

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 9

---

## IL TEATRO VERISTA

\* \*

CATANIA

2007

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 9

---

## IL TEATRO VERISTA

Atti del Congresso

Catania, 24-26 Novembre 2004

\* \*



CATANIA

2007

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 9

---

Proprietà letteraria riservata

---

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

---

2005 - FONDAZIONE VERGA - Via S. Agata, 2 - 95131 Catania  
Tel. 095 7150623 - Fax 095 314392

III. *La lingua del teatro verista*

PIETRO TRIFONE

## ASPETTI LINGUISTICI DEL TEATRO VERISTA

Nel 1873 uno dei più battaglieri esponenti del radicalismo milanese, Felice Camerini, sintetizzava in cinque principali *figurini* alla moda il vario ciarpame teatrale contro cui la nuova drammaturgia ispirata alle idee e agli esempi di Emile Zola doveva opporsi: il *figurino romantico* di ambientazione medievale, il *figurino d'arena* tutto sangue e vendetta, il *figurino senile* impregnato di melenso buonismo, il *figurino sentimentale* propizio ai fazzoletti per le lacrime, il *figurino ultrarealista* pullulante di cinici arrampicatori e di cortigiane intriganti.<sup>1</sup> Una pagina della *Morte civile*, il fortunato dramma di Paolo Giacometti che fu cavallo di battaglia di Ernesto Rossi, di Tommaso Salvini, di Ermete Zacconi e di altri celebri attori dell'Ottocento, può esemplificare anche sotto il profilo linguistico la fisionomia di questo tipo di teatro manieroso ed enfatico:

CORRADO E nullameno morirò – ma dopo di aver fatta giustizia. Sventurata, magnanima donna! Io l'ho divelta dalle braccia de' suoi genitori; le uccisi un fratello, feci morire d'angoscia la madre sua; la coprii di miseria e di vergogna, l'ho esposta alla calunnia, ho torturato il suo cuore... Essa amava il più generoso degli uomini, che l'avrebbe rilevata dal fango, sotto il quale io l'aveva sepolta... Ma un cadavere steso fra loro li separava... ebbene il cadavere sparirà, perché io lo seppellirò. – Oh! Voi, rappresentanti di un diritto, che alcuni bestemmiatori han chiamato divino; voi che avete piantato i vostri aculei anche nei penestrals della famiglia, guardate qui adesso, a quest'omicida che vi rampogna, a questo galeotto che v'insegna la carità.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cfr. R. JACOBBI, *Dal regionalismo al "teatro di poesia"*, in *Teatro dell'Italia unita*, Atti dei convegni di Firenze, 10-11 dicembre 1977, 4-6 novembre 1978, a cura di S. Ferrone, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 13-45, a p. 13.

<sup>2</sup> P. GIACOMETTI, *La morte civile*, in *Il teatro italiano*, vol. V, *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, II, p. 133 e sgg.

Si tratta del punto culminante dell'ampollosa polemica filodivorzista svolta nel dramma, cui seguiranno il suicidio risolutore di Corrado (il marito) e la plateale invocazione conclusiva di Palmieri (il subentrante): *Legislatori, guardate!*, da recitare, chiede la didascalìa, «allargando le braccia, coll'accento doloroso e solenne dell'uomo che pensa all'umanità». In un contesto del genere non sorprende l'artificiosità melodrammatica di sequenze come *E nullameno morirò, Io l'ho divelta dalle braccia de' suoi genitori, voi che avete piantato i vostri aculei anche nei penetranti della famiglia*, cui si affiancano in altre parti dell'opera le interrogative con pronome personale posposto (*Corrado, hai tu nulla a dirmi?*), il dimostrativo desso 'proprio lui' (*E voi siete quel desso?*), il dittongo in *niego*.<sup>3</sup>

La prima rappresentazione della *Morte civile* si tenne nel 1861. Meno di trent'anni dopo, nel 1887, Giuseppe Giacosa chiuderà il primo atto di *Tristi amori* sulle ellittiche frasi nominali del conto della spesa, costringendo la divina Eleonora Duse, prima interprete del dramma, a sedere nell'umile tavola di un tinello domestico:

MARTA [...] Vuol prendere i conti?

EMMA Ora?

MARTA Se no mi passa di memoria

EMMA (*va a prendere nel cassetto della mezza luna il libro dei conti e il calamaio, poi si siede alla tavola di mezzo.*)

MARTA C'erano già dei carciofi in piazza. Ma... salati! L'avvocato n'è ghiotto. Ma strapagarli!

EMMA Di' pure.

MARTA Filetto venticinque, burro quindici, patate tre... (I, 13).<sup>4</sup>

L'eversiva decisione di far calare il sipario mentre viene stilato il prosaico bollettino dell'amministrazione casalinga («Filetto venticinque, burro quindici, patate tre...») non è che uno dei molteplici accorgimenti adottati da Giacosa per evidenziare il contesto di mediocrità e di monotonia in cui maturano prima l'adulterio di Emma, poi il sacrificio perbenista messo in

<sup>3</sup> Traggio l'esemplificazione da L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, in F. BRUNI (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 157, nota 3; e si veda tutto il cap. IX, intitolato *Il teatro*, pp. 155 sgg.. Della posizione del pronome nelle interrogative dirette tratta ampiamente G. PATOTA, *Sintassi e storia della lingua italiana: tipologia delle frasi interrogative*, Roma, Bulzoni, 1990.

<sup>4</sup> G. GIACOSA, *Tristi amori*, I, 14, in Id., *Teatro*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1948, II, p. 271 e sgg.

atto dai coniugi, rassegnati a un destino di "separati in casa" per il bene della figlia. L'enfasi sentimentale torna in verità ad affiorare nei dialoghi tra gli amanti clandestini, ma è sistematicamente controbilanciata da sostanziose iniezioni di realismo: si pensi agli spunti ironici sui pettegolezzi e sulle meschinità della gente di «una piccola città di provincia»; oppure ai discorsi terra terra di Giulio, il marito avvocato, su dividendi, cambiali e interessi; per non parlare degli innumerevoli dettagli che precisano il quadro di un tipico interno borghese, come la tovaglia scambiata dalla lavandaia, il vermut da offrire agli ospiti, il lessò sul fuoco per la cena.

Il dissacrante grigiore della quotidianità irrompe così, non senza clamore, sui palcoscenici degli anni Ottanta, che sono anni decisivi per il rinnovamento del teatro italiano. Il periodo si apre con le discussioni sui volumi pubblicati nel 1881 da Zola su *Le naturalisme au théâtre* e *Nos auteurs dramatiques*, prosegue nel 1882 con l'aggregazione corporativa dei drammaturghi nella Società Italiana degli Autori, annovera le prime rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* nel 1884, di *In portineria* nel 1885, di *Tristi amori* nel 1887, registra la trasposizione scenica del romanzo *Giacinta* di Capuana nel 1888, si chiude nel 1890 con la *La moglie ideale* di Marco Praga. Quest'opera suggella felicemente una fase di intensa sperimentazione, di accesi dibattiti e di progressi organizzativi, avviata del resto fin dai primi anni dell'unificazione nazionale, come appare da episodi di carattere diverso quali l'approvazione della prima legge sul diritto d'autore nel 1865, la rappresentazione della commedia di Achille Torelli *I mariti* nel 1867, la pubblicazione del volume di Capuana *Il teatro italiano contemporaneo* nel 1872.

Nell'Italia postunitaria «il teatro è lo strumento centrale, egemonico, nella formazione dell'immaginario borghese e nell'organizzazione del divertimento serale: rito mondano, luogo di riconoscimento collettivo, filtro ideologico ed estetico, investimento economico».<sup>5</sup> Il pubblico riempie le sale dei vari centri della penisola raggiunti dalle compagnie «di giro», accorre in massa ad applaudire le celebri dive e i grandi mattatori delle scene, da Eleonora Duse ad Ermete Zacconi, accanto ai meno giovani Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, rappresentanti autorevoli della nuova tradizione italiana del «teatro dell'attore» iniziata da Gustavo Modena. Si moltiplicano le *tournées* all'estero: «Il proverbio che assimila la

<sup>5</sup> P. PUPPA, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, II, p. 713 e sgg., a p. 715.

vita umana ad un viaggio - annota la Ristori - pare inventato apposta per me».<sup>6</sup>

Al vivace dinamismo delle attività sceniche corrisponde una produzione drammaturgica quantitativamente notevole: segno anche questo di una cultura teatrale diffusa. Non pochi letterati dell'Ottocento nutrivano tuttavia serie perplessità sull'arte drammatica. Il Verga, in una nota indagine-intervista di Ugo Ojetti, giudicò il teatro addirittura una «forma inferiore e primitiva», proprio in quanto genere soggetto al consumo di massa, per giunta attraverso la mediazione prevaricante dell'attore:

Ho scritto per il teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, soprattutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla sí da dover pensare a una media d'intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo.<sup>7</sup>

Queste considerazioni verghiane, se non possono certamente valere per il teatro in generale, che anzi conosce bene e pratica volentieri la polemica e la trasgressione nei confronti delle norme e dei valori vigenti, trovano tuttavia la loro piena ragion d'essere in rapporto ai caratteri specifici di molta drammaturgia italiana dell'Ottocento. Che è in effetti, come lamentava giustamente Cameroni, una drammaturgia povera di contenuti originali, incline ad assecondare le peggiori abitudini del pubblico, tesa alla ricerca dell'effetto e dell'applauso, aderente al carattere convenzionale e declamatorio di una recitazione irrigidita sul modello del «grande attore». Per quanto riguarda specificamente la lingua, «domina un sostanziale eclettismo», all'interno del quale è tuttavia riconoscibile una linea di sviluppo che procede dall'«insistita e talora melodrammatica letterarietà»<sup>8</sup> della *Morte civile* di Giacometti ai dialoghi modernamente realistici – tra *verve* mondana, *pathos* rusticano e grigia *routine* – delle opere di Torelli, Verga, Giacosa, Praga.

<sup>6</sup> A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887, p. XI.

<sup>7</sup> U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 70-71.

<sup>8</sup> L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, cit., p. 157.

Decisamente moderno risulta l'impasto linguistico della commedia *I mariti* di Torelli, uno dei maggiori successi di tutto il periodo. Nell'opera di Torelli, nato a Napoli ma trapiantato per lungo tempo a Firenze, un meridionalismo come *sto nervosa* (II, 1)<sup>9</sup> coesiste con un toscanismo come *non sono punto gelosa* (II, 1); ma il tono di fondo è comunque quello della conversazione mondana, con frequenti francesismi (parole come *calèche* o *chignons*, frasi come *c'est trop* o *coûte que coûte*) e modismi in genere. Colpisce, in particolare, l'uso figurato di un recente termine tecnico: *Sorrido ancora, ma è per forza di galvanismo* (III, 4), vale a dire 'per un meccanismo automatico'. Si aggiunga un certo gusto della battuta cinica («RITA Non sai nulla? Quel povero vecchio Gioiosi... EMMA Che gli è accaduto? RITA Eh! poca cosa: è morto», II, 2), del colloquialismo espressivo (*che c'è dentro a sti maledetti?!*, I, 8; *Mo' va bene*, V, sc. ult.), della citazione latina fatta a orecchio (*perché io fossi conosciuto urbis et orbis*, IV, 5), del recupero di strutture caratteristiche del parlato spontaneo (*gli inviti non li ho fatti io*, IV, 3; *io non l'amo, quell'uomo*, II, 3; *Ma non ce l'avevate poco fa*, II, 6).

Tanta cura per i particolari contribuì certamente al vero e proprio trionfo della commedia, che dovette dare al pubblico la sensazione di spiare dal vivo i segreti di un salotto contemporaneo, quasi origliando dietro la porta e guardando dal buco della serratura. La sollecitazione voyeuristica dello spettatore si accompagnava del resto alla non meno gratificante conferma dei tradizionali valori borghesi, come può ricavarsi da una battuta del marito esemplare Fabio: «Per esser bella la donna non deve che dare il suo cuore: il resto spetta all'uomo» (II, 1). Nel lieto fine della vicenda, gli scambi brevi, frantumati da continue incertezze, pause sospensive, ripensamenti, interiezioni e domande, veicolano con catturante effetto di verità la notizia (abilmente ritardata, e poi neppure detta, ma lasciata intuire) della gravidanza di Emma, personaggio "in formazione" che suggella così il compimento del suo itinerario, permettendo all'autore di riproporre con moderna sprezzatura di stile l'equazione non proprio inedita tra maturità e maternità:

EMMA Non so se sai... che (*si guarda le unghie*) stamane c'è stato il  
Bruni da me..

FABIO Il dottore?

EMMA Sì... mi sentivo...

FABIO Oh Dio! Stai male?...

<sup>9</sup> Ivi, p. 157.



EMMA No! no! che paura? non ti spaventare! Te lo dico?... Te lo dico?...

FABIO E quando? che a momenti mi... (*Emma gli si accosta all'orecchio e gli mormora due parole, egli dà un grido di gioia*). Davvero?

EMMA Davvero! (*Nasconde la faccia nel petto di Fabio che la bacia e l'abbraccia*).

«Questo equilibrio tra morale e vita fornisce la misura che può concedersi al realismo: l'autore non teme di lasciar vuoto il pulpito del predicatore, solo per la fiducia che lo stesso apostolato verrà compiuto dai personaggi».<sup>10</sup> Ma presto, e siamo ormai nell'orbita culturale dell'esperienza verista, l'inchiesta sul reale toglie spazio alla propaganda dell'ideale. Gli irrisolti problemi della lingua italiana – colta e non popolare, scritta e non parlata – si ripresentano allora come lo scoglio contro cui rischia di naufragare la ricerca di autenticità espressiva delle nuove correnti letterarie del secondo Ottocento. Quei problemi si ripropongono con particolare urgenza per la drammaturgia, spingendo più d'uno a servirsi della tradizione alternativa del dialetto, talora con esiti di rilievo: si pensi a testi come *Le miserie d' monssù Travet* (1863) del piemontese Vittorio Bersezio o come *El nost Milan*, nelle due parti *La povera gent* e *I sciôri* (1893 e 1895), del milanese Carlo Bertolazzi. Ma per tanti altri – e fra questi c'è in prima fila il Verga – il ricorso al dialetto equivale a una dolorosa mutilazione comunicativa, a un «impicciolirci e dividerci da noi stessi», se non addirittura a un'ambigua chimera culturale, «perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente malata di letteratura»<sup>11</sup>.

Si delinea quindi l'esigenza di una terza via tra l'italiano puro e il dialetto puro, l'esigenza cioè di una lingua duttilmente impura, della quale lo stesso scrittore catanese fornisce un esempio paradigmatico con le sue novelle e con i suoi romanzi. Va detto però che la grande conquista della tecnica narrativa verghiana all'altezza dei *Malavoglia*, vale a dire l'uso sistematico di un'originale e pregnante versione di discorso indiretto libero<sup>12</sup>, non era automaticamente trasferibile a teatro. Quel caratteristico «rac-

<sup>10</sup> R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 89.

<sup>11</sup> Le citazioni sono tratte da una lettera del Verga al Capuana del 1911 (G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 215-16). Cfr. A. BARSOTTI, *Dialettismo o no: una "questione" fra Verga e Capuana*, in «Trimestre», X, 1978, pp. 467-505.

<sup>12</sup> Cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»* (1981), in Id., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 7-97.

conto dialogato»<sup>13</sup> aveva permesso a Verga di muoversi camaleonticamente tra i piani, appunto, del racconto “d’autore” e del dialogo “in situazione”, con esiti di singolare tensione stilistica: *Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia...*<sup>14</sup> Ma l’intreccio delle voci e delle prospettive era un privilegio concesso alla narrazione, costituzionalmente pluridiscorsiva, e negato invece alla scrittura drammaturgica, totalmente ed esclusivamente dialogica. Se in linea generale, rispetto al narratore, il commediografo tende a perdere in termini di flessibilità ciò che riesce a guadagnare in termini di immediatezza, nel caso specifico di Verga il prezzo da pagare risultava particolarmente oneroso, consistendo nella rinuncia alla vera e propria cellula generativa della sua «lingua immaginaria».<sup>15</sup>

Lo scrittore avvertì il problema, e cercò di risolverlo attraverso l’impiego più massiccio di moduli morfosintattici del parlato, percorrendo cioè – forse in modo un po’ troppo meccanico – una delle strade maestre di qualsiasi transcodificazione dal testo narrativo al testo drammatico. Va sottolineato che l’ulteriore innalzamento del già notevole tasso di colloquialità non corrisponde a un parallelo innalzamento del «modesto tasso di sicilianità linguistica esplicita presente nei capolavori»: <sup>16</sup> per quanto riguarda l’atteggiamento verso il regionalismo, il Verga drammaturgo rimane sostanzialmente fedele al Verga narratore.<sup>17</sup> Nelle «scene popolari» siciliane di *Cavalleria rusticana* (e poi della *Lupa*), ma anche in quelle milanesi di *In portineria*,<sup>18</sup> ricorrono dunque con frequenza maggiore che nelle corrispondenti novelle fenomeni diffusi nel parlato di ogni parte d’Italia, come le dislocazioni a sinistra e a destra, le ridondanze pronominali, il *ci* “attua-

<sup>13</sup> Secondo la nota felice definizione di L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1995 (1 ediz. 1919; ma la formula si trova nel capitolo conclusivo sulla lingua, che fu aggiunto nel 1941).

<sup>14</sup> Per citare una frase famosa della pagina iniziale di G. VERGA, *I Malavoglia*, in *Id.*, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, prefazione di R. Bacchelli, Milano, Mondadori, 1972.

<sup>15</sup> V. COLETTI, *Storia dell’italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 295.

<sup>16</sup> L. SERIANNI, *La prosa*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993-1994, I. *I luoghi della codificazione*, p. 563.

<sup>17</sup> Cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze 1974.

<sup>18</sup> Per il testo di *Cavalleria rusticana* (1884), di *In portineria* (1885) e della *Lupa* (1896) si fa riferimento a G. VERGA, *Teatro*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1987. Ricordo che *Cavalleria rusticana* e *La lupa* derivano dalle omonime novelle della raccolta *Vita dei Campi* (1880), mentre *In portineria* deriva dalla novella *Il canarino del N. 15* della raccolta *Per le vie* (1883).

lizzante” delle forme di *averci*, il *che* polivalente, le ripetizioni.<sup>19</sup> In particolare, nella versione teatrale di *Cavalleria rusticana* si registrano ben undici esempi del *che* introduttore di domanda,<sup>20</sup> contro due soli nella novella. L’incremento dei tratti di carattere colloquiale è accompagnata da una coerente riduzione di aspetti riconducibili alla matrice letteraria. Significativa, a questo proposito, l’assoluta mancanza nel teatro verghiano della forma del pronome soggetto *ei*, così caro al Verga di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*,<sup>21</sup> ma ritenuto inadatto alle diverse esigenze del genere drammatico. Si noti che il Verga narratore ricorre talvolta alla forma *ei* anche nelle parti in cui riproduce i discorsi attribuiti ai suoi personaggi popolari, esprimendo così la sua percezione di una maggiore libertà espressiva del parlato-scritto rispetto al parlato-recitato, o, se si preferisce, dei più saldi vincoli di quest’ultimo con il parlato reale.

Trova quindi conferma, in linea generale, la nota affermazione di Gianfranco Contini secondo cui «Gli “umili” verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano (*che* segnale dell’interrogazione, prolessi pronominali del tipo *a me mi, sto* ‘questo’, ecc.)». <sup>22</sup> Andrà peraltro precisato che, dei tre fenomeni linguistici richiamati dal grande critico, solo il *che* segnale dell’interrogazione e (in misura minore) il tipo *a me mi* si presentano con frequenza nella prosa verghiana.<sup>23</sup> Al contrario, il dimostrativo

<sup>19</sup> Per alcuni esempi rinvio a P. TRIFONE, *L’italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 91-92.

<sup>20</sup> Considerando anche un caso del tipo toscaneggiante *o che...?* abbiamo: *Comare Santa, che andate a confessarvi?, O che non siete stata a confessarvi, gnà Nunzia?, Che ne avete ancora di quello buono da sei soldi, gnà Nunzia?, Che non ci venite a messa voi?, O compar Alfio, che potete pigliarlo un viaggio per Militello?, Che ci arrivo alle funzioni, zio Brasi?* (sc. I); *che vai a mettere di queste pulci nell’orecchio di compar Alfio?, Ora che mi lasciate come Maria Addolorata?* (sc. II); *Che l’avete visto andare in chiesa uno morto?, Voi, che state a sentirle di qua fuori le funzioni di Pasqua, facendo conversazione?, E che voi non ci andate in chiesa?* (sc. III).

<sup>21</sup> Cfr. P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, in «Annali della Fondazione Verga», XVII, 2000, pp. 9-29, a p. 14.

<sup>22</sup> G. CONTINI, *Letteratura dell’Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 142.

<sup>23</sup> Per un quadro delle attestazioni del *che* segnale dell’interrogativa e del costruito *a me mi* nella narrativa verghiana si veda P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, pp. 17-19. Per quanto riguarda specificamente i testi teatrali, il costruito con ridondanza pronominali *a me mi* compare una volta nel dramma *In portineria: A me mi pare che sarà un gran colpo per quella figliuola* (II, 5); si aggiungano tre esempi nella *Lupa*, nei quali peraltro i due pronomi non sono immediatamente contigui: *Mi fate perdere la tramontana anche a me-* (I, 9) *-E quello che mi fate a me, voi?* (II, 3); *E a me che mi pianta quegli occhi in faccia, appena arrivo* (II, 3). Della notevole frequenza del *che* introduttore di domanda in *Cavalleria rusticana* si è già detto.

accorciato *sto* risulta invece rarissimo: figura una volta, eccezionalmente, nella versione narrativa di *Cavalleria rusticana*, ma scompare nel suo adattamento scenico; nella novella *Gelosia* della raccolta *Per le vie* si presenta all'interno di una battuta di dialogo scritta in corsivo, mirante a riprodurre la parlata settentrionale (*Ohé, Gostino! Cosa l'è sta storia?*); non è mai attestato nella restante produzione novellistica; manca del tutto nei romanzi e nel teatro dello scrittore catanese. Si aggiunga che due esempi della forma colloquiale (*sto discorso, ste belle notizie*) si trovano nei brani della prima redazione dei *Malavoglia* cassati dal romanzo e riutilizzati nell'elaborazione di *Cavalleria rusticana*.<sup>24</sup>

In *Tristi amori* Giacosa, spostando lo sguardo dal canonico salotto a un più modesto tinello, arriva a concludere che tra il reale e l'ideale non c'è conciliazione, bisogna accontentarsi di un mediocre compromesso. L'infelice *Giacinta* capuaniana, rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1888, non fa tesoro della lezione di *understatement*, cedendo proprio a quegli orpelli melodrammatici di cui l'autore proclamava di volersi disfare, e che invece deflagrano scompostamente nei concitati soliloqui della protagonista:

Oh! Oh! Rimescolo, febbrilmente, le ceneri del suo cuore!... Nulla! Nulla! Neppure una scintilla! Mi ha creduto anzi! Ha forse creduto più che io non abbia detto! Parti! Parti! Veggo lì, nel tuo petto, il cadavere del nostro amore!... Non risusciterà più!... Non risusciterà più!...<sup>25</sup>

Si noti in particolare la goffa artificiosità e insieme la convenzionalità figurale di frasi come *Rimescolo, febbrilmente, le ceneri del suo cuore! o Veggo lì, nel tuo petto, il cadavere del nostro amore!*; eppure, nella prefazione dell'edizione a stampa (1890) l'autore affermava di voler «semplificare la forma del dialogo», di aspirare a «servirsi di una forma schietta, rapida, tutta a scorcì, a reticenze, a balzi, tale da dare proprio l'illusione del dialogo parlato», mettendo da parte «ogni vano ornamento, ogni fioritura malamente detta *letteraria*».<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Cfr. P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 19.

<sup>25</sup> L. CAPUANA, *Giacinta*, V, 4. in Id., *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999, I, p. 25 e sgg.

<sup>26</sup> Ivi, p. 41, e si veda a p. xxix il calibrato giudizio di Gianni Oliva nel saggio che introduce la citata edizione delle opere teatrali di Capuana: «In realtà, lo scarto tra gli intenti e la loro messa in atto è piuttosto sensibile e se non mancano una semplicità di disegno e il tono dimesso di alcune scene, sottolineato da un dialogo verosimile, il caso patologico autorizza di per sé scantonamenti melodrammatici di marca francese, tanto che i fantasmi di Augier e di Dumas giovane non spariscono del tutto».

Due anni dopo, nel 1890, la linea realistica del compromesso morale e dell'*understatement* espressivo torna a prevalere nella *Moglie ideale* del milanese Marco Praga, che presenta Giulia, prototipo della «donna moderna»,<sup>27</sup> appunto come moglie impeccabile di Andrea oltre che come amante appassionata di Gustavo, con un preannuncio in chiave sociologica del tema pirandelliano della scissione e dell'alienazione degli individui ridotti ai loro ruoli. *Caro mio, io mi domando se questa non è la moglie ideale!*, dice un amico a Gustavo, e quando quest'ultimo osserva: *Un ideale molto relativo!*, il primo ribatte pragmaticamente: *Relativo, sì, com'è tutto relativo a questo mondo, l'onestà compresa* (II, 1). La stessa attenzione per l'attualità linguistica, finalizzata altrove a superficiali ammiccamenti, collabora qui alla messa a fuoco dei nuovi modi di fare, di pensare e di essere, che incrinano la compagine della società ottocentesca, in particolare per quanto riguarda i rapporti tra i sessi. Così, ad esempio, la precoce attestazione del francesismo *pruderie* (*quelle donne di una pruderie ridicola che tutto sottomettono alle apparenze*, III, 4) fa il paio con la richiesta fatta da Giulia a Gustavo di una *sigaretta*, altra parola (e cosa) di recente importazione. La disinvoltura della donna è sottolineata dall'accattivante e introduttivo, dalla dislocazione a sinistra e dal tono simpaticamente imperioso dell'interrogativa negativa: *E una sigaretta non me l'offri?* Al rimprovero di Gustavo (*Se vi fa male il fumare*) Giulia si difende con una spiritosaggine da donna informata sulle tendenze culturali del momento: *L'accendo appena... Così, per il calor locale* (II, 3). Dove la locuzione *calor locale* è rifatta, inutile dirlo, su *color locale*, calco dal francese affermatosi nella sua accezione letteraria nella prima metà dell'Ottocento e divenuto poi una delle bandiere più sventolate del verismo italiano. Si ricordi per esempio quanto scriveva Eugenio Torelli-Viollier sul «Corriere della sera» del 15 gennaio 1884, recensendo la prima di *Cavalleria rusticana*: «Il dialogo, ritradotto schiettamente dal vero, il "color locale" indovinatissimo, dànno al pubblico un'impressione profonda di verità».

Negli anni Novanta comincia la parabola discendente del verismo teatrale, che tende a una stanca ripetizione della propria antierica mitologia. In un dramma del 1892 di Gerolamo Rovetta, *I disonesti*, il controverso finale del primo atto di *Tristi amori* viene sfacciatamente riproposto, con piccole varianti, addirittura all'apertura del sipario:

ELISA Anche oggi, quasi sei franchi!

<sup>27</sup> M. PRAGA, *La moglie ideale*, III, 3, in *La commedia e il dramma borghese...*, III, p. 145 e sgg.

TERESA (*ridendo*) E mi son fatta strapazzare: dicono che faccio troppo l'interesse dei padroni.

ELISA I funghi... (*leggendo*) uno e novanta!<sup>28</sup>

La mera fotografia della cruda banalità quotidiana aveva ormai esaurito gran parte della sua carica innovativa, tanto che nel '94 lo stesso Giacosa, con *I diritti dell'anima*, si affretterà a giocare la nuova carta dell'intensificazione simbolica di marca ibseniana, e Roberto Bracco non tarderà a proseguire su questa strada, nel '95, con *Il trionfo*.

<sup>28</sup> Si cita da G. ROVETTA, *I disonesti*, Milano, Baldini & Castoldi, 1920.

PAOLO D'ACHILLE

## SULLA LINGUA DI *CAVALLERIA RUSTICANA*

In questo intervento intendo analizzare la lingua dell'atto unico verghiano non tanto in rapporto alla novella di *Vita dei campi* da cui fu tratto,<sup>1</sup> quanto piuttosto all'omonimo melodramma derivato, almeno altrettanto celebre.<sup>2</sup> La popolarissima opera di Pietro Mascagni, su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci,<sup>3</sup> non costituisce peraltro l'unica opera lirica ispirata al testo teatrale di Verga: va infatti ricordata anche la coeva e assai meno famosa *Mala Pasqua!* di Stanislao Gastaldon, su libretto di Gian Domenico Bartocci Fontana, alla quale farò pure, talvolta, riferimento, notando subito che si tratta di un'opera che viene effettivamente citata spesso nella bibliografia, ma, quasi altrettanto spesso, senza una conoscenza diretta.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Avverto che per le citazioni dalla novella mi rifarò al testo critico dell'Edizione Nazionale (G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. RICCARDI, Firenze, Le Monnier 1987, pp. 75-82), per il dramma (in assenza di un'edizione critica) a G. VERGA, *Tutto il teatro*. Introduzione di N. TEDESCO, Milano, Mondadori, 1980, pp. 29-48, e a G. VERGA, *Tutto il teatro con i libretti d'opera e le sceneggiature cinematografiche*. Introduzione, note e apparati di G. OLIVA, Milano, Garzanti, 2000<sup>3</sup>, pp. 207-229. Entrambi i testi sono disponibili in Rete nel sito <http://www.liberliber.it/> (devo questa segnalazione, che ha facilitato non poco il mio lavoro di analisi, all'amico Domenico Proietti). Segnalo che, data la limitata mole dei testi, per non appesantire la lettura ho evitato nelle citazioni rimandi alle pagine delle edizioni o, nel caso del dramma, alle scene (e ciò vale anche per i due libretti considerati).

<sup>2</sup> Ovviamente, data l'assoluta estraneità di Verga alla genesi del libretto mascagnano, non sarebbe lecita un'analisi complessiva dei tre testi come quella recentemente proposta per *La Lupa* da S. TELVE, *Scrivere per la musica, scrivere per il teatro. La doppia riduzione della Lupa di Verga*, in «Studi linguistici italiani», XXX, 2004, pp. 51-84.

<sup>3</sup> Cito il testo da *Cavalleria Rusticana. Melodramma in un atto* di G. TARGIONI-TOZZETTI e G. MENASCI. Musica di P. MASCAGNI, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1931. Anche questo libretto è disponibile in Rete (l'ho consultato all'indirizzo <http://opera.stanford.edu/Mascagni/Cavalleria/libretto.html>), ma anche per esso manca un'edizione critica e i testi pubblicati che ho avuto a disposizione presentano tra loro differenze non sempre irrilevanti (v. *infra*, note 43, 65 e 73).

<sup>4</sup> Io posso parlarne con cognizione di causa perché l'amico Nicola De Blasi, che ringrazio, è riuscito a procurarmi in fotocopia l'esemplare del libretto conservato nella Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli: *Mala Pasqua!* Dramma lirico in tre atti di G. D. BARTOCCI FONTANA, Musica di S. GASTALDON, Milano, Ricordi, 1890.

Come è noto, tutte e tre le versioni di *Cavalleria rusticana* sono considerate dei prototipi, dei punti di partenza del verismo, ciascuna nel proprio genere: la novella, pubblicata nel 1880, all'interno dell'opera narrativa di Verga (è infatti ritenuta quasi una "prova generale", per adottare un'espressione teatrale, dei *Malavoglia*);<sup>5</sup> il dramma, andato in scena per la prima volta a Torino nel 1884, nel panorama del teatro italiano di fine Ottocento,<sup>6</sup> compresa la produzione matura di Giuseppe Giacosa, al quale il testo è dedicato;<sup>7</sup> il melodramma, la cui prima si ebbe a Roma nel 1890, nell'opera lirica, dove inaugura la stagione della "Giovane scuola", che peraltro si può definire verista in senso molto lato, essendo il realismo costituzionalmente estraneo al melodramma<sup>8</sup>. Lo scopo della mia relazione è quello di verificare se queste novità, indubbe sul piano generale, investano anche l'aspetto più strettamente linguistico: per la novella lo ha già dimostrato recentemente Pietro Trifone;<sup>9</sup> per il dramma e l'opera, invece, per i quali finora sono stati un po' più oscillanti i giudizi della critica, mancano, a quanto mi risulta, analisi linguistiche specifiche, anche se per entrambi vanno ricordate le osservazioni, come sempre illuminanti, di Luca

<sup>5</sup> Non mi è possibile dar conto della sterminata bibliografia sulla novella. Tra i numerosissimi studi recenti segnalo solo quello di P. GIBELLINI, *Tre coltellate per compare Turiddu. Lettura antropologica di Cavalleria rusticana*, disponibile in Rete (dal 10 luglio 2000) all'indirizzo <http://www.liberliber.it/biblioteca/g/gibellini/> (ultimo accesso luglio 2005).

<sup>6</sup> Anche in questo caso mi limito a una sola citazione bibliografica: F. ANGELINI, *Cavalleria rusticana di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. ASOR ROSA, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 955-980, che tratta velocemente anche della novella e del melodramma e che ha, tra l'altro, il merito di correggere l'affermazione, frequente nella critica, di un trasferimento in ambiente popolare da parte del Verga del *topos* del "triangolo borghese", individuando (p. 968) una diversa geometria tra i quattro personaggi principali (Turiddu, Santuzza, Alfio e Lola).

<sup>7</sup> Sulla lingua di Giacosa cfr. L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 156-158, e A. STEFINLONGO, *Esperimenti di parlato nella commedia di fine Ottocento: "Come le foglie" di Giuseppe Giacosa*, in *Tradizione e innovazione. Linguistica e filologia italiana alle soglie di un nuovo millennio*. Atti del VI Convegno internazionale della SILFI (Duisburg, 28 giugno-2 luglio 2000), a cura di E. BURR, II, Firenze, Cesati, in stampa (riassunto pubblicato nei *Reader* del Convegno, Duisburg, Universität Duisburg, 2000, pp. 97-100).

<sup>8</sup> Mi limito a rinviare al cap. XI ("L'ultima stagione") di V. COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 158-170, e, per il versante propriamente linguistico, a L. SERIANNI, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in *Id.*, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 113-161.

<sup>9</sup> P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, in *Annali della Fondazione Verga*, XVII, 2000, (ma 2003), pp. 9-29.

Serianni,<sup>10</sup> per il dramma i riferimenti contenuti nell' appena citato studio di Trifone e per l'opera le indicazioni offerte da Stefano Telve nel suo recentissimo lavoro sui libretti boitiani.<sup>11</sup>

Dalla copiosissima letteratura su *Cavalleria rusticana*, molto attenta anche alla tematica della metamorfosi del testo nel passaggio dalla narrativa, al teatro di prosa e al teatro lirico,<sup>12</sup> si coglie una linea che vede un progressivo *décalage* degli aspetti più innovativi della novella e, viceversa, un graduale aumento degli elementi tradizionali e sentimentali. La chiave di volta di questo mutamento viene spesso indicata nel personaggio di Santa/Santuzza, che dal rango certamente non protagonista della novella assurge a figura centrale sulla scena teatrale (dove, come tutti sanno, la prima volta fu incarnata dalla grande Eleonora Duse)<sup>13</sup> e su quella operistica.<sup>14</sup> Anzi, mentre nel dramma Santuzza entra in chiesa per non riapparire più dopo aver fatto la spia ad Alfio, dicendo come ultima battuta *Sono in peccato mortale, zio Brasi!* (che a mio parere allude appunto alla spiata e non alla perdita dell'onore, più volte confessata già in precedenza),<sup>15</sup>

<sup>10</sup> SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, pp. 158-159 (per il testo verghiano) e 165-166 (per il libretto del melodramma mascagnano).

<sup>11</sup> S. TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, in «Lingua nostra», LXV, 2004, pp. 16-30 e 102-114.

<sup>12</sup> Cfr. in particolare L. PESCE, «Cavalleria rusticana» dalla novella al dramma, al libretto, in «Liburni Civitas», XIII, 1940, pp. 29-41, che ricorda anche la lunga vicenda giudiziaria tra Verga e Mascagni per la questione dei diritti d'autore, sulla quale cfr. anche G. GELATI, *Cavalleria in tribunale*, in *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. OSTALI, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 115-121; P. E. BALBONI, *Cavalleria rusticana: da Verga a Mascagni*, in *Cavalleria Rusticana. Melodramma Verista*, a cura di P. E. BALBONI, Roma, Bonacci, 1995, pp. 3-5 (il volume contiene anche, a fronte del testo, una "traduzione" in italiano corrente). Non più che un progetto di lavoro (l'intervento non fu poi presentato al Convegno) è l'abstract di S. FANTAUZZI e M. BIRELLO, *La "Cavalleria Rusticana": dalla novella all'opera*, in *Generi, architetture e forme testuali*. VII Convegno Internazionale della SILFI. Roma, 1°-5 ottobre 2002. *Riassunti*, Firenze, Cesati, 2002, p. 37, mentre lo studio di R. MELLACE, *Cavalleria rusticana dalla letteratura alla musica: un'ipotesi didattica*, disponibile in Rete dal 2004 all'indirizzo: <http://www.musicarete.it/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=46> (ultimo accesso: luglio 2005) è tutt'altro che privo di spunti interessanti.

<sup>13</sup> Su questo aspetto cfr. in particolare le osservazioni di S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 137-139.

<sup>14</sup> Cfr. L. BALDACCINI, *Il libretto di Cavalleria rusticana*, in *Cavalleria rusticana 1890-1990...*, pp. 41-46.

<sup>15</sup> Così anche FERRONE, *Il teatro di Verga...*, p. 152: «Santuzza non solo si sente peccatrice fin dall'inizio per la colpa commessa insieme a Turiddu, ma riconosce anche che la sua delazione ad Alfio costituisce, a sua volta, un'altra infrazione alla legge perché significa la condanna a morte del fidanzato».

nel finale dell'opera rientra in scena per apprendere dell'uccisione di Turiddu insieme a Mamma Lucia (a cui entrando si rivolge con un *O madre mia* che costituisce l'unica occorrenza nel testo di *madre* come allocutivo) e lanciare l'acuto finale. Santuzza prende così il posto che nella conclusione del dramma è occupato da Lola, che è in scena insieme alla Gnà Nunzia e ad altri comprimari e che invece nel libretto viene fatta accompagnare a casa ed esce definitivamente, e direi opportunamente, di scena prima della sfida tra il marito e l'amante.<sup>16</sup> È questa, come è stato del resto già rilevato,<sup>17</sup> l'unica significativa innovazione drammaturgica dei librettisti di Mascagni rispetto all'originale verghiano, oltre all'eliminazione dei personaggi di contorno e all'inserimento del coro, che ha peraltro una parte piuttosto rilevante, anche se tesa soltanto a rallentare l'azione e in cui, come vedremo, si concentrano gli arcaismi linguistici del testo.

Senza smentire questa linea interpretativa, senz'altro condivisibile, vorrei fornire, dal punto di vista linguistico, alcune precisazioni che forse la attenuano un po'. Per quanto riguarda il dramma verghiano, infatti, vedremo come la lingua presenti aspetti che lo rendono sostanzialmente consono alla novella, rispetto alla quale certe differenze si legano al diverso genere letterario di appartenenza;<sup>18</sup> per il testo mascagnano, che secondo un fine intenditore quale Luigi Baldacci «non è un libretto bello; ma è per fortuna un libretto funzionale, è un bel libretto»<sup>19</sup> (il «bello» comunque c'è), proprio il confronto con *Mala Pasqua!* gli consente di riguadagnare più di qualche punto in termini di aderenza, se non alla lettera, almeno allo spirito dell'atto unico verghiano (ovviamente, nel giudizio sulla lingua va anche tenuto presente che il testo è in versi e non in prosa). Si pensi, per tornare proprio alla presenza di Santuzza nel finale, che nel libretto di *Mala Pasqua!* Carmela, il personaggio corrispondente (e l'unico che, chissà perché, cambia nome), rientra in scena dopo la spiata ad Alfio e, prima del

<sup>16</sup> BALDACCI, *Il libretto di Cavalleria rusticana...*, p. 45, rileva giustamente che la battuta di Lola *O compare Turiddu! In questo stato mi lasciate anche voi?* «non potrebbe essere più incongrua nei confronti del codice sociale».

<sup>17</sup> Cfr. R. ALONGE, *Le valenze operistiche del teatro di Giovanni Verga*, in *Cavalleria rusticana 1890-1990...*, pp. 57-63.

<sup>18</sup> E questo senza negare le caratteristiche peculiari, messe bene in luce da FERRONE, *Il teatro di Verga...*, e da ANGELINI, *Cavalleria rusticana di Giovanni Verga...*

<sup>19</sup> Cfr. L. BALDACCI, *I libretti di Mascagni*, in *Atti del 1° Convegno Internazionale di studi su Pietro Mascagni. Livorno [...] 13-14 aprile 1985*, Milano, Sonzogno, 1987, pp. 71-82, a p. 81; rist., col titolo *Mascagni senza teatro*, in *Id.*, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 159-181, a p. 180.

brindisi, «non vista va sul piccolo ripiano dietro alla porta della chiesa e si abbandona in ginocchio addosso a una delle porte laterali»; quindi, dopo la sfida, irrompe in primo piano per chiedere davanti a tutti ad Alfio di ucciderla invece di Turiddu; infine, annuncia lei stessa a Gnà Nunzia e a Lola la morte del fidanzato dicendo: *M'hanno ucciso Turiddu!*, a cui il coro replica *Mala Pasqua!*

Inizio l'esame con qualche dato di carattere generale: il numero di parole (non di forme) della novella è di 2005; nel dramma "recitato" (eliminati cioè i nomi dei personaggi, le didascalie, ecc.) il numero sale a 3643,<sup>20</sup> mentre nel melodramma (anche qui al netto delle didascalie, dei nomi e degli ecc. ecc.)<sup>21</sup> scende a 1303.<sup>22</sup> Dunque, il libretto risulta più conciso non solo dell'atto unico da cui deriva, ma perfino della stessa novella.

Avverto subito che questo dato, di per sé, non sarebbe rilevante. Da un lato, infatti, ricordiamo che la "brevità" era tradizionalmente richiesta dai musicisti ai loro librettisti, che dovevano appunto ridurre per la scena lirica, semplificandoli e banalizzandoli (a volte con gravissime amputazioni), drammi e tragedie.<sup>23</sup> operazione certo non facile, tanto che Felice Romani, il librettista della *Norma* e dell'*Elisir d'amore*, nell'"Avvertimento" premesso al *Pirata* belliniano, dopo aver raccontato il complesso antefatto della vicenda, conclude dicendo: «A questo punto comincia l'azione. Quel che poscia avvenisse, si vedrà nel Melodramma. L'Autore ha cercato di esser più chiaro che per lui si poteva; se non vi è riuscito, se ne incolpi la necessità di esser breve»<sup>24</sup>.

Dall'altro lato, va precisato che mentre il numero di parole conteggiate

<sup>20</sup> In questo caso se si conteggiassero solo le forme il numero scenderebbe di molto, data la frequenza, nei dialoghi, delle «anfore e iterazioni» e della «ripresa di parole o di intere frasi, talvolta invertite», messa opportunamente in rilievo da FERRONE, *Il teatro di Verga...*, pp. 132 e 149-150.

<sup>21</sup> Così viene indicata nel libretto la ripresa delle stesse parole, per es. nei cori e nel brindisi.

<sup>22</sup> Preciso che le cifre fornite, sicuramente indicative, non sono però del tutto attendibili, in quanto sono quelle che risultano, sui testi disponibili in Rete (cfr. *supra* alle note 1 e 3), dal conteggio parole del programma Windword (per il quale però due parole separate da apostrofo equivalgono a una sola); nel caso del dramma e dell'opera i testi sono stati appositamente predisposti da me. Per l'opera cfr. inoltre quanto detto *infra* alla nota 43.

<sup>23</sup> In questo caso, inoltre, lo stesso concorso a cui Mascagni partecipò richiedeva melodrammi in un solo atto e dunque, almeno tendenzialmente, più brevi di quelli tradizionali in due o più atti.

<sup>24</sup> Cito da *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di O. CESCATTI, Milano, Garzanti, 1994, p. 72.

nel dramma corrisponde effettivamente a quello della *fabula acta*, cioè alla somma delle parole che udirebbe uno spettatore che assistesse a una rappresentazione fedelissima al testo verghiano, nel caso dell'opera quel numero crescerebbe notevolmente se si considerassero le ripetizioni di parole e frasi che l'esecuzione melodrammatica inevitabilmente comporta, qui, peraltro, forse un po' meno che altrove. Vero è che Eugenio Montale, dopo aver scritto: «Non so se sarebbe scandaloso affermare che la *Cavalleria* mascagniana è alquanto superiore al troppo scarno racconto del Verga» (affermazione che non sottoscriverei),<sup>25</sup> aggiunge che a Mascagni «nocquero le eccessive ripetizioni (*Cavalleria rusticana* potrebbe durare un quarto d'ora meno)»<sup>26</sup> (e su questo, invece, concordo).

In ogni caso, per quanto riguarda il numero delle parole dalla novella al melodramma non rileviamo la stessa linea progressiva che, viceversa, otterremmo se sostituissimo all'atto unico mascagnano i tre atti di *Mala Pasqua!*, che diluiscono e rallentano l'azione aggiungendo vari episodi senza peraltro recuperare alcunché della parte della novella che costituisce l'antefatto del testo teatrale<sup>27</sup>.

Un esempio dello snellimento operato dai librettisti di Mascagni può essere fornito dal confronto tra i due testi nel momento centrale dell'opera: il dialogo, poi duetto, Turiddu-Santuzza, interrotto dall'ingresso di Lola e

<sup>25</sup> Se qui il termine «racconto» potrebbe anche non indicare necessariamente la novella, ma avere un valore generico, non manca, nella bibliografia musicale, chi sembra dimenticare l'esistenza del dramma e far riferimento esclusivamente al testo di *Vita dei campi*. Così, per esempio, secondo R. CHIESA, *Cavalleria rusticana*, in *Guida all'opera da Monteverdi a Henze*, a cura di G. LANZA TOMASI, Milano, Mondadori, 1983<sup>2</sup>, pp. 254-260, «nel libretto Turiddu è più serio e, prima del duello, ha nei confronti di Santuzza delle delicatezze che nella novella non aveva: nell'opera affida la fanciulla alla madre, e in fondo con questo gesto si nobilita, mentre nel testo verghiano il suo pensiero prima della sfida mortale è solo per la madre *vecchierella*» (p. 257); invece, il diverso comportamento del giovane si ha già nel dramma e, ideologicamente, potrebbe anche essere diversamente interpretato: cfr. GIBELLINI, *Tre coltellate per compare Turiddu...*, e ANGELINI, *Cavalleria rusticana di Giovanni Verga...*

<sup>26</sup> E. MONTALE, *Prime alla Scala*, a cura di G. LAVEZZI, Milano, Mondadori, 1981, pp. 391 e 392.

<sup>27</sup> Il primo atto di *Mala Pasqua!* è ambientato all'alba del giorno di Pasqua, quando Carmela vede Turiddu uscire dalla casa di Lola e ha poi un drammatico colloquio con Alfio, che sta rientrando, e con la stessa Lola, mentre il secondo e il terzo atto seguono sostanzialmente il dramma verghiano. Il secondo atto si chiude con la maledizione di Carmela e il terzo si apre con l'ingresso di Alfio a cui la giovane fa la spia. Anche a prescindere dal primo atto, dunque, l'opera di Mascagni, che spezza l'azione con l'intermezzo musicale dopo il duetto Santuzza-Alfio, appare strutturalmente molto più equilibrata di quella di Gastaldon.

ripreso dopo l'uscita di questa: si tratta delle scene II-IV del dramma e V-VII dell'opera. La prima rilevante differenza è che nell'opera Santuzza e Turiddu si danno costantemente del tu, molto probabilmente anche per suggestione della tradizione melodrammatica anteriore: così, se in qualche punto il dialogo acquista in scioltezza, si perde però (ed è perdita grave) l'effetto ottenuto da Verga sia con la asimmetria degli allocutivi della prima parte (quando la donna dà del voi all'uomo ricevendone il tu, a evidenziare il suo atteggiamento sottomesso, subalterno), sia con il brusco passaggio di Santuzza al tu dopo l'uscita di Lola, nel momento di maggior tensione emotiva (la sua prima battuta è *Ammazzami*). Per il resto, non mancano riprese quasi *ad verbum*, ma non c'è una sola battuta del libretto che sia perfettamente sovrapponibile al testo verghiano. Mettiamo a confronto, per esempio, lo scambio iniziale.<sup>28</sup>

SCENA II

*Turiddu Macca in fretta dalla viottola in fondo a destra e Santuzza che balza in piedi al vederlo*

T Oh, Santuzza!... che fai qui?  
S Vi aspettavo.  
T Dov'è mia madre?  
S È andata in chiesa.  
T Allora vacci anche tu:  
ché qui ci abbadio io.  
S No, non ci vado in chiesa.  
T Il giorno di Pasqua!  
S Lo sapete che non posso andarci.  
T Allora cosa vuoi fare?  
S Voglio parlarvi.  
T Qui? In mezzo alla strada?

SCENA V

*Santuzza e Turiddu*

T (*entrando*) Tu qui, Santuzza?  
S Qui t'aspettavo.  
  
T È Pasqua, in chiesa non vai?  
S Non vo. Debbo parlati...  
T Mamma cercavo.  
  
S Debbo parlati...  
T Qui no! Qui no!

Anche poco oltre, la frase di Santuzza *L'hanno detto qui, or ora, che vi hanno visto all'alba sull'uscio della gnà Lola* diventa *E stamattina, all'alba, t'hanno scorto presso l'uscio di Lola*. Non solo formale, ma anche semantica, la modifica della battuta di Turiddu *Ah questo è il grande amore che mi*

<sup>28</sup> Avverto che metto in corsivo parole e frasi che ritengo importanti per il confronto tra i due testi.

porti?, che diventa *Così ricambi l'amor che ti porto?* e suona come una dichiarazione (sincera o meno) di un sentimento che il dramma più giustamente assegna (sia pure per metterlo in discussione) alla donna (la quale poco prima ha detto che Turiddu *d'amore non m'ama più*). Pur se con maggiore aderenza al testo di base, rileviamo modifiche anche nello scambio di battute tra Santuzza e Lola: *Gli dicevo che oggi è giornata grande; e il Signore, di lassù, vede ogni cosa > Gli dicevo che oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!; Io ringrazio Iddio, e bacio in terra > Io ringrazio il Signore e bacio in terra.*<sup>29</sup> Cambia perfino la battuta conclusiva di maledizione: *Ab! Mala Pasqua a te! > A te la mala Pasqua, spergiuro!*. Il melodramma punta però spesso a innalzare il tono, sul piano sia lessicale sia anche sintattico: lo dimostrano passaggi come: *stava dicendomi > mi narrava; La gnà Lola è meglio di me, lo so! > Assai più bella è Lola; Ammazzami > Squarciami il petto!*<sup>30</sup> Ma questo innalzamento di tono si realizza soprattutto per sottrazione, con l'eliminazione di tutte le espressioni popolareggianti o colloquiali o troppo accese (come *Ab! Sangue di Giuda > Ab perdio!*), che l'atto unico presenta. Così, il libretto dà spesso l'impressione di una secchezza eccessiva, là dove il dramma rende più verosimilmente certe ridondanze del parlato (per esempio all'inizio, quando Turiddu invita Santuzza ad andare in chiesa e lei replica *Lo sapete che non posso andarci*, mentre nel libretto dice semplicemente *Non vo*), ma talvolta anche quella di un'efficace concisione o perfino di uno stile più dimesso: la battuta verghiana *Ditemi donde venite* (peraltro ripresa subito dopo con *Dove siete stato?*), diventa subito il più diretto *Dove sei stato?*, l'ecolalico *Sono stato a Francofonte, sono stato*<sup>31</sup> si riduce all'enunciato nominale *A Francofonte*, però la precedente interrogativa *Che vuol dire questa cosa?* di Verga è sostituita da un *Che vuoi tu dire?* decisamente arcaico per la presenza

<sup>29</sup> In tutte le edizioni consultate, a questa battuta Santuzza risponde: *Ringraziatela, gnà Lola, quand'è così*, con accordo a *terra* invece che a *Dio*, fatto certamente spiegabile sia sul piano linguistico, come coreferenza anomala propria del parlato, sia su quello psicologico (secondo Santuzza Lola può ringraziare la terra, ma non Dio); ma che meriterebbe una verifica al momento di predisporre l'edizione critica.

<sup>30</sup> In quest'ultimo passaggio SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, p. 166, rileva una «maggior teatralità».

<sup>31</sup> Assieme alla battuta di Zio Brasi *Gnà Lola, tornate a casa, tornate!* (che però presenta il verbo all'imperativo, e pertanto a mio parere ha un peso leggermente diverso), è questo l'unico relitto nel dramma della struttura a cornice (o "frase foderata"), che nella novella ha quattro esempi (cfr. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 17; P. D'ACHILLE, *Sintassi e fraseologia dell'italiano contemporaneo tra diacronia e diatopia*, in *Aspetti dell'italiano parlato*, a cura di K. HÖLKER, CH. MAASS, Münster, LIT, 2005, pp. 235-249, a p. 241).

del pronome tra il verbo modale e l'infinito, presenza che ritorna più oltre (stavolta tra ausiliare e participio passato) in *Ab! Lo vedi, che hai tu detto...?* (in bocca a un Turiddu che la didascalia definisce *irato*), al posto di *Ab! Vedi cosa hai fatto?* (detto nel dramma da un Turiddu *furibondo*).

Una seconda osservazione riguarda, in generale, il codice utilizzato: nella novella, come è noto, si hanno due inserimenti dialettali, entrambi in bocca a Turiddu: il motto in *code switching* nel definitivo distacco da Lola (*Ora addio, gnà Lola, facemu cuntutu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu*) e l'espressione *racinedda mia!* detta a Santa durante il corteggiamento<sup>32</sup>. Nell'atto unico Verga opta invece per un radicale monolinguisimo, almeno di superficie, che non esclude cioè nel fondo, specie sul piano sintattico, andamenti regionali e popolari;<sup>33</sup> il dramma è però integralmente in italiano: al dialetto restano solo i nomi e gli appellativi dei personaggi (*Zio Brasi, Pippuzza, Gnà Nunzia, Gnà Lola, Turiddu e Santuzza*, che nella novella era invece semplicemente *Santa*).<sup>34</sup> Nel libretto la sicilianità onomastica si attenua: *Gnà Nunzia* diviene (*Mamma*) *Lucia*,<sup>35</sup> *Gnà Lola* semplicemente *Lola*; restano solo *Turiddu* e *Santuzza* (che, per inciso, come anche *Alfio* e *Lola*, si diffonderanno poi per vari decenni nell'antroponimia nazionale proprio grazie alla popolarità dell'opera);<sup>36</sup> c'è però all'inizio la famosa "Siciliana" in dialetto *O Lola ch'ai di latti la cammisa*, cantata da Turiddu a sipario chiuso, e troviamo poi il latino del coro interno al momento della processione. La presenza dell'uno e dell'altro codice trova riscontri in altri melodrammi successivi (celeberrimi gli esempi della *Tosca* di Puccini, *Illica* e *Giacosa*, di dieci anni posteriore: il *Te Deum* in

<sup>32</sup> Cfr. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 11.

<sup>33</sup> Analoghi a quelli rilevati nella grande narrativa verghiana, per la quale mi limito qui a rimandare ai più noti e recenti studi di storici della lingua italiana, come G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei "Malavoglia"*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983; G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia*, in Id., *La lingua dei "Malavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 7-97; E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 126-147; F. BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, 1999 (in particolare il cap. VI: *Sulla lingua del Mastro-don-Gesualdo*, pp. 235-292); T. POGGI SALANI, *La "forma" dei "Malavoglia"*, in EAD., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 177-206.

<sup>34</sup> Cfr. SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, pp. 157-158.

<sup>35</sup> Secondo MELLACE, *Cavalleria rusticana dalla letteratura...*, Lucia è nome più colto, che nella cultura italiana dell'Ottocento richiama il romanzo di Manzoni e il capolavoro donizettiano della Lucia di Lammermoor.

<sup>36</sup> Cfr. al riguardo E. DE FELICE, *Nomi e cultura. Riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Pomezia/Venezia, Sarin/Marsilio, 1987, p. 106.

latino del finale primo e lo stornello in romanesco intonato fuori scena dal pastorello durante il preludio del terzo atto)<sup>37</sup> e rappresenta comunque una novità rispetto al testo verghiano. Di nuovo, dunque, il percorso lineare novella-dramma-melodramma trova un elemento di discontinuità, tanto più, direi, perchè nella “Siciliana”, Turiddu definisce Lola *bianca e russa*, una coppia di aggettivi che si trova appunto, anche replicata in *pallida e rossa*, nella novella (dove è stata finemente analizzata da Pietro Gibellini)<sup>38</sup> e che non ha riscontro nel dramma. Più consona all’atto unico verghiano nel rifiuto del dialetto sarebbe *Mala Pasqua!*, il cui italiano è però decisamente quello del melodramma tradizionale, pur accogliendo qualche tratto popolare o regionale, come il *Salutiamo!*, detto più volte da Lola, anche ironicamente, a Santuzza<sup>39</sup>.

Apro una breve parentesi sulla “Siciliana”. A mio parere si tratta di un inserimento felice: è vero, come rileva Franca Angelini, che costituisce un *topos* melodrammatico<sup>40</sup> (peraltro qui in posizione un po’ diversa dal solito)<sup>41</sup>, ma serve non solo a dare un “colore locale”, ma anche a introdurre il pubblico nella vicenda, costituendo un’anticipazione importante sul piano contenutistico del successivo racconto di Santuzza e sul piano musicale e affettivo dello stornello cantato fuori scena da Lola (anche questo un’innovazione melodrammatica). Mi sembra notevole che anche il frammento di sceneggiatura cinematografica di *Cavalleria* approntato dal Verga si apra con una serenata di Turiddu:<sup>42</sup> evidentemente lo scrittore assunse deliberatamente un elemento operistico. Del resto, già nel dramma il brindisi prima della sfida, innovativo rispetto alla cena con la salsiccia all’osteria della novella, potrebbe essere dovuto a una suggestione melodrammatica, visto che si tratta di un altro *topos* dell’opera lirica, che conta innumerevoli esempi prima di quello mascagnano (basti qui il rimando

<sup>37</sup> Dell’«inserzione del dialetto, tipica concessione al gusto veristico» parla per entrambe le opere SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, p. 166 n. 30.

<sup>38</sup> Cfr. GIBELLINI, *Tre coltellate per compare Turiddu...*

<sup>39</sup> Ometto per brevità, qui e altrove, di indicare riscontri nei principali studi sui dialetti e sull’italiano regionale siciliano.

<sup>40</sup> Cfr. ANGELINI, *Cavalleria rusticana di Giovanni Verga...*

<sup>41</sup> Numerose infatti sono le serenate (o mattinate) intonate dai tenori fuori scena (dal *Trovatore* al *Simon Boccanegra*, fino a quella, di poco posteriore, di Arlecchino nei *Pagliacci*), ma mai a sipario chiuso, prima che l’opera inizi.

<sup>42</sup> Cfr. VERGA, *Tutto il teatro*, a cura di OLIVA, ..., p. 571, e ANGELINI, *Cavalleria rusticana di Giovanni Verga...*, pp. 977-979.

<sup>43</sup> Segnalo che nel libretto originario il brindisi era un po’ più ampio: nell’edizione in mio possesso tra il *Beviam! Rinnovasi la giostra!* del coro e la ripresa di *Viva il vino*

verdiano a *Macbeth*, *Traviata*, *Otello*).<sup>43</sup> Va detto peraltro che sia nel dramma, sia nella stessa novella verghiana sono state additate varie ascendenze melodrammatiche anche sul piano stilistico-formale.<sup>44</sup> Segnalo invece che, curiosamente, in *Mala Pasqua!*, che pure nel primo atto si apre proprio all'alba sotto la casa di Lola, la mattinata, costituita da un testo popolare ben noto (*T'affaccia a la finestra o biondo viso / mazzetto di garofani indorato...*), è cantata fuori scena dal coro ed è poi Alfio, all'inizio del terzo, a intonare, sempre fuori scena, un'altra breve mattinata (*Destati o bella – vieni al verone, / passa il signore del tuo pensier; / non senti fremere la sua canzone? / è la canzone del mulattier!*).

Passo finalmente a presentare dati di carattere più propriamente linguistico, per soffermarmi sugli elementi sintattici di ascendenza regionale o comunque propri del parlato presenti nell'atto unico e per documentare se e in qual misura restino nel melodramma.

Inizio dall'atto unico: è noto che il Verga maturo espresse un giudizio fortemente riduttivo nei confronti del teatro rispetto al romanzo<sup>45</sup>. In effetti, il genere teatrale, semioticamente e linguisticamente diverso dalla narrativa, come sappiamo anche grazie agli studi di Giovanni Nencioni e di Cesare Segre,<sup>46</sup> priva la lingua di Verga di un tratto stilistico fondamentale quale il

*spumeggiante* (segnalo, per inciso, che il testo in Rete riporta semplicemente: *Beviam! Viva il vin!*), si legge infatti il seguente scambio di battute, tra quattro coristi (che indico tra parentesi con I, II, III, IV), Turiddu (T) e Lola (L): *Un bicchiere!* (I) *Un bicchiere!* (II) *Un altro!* (III) *Un altro!* (IV) / *Al più felice!* (I) *Alla bella!* (T) *Al più scaltro!* (L).

<sup>44</sup> Per quanto riguarda la novella, rilevo che GIBELINI, *Tre coltellate per compare Turiddu...*, cita il «brioso dialogo di corteggiamento fra Turiddu e Santa, vero duetto fra tenore e soprano». Delle valenze melodrammatiche del teatro verghiano, cfr. ALONGE, *Le valenze operistiche...*, e FERRONE, *Il teatro di Verga...*, che definisce il «duetto» Turiddu-Santuzza «già quasi una scena di melodramma» (p. 132), parla poi di un terzetto, di «pura effusione lirica» (p. 133) e di «particolare struttura ritmica dei duetti lirici» (p. 149). Vale la pena di ricordare che, come è del resto noto, lo stesso Verga commissionò al musicista Giuseppe Perrotta un pezzo sinfonico da eseguire all'inizio del dramma. Questo brano musicale, corredato da un'ampia documentazione archivistica, è stato recentemente ritrovato e pubblicato: cfr. F. BRANCIFORTI – E. FERRATA, *Una ouverture per Cavalleria rusticana*, Catania, Fondazione Verga, 2003.

<sup>45</sup> Mi esimo dal citarlo per l'ennesima volta. Lo si può leggere, per esempio, in SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, pp. 155-156.

<sup>46</sup> G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto e parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179; C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>47</sup> Su cui rimando solo al classico volume di B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.

discorso indiretto libero,<sup>47</sup> che costituisce una delle strutture portanti della novella, la quale sotto questo aspetto appare certamente più originale e innovativa. Il dramma presenta però un tratto significativo nell'ottica del discorso riportato: la citazione di discorsi diretti all'interno di un discorso diretto. Santuzza infatti durante il suo racconto a Gnà Nunzia riporta parole di Lola, di Turiddu e di lei stessa. Il passo è importante anche perché costituisce, insieme al dialogo tra Turiddu e Lola al momento del brindisi, l'unico caso di riassorbimento nel dramma di episodi della novella. Leggiamolo (evidenzio in corsivo le citazioni):

Lo so, che si affacciava ogni volta, quando lo vedeva passare dinanzi la mia porta, e me lo rubava cogli occhi quella scomunicata! e cercava di attaccar discorso con lui anche! - *Compare Turiddu, che ci venite a fare da queste parti? Non lo sapete che non ci fu la volontà di Dio? Ora lasciatemi stare che son di mio marito*<sup>48</sup>. La volontà di Dio era per tentarlo! Egli si metteva a cantare sotto la mia finestra per far dispetto a lei che s'era maritata con un altro. Tanto è vero che l'amore antico non si scorda più. Io come lo sentivo cantare, quel cristiano, sembrava che il cuore mi scappasse via dal petto. Ero pazza, sì! Come potevo dir di no, quand'egli mi pregava: - *Apri, Santuzza, s'è vero che mi vuoi bene!*...<sup>49</sup> Come potevo? Allora gli dissi: - *Sentite, compare Turiddu, giuratemi innanzi a Dio, prima!*<sup>50</sup> Egli giurò. Dopo, come lo seppe lei, quella mala femmina diventò gelosa a morte; e si mise in testa di rubarmelo. Mi cambiò Turiddu di qua a qua.

*Col gesto della mano*

Egli nega, perchè gli faccio compassione; ma d'amore non mi ama più!.. Ora che sono in questo stato... che miei fratelli quando lo sapranno m'ammazzano colle sue mani stesse! Ma di ciò non m'importa. Se Turiddu non volesse bene a quell'altra, morirei contenta. Ieri sera venne a dirmi: - *Addio, vado per un servizio.* -<sup>51</sup> Colla faccia tanto buona! Signore! Com'è possibile avere in core il tradimento di Giuda con quella faccia? Più tardi una vicina che veniva pel filato mi disse di aver visto compare Turiddu lì dalle nostre parti, dinanzi all'uscio della gnà Lola.

<sup>48</sup> L'espressione *la volontà di Dio* è certamente una ripresa diretta della novella: «- Che è vero che vi maritate con compare Alfio, il carrettiere? - Se c'è la volontà di Dio! - rispose Lola tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto. - La volontà di Dio la fate col tira e molla come vi torna conto! E la volontà di Dio fu che dovevo tornare da tanto lontano per trovare ste belle notizie, gnà Lola! -».

<sup>49</sup> Il verbo costituisce forse un'eco della novella, dove a un certo punto si legge: *la figliuola gli aprì la finestra.*

<sup>50</sup> In questo caso non è possibile individuare un precedente nella novella, dove il personaggio di Santa è molto diverso.

<sup>51</sup> Notato che *vado per un servizio* sembrerebbe la frase che Turiddu adopera ogni volta che deve allontanarsi e non vuole spiegare perché, tanto che ricorrerà nel momento dell'addio alla madre: *Vado per un servizio, madre.*

In generale direi che anche nell'atto unico «si attu[il] la riuscita fusione del colorito dialettale siciliano in un impasto linguistico saldamente italiano», come giustamente rilevato da Trifone per la novella.<sup>52</sup> Qualcuno potrebbe obiettare che nel dramma si registra anche la presenza di aulicismi e toscanismi, che sulla scena hanno poi un peso specifico diverso che non sulla pagina;<sup>53</sup> ma anzitutto si tratta di una componente minoritaria, che, per quanto non limitata al livello fonomorfológico e lessicale, è certo meno rilevante delle profonde innovazioni sintattiche e fraseologiche in direzione del parlato. Inoltre, direi che alcuni elementi aulici non rappresentano casami più o meno avvertiti o, per così dire, trascorsi di penna: credo che Verga li abbia mantenuti o inseriti quasi sempre consapevolmente, alla ricerca di quella che, citando ancora una volta Pietro Trifone, potremmo definire «oralità spettacolare»,<sup>54</sup> che postula per il testo teatrale una dimensione specifica, diversa da quella della pura e semplice simulazione di parlato. Questa forma di oralità si nutre sia di caratteri propri del parlato popolare sia, appunto, di tratti aulici, del resto tutt'altro che estranei alla stessa cultura popolare, che in alcune sue manifestazioni (pensiamo alla tradizione dei cantari in ottave a braccio) assume elementi della cultura alta. Credo insomma che la componente di matrice letteraria/toscana e quella regionale/popolare in *Cavalleria* si sposino senza dissonanze, in un insieme armonico, ben lontano da commistioni di tipo espressionistico.

Non è un caso che, come ha rilevato Baldacci,<sup>55</sup> nel testo di *Cavalleria rusticana* appaiano non di rado «endecasillabi involontari», spesso (aggiungo io) nati proprio grazie all'adozione di tratti sintattici del parlato, che sarebbero già belli e pronti per i librettisti, che pure spesso se li lasceranno sfuggire. È il caso di *In casa vostra non ci posso entrare* e di *Che chiodo che c'è qui dentro il mio cuore*, che, regolarizzati nella struttura sintattica, nell'opera diventeranno rispettivamente [*Entra.*] *Non posso entrare in casa vostra e [del mio figliuolo.] Quale spina ho in core*; e ancora di *È andato a Francofonte per il vino*, che passa al libretto, con un solo spostamento di

<sup>52</sup> TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 10.

<sup>53</sup> SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, p. 159 n. 9, ricorda il giudizio negativo sulla lingua del testo teatrale espresso da L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1946', che parlò di «un italiano stemperatissimo di frasi dotte e letterarie, qua e là contaminate con battute provinciali», giudizio «rettifica[to] opportunamente» da A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

<sup>54</sup> Cfr. P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

<sup>55</sup> Cfr. BALDACCÌ, *Il libretto di Cavalleria rusticana...*, p. 45.

sintagmi, come *È andato per il vino a Francofonte*, di *Perché mi hai fatto segno di star zitta?*, trasformato in *Perché m'hai fatto segno di tacere?*, dall'esigenza di maggior decoro espressivo;<sup>56</sup> di *Quand'è così va bene e vi ringrazio* (che passerà anche a *Mala Pasqua!*),<sup>57</sup> della stessa battuta finale di Pippuzza *Hanno ammazzato compare Turiddu!*, questa sì portata di peso nel melodramma di Mascagni (ma non, come si è visto, in quello di Gastaldon). Approfitto per rilevare, a proposito di questa frase, che l'uso impersonale della terza persona plurale costituisce, sul piano drammaturgico, «l'assunzione di colpevolezza da parte del coro», come ha notato Carmelo Musumarra,<sup>58</sup> ma si spiega anche, sul piano linguistico e stilistico, sia come adozione di un tratto di parlato (si tratta infatti di un'alternativa al passivo ben diffusa nell'italiano, specie quando non si vuole esplicitare l'agente) sia, appunto, per ragioni formali. Un po' tutti questi "endecasillabi" mi pare che documentino l'indiscindibilità, nel dramma, della componente letteraria e di quella popolare della lingua verghiana, che, come ho detto, collaborano qui senza conflitti, l'una e l'altra costituendo uno scarto, più o meno rilevante, dalla normalità propria della lingua borghese.

La componente letteraria e toscana è in parte circoscritta alle didascalie, dove infatti troviamo *capo*, peraltro maggioritario rispetto a *testa* anche nelle battute, *uscio* (già della novella), *grembiale*, il monottongo in *ova*, parola che torna però poi in bocca a Pippuzza, dopo un'improbabile elisione (*Volet'ova?*), e viceversa il «dittongo letterario dopo palatale», peraltro normale nei testi verghiani<sup>59</sup>, in *stradicciuola*, anch'esso già presente nella novella e che tornerà anche nel libretto (a questo diminutivo se ne affiancano molti altri: *piazzetta*, *chiesuola*, *viottola*, *panchettino*, *portoncino*, *casetta* e poi, spesso ripetuta, *mantellina*), l'avverbio *poscia*. Fuori dalle didascalie troviamo il dittongo ancora in *figliuolo/-i* (anch'esso poi nel melodramma); abbiamo un *core* (*Com'è possibile avere in core il tradimento di Giuda*; ma anche, più volte, *cuore* (*essa non se lo mise il cuore in pace*, ecc.) al pari di *fuoco*; abbiamo *escire* e *istessa*, *vo 'vado'* (pure del melodramma, dove troviamo anche *ite*), *danari*, *limosina*, la preposizione articolata *pel* (*pel filato*, *pel baio*), un *Ab*, *sai anche cotesto* in bocca a Turiddu, ecc. Ma la

<sup>56</sup> SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, p. 166. In effetti la tendenza analitica è propria del parlato e della lingua popolare.

<sup>57</sup> Dove viene opportunamente eliminato il *comare* che in Verga conclude la battuta di Alfio.

<sup>58</sup> Cfr. C. MUSUMARRA, *Il linguaggio del teatro verghiano*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», V, 1978, pp. 19-26, a p. 26.

<sup>59</sup> TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, pp. 20-21.

marca toscaneggiante è data soprattutto dall'o allocutivo iniziale di battuta (*O compar Alfio; O comare Santa; O gnà Nunzia – O tu!... Che vuoi?; O madre*, qui forse anche l'ob di *Ob compare Turiddu*) e nelle esclamazioni (*O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno!; O gli uomini! Chi li crede*, si noti qui anche la particolare reggenza sintattica del verbo, certo marcata come popolare) e dall'o/o *che* introduttore delle interrogative (*O che non siete stata a confessarvi, gnà Nunzia?; O dove l'avete visto mio figlio Turiddu, compar Alfio?*) dove, peraltro prevale, come segnalato già da Trifone<sup>60</sup>, che ne rileva anche la crescita rispetto alla novella, il tipo più marcatamente centro-meridionale col semplice *che*, che ha ben cinque esempi nella prima scena (*O comare Santa, che andate a confessarvi?; Che ne avete ancora di quello buono da sei soldi, gnà Nunzia?; Che non ci venite a messa voi?; O compar Alfio, che potete pigliarlo un viaggio per Militello?; Che ci arrivo alle funzioni, zio Brasi?*); anche nella scena III, nelle battute di Lola ben tre interrogative di questo tipo si susseguono l'una dopo l'altra: *che l'avete visto andare in chiesa, mio marito?; Voi, che state a sentirle di qua fuori le funzioni di Pasqua?; E voi, che non ci andate in chiesa?*. Da rilevare ancora, nelle frasi interrogative ed esclamative, le alternanze tra i pronomi *che* e *cosa*, sostanzialmente intercambiabili: *Che vieni a dirmi!* e *Cosa mi vieni a dire!*, entrambi di Gnà Nunzia<sup>61</sup> (nell'opera Mamma Lucia dirà *Che cosa vieni a dirmi?*), e poi *Cos'è successo, E vostra moglie cosa dice? Cosa ti salta in mente?; Cosa vuoi fare?* da un lato e *Che sai?; Che te ne importa?* dall'altro.

Tra gli altri fatti di morfosintassi segnalano rapidamente le alternanze al maschile di *egli* e *lui* e al femminile di *lei* ed *essa* e la presenza di *suo* col valore di *loro*, tratto, questo, a un tempo arcaico e popolare (*i miei fratelli mi ammazzano con le sue mani stesse*).

Ancora Trifone<sup>62</sup> rileva un incremento, nel passaggio dalla novella al dramma, delle frasi con dislocazioni a sinistra e, soprattutto nelle interrogative (come si è visto), a destra, cioè con la ripresa o l'anticipazione di un costituente (specie l'oggetto diretto) attraverso un pronome clitico: *I miei interessi me li guardo io, Essa non se lo mise il cuore in pace*, ecc. Io mi spingerei ancora più oltre, fino a dire che queste strutture, ormai da anni studiatissime anche in italiano, sia in sincronia sia in diacronia, e ben

<sup>60</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>61</sup> Da rilevare anche l'alternanza della posizione del clitico, una volta legato all'infinito, un'altra anteposto al verbo principale della perifrasi.

<sup>62</sup> Cfr. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 16.

attestate, almeno a partire da Goldoni, nell'italiano usato a teatro,<sup>63</sup> sono così massicciamente presenti nel testo verghiano, da costituire la norma, da perdere quasi ogni marcatezza grammaticalizzandosi, tanto che, invece di registrare tutti gli esempi, bisognerebbe forse segnalare le poche frasi che presentano l'ordine normale SVO oppure qualche ulteriore particolarità, come: *E lei perchè non mi lascia stare, me*, dove sembra volutamente evitato l'oggetto preposizionale che ci aspetteremmo; *catena al collo non ne ho*, dove il *ne* partitivo riprende un sostantivo singolare invece dell'atteso plurale; *Io come lo sentivo cantare, quel cristiano, sembrava che il cuore mi scappasse via dal petto*, in cui, anche per la presenza di una frase incassata, si arriva al vero e proprio tema sospeso, non a caso il pronome soggetto di prima persona. Segnalo subito che frasi del genere sono rare, ma non del tutto assenti nel melodramma,<sup>64</sup> dove troviamo: *n'avete ancora di quel vecchio vino?*, certo modellata sulla corrispondente frase verghiana (*Che ne avete ancora di quello buono da sei soldi, gnà Nunzia?*); *Oh, questo non lo dire!; il vino vostro io non l'accetto* e anche *lo so che il torto è mio* nella scena della sfida.<sup>65</sup>

Serianni ha rilevato giustamente nell'atto unico verghiano «una certa coloritura regionale, non tanto nel lessico quanto nel tono complessivo del discorso», aggiungendo che «arieggia la sintassi locale la collocazione del verbo finito in fondo alla frase: *Niente so!* (sc. I), *Tardi arrivate* (V), *Forte avete fatto, compare Turiddu!* (VII)».<sup>66</sup> Ora, casi di posposizione del verbo finito si rilevano anche nell'opera, ma o costituiscono inversioni di sapore letterario (*vendetta avrò pria che tramonti il dì*) o conferiscono all'oggetto anteposto il valore di rema ristretto, messo in rilievo: *Mamma, cercavo o Io sangue voglio*. Normale nel libretto, come nella tradizione melodrammatica,<sup>67</sup> sarebbe l'anteposizione dell'infinito al verbo modale,

<sup>63</sup> Cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, pp. 77-79; P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al sec. XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 187-188. Aver fatto il nome di Goldoni parlando del Verga non è fuori posto, come dimostrato efficacemente già da R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nischi-Lischi, 1978<sup>2</sup>.

<sup>64</sup> Cfr. TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito...* Lo studioso segnala anche un caso di frase scissa: *È il vino che m'ha suggerito*, che peraltro potrebbe anche interpretarsi come una presentativa.

<sup>65</sup> Collocherei qui anche la battuta di Turiddu *Ah! lo vedi, ché bai tu detto...?*, a dispetto dell'accento su *ché*, segnato nell'edizione del libretto da me consultata (ma non nel testo in Rete).

<sup>66</sup> SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, pp. 157-158.

<sup>67</sup> Cfr. almeno, per Verdi, V. COLETTI, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*. Convegno internazionale (Roma, 29-30 novembre 2001), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 41-57, a p. 46.

ma gli esempi sono rarissimi, ravvicinati e all'interno di frasi interrogative in cui, come si è già visto, gioca un ruolo anche l'inserimento del pronome (*Abbandonarmi dunque tu vuoi?* e *La tua Santuzza piange e t'implora; come cacciarla così tu puoi?*),<sup>68</sup> almeno un caso del genere, non in un'interrogativa, si ha già nel dramma: il *Piangere non posso* di Santuzza, dove peraltro l'anteposizione si può anche spiegare col fatto che il verbo è stato appena usato da Alfio e dunque ha valore tematico.

Tornando all'atto unico, tra le altre caratteristiche sintattiche sottolineerei anzitutto, a partire dalla prima battuta (*Spesa, zia Filomena?*), la presenza di frasi nominali che presentano un "soggetto assoluto", a cui a volte si lega una relativa, con ellissi del verbo *essere* (*Comare Santa, qui, che stava dicendomi...; Oh, il Signore che vi manda, compare Alfio!* (che perderà il *che* nell'adattamento per la musica, riducendosi così a un endecasillabo). Con qualche dubbio, inserirei in questa serie anche due battute più esplicitamente esclamative, come la già citata *O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno!* e *Comare Lola, che ve ne andate così, senza dirci niente!*, nelle quali però i nomi potrebbero essere veri e propri vocativi.

Nella subordinazione, anche nell'atto unico, come in tutte le prose verghiane, dove è stato bene studiato, spicca il *che* polivalente:<sup>69</sup> sia il subordinatore generico, che talvolta viene scritto con l'accento, sia quello più propriamente relativo (in quanto legato a uno specifico antecedente), per lo più seguito da un pronome clitico che indica la reggenza sintattica del verbo. Ecco qualche esempio dell'uno e dell'altro: *Dov'è stata questa notte, che non è tornato a casa?*; *Non è bene quello che avete detto, compare Alfio, ché avete la moglie giovane, siete padrone di scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello, se volete, che vi leccerei le mani come un cane*; *No, non posso tacere, che ho la rabbia canina in cuore*; *Vado dal maniscalco pel baio che gli manca un ferro*; *Non v'incomodate per me,*

<sup>68</sup> Il secondo esempio è citato pure da TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito...*, p. 20, il quale rileva anche come in *Cavalleria* non si abbia neppure un caso di inversione con il complemento di specificazione (p. 19), ugualmente tipica della tradizione melodrammatica (cfr. COLETTI, *Il gesto della parola...*, p. 46).

<sup>69</sup> Si tratta di una struttura sintattica ampiamente analizzata in Verga (che, come è noto, la riteneva un fatto dialettale: cfr. F. BRUNI, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 163) da molti degli studiosi citati alla nota 32, e sulla quale, in generale, esiste una bibliografia vastissima, sia in diacronia (cfr. almeno D'ACHILLE, *Sintassi del parlato...*, pp. 205-260), sia in sincronia (segnalo, da ultimo, G. ALFONZETTI, *La relativa non-standard. Italiano popolare o italiano parlato?*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2002).

*compare Turiddu, che la strada la so coi miei piedi*, ecc. Una traccia del costruito resta perfino nel melodramma: *dovrete fare da madre a Santa, ch'io le avea giurato di condurla all'altare*.

Sul piano lessicale spiccano, come forme in qualche modo marcate: l'imprecazione *mannaggia* detta da Turiddu (che, al pari del *te' i danari* di Gnà Nunzia e della *mala femmina* di Santuzza, è connotata anche in diatopia), *pasticci* (*i vostri pasticci*: oggi diremmo *inciuci*), *cimentare* 'provocare', toscanismo, *palanche* 'denari', voce toscana e settentrionale. Almeno un cenno meritano poi le frequenti metafore religiose, quasi tutte nella parte di Santuzza (*Fate come Gesù Cristo a Maria Maddalena, il tradimento di Giuda; ora che mi lasciate come Maria Addolorata*, ecc.), i numerosi (e consueti in Verga) motti proverbiali, messi in bocca soprattutto a Zia Filomena (*Il Carnevale fallo con chi vuoi. Pasqua e Natale falli con i tuoi; Matrimoni e vescovati dal cielo destinati*), nonché alcuni esempi di fraseologia variamente marcati (*Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio; mi tieni sotto una scarpa come un ragazzo*, ecc.).

Vorrei dire ancora qualcosa sull'opera: gli arcaismi si concentrano, come detto, nei brani corali, in particolare nel primo, dove troviamo la rima tronca *or: cor* e poi voci come *olezzano, palpiti, augello, belle occhi-di-sole, spiche, rustiche opre*, tanto da farci dar ragione a Rubens Tedeschi, quando dice che i contadini della *Cavalleria* «non hanno mai impugnato una vanga o spinto un aratro; sono dei pastori riemersi dall'arcadia letteraria». <sup>70</sup> Molto più contenute le concessioni alla tradizione nel resto del testo: abbiamo anzi riprese, se pur adattate e "spostate" (nella forma, nel significato, o semplicemente nell'assegnazione a un personaggio diverso), di voci ed espressioni del melodramma: il citato *mala femmina* di Santuzza trova riscontro nella frase, sempre di Santuzza e sempre con riferimento a Lola, *Quella / cattiva femmina ti tolse a me!; scomunicato/scomunicata*, che nel dramma ha quattro occorrenze (due volte è detto da Zia Filomena a Zio Brasi, due volte lo usa Santuzza per riferirsi a Lola), ne ha una anche nell'opera, con valore un po' diverso, semplicemente denotativo (lo dice ancora Santuzza, ma di se stessa, che non può pertanto entrare in casa di Mamma Lucia); ancora, verso la fine del dramma Lola dice: *Il vino che abbiamo bevuto insieme ci andrà tutto in veleno* e le fa eco nell'opera Alfio: *Il vino vostro io non l'accetto / diverrebbe veleno entro il mio petto*.

Propongo ora un confronto tra tutti e quattro i nostri testi, compresa

<sup>70</sup> R. TEDESCHI, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 75, citato da SERIANNI, *Viaggiatori, musicisti, poeti...*, p. 115.

cioè *Mala Pasqua!*, in un momento-chiave della vicenda, la spiata di Santa/Santuzza ad Alfio, al quale si riferiscono alcune significative osservazioni di Alonge, che sottolineano la progressiva “rimozione”, dalla novella al melodramma mascagnano della sfera sessuale.<sup>71</sup> Pongo in sequenza novella, dramma e libretti:<sup>72</sup>

CAVALLERIA RUSTICANA (*novella*)

Compare Alfio tornò colle sue mule, carico di soldoni, e portò in regalo alla moglie una bella veste nuova per le feste.

- Avete ragione di portarle *dei regali*, - gli disse la vicina Santa, - perché *mentre voi siete via vostra moglie vi adorna la casa!* -

Compare Alfio era di quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio, e a sentir parlare in tal modo di sua moglie cambiò di colore come se l'avessero accoltellato. - Santo diavolone! - esclamò, - *se non avete visto bene, non vi lascerò gli occhi per piangere! a voi e a tutto il vostro parentado!*

- *Non son usa a piangere!* - rispose Santa, - *non ho pianto nemmeno quando ho visto con questi occhi Turiddu della gnà Nunzia entrare di notte in casa di vostra moglie.*

- *Va bene*, - rispose compare Alfio, - *grazie tante* -.

CAVALLERIA RUSTICANA (*dramma*)

*Compar Alfio in fretta, dalla viottola in fondo a destra, e Santuzza a metà della scena.*

S Oh, il Signore che vi manda, compar Alfio!

A A che punto è la messa, comare Santa?

S Tardi arrivate. Ma vostra moglie c'è andata per voi con Turiddu Macca.

A Cosa volete dire?

S Dico che vostra moglie va attorno carica d'oro come la Madonna dell'altare, e vi fa onore, compare Alfio.

A Oh, a voi che ve ne importa?

S Me ne importa per voi che, mentre girate il mondo a buscarvi il pane e a comprar dei regali per vostra moglie, essa vi adorna la casa in altro modo!

A Cosa avete detto, comare Santa?

S Dico che mentre voi siete fuoriviva, all'acqua e al vento, per amor del guadagno, comare Lola, vostra moglie, vi adorna la casa in malo modo!

<sup>71</sup> Cfr. ALONGE, *Le valenze operistiche...*, p. 62.

<sup>72</sup> Avverto che in questo caso metto in corsivo parole e frasi della novella e dei libretti che hanno riscontri nel testo teatrale.

- A Pel nome di Dio, gnà Santa, che se siete ubbriaca di buon'ora la mattina di Pasqua, vi faccio escire il vino dal naso!
- S Non sono ubbriaca, compar Alfio, e parlo da senno.
- A Sentite! S'è la verità che m'avete detto, allora vi ringrazio, e vi bacio le mani, come se fosse tornata mia madre istessa dal camposanto, comare Santuzza! Ma se mentite, per l'anima dei miei morti! vi giuro che non vi lascerò gli occhi per piangere, a voi e a tutto il vostro infame parentado!
- S Piangere non posso, compar Alfio; e questi occhi non hanno pianto neppure quando hanno visto Turiddu Macca che m'ha tolto l'onore, andare dalla gnà Lola vostra moglie!
- A (*tornando calmo tutto ad un tratto*). Quand'è così, va bene, e vi ringrazio, comare.
- S Non mi ringraziate, no, ché sono una scellerata!
- A Scellerata non siete voi, comare Santa. Scellerati son coloro che ci mettono questo coltello nel cuore, a voi e a me. Che se gli si spaccasse il cuore davvero a tutti e due con un coltello avvelenato d'aglio, ancora non sarebbe niente! Ora, se vedete mia moglie che mi cerca, ditele che vado a casa a pigliare il regalo pel suo compare Turiddu.

CAVALLERIA RUSTICANA (*opera*)

SCENA IX

*Santuzza e Alfio*

S *Oh! Il Signore vi manda Compar Alfio!*

A *A che punto è la messa?*

S *È tardi ormai,  
ma per voi, Lola è andata con Turiddu!*

A *Che avete detto?*

S *Che mentre correte  
all'acqua e al vento a guadagnarvi il pane,  
Lola v'adorna il letto<sup>73</sup> in malo modo!*

A Ah! nel nome di Dio, Santa, che dite?

S Il ver. *Turiddu mi tolse l'onore,  
e vostra moglie lui rapiva a me!*

<sup>73</sup> Segnalo che il testo in Rete legge *petto*, variante che potrebbe anche esse accolta, corrispondendo, per sineddoche, alla *casa* della novella e del dramma e che forse si intona meglio allo stile del libretto e alla rimozione del sesso appena rilevata.

A *Se voi mentite, vo' schiantarvi il core!*

S *Uso a mentire il labbro mio non è!  
Per la vergogna mia, pel mio dolore  
la triste verità vi dissi, ahimè!*

A *Comare Santa, allor grato vi sono.*

S *Infame io son che vi parlai così!*

A *Infami loro: Ad essi non perdono;  
vendetta avrò pria che tramonti il di.  
Io sangue voglio, all'ira m'abbandono,  
in odio tutto l'amor mio finì...*

*(Escono)*

MALA PASQUA

ALFIO: [...]  
*(entra in scena)*

CARMELA *(rivolgendosi a lui):*  
*Ah! Il Signore vi manda, compar Alfio!*

A *A che punto è la messa?*

C *È troppo tardi,  
ma vostra moglie con Turiddu...*

A *Che?*

C *V'è già andata per voi!*

A *Male diceste!*

C *Io vi dico ch'è bella, compar Alfio,  
la vostra sposa, è bella e vi fa onor;  
come se fosse sull'altar la Vergine,  
voi l'adornaste di monili d'or!*

A *Perché dite così? Perché rifuggono  
quegli occhi vostri dal guardare a me?  
Se bella è la mia sposa e bene adornasi,  
dite, comare mia, che male c'è?*

C Dico *che mentre* sotto al sol, tra' turbini  
*ite pel mondo a guadagnarvi il pan,*  
non la Gnà Lola i giuri suoi rammemora  
e non già sola a attendervi riman!

A Ah, *pel nome di Dio*, de la mia collera  
già sento il foco e spegnerlo non so;  
è menzogna la vostra, è triste favola  
oppur *siete ebbra...* e non è vero! - No!

C *Non mento*, no! Vedete che son vile,  
ma mentire non so!

A *Se non mentite*, se nel cor v'avanza  
un po' di fede in Dio,  
se nella vita eterna una speranza  
avete, *per i morti* che sotterra  
vi stanno ad ascoltare,  
se ancor vi resta puro  
qualche ricordo pio,  
se per la santa virtù di vostra *madre*  
per quel Dio che discende in sull'altare,  
giurate che diceste il ver!

C (*con impeto*)

Lo giuro!

A (*trucemente*)

Ah, se voi m'ingannate  
*per l'anima dei morti* che più amaste  
io non vi lascerò gli occhi per piangere!

C *Non piangerò* mai più, non ebber lacrime  
*gli occhi ch'han visto* togliermi Turiddu!  
Cogli occhi miei stanotte l'ho veduto  
uscir *dalla Gnà Lola!*  
Per sempre l'ho perduto,  
ma benché madre, derelitta e sola,  
non posso pianger più, non posso piangere!

A (*perfettamente calmo*)

*Quand'è così, va bene e vi ringrazio!*

C (*spaventata*)

E volete?

A Comare, se mia moglie  
mi cercherà, le direte che sono  
andato a casa a prendere il regalo  
per lei e per Turiddu.

(Carmela barcolla e fugge gridando)

C Oh, sciagurata!  
Maledizion su me! Maledizione!

(Alfio si rivolge con collera, segue con lo sguardo Carmela e impreca)

A Maledizion su te! Sii maledetta  
Tu che mi spezzi il core! [...]

Non è possibile un'analisi dettagliata, che pure sarebbe molto interessante, e mi limito a poche osservazioni. Nel passaggio dalla novella al dramma la scena, originariamente brevissima, si allunga, sia nel momento della rivelazione di Santuzza, ribadita due volte (e la seconda ai *regali* portati a Lola si aggiunge il particolare patetico di Alfio esposto *all'acqua e al vento, per amor del guadagno*), sia nel finale, dopo il ringraziamento di Alfio; sul piano delle scelte linguistiche, Verga elimina tra l'altro l'imprecazione *Santo diavolone!* di Alfio, ma aggiunge un *infame* al *parentado* di Santuzza. Rispetto al dramma, il libretto per Mascagni abbrevia sia la rivelazione di Santuzza (dei *regali* non si fa più cenno, ed Alfio corre ancora *all'acqua e al vento, ma per guadagnar[s]i il pane*), sia la reazione di Alfio, che non fa più riferimento alla madre morta e minaccia soltanto con un enfatico *Se voi mentite, vo' schiantarvi il core*, a cui fa eco la replica di Santuzza, lontana dall'originale verghiano e di registro genericamente melodrammatico<sup>74</sup>. Più vicino al testo di Verga nella durata complessiva (salvo qualche ampliamento nel finale) e in molti particolari sarebbe *Mala Pasqua!*, che però nelle diverse scelte lessicali (*all'acqua e al vento* > *al sol, tra' turbini; ubbriaca* > *ebbra*), sia nell'attitudine generale dei personaggi e nelle conseguenti ricadute linguistiche (si veda solo il *Lo giuro!* detto da Carmela *con impeto*), riconduce la scena a una situazione propria del melodramma romantico, ben diversa nella sostanza sia da Verga sia dallo stesso libretto mascagnano.

Ho detto all'inizio che il numero delle parole dell'opera di Mascagni è inferiore a quello del dramma verghiano. Si assiste però a una dilatazione

<sup>74</sup> Forse casuale la ripresa, in *Usò a mentire il labbro mio non è*, di una voce della novella, dove Santa dice: *Non son usà a piangere*.

nell'addio di Turiddu alla madre, che leggiamo in sequenza dalla novella al dramma al melodramma omonimo (la scena, stranamente, non ha corrispondenze in *Mala Pasqua!*).

CAVALLERIA RUSTICANA (*novella*)

- *Mamma*, - le disse Turiddu, - vi rammentate *quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più?* Datemi un bel bacio come allora, perché domattina andrò lontano -.

CAVALLERIA RUSTICANA (*dramma*):

TURIDDU [...] *O madre.*

GNÀ NUNZIA (*affacciandosi*). Che c'è ancora?

T Vado per un servizio, madre. Non ne posso fare a meno. Datemi la chiave del cancello, che esco dall'orto per far più presto. E voi, madre, *abbracciatemi come quando sono andato soldato, e credevate che non avessi a tornar più*, ché oggi è il giorno di Pasqua.

GN *O che vai dicendo?*

T *Dico così, come parla il vino*, che ne ho bevuto un dito di soverchio, e vado a far quattro passi per dar aria al cervello. E *se mai... alla Santa*, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi, *madre*.

CAVALLERIA RUSTICANA (*opera*)

TURIDDU

*Mamma*, quel vino è generoso, e certo  
Oggi troppi bicchier ne ho tracannati...  
Vado fuori all'aperto...  
Ma prima voglio che *mi benedite*  
*come quel giorno che partii soldato*.  
E poi... *mamma... sentite...*  
S'io... non tornassi... voi dovrete fare  
da *madre a Santa*, ch'io le avea giurato  
di condurla all'altare.

LUCIA

*Perchè parli così*, figliuol mio?

T

Oh! nulla!  
*È il vino che mi ha suggerito!*  
Per me pregate Iddio!  
*Un bacio*, mamma...  
Un altro bacio... addio!

Vorrei concludere riprendendo un'osservazione di Baldacci, che parlando del passaggio del testo dalla scena teatrale a quella operistica chiama in causa

la categoria della «solennità».<sup>75</sup> In effetti mi sembra una chiave di lettura interessante anche nella prospettiva della diversa fruizione del testo nel passaggio del testo dalla pagina alla scena, che comporta inevitabilmente cambiamenti che si riflettono anche sulle strutture linguistiche.<sup>76</sup> Nell'adattare la sua novella per il teatro Verga dimostra di percepire il carattere rituale dello spettacolo teatrale (un carattere, nella fattispecie, particolarmente consono al soggetto rappresentato e all'ambientazione nel giorno di Pasqua) e questa percezione si riflette anche in certe scelte linguistiche, che solo apparentemente possono sembrare a volte contraddittorie o poco meditate, ma che rispondono in realtà a un disegno coerente. C'è infatti un ultimo particolare che mi sembra notevole e che riguarda anche il libretto mascagnano: sottoponendo ognuno dei tre testi (novella, dramma, libretto) a un programma di analisi testuale (TapoRware Project) disponibile gratuitamente in Rete<sup>77</sup>, che, tra le altre possibilità, fornisce una lista di tutte le parole del testo e del numero delle loro occorrenze, ho ottenuto un dato interessante. Ho notato che tra i sostantivi, eliminati i nomi propri e gli appellativi (*zio*, *compar(e)*, *comare*, *gnà*, ecc.), nella novella le due parole più frequenti sono *occhi* (con 12 occorrenze) e *casa* (8); nel dramma a passare al primo posto è proprio *casa* (29 occorrenze al singolare e 1 al plurale, a cui si può aggiungere 1 *casetta*), seguita da *chiesa* (23 + 1 *chiesuola*), voce che non compariva affatto nella novella; anche nel libretto d'opera sono *casa* e *chiesa* i due nomi più frequenti (entrambi con 12 occorrenze). È vero che numerose presenze di queste due voci, sia nel dramma sia nel libretto, si hanno nelle didascalie, e quindi al di fuori della *fabula agenda*,<sup>78</sup> ma mi pare che la circostanza, anche per il valore fortemente simbolico dei *designata*, abbia un suo significato e costituisca un ulteriore indizio linguistico del processo di metamorfosi del testo nella chiave di lettura che è stata indicata.

<sup>75</sup> BALDACCI, *Il libretto di Cavalleria rusticana...*, p. 45.

<sup>76</sup> Esempio, in tal senso, il caso di Pirandello, di cui sono stati studiati vari esempi di trasferimento e adattamento di testi dalla narrativa al teatro: mi limito a citare *L'altro figlio*, analizzato da F. RAVAZZOLI, *L'altro figlio di Luigi Pirandello dalla novella all'atto unico*, in EAD., *Il testo perpetuo*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 121-145.

<sup>77</sup> All'indirizzo <http://taporware.mcmaster.ca/~taporware/>. Ringrazio Domenico Fiormente per la segnalazione di questo sito e Andrea Viviani per l'assistenza che mi ha dato nella predisposizione e nell'interrogazione dei testi.

<sup>78</sup> Nel dramma *casa* ricorre 20 volte, compresa l'occorrenza al plurale nelle battute dei personaggi (ma 3 esempi sono all'interno di fraseologia: *siete di casa, è per casa sua, è maritata per casa sua*) e 10 volte tra le didascalie; per *chiesa* il rapporto è di 13 a 10. Nel libretto *casa* ha 9 occorrenze nel testo in versi (ma ben 4 nei cori *A casa, a casa, amici e A casa, a casa, amiche*) e solo 3 nelle didascalie, mentre per *chiesa* la distribuzione è esattamente speculare.

CLAUDIO GIOVANARDI

## LA LUPA: DALLA NOVELLA ALLA COMMEDIA

Vorrei cominciare il mio intervento richiamando alcuni motivi che mi sembrano di interesse generale per la caratterizzazione del teatro verghiano, per poi passare ad un'analisi più ravvicinata della compagine linguistica della *Lupa* nel suo farsi commedia da un precedente testo novellistico, operazione peraltro non nuova nelle abitudini compositive del Verga, come dimostrano, non foss'altro, gli interventi di Gabriella Alfieri e di Paolo D'Achille in questi *Atti*.

Partiamo dalla famosa intervista rilasciata da Verga a Ugo Ojetti nella quale si trova una forte presa di posizione contro il valore artistico del teatro: «Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva»<sup>1</sup>. La sfiducia verghiana si fonda essenzialmente su due motivi: la necessità di una figura di intermediazione tra autore e pubblico rappresentata dall'attore, e il fatto che il pubblico teatrale sia costituito da una folla indistinta mediamente priva di gusto ed intelligenza. Eppure se *cārmina non dant panem*, Verga vede nel teatro una possibile fonte di guadagno, come esplicitamente affermato in un'altrettanto citatissima lettera al Capuana, nella quale fa addirittura i conti in tasca al suo amico Giacosa, dedicatario di *Cavalleria rusticana*<sup>2</sup>.

La dichiarazione perentoria di disistima nei confronti del teatro da parte del Verga ha probabilmente influito sul giudizio generalmente nega-

<sup>1</sup> U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 123.

<sup>2</sup> «Quello che ti potrebbe interessare per un altro versol...] è che il teatro è la sola cosa che possa fruttare materialmente alla letteratura. Giacosa ha venduto la sua commedia La zampa del gatto in un atto L.10.000, dico lire diecimila! Ci sei? Ti parrà un sogno. Non è vero? Se la cosa va, fra sei mesi sarò ricco come Cresò». Cito da E. GHIDETTI-E.TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 1999, p. 453.

tivo che i critici e gli studiosi hanno dato delle sue commedie soprattutto in rapporto alla qualità delle novelle di riferimento. Per esempio Giovanni Russo, nel suo pionieristico saggio sulla lingua verghiana, dedica poco spazio al teatro, ma quanto basta per affermare che *Cavalleria rusticana* e *La lupa* commedie sono inferiori alle rispettive novelle anche per la lingua usata, che gli pare sprovvista di quel «provincialismo illustre» proprio del narratore, e si configura piuttosto come «un italiano stemperatissimo di frasi dotte e letterarie, qua e là contaminate con battute provinciali»<sup>3</sup>. È peraltro interessante la spiegazione che lo stesso Russo fornisce di questo fatto, da lui riferito a un «riguardo sociale per gli spettatori che si sarebbero potuti urtare per un linguaggio troppo idiotistico»<sup>4</sup>. Questa acuta osservazione del Russo avrebbe forse dovuto mettere sull'avviso quanti hanno criticato gli elementi «coreografici» introdotti dal Verga nella versione teatrale. Gianni Oliva, ad esempio, nella sua densa introduzione garzantiana al teatro di Verga, a proposito della *Lupa*, dopo aver ribadito la superiorità della novella sulla commedia<sup>5</sup>, afferma: «I frequenti duetti, poi, presto riassorbiti nel coro, i balli sull'aia e l'alternarsi degli stornelli contribuiscono ad accentuare lo scadimento nel bozzetto e nel folclore»<sup>6</sup>. Più o meno sulla stessa linea interpretativa troviamo anche Anna Barsotti, la quale stigmatizza la scena iniziale del ballo tondo<sup>7</sup>, nonché Sarah Zappulla Muscarà, che ritiene il ballo d'apertura della commedia «un *incipit* più folcloristico che contrasta con quello plastico della matrice narrativa»<sup>8</sup>. E tuttavia non si può sottacere che la scena iniziale del ballo sull'aia possa avere una forte efficacia nell'impatto sullo spettatore, dal momento che il passaggio dalla pagina alla scena comporta comunque una ricerca di effetti e di suggestioni cui Verga non era certo insensibile anche in considerazione delle speranze di ritorno economico cui abbiamo accennato in precedenza<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> G. RUSSO, *La lingua di Verga* (1941), in Id., *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1968, p. 312.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> «Metteno a confronto il testo narrativo con quello teatrale [...] non si può nascondere in effetti anche uno scadimento di tono, un attenuarsi vistoso della pregnanza tragica presente nel racconto e di quell'aria di catastrofe ineluttabile che vi si respira». Sono parole di G. Oliva, nella *Introduzione* a G. VERGA, *Teatro*. Introduzione, note e apparati di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1987, p..

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 114.

<sup>8</sup> S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione* a G. VERGA, *La Lupa. Novella, dramma, tragedia lirica*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento, 1991, p. 9.

<sup>9</sup> Vicine alla mia analisi mi sembrano le considerazioni di S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 230, a proposito delle sei scene iniziali dominate dalla

A fugare l'idea di un approccio solo strumentale con il teatro da parte di Verga bisogna però ricordare l'attenta considerazione che egli, insieme al Capuana, diede al saggio di Zola intitolato *Le naturalisme au théâtre* del 1881, da cui trasse sicuramente l'ispirazione per una scena vera, di ambientazione naturalista, e anche per l'uso di un linguaggio quotidiano, privo di arzigogoli letterari<sup>10</sup>. Nonostante il rifiuto del teatro dialettale, cui Verga fu sempre fieramente avverso, non v'è dubbio che il suo intervento contribuì a restituire credibilità ad una lingua teatrale attardata e a ridare fiato a un campionario di temi oramai stantio e inservibile<sup>11</sup>. Osserva la Barsotti: «Mentre sulle scene italiane imperavano ancora i 'drammi a tesi' di Paolo Ferrari, i siciliani trasferirono sul palcoscenico figure e ambienti della loro terra»<sup>12</sup>. In particolare l'opera di svecchiamento e di impulso del teatro, secondo parametri europei, fu propugnata sullo scorcio dell'Ottocento con un certo vigore teorico più dal Capuana che dal Verga<sup>13</sup>. Ma certo si trattò di un periodo fecondo e innovativo, eppure tutto sommato breve, dal momento che all'orizzonte del teatro italiano si affacciavano due astri abbaglianti quali quello di D'Annunzio da un lato e di Pirandello dall'altro<sup>14</sup>.

Ma è tempo di concentrarci sulla *Lupa*, la cui versione teatrale debuttò al Teatro Gerbino di Torino il 27 gennaio 1896 con esito piuttosto deludente<sup>15</sup>. Dodici anni dopo la prima trionfale rappresentazione della *Cavalleria rusticana* Verga tornava dunque in grande stile al teatro. Vi tornava

sequenza del ballo e degli spintoni: «esse divengono formalmente estranee a qualsiasi utilità psicologica, ma utili nel vivacizzare il ritmo drammatico e nello sperimentare nuove soluzioni recitative».

<sup>10</sup> Per tali aspetti si veda G. OLIVA, *Introduzione*, pp. xxx-xxxviii.

<sup>11</sup> A proposito della lingua del teatro tardo-ottocentesco si vedano le considerazioni di L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 155-156.

<sup>12</sup> A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, p. 2. Sul teatro verista siciliano è da vedere la monografia di A. BARBINA, *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli, 1970.

<sup>13</sup> Sul respiro teorico del teatro capuaniano si veda G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*, in L. Capuana, *Teatro italiano*. A cura di G. Oliva e L. Pasquini, vol. 1, Palermo, Sellerio, 1999, pp. XIII-XXXVIII.

<sup>14</sup> Secondo G. OLIVA, *Introduzione*, p. 1, *La Lupa* segna la crisi del teatro verista, ormai superato dal teatro borghese da un lato e dell'estetismo dannunziano dall'altro. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, p. 138, ricorda però che *La Lupa* ebbe molta influenza sul teatro contemporaneo e posteriore, non escluso quello dannunziano.

<sup>15</sup> Lo stesso Verga ebbe a dolersi di alcune messe in scena, in particolare quella del Grasso, nonché delle interpretazioni della critica a suo parere travisate: cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione*, pp. 19-20.

con un lavoro figlio di un travaglio compositivo molto forte, iniziato almeno a partire dal 1891, e di cui sarebbe urgente ricostruire filologicamente la successione e la concatenazione dei testimoni stampati, ma anche di tutti gli "scartafacci" che restano da scoprire tra le carte dello scrittore<sup>16</sup>. Le vicende della riduzione teatrale si intersecano con quelle della stesura di un libretto destinato ad essere messo in musica da Puccini, che però non realizzò mai tale melodramma<sup>17</sup>. Proprio la triangolazione tra novella, commedia e libretto del melodramma, con una non chiara scansione delle tappe interne del percorso, fanno della *Lupa* un caso a parte nella produzione verghiana<sup>18</sup>. Quella della 'gna Pina è sicuramente una delle figure più forti, più teatrali, se vogliamo, partorite dalla penna dello scrittore<sup>19</sup>; non a caso tanto si è insistito sulla veridicità della vicenda ispirata da un fatto di cronaca nera del tempo<sup>20</sup>, ed è appena il caso di ricordare che Capuana affermò in un articolo sul "Corriere della Sera" di aver visto e conosciuto la Lupa<sup>21</sup>. Il tema dell'incesto, è stato del resto ricordato, non era certo nuovo nell'ambiente verista, e proprio Capuana ne aveva tratto motivo di ispirazione narrativa e teatrale<sup>22</sup>. L'*incipit* della novella è di quelli destinati a rimanere per sempre nell'immaginario letterario, frutto com'è

<sup>16</sup> Così scrive S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, p. 196: «Il problema filologico della *Lupa* è così uno dei più complessi e degni di attenzione di tutto il panorama verghiano; la pubblicazione degli scartafacci sarebbe utilissima per appurare, non solo il metodo di lavoro del drammaturgo, ma soprattutto l'incidenza delle preoccupazioni e delle finalità melodrammatiche nelle successive scelte della sceneggiatura».

<sup>17</sup> Il libretto, scritto in collaborazione col De Roberto, fu dato alle stampe una prima volta nel 1919, fu musicato da Pierantonio Tasca ed eseguito per la prima volta solo nel 1932. Una ricostruzione dettagliata e ricca di aneddoti dell'intera vicenda si trova nel bel volume fotografico *Verga da vedere. Teatro, cinema, televisione*, a cura di F. Caffo - S. Zappulla Muscarà-E. Zappulla, Palermo-Catania, Assessorato alla Cultura di Palermo-Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Catania, 2003, p. 24.

<sup>18</sup> Leggiamo ancora le parole di S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., p. 196, a proposito dei testimoni del libretto per melodramma: «I due testi a disposizione [scil.:del libretto] costituiscono la parte inferiore di un immaginario albero di manoscritti che ha come archetipo la novella del 1880: seguono poi le due filiazioni del primo dramma in prosa e della prima stesura del libretto; quindi le due opere stampate».

<sup>19</sup> È appena il caso di ricordare che nel ruolo della *Lupa* si sono cimentate a teatro attrici del calibro di Anna Magnani, Lydia Alfonsi e Anna Proclemer.

<sup>20</sup> Cfr. F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana: "La Lupa"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 1962, p. 370, e A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, p. 101.

<sup>21</sup> Si veda S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione*, p. 8.

<sup>22</sup> Si deve ad A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, pp. 102-103, un puntuale riscontro tra la vicenda della *Lupa* e quella che Capuana rappresentò in *Malìa* del 1891.

di un clima narrativo «ferino e stregonico»<sup>23</sup>; non a caso proprio sulla diversa qualità dell'*incipit* della novella rispetto alla commedia si appuntano i rilievi di alcuni critici, che rilevano lo scadimento folcloristico e favolistico della scena del ballo rispetto alla plasticità dell'esordio della novella<sup>24</sup>.

Da un punto di vista più strettamente linguistico non si può far altro, per molti versi, che ribadire le conclusioni cui sono giunti diversi studiosi riguardo soprattutto al Verga narratore. È sorprendente, in effetti, la sostanziale unità di vedute che accomuna tutti quanti hanno analizzato, da diversi punti di vista e secondo diverse modalità, la prosa verghiana. Provo a riassumere per sommi capi i risultati più significativi cui si è pervenuti sin qui. Innanzi tutto l'allergia del Verga nei confronti del dialetto siciliano; è nota l'affermazione resa al Capuana nella quale egli sostiene che il pensiero gli sgorgava naturalmente in italiano e che per scrivere in dialetto avrebbe avuto bisogno di un'autotraduzione<sup>25</sup>; in secondo luogo la scelta di un italiano appena macchiato di sentore locale «con la riuscita fusione del colorito dialettale siciliano in un impianto linguistico saldamente italiano»<sup>26</sup>; poi la scarsa presenza di sicilianismi, a meno che non si trattasse di quelli che Teresa Poggi Salani ha definito «sicilianismi intellegibili»<sup>27</sup>; ancora l'invenzione di una testualità rivoluzionaria attraverso l'adozione del discorso riferito, trasposto e soprattutto dell'indiretto libero<sup>28</sup>; infine l'uso di una sintassi fortemente innovativa, in cui si registra una «altissima concentrazione di elementi ascrivibili alla dimensione parlata dell'italiano»<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Così F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana*, p. 373.

<sup>24</sup> Sono di questo avviso, ad esempio, A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, p. 113 e S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione*, p. 9. Alla Barsotti si deve anche l'interessante considerazione circa la sostituzione di particolari visivi della novella con particolari uditivi nella commedia (p.136).

<sup>25</sup> Si veda G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"*, in ID., *La lingua dei "Malavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, p. 57.

<sup>26</sup> Sono parole di P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, in «Annali della Fondazione Verga», XVII, 2000 [ma 2003], p. 10. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 227, parla di una lingua «nazionale ed etnicata».

<sup>27</sup> T. POGGI SALANI, *La "forma" dei "Malavoglia"*, in EAD., *Sul criminale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati, 2000, p. 201.

<sup>28</sup> Se ne veda la discussione in E. TESTA, *Lo stile semplice*, p. 126. Da vedere A. DANESI BENDONI, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei "Malavoglia"*, in «Studi di grammatica italiana», IX, 1980, pp. 253-271.

<sup>29</sup> Sono parole di E. TESTA, *Lo stile semplice*, p. 127. Sulla stessa lunghezza d'onda anche L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, pp. 116-120, mentre G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"*, cit., p. 30, lamenta giustamente la scarsità degli studi dedicati alla sintassi verghiana.

Lo studio di Testa dedicato alla prosa dei *Malavoglia* si rivela assai fecondo anche per quanto riguarda la lingua del teatro, e la spiegazione di ciò risiede in quell'intreccio costante tra dialogo e racconto che già Scarfoglio aveva rilevato nella lingua narrativa del Verga<sup>30</sup>, e che, in termini più moderni, Testa ha definito come «cancellazione della consueta separazione di mimesi e diegesi»<sup>31</sup>. In altre parole tra la lingua verghiana della prosa e quella del teatro vi è una continuità maggiore che in altri autori, proprio perché l'innesto di moduli e di tratti tipici dell'oralità era già avvenuto nelle opere di narrativa. Seppure con modalità diverse rispetto a Verga, anche Pirandello non opera una netta separazione tra il piano del racconto e quello dello scritto/parlato teatrale<sup>32</sup>. Allora, come ha giustamente notato Serianni, ciò che maggiormente colpisce nelle battute dei personaggi verghiani è la frequenza con cui ricorrono i tratti sintattici tipici del parlato (per esempio le frasi segmentate)<sup>33</sup>. La differenza più saliente dunque tra la sintassi della prosa e quella delle commedie appare meglio definibile a livello quantitativo che non qualitativo. A proposito dell'attenuazione della distanza tra piano della narrazione e piano del dialogo mi sembra emblematico l'esordio della versione teatrale della *Lupa*: nella battuta iniziale troviamo la zia Filomena nel bel mezzo del racconto di una storia, come precisa la didascalia: «FILOMENA (*narrando*). La Maga dunque...»<sup>34</sup>.

Ho accennato poco sopra all'innesto di moduli tipici di uno stile «oraleggiante» introdotti da Verga nelle opere di narrativa. Tanto e giustamente si è discusso a proposito dell'innovatività di strumenti sintattici quali il «discorso indiretto libero», il «discorso riferito», il «discorso trasposto» soprattutto nei romanzi<sup>35</sup>. Ma l'effetto di parlato consiste anche, almeno nella *Lupa*, in certe dissaldature sintattiche che lasciano intravedere una prevalenza della comunicazione pragmatica; si veda l'esempio seguente: «Una volta *la Lupa* si innamorò di un bel ragazzo che era tornato da soldato, e mieteva il fieno con lei nelle chiuse del notaro, ma proprio quello che si dice innamorarsi, sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto,

<sup>30</sup> Se ne veda la citazione in E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 126.

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

<sup>32</sup> M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 192, parla di «vocazione teatrale» del Pirandello narratore e di «attitudine monologante» del Pirandello commediografo.

<sup>33</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento...*, p. 159.

<sup>34</sup> Particolarmente opportuno, al riguardo, è il richiamo che T. POGGI SALANI, *La "forma"...*, pp. 178-179 fa alle teorie di Benveniste e di Weinrich circa la diversa temporalità grammaticalizzata dei due piani della storia e del discorso (o del commento e della narrazione).

<sup>35</sup> Si vedano i saggi citati sopra alla nota 28.

e provare, fissandolo negli occhi, la sete che si ha nelle ore calde di giugno, in fondo alla pianura» (LN, 84). Si tratta di un esordio immerso in quel «clima atemporale», di cui altri ha già parlato<sup>36</sup>, ricavabile dalla generica determinazione di tempo «una volta». Ma quel che sorprende nel brano precedente è l'inserimento della frase asseverativa «ma proprio quello che si dice innamorarsi», del tutto irrelata e sintatticamente giustapposta alla porzione di testo cui dovrebbe agganciarsi. L'informazione precede in tal modo rapsodicamente, garantita soprattutto dal collegamento semantico e tematico tra *innamorarsi* e *si innamorò*, e imperniata sulla serie infinitivale *innamorarsi/sentirsene ardere/provare*. È appena il caso di aggiungere che la scelta della forma verbale all'infinito accentua proprio quel clima di sospensione temporale e di indefinitzza fortemente voluto dall'autore in questa novella. Nel campo della paratassi spiccano i collegamenti interfrasali «forti», nei quali «la e collega due frasi che hanno soggetto diverso»<sup>37</sup>. Nei tre esempi che riporto la *e* è sempre preceduta dalla virgola, debole spartiacque sintattico<sup>38</sup>: «mentre gli uomini sonnechiavano nell'aia, stanchi della lunga giornata, ed i cani uggolavano per la vasta campagna nera» (LN, 84); «La Lupa era quasi malata, e la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita» (LN, 85); «Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli, e sua madre andava nei campi, a lavorare cogli uomini» (LN, 85).

Nel porre a confronto la lingua della novella e quella della commedia non si può prescindere dal considerare le diverse proporzioni dei due testi: all'esiguità della novella si contrappone una corposa commedia in due atti che si sviluppa per quasi cinquanta pagine a stampa<sup>39</sup>. Già Maria

<sup>36</sup> Si vedano le parole di F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana...*, p. 373: «La distribuzione del tempo nella *Lupa* procede con graduale concentrazione del magico clima atemporale in cui nasce il personaggio e quella magica ora stregata che vedremo diventare un motivo fondamentale della sua catastrofe».

<sup>37</sup> Per una reinterpretazione dei collegamenti intrafrasali e interfrasali nell'ambito della paratassi, sia pure applicata ad autori di diversa epoca, cfr. P. D'ACHILLE - C. GIOVANARDI, *Aspetti della coordinazione nella Cronica di Anonimo Romano*, in AA.VV., *La sintassi dell'italiano antico*, Atti del Convegno di Roma settembre 2002, a cura di M. Dardano-G. Frenguelli, Roma, Aracne, 2004, pp. 117-153.

<sup>38</sup> Sugli usi e le funzioni della virgola nell'italiano contemporaneo, rinvio a A. FERRARI, *Le funzioni della virgola. Sintassi e intonazione al vaglio della testualità*, in AA.VV., *Generi, architetture e forme testuali* (Atti del VII Convegno SILFIC, Roma, 1-5 ottobre), a cura di P. D'Achille, I, Firenze, Cesati, 2004, pp. 107-127.

<sup>39</sup> Per la novella si è usata la seguente edizione: G. VERGA, *Vita dei campi*. Edizione critica a cura di Carla Riccardi, Palermo-Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987, pp. 83-89 (sigla: LN). Per la commedia la seguente edizione: G. VERGA, *Teatro*. Introduzione, note e apparati di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1987, pp. 278-324 (sigla: LC).

Luisa Altieri Biagi, in un suo mirabile saggio sul passaggio dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica in Pirandello, aveva rivendicato un confronto possibile solo tra novella e atto unico<sup>40</sup>. Per di più non è trascurabile considerare il periodo piuttosto lungo intercorso tra la stesura della novella (1880) e la prima rappresentazione teatrale (1896), che di fatto tende ad annacquare i collegamenti intertestuali, diversamente da quanto accade per *Cavalleria rusticana*, laddove la novella e la commedia sono separati da soli quattro anni e mantengono pertanto una forte unità d'intenti e compositiva. La drammatizzazione impone dunque un'estensione della trama attraverso l'introduzione di personaggi e di situazioni assenti nella novella, oppure attraverso il rafforzamento del ruolo di un personaggio come quello di Mara, poco più che una comparsa nella novella, e invece terzo protagonista nella commedia<sup>41</sup>. All'affollarsi dei personaggi, tuttavia, fa da riscontro l'esiguità dell'intreccio che «si riduce a pochi avvenimenti essenziali: il matrimonio dei due giovani e il rapporto sessuale di Pina e Nanni; il ritorno improvviso della Lupa nella casa degli sposi»<sup>42</sup>. Il processo di amplificazione della commedia rispetto alla novella è rilevabile persino quando le battute dei due testi sono sovrapponibili. Per esempio la battuta in cui Nanni rifiuta la gnà Pina e le chiede sua figlia Mara, suona così nella novella: «Ed io invece voglio vostra figlia, che è vitella» (LN, 84), mentre nella commedia diventa «Voi!...Perché non mi date vostra figlia invece?...Datemi vostra figlia ch'è carne fresca invece...» (LC, 296). L'affermazione assertiva della novella è sostituita nella commedia da una struttura frastica più complessa, costituita da una domanda cui fa séguito una frase iussiva.

L'analisi che segue si appunta su alcuni fenomeni morfosintattici caratteristici della stilizzazione del parlato<sup>43</sup>, o comunque di un livello di lingua colloquiale, che ricorrono tanto nella commedia quanto nella novella seppure, come ho già avuto modo di dire, secondo criteri diversi

<sup>40</sup> Cfr. M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena...*, p. 191: «può sembrare una limitazione occasionalmente motivata il restringere l'attenzione al confronto fra "novelle" e "atti unici". In realtà la restrizione si giustifica da un punto di vista non esteriore, se si pensa che la misura breve dell'atto unico – rimanendo più vicina a quella della novella – assicura una base di comparazione più ampia e quindi più significativa di quella offerta dalle commedie in tre atti».

<sup>41</sup> Si veda a questo proposito S. FERRONE, *Il teatro di Verga...*, pp. 198-199.

<sup>42</sup> Ivi, p. 206.

<sup>43</sup> Per questo aspetto particolare si vedano P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci 1990 e E. TESTA, *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

imposti dalle peculiarità intrinseche ai due generi letterari. Non appartengono propriamente alla morfosintassi i fenomeni 13-15, che riguardano l'uso delle interiezioni, della deissi, delle ingiurie ed esclamazioni. Come è facile capire, però, si tratta comunque di aspetti fondamentali in qualsiasi tipo di lingua voglia produrre un effetto di parlato.

#### 1. PRONOME SOGGETTO DI 3<sup>A</sup> PERSONA SINGOLARE<sup>44</sup>.

Nella novella per il maschile in posizione preverbale prevale la forma *egli*: *perché egli lavorava accanto alla sua casa* (LN, 84), *egli andava ad aspettarla* (LN, 86); non mancano però varianti e forme alternative: *Ma colui seguiva a mietere tranquillamente* (LN, 84), *Ei come la scorse da lontano* (LN, 89)<sup>45</sup>. In posizione marcata postverbale la forma è invece *lui*: *e suo genero allora si potè preparare ad andarsene anche lui da buon cristiano* (LN, 88). Per il femminile, specularmente, prevale *ella* in posizione preverbale: *ella si spolvava i loro figliuoli e i loro mariti* (LN, 83), *Ella se ne andava, infatti, la Lupa, riannodando le tracce superbe* (LN, 86). C'è un'occorrenza di *essa*: *Essa ha la roba di suo padre* (LN, 85). In posizione postverbale compare *lei*: *adesso l'amava anche lei quel marito* (LN, 87). Nella commedia ricorrono solo forme marcate in posizione postverbale, per cui non v'è traccia né di *egli* né di *ella*: *Eh! eh! avrà voluto provare anche lui!* (LC, 281), *Bisogna che dica la sua anche lei* (LC, 298), *È lei che ti corre dietro le calcagna* (LC, 283), *Ah, dev'essere proprio lui?* (LC, 285). Interessanti due attestazioni di *essa/esso*, la prima in posizione preverbale, la seconda invece dopo il verbo: *Voi lo sapete...e anche essa lo sa!* (LC, 312), *Chiama il bambino che così si diverte anche esso* (LC, 307).

#### 2. USO DI *GLI* PER *LE*, *LORO*.

Sia nella novella sia nella commedia l'uso sovraesteso del pronome dativale *gli* non è frequente; in particolare la forma femminile *le* appare

<sup>44</sup> Si veda l'utile specchietto riassuntivo, relativo all'uso dei pronomi soggetto di 3<sup>a</sup> persona singolare maschile nelle varie opere verghiane, contenuto in P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 14.

<sup>45</sup> Va ricordato invece l'ampio uso di *lui*, *lei*, *loro* soggetti fatto da Pirandello (cfr. L. SERIANNI, *Lettura linguistica di Pensaci, Giacomino!*, in «Studi linguistici italiani», XVII, 1991, p. 63). Anche nella commedia *Come le foglie* di Giacosa la forma *lui* è maggioritaria rispetto a *egli* (cfr. A. STEFINLONGO, *Espertimenti di parlato nella commedia di fine Ottocento: "Come le foglie" di Giuseppe Giacosa*, comunicazione letta al VI Convegno SILFI, Duisburg, 28 giugno-2 luglio 2000, in stampa; ringrazio l'autrice per aver messo a mia disposizione il dattiloscritto).

ben conservata<sup>46</sup>. Nella novella registro un esempio di *gli* per *le* in posizione prolettica rispetto al sintagma di ripresa *a vostra figlia: Cosa gli date a vostra figlia Maricchia?* (LN, 85); invece in un contesto frastico non marcato troviamo: *quando gli ho data la mia casa in dote* (LN, 87). Nella commedia per due volte *gli* sostituisce *loro*: *Gli mangio il pane a tradimento, ora!* (LC, 318), *Che gli fo adesso?* (LC, 322)<sup>47</sup>. Interessanti alcune attestazioni del pronome *le* conservato in enclisi: *Parlale chiaro e tondo. Dille che ti lasci in pace* (LC, 321).

### 3. DOPPIO PRONOME DATIVO O ACCUSATIVO.

La ridondanza pronominale è un tratto frequente nel parlato e pertanto ben si presta a effetti di stilizzazione. Come è stato osservato, la presenza di tale costrutto in Verga, sia pura sporadica, non va sottovalutata nella sua innovatività, dal momento che «i romanzieri dell'Ottocento si rivelano in genere molto attenti a evitare questo costrutto tradizionalmente stigmatizzato come un marchio pleonastico»<sup>48</sup>. Trovo un solo esempio nella novella<sup>49</sup>: *a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina* (LN, 85), cui fanno eco diverse attestazioni nella commedia: *Posso negarvi niente a voi?* (LC, 298), *Mi fate perdere la tramontana anche a me!* (LC, 303), *A te l'assoluzione posso dartela io!* (LC, 309), *E a me che mi pianta quegli occhi in faccia, appena arrivo!* (LC, 314)<sup>50</sup>. Infine due casi di replica di pronomi accusativi, con un forte rilievo pragmatico nel primo: *E voi che vi fa parlare, l'aceto?* (LC, 288), *Vorrei vedervi voi* (LC, 293).

### 4. PRONOME INTERROGATIVO.

Nella novella troviamo due occorrenze di *che* e una di *cosa*: *O che avete, gnà Pina?* (LN, 84), *Che volete, gnà Pina?* (LN, 84), *Cosa gli date a vostra figlia Maricchia?* (LN, 85). Nella commedia il quadro è decisamente più mosso: la forma prevalente è *che*, ma vi sono anche diverse attestazio-

<sup>46</sup> Diversamente da quanto avviene nei *Malavoglia* dove *gli* per *le* è costante: cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 128.

<sup>47</sup> Tale sovraestensione non è invece presente in *Pensaci, Giacomino!* di Pirandello (cfr. L. SERIANNI, *Letture linguistiche...*, p. 64).

<sup>48</sup> Così P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 19.

<sup>49</sup> Secondo i dati forniti da P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 18, in tutta la raccolta *Vita dei campi* il doppio pronome ricorre solo due volte: nel caso appena citato e in *Cavalleria rusticana*.

<sup>50</sup> Da confrontare con il passo corrispondente della novella: «e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti» (LN, 87).

ni di *cosa* e una della forma standard *che cosa*: *Voi che cosa avreste fatto?* (LC, 281), che tra l'altro è la prima attestazione di una proposizione interrogativa diretta e può quindi aver risentito di un atteggiamento linguistico maggiormente sorvegliato da parte dell'autore. È interessante notare la presenza di due *che* pleonastici introduttori di domanda diretta, spie di una forte attrazione verso i moduli interrogativi tipici dello stile colloquiale<sup>51</sup>: *Che non ne sapete altra canzone, gnà Pina?* (Lc, 296), *Che non sapete altra canzone anche voi?* (Lc, 321). Le due frasi sono quasi uguali, ma nella prima si può apprezzare la presenza della segmentazione come moltiplicatore di effetto del parlato<sup>52</sup>.

#### 5. VERBI PRONOMINALI.

In non poche occasioni Verga fa ricorso all'uso di verbi pronominali come tipica spia morfologica dello stile colloquiale. La tipologia appare diversificata. Cominciamo dal cosiddetto *ci* "attualizzante" seguito dal verbo *avere*<sup>53</sup>: *che ci avete in testa, voi?* (Lc, 288), *Sì, lo so che ce li avete!* (Lc, 289)<sup>54</sup>. A parte vanno considerati i casi di "avercela", con doppio clitico, nel significato di 'nutrire rancore': *Se ce l'avete con me* (Lc, 289), *Perché ce l'avete con me, compare Nanni?* (Lc, 295). Troviamo esempi anche del cosiddetto *c'è* "presentativo", sia a inizio di frase (*C'è che mi danno il calcio dell'asino, adesso, lei e suo marito!...* Lc, 318), sia in altra posizione (*la luna c'è per tutti lassù* Lc, 289). Do ora di seguito un elenco di verbi che nell'uso pronominale cambiano il significato rispetto ai corrispettivi verbi semplici, oppure ricorrono all'interno di frasi idiomatiche: "entrarci": *Voi che c'entrate nei fatti miei?* (Lc, 289), *ma io non c'entro* (Lc, 293); "finirla": *Finiamola!* Lc, 286), *Finitela! Finitela, voialtri!* (Lc, 290), *Ma finitela ora, caspita!* (Lc, 301); "pigliarsela": *Se la piglia con questo e con quello perché non può sfogarsi con Nanni Lasca* (Lc, 292), *Ve la pugliate con me adesso?* (Lc, 293); "sentirci": *Non vuoi sentirci di quell'orecchio* (Lc, 285), *o vuol*

<sup>51</sup> Si veda lo specchietto riassuntivo di tale fenomeno nella narrativa verghiana offerto da P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, cit., p. 18.

<sup>52</sup> Riporto tre casi in cui nella commedia troviamo l'uso di *che* introduttore di una frase esclamativa: *Che paura m'avete fatto!* (Lc, 295), *Che buono!* (Lc, 305), *Che parolacce, gnà Mara!* (Lc, 318).

<sup>53</sup> Per lo studio in chiave storica di tale fenomeno si rinvia a P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato...*, pp. 261-275. Relativamente a *Cavalleria rusticana*, cfr. P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 19.

<sup>54</sup> Nella battuta precedente, però, compare il verbo *avere* senza l'accompagnamento del *ci*: *guardate che li ho i denti per mordere!* (Lc, 289).

*dire che non ci senti da quell'orecchio* (LC, 291); “volerci”: *Ci voleva tanto a raccogliere quelle quattro spighe?* (LC, 282).

#### 6. INDICATIVO PRO CONGIUNTIVO.

Nella novella si segnala l'uso dell'indicativo in una proposizione ipotetica: *ma il parroco ricusò di portargli il Signore se la Lupa non usciva di casa* (LN, 88). Nella commedia il congiuntivo è conservato nella maggior parte dei contesti sintattici: nelle soggettive (*non importa che sputiate amaro con me* LC, 288; *Sembra che caschi la casa* LC, 317); oppure in una oggettiva interrogativa (*Vuoi che ti lasci stare e me ne vada?* LC, 316). L'unica vera infrazione alla norma è contenuta in un detto: *Pensa le cose prima che le fai!* (LC, 297), e si motiva proprio in virtù del carattere “iperparlato” di detti, motti, proverbi, idiomatismi. Merita un cenno anche il periodo ipotetico della realtà costruito con il doppio presente indicativo: *Se piove, l'erbacce si mangiano ogni cosa* (LC, 315). In taluni casi troviamo l'uso del congiuntivo imperfetto come introduttore di frasi esclamative fortemente espressive, con un probabile sentore del sostrato dialettale: *M'avessero a sbattezzare, vedi!* (LC, 292), *Dovessi trascinarti all'altare pei capelli* (LC, 300), *Mancassero uomini, che diavolo!* (LC, 322).

#### 7. COLLOQUIALISMI SINTATTICI<sup>55</sup>.

Considero in questo punto alcuni tratti sintattici tipici dello stile colloquiale presenti nella commedia. Cominciamo dall'uso di *se no* in funzione avversativa: *Obi! non gridare al lupo, se no viene e ti mangia!* (LC, 283), *Va, va che se no ti arriva qualche pedata* (LC, 294). Riporto anche alcuni moduli il cui impiego si giustifica in relazione al contesto. Per esempio la battuta *Com'è vero che mi chiamano la Lupa!* (LC, 292) si intende solo come risposta minacciosa della Lupa a Malerba che la sta provocando<sup>56</sup>; oppure l'uso di *ecco* come ostensivo in *Mara! Eccola che viene!* (LC, 299) si lega all'invocazione appena fatta alla figlia da parte della Lupa. Altrove è la concitazione del discorso a produrre una sintassi sintetica come nell'esempio seguente: *Ab! non lo conosci? Da un mese che è qui a lavorare nello stesso podere!* (LC, 299). Segnalo ancora un caso di futuro epistemico: *Sarà niente, ma è anche un bel tratto!* (LC, 302) e di imperfetto indicativo al posto del condizionale passato: *Potevo morire, senza che nessuno lo sapesse!* (LC, 311).

<sup>55</sup> Sulla colloquialità della sintassi verghiana hanno insistito tutti gli studiosi, come dimostra la rassegna di G. NENCIONI, *La lingua dei “Malavoglia”...*, pp. 82-86.

<sup>56</sup> Infatti la didascalia recita: «a Malerba mostrandogli il pugno da lontano».

#### 8. IL *CHE* POLIVALENTE.

Tra i segnali sintattici che indicano una deviazione dalla norma e un avvicinamento alla semplificazione della modalità oralizzante, il cosiddetto “*che* polivalente” occupa un posto di rilievo. Per Verga si tratta di un modulo assai familiare già nelle opere narrative, che tende ovviamente ad espandersi nelle commedie. In *Cavalleria rusticana* tale struttura ricorre addirittura in modo ossessivo, ma comunque è ben presente anche nella *Lupa*. Per quanto riguarda la novella, in due casi compare un *ché* accentato nell’edizione critica di Carla Riccardi, che ha tutta l’aria di un giuntore generico con sfumatura causale: *Svegliati, ché ti ho portato il vino per rinfrescarti la gola* (LN, 86), *Ammazzami, rispose la Lupa, ché non me ne importa* (LN, 88). Mi sembrano strutture frastiche perfettamente compatibili, anche dal punto di vista del significato, con altre presenti nella commedie e stampate senza l’accento: *Venite qua che vogliamo fare un terremoto!* (LC, 284), *e lasciatemi dormire, che ho sonno* (LC, 295), *Dunque lasciamo stare le chiacchiere che è tardi* (LC, 297). Ma la gamma dei valori del *che* polivalente è più ampia. Cominciamo da esempi in cui *che* funziona come relativo indeclinato<sup>57</sup>: *Allora la gnà Pina, che le piace...* (LC, 287), *Avete la faccia che vi credo* (LC, 306). Altrove la frase introdotta da *che* assume una sfumatura di consecuzione: *L’avete con la luna, che le contate le vostre pene?* (LC, 288), *Chiama il bambino che così si diverte anche esso* (LC, 307). In taluni casi troviamo una funzione generica di ripresa del discorso dopo una pausa o un’interruzione segnalata nel testo dai puntini sospensivi: *Le parole di una santa come te! ... che fanno peggio di un coltello!* (LC, 316), *L’avete fatta? ... anche questa? ... che mi avete battuta dinanzi a lei?* (LC, 319). Ancora un valore generico compare in frasi di tono allusivo: *Va, va, che ti lasceresti mangiare volentieri anche tu!* (LC, 289), *Va, va, che se no ti arriva qualche pedata* (LC, 294); oppure in riprese all’interno di strutture frasali cataforiche: *Questo è il peggio, che lo vedo!* (LC, 314).

#### 9. SINTASSI MARCATA.

Con questa etichetta generica indico tutta la complessa fenomenologia della messa in rilievo all’interno della frase, che comporta un’alterazione del normale ordine delle parole. Verga è un vero maestro in questo tipo di operazioni, delle quali si serve soprattutto per calibrare l’effetto-sorpresa o per scandire i tempi teatrali dell’informazione in sincronia con la “temperatura” del dialogo. Come ha notato Testa, peraltro, l’uso di tali

<sup>57</sup> Per questo aspetto, cfr. P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 20.

strutture marcate non risponde a sottolineature diastratiche dei personaggi, ma è piuttosto un'eco della testualità del parlato cui il maestro si mostra particolarmente sensibile<sup>58</sup>; per dirla con Teresa Poggi Salani, i fenomeni di marcatezza sintattica servono al Verga per mettere in scena un italiano reale, nel quale il sentore lessicografico appaia decisamente ridimensionato<sup>59</sup>. All'interno dei fenomeni di marcatezza rientrano a pieno titolo le frasi segmentate che però, per motivi di comodità, affronterò nel prossimo paragrafo. Partiamo da alcuni casi di prolessi del complemento oggetto. Un esempio assai noto è quello della frase della novella in cui la Lupa dichiara la propria passione per Nanni: *Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!* (LN, 84); si noti la sapiente costruzione della frase che si apre e si chiude con l'invocazione a membri invertiti (*Te voglio! [...] Voglio te!*). Anche nella commedia c'è un caso di anticipazione del pronome oggetto: *E voi che vi fa parlare, l'aceto?* (LC, 288); altrove si ha una dislocazione dell'oggetto senza ripresa pronominale: *La lingua vi dovrebbero legare!* (LC, 318). Sempre nella commedia non sono pochi i casi di posposizione del soggetto, che viene emarginato in fine di frase: *E quello che mi fate a me, voi?* (LC, 314), *Quanto siete giudizioso! Pensate le cose prima, voi!* (LC, 297), *Io!... Te lo do io! Lo piglierai perché te lo do io!* (LC, 300). Cito ora una battuta in cui si ha una sottolineatura sintattica del tema, posto al centro dell'enunciato, in posizione strategica: *Uno che si pigliava le corna altrui, quel santo eremita, e se le metteva in testa!* (LC, 281). Un bell'esempio di tema sospeso è il seguente: *E quella scomunicata che non posso togliermela d'addosso?* (LC, 321). Chiudo questo paragrafo ricordando tre esempi di struttura sintattica e informativa cataforica, in cui il pronome atono prolettico *lo* seguito dal verbo *sapere* (o *vedere* nel senso però di 'capire') anticipa una completiva o un'interrogativa indiretta: *Lo sappiamo che vi piace!* (LC, 285), *Lo vedete almeno se vi ho voluto bene?* (LC, 302), *Lo sapete quello che mi avete fatto fare?* (LC, 303)<sup>60</sup>.

#### 10. FRASI SEGMENTATE.

Già numerose nella breve novella, le frasi segmentate debordano nella versione teatrale. Come ha osservato Testa a proposito della sintassi dei *Malavoglia*, è evidente anche nella *Lupa*, sia novella sia commedia,

<sup>58</sup> Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 132.

<sup>59</sup> Si veda T. POGGI SALANI, *La "forma"...*, p. 206.

<sup>60</sup> Per l'uso del pronome prolettico *lo* in *Cavalleria rusticana*, cfr. P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, cit., p. 18.

una predilezione verghiana, diversamente da quanto avviene oggi nella lingua parlata, per la dislocazione a destra (= DD) dell'elemento marcato<sup>61</sup>. Alle motivazioni addotte da Testa per spiegare tale scelta (riflesso sintattico di matrice dialettale, marca di stile, preferenza per l'intonazione discendente) occorre a mio avviso aggiungere, almeno per la lingua teatrale, la volontà di ritardare la comparsa dell'elemento più significativo della battuta. Verga ama concentrare in fondo all'enunciato il "sale" del discorso e a questo fine l'uso della dislocazione a destra gli fornisce uno strumento sintattico di fenomenale efficacia. Nella novella abbiamo diverse attestazioni della DD, ma è interessante osservare che la maggior parte di tali costrutti marcati si trova all'interno di brani di discorso diretto<sup>62</sup>, a ulteriore conferma della loro appartenenza allo stile del parlato. Quanto all'elemento marginalizzato, troviamo l'oggetto: - *La vuoi mia figlia Maricchia?*- (LN 85), il complemento indiretto: - *Cosa gli date a vostra figlia Maricchia?*- (LN, 85), la determinazione di spazio anticipata dal locativo *ci*: - *non ci venite più nell'aia!*- (Ln, 86). Nel tessuto narrativo gli esempi di DD sono più rari: *Al villaggio la chiamavano la Lupa* (LN, 83), *perché adesso l'amava anche lei quel marito* (LN, 87). Ovviamente nella commedia i casi di DD sono molto più numerosi e presentano un'ampia gamma di elementi dislocati<sup>63</sup>. Vediamo qualche esempio. Complemento oggetto: *L'ho forse legata alla cintola la gnà Pina?* (LC, 283), *Voglio accenderle di tutto cuore le lampade a Maria Addolorata!* (LC, 307). Complemento indiretto: *Non gli badate a quel poltronaccio* (LC, 282), *Cosa siete andato a dirgli al confessore, dunque?* (LC, 320). Partitivo anticipato da *ne*: *No...non ne so di così belle* (LC, 291), *Se ne spendono dei denari oggi! Se ne fanno dei peccati tutto l'anno!* (LC, 309). Solo sporadicamente l'elemento dislocato è preceduto da una virgola: *Me l'avete data perché ci morissi a fuoco lento, la casa!* (LC, 317). In un caso troviamo in rapida sequenza una dislocazione a destra seguita da una dislocazione a sinistra all'interno di una struttura frasale a chiasmo: *Ne ho viste delle pene! Tante ne ho viste!* (LC, 309). E veniamo ora ai casi, assai meno numerosi, di dislocazione a sinistra (= DS), ovvero di tematizzazione del dato "noto". Nella novella troviamo un esem-

<sup>61</sup> Si veda E. TESTA, *Lo stile semplice...*, pp. 134-135. Alle frasi segmentate risulta piuttosto allergico Pirandello: cfr. L. SERIANNI, *Lettura linguistica...*, p. 65 e P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2000, pp. 94-100. In *Come le foglie* di Giacosa, si ha invece una leggera prevalenza di dislocazioni a destra rispetto a quelle a sinistra: cfr. A. STEFINLONGO, *Esperimenti di parlato*, cit.

pio di determinazione spaziale ripresa da *ci*: *Ma nell'aia ci tornò delle altre volte* (LN, 86), e di anticipazione del complemento indiretto: *e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia* (LN, 87); all'interno del discorso diretto compare la prolessi di un elemento circostanziale: *ma senza di te non voglio starci* (LN, 88). Nella commedia l'elemento anticipato può essere il complemento oggetto (*Ma il cuore l'avete peggio, anche!* LC, 290), oppure una determinazione spaziale ripresa da *ci* (*No, al buio non ci vedo, gnà Pina* LC, 295), o ancora un insieme formato da complemento indiretto e complemento oggetto con doppia ripresa pronominale enclitica (*A te l'assoluzione posso dartela io!* LC, 309). Talvolta la DS investe un'intera frase con ripresa pronominale anaforica: *E quello che vi fa vostra moglie non lo sapete voi?* (LC, 290), *Il pane che vi mangio, non ve lo rubo, no!* (LC, 315). Ed ecco una sequenza composta da una frase esclamativa con DS seguita da un'altra dello stesso genere con DD: *L'inferno l'ho avuto qui! L'ho pagato prima il male che fo!* (LC, 304).

#### 11. FRASI SCISSE E FRASI FODERATE.

Tra le strutture sintattiche che svolgono un ruolo di tematizzazione all'interno del discorso dobbiamo includere le cosiddette "frasi scisse" con struttura (pseudo)relativa. Tali frasi presentano una struttura informativa sdoppiata, in cui l'emifrase introdotta dal verbo *essere* funge da forte messa in rilievo del tema, mentre quella relativa ne costituisce il rema. Nella commedia gli esempi sono diversi: *È la favola della Maga che ci ha messo il pizzicore addosso* (LC, 282), *È lei che ti corre dietro le calcagna!* (LC, 283), *È il vino che lo fa parlare* (LC, 287), *Sei tu che la stuzzichi ogni momento* (LC, 292). In alcuni casi la tematizzazione è ottenuta senza introdurre l'emifrase copulativa: *Quella sì che non si fa pregare!* (LC, 282), *Da un mese che è qui a lavorare nello stesso podere!...* (LC, 299). Per quanto riguarda invece la cosiddetta "frase foderata", eccone un esempio tratto dalla novella: *Andrò dal brigadiere, andrò!* (LN, 87)<sup>64</sup>. Altri esempi ricorrono nella commedia: *Finta che non avete occhi e non vedete, finta!* (LC, 295), *Ma andatevene, ora, andatevene!* (LC, 299), *Vattene ora, vattene!* (LC, 301), *Benedetto!... le buone feste che mi date!... benedetto!* (LC, 306). Il procedi-

<sup>62</sup> Come del resto ricorda E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p.134, nei *Malavoglia* abbiamo una fitta ricorrenza di DD (30 casi) proprio nei discorsi di padron 'Ntoni.

<sup>63</sup> In prospettiva diacronica P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato...*, p. 194, ha notato che la dislocazione a destra appare fin da epoca antica «caratterizzante per i testi vicini al parlato».

<sup>64</sup> Si veda P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 17, per il medesimo fenomeno in *Cavalleria rusticana*.

mento dell'epanalepsi produce un effetto eco che ha il ruolo di rafforzare la portata espressiva ed emotiva della frase; non a caso Verga usa tale procedimento all'interno di frasi iussive o, come nel caso seguente, in una frase interrogativa di chiaro sapore polemico: *Sei contenta ora, sei contenta?* (LC, 316).

## 12. RIPETIZIONI, PAUSE, CAMBI DI PROGETTO.

Differentemente da quanto accade per altri drammaturghi, Verga non si serve nella *Lupa* della ripetizione come strumento coesivo forte soprattutto nella cucitura delle battute<sup>65</sup>. Non dunque la tecnica dell'anadiplosi troviamo nel testo verghiano, ma piuttosto il ricorso alla duplicazione a fini espressivi e di intensificazione della portata emotiva dell'enunciato<sup>66</sup>. Ed ecco infatti l'iterazione di frasi esclamative come: *Ho inteso! ho inteso!* (LC, 292), *benedicite, benedicite* (LC, 293), *Non le capisco! non le capisco!* (LC, 296), *Questo è nulla!... questo è nulla!...* (LC, 302); oppure di frasi interrogative in un contesto ironico: *Che gli fa, che gli fa la moglie di Malerba?* (LC, 290). In taluni casi il drammaturgo si serve dei puntini di sospensione per indicare un parlare pausato, lento, molto scandito<sup>67</sup>: *Se vi ho detto che era una Maga... e di vecchia si faceva giovane!... bianca e rossa come una ragazza di quindici anni!... con due occhi in fronte che erano due stelle!...* (LC, 281); *Se ho fatto del male, l'ho fatto a me stessa... Ma a voi non ho fatto nulla. E neanche a quella bestia di Malerba... Allora perché m'ingiuria e mi carica di impropri?... In presenza vostra, anche!* (LC, 295). Nei due esempi precedenti è chiaro che la linea del discorso, sia pure interrotta, è unitaria. L'andamento singhiozzante di un discorso carico di emozione è reso benissimo in questa battuta di Mara rivolta al marito Nanni che le ha chiesto di vedere il figlioletto: «Aspettate... Un momento... Termino qui prima... L'ho lasciato apposta dalla vicina... Stanno vestendolo per la processione... tutto di bianco!... Andrà cogli angioletti nella processione... con un canestro di fiori!... Ora ve lo faccio vedere. Anima pura! È lui che mi ha

<sup>65</sup> Non così, invece, Giacosa che in *Come le foglie* ricorre largamente alla ripetizione per collegare le battute fra loro: A. STEFINLONGO, *Esperimenti di parlato*, cit.

<sup>66</sup> Sulla ripetizione come *figura elocutionis*, cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"*, cit., p. 34.

<sup>67</sup> Sull'uso molto insistito dei puntini di sospensione nelle commedie giovanili di Pirandello, e sulla loro progressiva scomparsa nelle opere della maturità, cfr. G. FRENGUELLI, *Tecniche del discorso franto nel primo teatro di Pirandello*, comunicazione letta nella giornata di studi *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello* (Macerata, 19-20 ottobre 2004). Ringrazio l'autore per aver messo a mia disposizione il dattiloscritto.

fatto la grazia!... Ora ve lo chiamo» (LC, 307). Altrove, invece, i puntini segnano un cambio di progetto, una frattura nella linearità discorsiva come nell'esempio seguente: *Compare Janu vi manda a dire... Sentite, lo stendardo della Confraternita dovete portarlo voi, dice* (LC, 308)<sup>68</sup>. Dall'improvviso mutamento di linea discorsiva può discendere la sconcordanza grammaticale, come nella seguente battuta concitata di Mara: *Come volete che vi creda! Vi ho visto con questi occhi!... la faccia che avevi... tutti e due... voi e quella scomunicata di mia madre!...* (LC, 320). Nelle parole gonfie di rabbia della donna è notevole l'abbandono per un attimo del *voi* allocutivo, rivolto di consueto al marito, in favore di un *tu* al tempo stesso più intimo, ma anche più sprezzante. Nel complesso, dunque, Verga fa un uso contenuto, ma crescente man mano che la vicenda si avvia al tragico finale, degli espedienti cari a tutti i drammaturghi per approssimare le incertezze, le pause, gli sfasamenti del parlato reale.

### 13. INTERIEZIONI E FONOSIMBOLISMI.

Anche i personaggi verghiani usano nel loro parlato interiezioni collocate a inizio battuta, talvolta in funzione di allocutivi, o di elementi di saluto, o come richiamo dell'attenzione<sup>69</sup>: *Ah, che ne hai fatto della gnà Pina?* (LC, 283), *Be', be'! quand'è così vi piglio in parola!* (LC, 298), *Eh! Panno vecchio ormai!... che volete farci!* (LC, 283), *Ehi, ragazze!... Si fanno pregare anche loro!* (LC, 282), *O venite qua, gnà Pina bella!* (LC, 282), *Oh, oh!... Che fate qui?... Oh!* (LC, 308), *Oh! non gridare al lupo, se no viene e ti mangia!* (LC, 283). Particolarmente interessanti appaiono i casi in cui le interiezioni coprono l'intera battuta. In questi casi l'ausilio della didascalia è indispensabile per poter capire l'intonazione corretta della battuta. Vediamo due esempi: nel primo Bruno, «contadinotto sano ed allegro, che piglia il tempo come viene di lassù, e le ragazze come capitano nell'aia»<sup>70</sup>, si avvicina saltellando alle ragazze per invitarle a ballare e fa schioccare le dita accompagnandosi con un grido, *Oh! Ohilà!* (LC, 284) che costituisce un'intera battuta; nel secondo Nanni «sorpreso e contrariato», come recita la didascalia, nel vedere gnà Pina all'improvviso, si limita

<sup>68</sup> Anche la risposta di Nanni tradisce una forte emotività che si riflette nella frammentarietà del discorso: «Io? Se lo dice lui che è il capo... sono qua!... Lo porto anche in palma di mano lo stendardo» (LC, 308).

<sup>69</sup> Per l'uso delle interiezioni in Pirandello, si vedano G. NENCIONI, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello* (1977), in Id., *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 210-253, e G. FRENGUELLI, *Tecniche del discorso...*

<sup>70</sup> Secondo le note dell'autore nella presentazione dei personaggi.

a un laconico e imbarazzato *Ab!... Ob!* (LC, 310). In due casi, invece che in un grido o in un'esclamazione, la battuta si risolve in un fonosimbolismo indicante l'invito a fare silenzio: *Sss! Sss!* (LC, 288) sibila Malerba «sbraccaindosi a impor silenzio» come recita la didascalia; *Sst! Sst!* è invece il verso imperativo di comparire Janu rivolto a Nanni, in questo caso senza bisogno di ricorrere all'aiuto interpretativo della didascalia. L'onomatopeico *paff!* è invece usato dal Verga per indicare il rumore di un colpo dato con una bacchetta: *Con un colpo di bacchetta, paff! li mutava in asini o in maiali* (LC, 281).

#### 14. DEISSI.

Definita da Testa «luogo deputato della messa in scena dell'enunciazione "parlata" e della messa in azione dei suoi protagonisti»<sup>71</sup>, la deissi è piegata da Verga ad una varietà di funzioni nella sua opera narrativa<sup>72</sup>. Nella frase d'esordio della novella, in cui l'autore fa un memorabile ritratto della fisicità ferina della donna, troviamo un *così* dotato di forte indicività: «era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così» (LN 83). Poche pennellate per un ritratto magistrale, in cui gli elementi cromatici rendono non solo i colori del corpo, ma soprattutto quelli dell'anima. Il sostantivo *pallore*, che riprende l'aggettivo *pallida* di poco prima, è una riuscita metonimia, la cui astrattezza è bilanciata dalla fisicità del gesto sottintesa dall'avverbio *così* riferito alla grandezza degli occhi. Nella presentazione del personaggio teatrale della gnà Pina, l'effetto di contrasto appena notato si attenua decisamente: «gli occhi luminosi in fondo alle occhiaie scure e il bel fiore carnoso della bocca, nel pallore caldo del viso» (LC 278); vi è uno scambio rispetto alla novella: stavolta gli occhi sono caratterizzati per la loro luminosità e la bocca (nella novella «delle labbra fresche e rosse») per la consistenza carnosa. Per di più la metonimia assoluta della novella consistente nella sostituzione *pallore* = *viso* appare nella commedia ridimensionata nel sintagma *pallore caldo del viso*. Per quanto riguarda l'impiego della deissi nella commedia non sono pochi i casi in cui il riferimento risulta comprensibile solo in riferimento all'azione scenica puntualmente illustrata dalla didascalia: «PINA (*alzandosi infuriata e buttandogli in faccia una scodella*) Te! senti que-

<sup>71</sup> E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 138, ma vedi anche E. TESTA, *Simulazione di parlato...*, pp. 136-153, per un'analisi della deissi nel testo narrativo.

<sup>72</sup> Oltre al già citato Testa, si vedano anche le osservazioni di G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"...*, pp. 48-50, relative all'uso ostensivo del pronome *quello*.

sta, tu!» (LC, 291); «FILOMENA (*brandendo una forca*) Vedete? C'è questa per voi» (LC, 293); «GRAZIA (*aiutando la Pina ad asciugarsi il viso insanguinato*) Lasciate vedere!... Avete del sangue lì...» (LC, 319). In un caso per interpretare il senso del topodeittico *questa* non soccorre nemmeno la didascalia, ma tutto è affidato alla gestualità dei personaggi in scena: in apertura del secondo atto Nanni, dopo essersi confessato, torna a casa e abbraccia la moglie Mara, la quale, compiaciuta, afferma «È questa la penitenza che vi ha dato il confessore?» (LC, 305). La forte indicività della deissi spaziale risulta particolarmente gradita al Verga per ancorare il testo alla situazione scenica, come risulta anche dagli esempi seguenti: *Va, che qui ci abbado io. Dormo qui al fresco* (LC, 294), *Ci sentono qui...* (LC, 303), *Portami qua mio figlio* (LC, 305).

#### 15. INGIURIE ED ESCLAMAZIONI.

Nel teatro novecentesco, in particolare della seconda metà del secolo, l'ingiuria, l'improprio, il turpiloquio rappresentano strumenti insostituibili nella resa del parlato basso<sup>73</sup>. Ma, a dire il vero, l'ingiuria rappresenta un meccanismo comico già ampiamente sfruttato nella commedia cinquecentesca<sup>74</sup>. Nella versione teatrale della *Lupa* le ingiurie e le esclamazioni segnalano i passaggi più accesi del dialogo in sintonia con il procedere della vicenda verso l'epilogo drammatico. Non di rado la parola ingiuriosa è costituita da un alterato in *-accio (-accia)*: *cagnaccia* (LN, 83); *bestiaccia!* (LC, 304)<sup>75</sup>, *linguaccia!* (LC, 283), *lupaccia maledetta!* (LC, 292), *poltronaccio!* (LC, 285). In un caso abbiamo l'uso di due composti che ricordano quegli stessi composti espressivi che spesseggiano nella commedia rinascimentale<sup>76</sup>: *Paneperso! Scansafatica!* (LC, 294). talvolta l'ingiuria è duplicata per rafforzarne l'effetto: *Scomunicata! scomunicata che siete!* (LC, 317), *Ladra! ladra!* (LC, 317); talvolta si serve di vocaboli di sapore più letterario: *infame!... scellerata!* (LC, 303). Tra le imprecazioni e le esclamazioni si segnala quella di Nanni nelle fasi d'avvio della commedia: *Sangue di!... Corpo di!...* (LC, 286); quella di Mara inplorante verso la

<sup>73</sup> Mi sia consentito, a questo proposito, il rinvio a C. GIOVANARDI, *Lingua e dialetto a teatro: il caso Roma*, relazione presentata al Convegno *Le lingue der monno* (Roma, 22-24 novembre 2004), in stampa.

<sup>74</sup> Mi permetto ancora di rinviare a C. GIOVANARDI, "Pedante, arcipedante, pedantissimo". *Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», VII, 1989, pp. 1-22.

<sup>75</sup> Ma anche, più semplicemente, *bestia: Bestia! se l'ho chiamato io stesso!*... (LC, 312).

<sup>76</sup> Cfr. di nuovo C. GIOVANARDI, "Pedante, arcipedante, pedantissimo"....

madre: *Mamma! Mamma mia! per carità!* (LC, 292); e infine quella scherzosa di Lia, che occupa un'intera battuta: *Gesummaria!* (LC, 293).

Tiriamo alcune conclusioni. L'arco di tempo che va dal 1884 al 1896, ovvero dalla versione teatrale della *Cavalleria rusticana* a quella della *Lupa*, è un periodo estremamente fecondo per il teatro italiano. Siro Ferrone ha notato che quel torno di anni «segna la momentanea stabilità dell'equilibrio raggiunto: il teatro italiano disponeva di un corpus di opere, non solo esteso in quantità e quindi oramai corrispondente a un gusto 'istituito', ma anche dotato di vertici qualitativi come *Cavalleria*, *Tristi amori*, *La moglie ideale*, *La trilogia di Dorina*, *La famegia del santolo*<sup>77</sup>. Ci sarebbero gli estremi, insomma, per imbastire un'analisi d'assieme del teatro postunitario, al fine di ricostruire alcune linee di tendenza generali della lingua della scena, come del resto testimonia l'intervento di Pietro Trifone a questo Convegno<sup>78</sup>. Sarebbe anche l'occasione giusta per ridare un'adeguata dignità ad autori per troppo tempo messi arbitrariamente nel dimenticatoio (come nel caso del Capuana drammaturgo)<sup>79</sup>. Potrebbe dunque apparire riduttivo limitarsi ad analizzare una solo testo, e tuttavia vorrei ricordare le parole con cui Luca Serianni giustificava il senso di un'analisi limitata a una singola opera (nel suo caso *Pensaci, Giacomino!* di Pirandello): «quel tanto di casualità e di capriccio da mettere in conto a un'operazione del genere dovrebbe esser compensato dal vantaggio, reso possibile dalla concentrazione su un singolo testo, di mettere in luce i lineamenti linguistici specifici e irripetibili che lo contraddistinguono»<sup>80</sup>. In altri termini, ciò che si perde in estensione si guadagna in intensione. L'analisi linguistica comparata della novella e della commedia consente di formulare alcune considerazioni. Si può confermare la relativa fluidità e tendenza alla sovrapposizione tra il piano della narrazione e quello del racconto. Si deve tener conto dell'abilità dello scrittore di far risaltare le peculiarità dei

<sup>77</sup> Cfr. S. FERRONE, *Il teatro di Verga...*, p. 237.

<sup>78</sup> Si vedano, per l'istante le considerazioni di P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, pp. 86-90 relative ad aspetti linguistici della commedia borghese di Giacometti, Torelli, Giacosa e Praga.

<sup>79</sup> Sul silenzio della critica toccato alle commedie di Capuana, si veda G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista...*, p. XXXVII: «Ignorato o emarginato, il teatro di Capuana è stato sfiorato dal dibattito critico solo in anni recenti, quando lo si è visto da un lato come specchio della crisi siciliana e nazionale post-unitaria, dall'altro come documento "minore" di una vasta attività di scrittura».

<sup>80</sup> Sono parole di L. SERIANNI, *Lettura linguistica...*, pp. 55-70.

diversi generi artistici e nel trovare la misura giusta tanto nella linea narrativa del racconto, quanto nella scabrosa vivacità del dialogo. Infine è secondo me opportuno rivalutare le qualità di drammaturgo del Verga, troppo spesso sottovalutate dalla critica. Sia nella *Lupa* sia nelle altre commedie "maggiori" si scorge la mano di un fine interprete di psicologie in grado di far sbalzare in prepotente rilievo il carattere forte dei propri personaggi. Nei suoi drammi risalta una capacità di stilizzazione del parlato tale da rendere assolutamente credibile e ancor oggi godibile il tono medio dei dialoghi. Anche al Verga compete quel dono dei grandi drammaturghi che Giovanni Giraud, un modesto commediografo romano di primo Ottocento, compendì nel motto «far udir le cose, e non veder l'inchiostro»<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Traggio la citazione da M. TEODONIO, *La letteratura romanesca. Antologia di testi dalla fine del Cinquecento al 1870*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 207.