

DARIA MOTTA

IL “FORMULARIO DELLA GALANTERIA”.
STILE COLLOQUIALE E STILE MONDANO
NEL PARLATO TEATRALE DI ROSE CADUCHE.

1. Premessa

Come è noto, la scrittura della commedia *Rose caduche* si colloca in un momento di cruciale importanza per la formazione linguistica e per lo sviluppo della competenza sociolinguistica di Giovanni Verga, quello della sua permanenza a Firenze. Erano gli anni in cui il giovane scrittore provinciale cercava di appropriarsi di un modello linguistico posseduto in maniera ancora incerta, e l'esperienza diretta del parlato fiorentino avrà giocato senza dubbio un ruolo importante. La famosa asserzione verghiana: «ascoltando, ascoltando si impara a scrivere»¹ trova la sua ragion d'essere proprio negli anni fra il 1865 e il 1870, nei quali Verga attraverso il contatto ambientale diretto si è appropriato del toscano parlato colto riuscendo però allo stesso tempo a mantenere una coscienza vigile ed evitando dunque di appiattirsi, come avrebbero fatto altri scrittori periferici, su un toscanismo di maniera². Soprattutto, come si cercherà di fare emergere dai dati proposti in questo lavoro, durante gli anni fiorentini Verga si sarà appropriato di uno stile colloquiale da rimodellare all'occorrenza a fini realistici, come per esempio in *Rose caduche*, per mettere in scena i vezzi, le convenzioni e gli stilemi della conversazione mondana.

¹ La citazione è tratta dalla famosa intervista rilasciata a Ugo Ojetti e da quest'ultimo riportata nel volume *Alla scoperta dei letterati*, Milano, 1895, p. 68.

² Per una caratterizzazione della lingua del Verga maturo e dei suoi rapporti con il toscano si vedano almeno G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia*, in *I Malavoglia*, Atti del Convegno della Fondazione Verga, Catania, 1982; G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei Malavoglia*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983, e EAD., *Verga e il toscano*, in AA.VV., *Letteratura lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo, 1989, pp. 245-257; e infine le pagine introduttive di Lo Piparo su *La lingua*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, 1981.

Per poter caratterizzare adeguatamente lo stile linguistico della commedia sarà bene innanzitutto richiamarne i temi e i punti salienti della trama.

Il primo atto della commedia, interamente ambientato nel giardino della Contessa Baglini, serve soprattutto a presentare uno per volta i diversi personaggi e a delineare le linee di tensione che li contrappongono. Oltre a Tonio, il maggiordomo, che ha l'unica funzione scenica di annunciare i nuovi arrivati, vengono introdotti per primi la padrona di casa, la Contessa Baglini, e il cavalier Falconi, due personaggi dell'alta società i cui dialoghi sono contraddistinti da una continua e pungente schermaglia galante. Uno dopo l'altro entrano in scena i diversi personaggi: la signora Merelli, una ricca vedova alla conquista di potere politico e di prestigio che si illude di ottenere grazie al matrimonio con l'anziano commendator Gaudenti; la giovane figlia della signora Merelli, Lucrezia, ingenuamente innamorata del cavalier Falconi; l'impacciato commendator Gaudenti. L'annuncio della contessa che quel giorno sarà presente anche una famosa attrice, Adele Landi, suscita l'ammirata curiosità del cavalier Falconi e il biasimo della signora Merelli. Arrivano poi l'avvocato Paolo Avellini, segreto amante bistrattato dalla contessa, che per ripicca nei suoi confronti ha accettato di sposare Lucrezia, e Paolo Giliotti, un poeta ardentemente innamorato della Landi. Dopo l'arrivo dell'attrice, il primo atto si chiude con Paolo che da dietro i vetri della serra sente le voci di Lucrezia e del cavalier Falconi e scopre la tresca tra i due.

L'ambientazione del secondo atto si sposta nell'elegante salotto di Adele Landi. L'azione si fa ora più intricata e, tra le minacce di duelli e falliti scambi di messaggi segreti, si delineano con chiarezza le contrapposizioni tra i diversi personaggi. Si manifesta così l'ovvia rivalità tra Paolo e il Falconi, l'invidia della Contessa Baglini per la capacità di Adele di suscitare forti passioni, e si minaccia addirittura un duello tra il cavalier Falconi e Alberto Giliotti, accorso in difesa della virtù di Adele di fronte alle millanterie del cavaliere. Dopo un accorato dialogo con la contessa, Paolo accetta di buon grado di sposare Lucrezia, scelta che fino ad allora era stata motivata solo da uno spirito di vendetta nei confronti dell'amante, ma che diventa ora il simbolo del nobile e sano amore matrimoniale carico dei valori di concretezza borghese. Adele, dal canto suo, riesce a dissuadere il cavaliere e Alberto dal battersi e cede infine all'appassionato amore del poeta, nonostante la consapevolezza della condanna sociale che verrà a entrambi da una tale scelta.

Con il terzo atto ci si sposta nella villa di campagna in cui si sono rinchiusi i due amanti Adele e Alberto per vivere la propria relazione in segreto e lontano dal biasimo che avrebbero attirato in città. Ma in Alberto

l'iniziale passione è ormai scemata, e sono subentrate la noia e il desiderio di evasione. Proprio durante un'uscita di caccia dell'uomo, Adele, ormai reclusa nella villa, riceve la visita curiosa e invadente di Lucrezia e successivamente, a causa di un temporale che ha rovinato la battuta di caccia, di tutti gli altri personaggi. Si ha così modo di assistere a un confronto diretto tra la coppia degli amanti e le altre tipologie di coppia descritte nella commedia: quella Lucrezia – Paolo, appagata dalla serenità della vita borghese; la coppia costituita dalla contessa Baglini e dal cavalier Falconi, arrivati al matrimonio soprattutto per soddisfare la propria vanità, ma oramai annoiati dalla routine della vita coniugale; e infine la coppia signora Merelli – commendator Gaudenti, in preda a continui litigi e alle assurde gelosie della donna. Adele, vittima delle maldicenze di tutto il gruppo e soprattutto della contessa, e affranta per la fine dell'amore di Alberto, cede a un attacco di nervi. Dopo un ultimo concitato e appassionato dialogo col suo amante, Adele viene abbandonata da Alberto, che parte a cavallo lasciandole solo un laconico messaggio d'addio.

Per quel che riguarda i temi trattati nella commedia, ne è stata oramai compiutamente rilevata la stretta dipendenza dal romanzo *Una peccatrice*. Per la ricognizione delle costanti ideologiche riscontrabili nei due testi, ma soprattutto per l'analisi delle trasformazioni strutturali e stilistiche rilevabili nel passaggio dal romanzo alla commedia, basterà qui rimandare all'accurato studio condotto da Siro Ferrone³. In particolare, ai nostri fini va richiamato lo squilibrio che si determina nel testo teatrale tra l'impostazione tipica da "dramma intimo" delle vicende dei due protagonisti, Adele e Alberto, ancora troppo vicini al modello letterario, e l'impostazione da "commedia sociale" delle sequenze in cui prevale la descrizione degli altri personaggi.

Al di là della sua persistente matrice narrativa, comunque, *Rose caduche* rispecchia pienamente gli orientamenti della drammaturgia coeva e asseconda i gusti del pubblico borghese della capitale provvisoria del Regno d'Italia. A tal proposito è opportuno ricordare il giudizio positivo di Francesco Dall'Ongaro su una commedia manoscritta del Verga, che così lo riferiva testualmente alla madre in una lettera datata 2 luglio 1869: «È un lavoro bellissimo, c'è novità di condotta, delicatezza di disegno e un dialogo poi stupendo davvero, quale voi l'avete e quale non ho trovato nei moderni poeti drammatici nostri. Il vostro dialogo... è proprio quello che ci vuole. Devesi qui rappresentare e del successo garantisco io».⁴

³ S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni editore, 1972.

⁴ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995 [1920].

Sulla "efficienza tecnica" della commedia, quasi certamente da identificare con *Rose caduche*, si è soffermato Roberto Bigazzi, rilevando come il Dall'Ongaro non sbagliasse a puntare sul dialogo, «perché gli attori verghiani parlano certo con maggior vivacità di quelli di Paolo Ferrari e di tanti altri commediografi del tempo, né è a sproposito l'accento alla "novità di condotta"⁵.

Come è noto, nei suoi due viaggi a Firenze Verga si era avvicinato con decisione a quella letteratura patetico-sociale fortemente influenzata dal teatro francese e in particolare dai lavori di Dumas figlio, dai quali aveva ripreso soprattutto la finalità didascalica e sociale. E *Rose caduche* si innesta perfettamente sulla scia del moderno dramma borghese, «sintesi inedita dei secolari generi della tragedia e della commedia, destinato a interpretare le ambizioni, i sogni, i fantasmi della classe sociale in ascesa»⁶. La nuova commedia dunque, luogo prediletto per addestrare gli Italiani a essere dei buoni cittadini rispettando i valori e la morale borghese, doveva mettere in scena la società autentica, cioè gli autentici protagonisti della nuova realtà sociale, dei quali soprattutto, come auspicava Capuana, si dovevano rappresentare le "passioni" e i "caratteri"⁷. Spazio scenico per eccellenza diventa allora il salotto, che di quella nuova realtà sociale era insieme l'ambiente privilegiato e il simbolo, «lo spazio buono, l'area geometrica per eccellenza dei rapporti sociali, dei conversari e dei rapporti interpersonali»⁸. Anche in *Rose caduche* il salotto è soprattutto il luogo fisico in cui prende forma una fitta rete di intrecci, in cui si dispiegano con agio e raffinatezza le schermaglie verbali e i semplici scambi dialogici tanto ammirati da Dall'Ongaro.

Per questo, come per molti altri elementi, Verga guarda da vicino al modello dei drammi di Paolo Ferrari e dei *Mariti* di Achille Torelli, commedia del 1867 che occupa una posizione chiave nella fondazione della «piccola drammaturgia italiana»⁹ e che era stata salutata entusiasticamente da Capuana, allora critico teatrale della «Nazione», con l'epigrafe *Hoc erat in votis!*. Torelli aveva offerto modelli di comportamento molto concreti innanzitutto dal punto

⁵ R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 366.

⁶ R. ALONGE, *Un nuovo genere: il dramma borghese*, in ALONGE-DAVICO BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 855.

⁷ I rimandi, tratti da L. CAPUANA, *Rassegna drammatica*, «La Nazione», 13 novembre 1866, sono citati da S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 23.

⁸ R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 16.

⁹ R. ALONGE, *Un nuovo genere...*, p. 860.

di vista ideologico, inserendo i valori familiari in un quadro che istituiva il confronto tra la borghesia e l'aristocrazia, dal quale usciva vincitrice la forza dell'amore coniugale borghese fondato sulla civiltà del lavoro. Dal punto di vista teatrale, poi, aveva ottenuto lo stesso fine facendo prevalere il «quadro di vita e di costume sull'intreccio, nel senso della cosiddetta 'commedia d'ambiente' che influenzerà poi tutto il teatro italiano di fine Ottocento»¹⁰. Fra le caratteristiche della commedia di Torelli riprese più esplicitamente dal Verga si rileverà una certa attitudine documentaria nel riprodurre le figure alto-borghesi e aristocratiche, fra le quali spicca sempre e comunque la coppia dei protagonisti (Emma-Fabio in Torelli, Adele-Alberto in Verga). In ogni caso risulta profondamente diversa la tipologia delle due coppie, dato che quella verghiana incarna il valore dell'Amore-passione, mentre quella torelliana, della quale è debitrice invece l'altra coppia di *Rose Caduche*, quella Lucrezia-Paolo, incarna il valore dell'Amore-matrimonio.

Ciò che ai fini della nostra analisi è più rilevante, comunque, è che nelle due commedie coincide decisamente lo stile dialogico, che in Torelli, così come si configurerà in Verga, è «quello della conversazione mondana, con frequenti francesismi (parole come *calèche* o *chignons*, frasi come *c'est trop* o *côte que côte*) e modismi in genere»¹¹.

2. Criteri metodologici

Proprio quello di rappresentare il più realisticamente possibile la conversazione mondana sembra essere stato l'intento di Verga, come del resto di tutti gli autori più consapevoli del teatro postunitario, e costituisce lo spunto analitico di questa ricerca. Come ha notato Ferrone, infatti, uno degli effetti del passaggio dal modello romanzesco a quello teatrale è stato lo spostamento «dell'attenzione dello scrittore dalle motivazioni interiori ai risultati esterni»¹², dall'analisi psicologica dei personaggi, cioè, alla pura descrizione del loro comportamento e del loro stile linguistico. E del resto proprio un'istanza di realismo è stata posta anche da Musumarra¹³ come elemento unificante di tutta la produzione teatrale verghiana, pur nei diversi ambienti in cui si svolgono le vicende. La lingua del suo teatro, infatti, pur

¹⁰ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1974, p. 15. Si veda anche S. FERRONE, *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, V, Torino, Einaudi, 1979.

¹¹ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in L. SERIANNI-P. TRIFONE, *Storia della lingua italiana*, II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, p. 148.

¹² S. FERRONE, *Il teatro...* p. 91.

¹³ C. MUSUMARRA, *Il linguaggio del teatro verghiano*, in «Quaderni di Filologia e letteratura siciliana», 5, 1978, pp. 19-26.

«accessibile a tutti», doveva essere «diversificata negli stilemi, nei nessi sintattici, nei modi e nelle parole, significativi del mondo in cui si muovevano i personaggi»¹⁴.

Si è dunque condotta un'analisi di stampo sociostilistico del parlato di *Rose caduche*, nella convinzione che simile impostazione potesse essere la più adatta a caratterizzare l'impianto espressivo-comunicativo della commedia borghese verghiana. La scelta metodologica è stata incoraggiata dai proficui risultati di un analogo approccio analitico su un testo teatrale settecentesco dal complesso impianto sociolinguistico¹⁵. In questa sede è parso allora più proficuo procedere a un'analisi prevalentemente stilistica del testo finalizzata a far risaltare gli aspetti convenzionali dell'interazione comunicativa tra i personaggi. Si è voluto guardare dunque al parlato di *Rose caduche* come a un modello verosimile, nelle intenzioni dell'autore almeno, del parlato della classe alto-borghese e aristocratica del secondo Ottocento. Sul piano più strettamente linguistico basterà accennare che, dai primi sondaggi effettuati, l'assetto espressivo di *Rose caduche* si presenta sostanzialmente uniforme a quello dei romanzi giovanili di Verga, studiati da Patruno¹⁶. A puro titolo esemplificativo si possono citare alcune scelte normative che, se nello scenario linguistico degli anni Sessanta dell'Ottocento non possono qualificarsi decisamente arcaizzanti, comunque tendono a un ideale di lingua più antiquato di quello proposto dal modello manzoniano. Tali sono ad esempio, al livello fonologico o morfologico, la decisa opzione per le varianti con *i* prostetica – *ispecie* (I, 115)¹⁷, *istrana* (II, 130), *istesso* (II, 148, 152; III, 157), *ismentirlo* (II, 133), *ischerzo* (III, 166) – e per quelle che presentano una vocale pretonica di tipo più letterario: *riputazione* (I, 110, 112, 127, 132, 147, 152a, 152b, 157, 158, 162, 168), *ricapito* (II, 143), *quistione* (II, 159), *dinotare* (II, 130), *ammanserebbe* (I, 127), *scandolezzato* (II, 143), *sonnambolismo* (II, 132). Si sono rilevate anche un'occorrenza della variante con *o* postonica in *sonnamboli* (II, 131), e ancora l'enclisi pronominale, come in *tolgasi* (II, 134) e *siasi* (III,

¹⁴ Ivi, p. 23.

¹⁵ A. CASSOLA, *Registri e stili in un testo inedito mistilingue del '700*, in SARDO R.-SORAVIA G., a cura di, *Malta e Sicilia. Continuità e contiguità linguistica e culturale*, Catania, Edizioni CULC, 1988, pp. 109- 42.

¹⁶ N. PATRUNO, *Language in Giovanni Verga's early novels*, University of North Carolina Dept. of Romance Languages, 1977.

¹⁷ Tutte le citazioni dalla commedia, seguite dall'indicazione in parentesi della sequenza scenica in numero romano e della pagina in numero arabo, sono tratte dall'edizione curata da Gianni Oliva di G. VERGA, *Tutto il teatro*, Milano, Garzanti, 2000 [1987]

190), e l'opzione per allotropi aulicizzanti come *menoma* (III, 171). Del resto questi tratti assumono nella nostra analisi anche un pregnante valore stilistico, in quanto contribuiscono efficacemente, insieme ad altri fenomeni, a tratteggiare le linee generali dello stile aulicizzante del linguaggio alto-borghese messo in scena da Verga. Basti rammentare l'uso del passato remoto al posto di quello prossimo, già segnalato da Serianni¹⁸ come tratto «moderatamente letterario» del teatro borghese.

Sul piano più propriamente stilistico che qui ci compete, si sono individuate nel testo due macrocategorie, quella dello «stile semplice», atta a rappresentare con verosimiglianza la fluidità del parlato, e quella dello «stile mondano», intesa a riprodurre mimeticamente le convenzioni linguistiche dell'ambiente rappresentato. All'interno di tali categorie sono state poi individuate ulteriori suddivisioni linguistiche, allo scopo di fornire una caratterizzazione più puntuale di alcuni dei tratti morfologici e lessicali che definiscono la fisionomia della commedia verghiana: si sono dunque individuati all'interno della macrocategoria dello «stile semplice» due ulteriori classificazioni, lo «stile usuale» e quello «espressivo», e all'interno della seconda macrocategoria, quella dello «stile mondano», le sottocategorie dello «stile prezioso» e dello «stile metaforico».

Fine ultimo dell'analisi così impostata sarà quello di accertare se la competenza linguistica di Verga fosse matura al punto da delineare con chiarezza la fisionomia dei diversi personaggi, o come si vedrà, delle diverse coppie di personaggi, grazie all'adozione di stili comunicativi diversificati.

3. Lo «stile semplice» in *Rose caduche*

La categoria dello «stile mondano» è certo quella che anche a prima vista caratterizza più specificamente la veste linguistica della commedia *Rose caduche*, in cui Verga anticipa già i futuri e più riusciti tentativi di «tradurre l'ambiente in lessico»¹⁹, ma è la categoria stilistica dello «stile semplice», elaborata da Enrico Testa²⁰ per i testi narrativi, a consentire al nostro autore di creare dei dialoghi verosimili e realmente mimetici del parlato.

Le strategie più interessanti per un'analisi di carattere stilistico come la presente sono soprattutto quelle relative alla testualità, dato che, come è noto, è in tale dimensione enunciativa che maggiormente risalta la distanza

¹⁸ L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 158.

¹⁹ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...* p. 13.

²⁰ E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997.

del parlato dallo scritto²¹. Soprattutto, come è stato adeguatamente messo in evidenza da Trifone, il linguaggio del teatro verghiano rispecchia un momento di svolta importante nella storia nell'evoluzione stilistica dell'italiano, dato che può essere letto come una preziosa testimonianza del passaggio «dalla fase di "invenzione" del parlato che non c'è alla fase di "imitazione" (o piuttosto "reinvenzione") del parlato che comincia ad esserci»²².

In particolare, Verga ha dimostrato una spiccata sensibilità per quei fenomeni di microprogettazione, come le pause e le esitazioni, le riformulazioni e le false partenze, segnalati dai tradizionali indicatori grafici dei puntini di sospensione:

GAUDENTI. (*imbarazzato*) È vero, bella signora... Ma dirò... l'occasione... la giornata è così bella!... e poi l'equitazione attiva talmente... che in ispecie prima del desinare... e una trottatina allo sportello della carrozza di madama credevo che... (*semprepiù sconcertato dallo sguardo severo della Merelli*) Insomma ho avuto torto a venire a cavallo. (I, 115)

SIG.RA MERELLI. È verissimo! Sa bene... quella nomina di senatore che ci minaccia!... Tanti lavori... tanti fastidi... tante seccature! (I, 153).

Procediamo dunque all'analisi ravvicinata del testo in tutte le sue sottoarticolazioni enunciative dell'oralità simulata. Si avverte che l'etichettazione dei fenomeni è strettamente motivata dall'analisi qui proposta e non fa riferimento a classificazioni tecniche della sociolinguistica. All'interno della macrocategoria dello "stile semplice", dunque, si sono distinte due ulteriori sottoarticolazioni: lo "stile usuale", comprendente l'insieme dei tratti morfo-sintattici più caratteristici del parlato spontaneo, e lo "stile espressivo", relativo soprattutto all'ambito lessicale e in particolare alla terminologia e alla fraseologia più spiccatamente colloquiale e colorita.

3.1. Stile usuale

Si sono categorizzati come appartenenti allo "stile usuale" quei tratti morfologici e sintattici che contribuiscono a rendere lo stile del parlato, e che testimoniano la sensibilità di Verga per fenomeni tipici delle interazioni comunicative più spontanee. La sensibilità di Verga si apprezza adeguatamente sul piano sociostilistico se si pensa che simili tratti fino a

²¹ Si veda a tal proposito almeno M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in L. SERIANNI - P. TRIFONE, *Storia...*, II, pp. 239-70.

²² P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 91.

quel momento venivano evitati dagli scrittori che continuavano ad attenersi ad una norma premanzoniana²³. Verga, infatti, con la sua geniale sensibilità stilistica si pone sulla scia di Manzoni e usa alcuni dei tratti del parlato che, come hanno rilevato gli studi descrittivi odierni²⁴, hanno poi animato la ristandardizzazione dell'italiano.

3.1.1. Il *ci* attualizzante

Gli studi sul parlato in funzione dell'espressività hanno ormai pienamente rilevato la produttività di questo tratto: la particella *ci*, infatti, è usata «prevalentemente, ma non esclusivamente, con il verbo *avere*», ed è «a rigore pleonastica, ma funzionale alla messa in rilievo, all'evidenziazione, tra l'enfatico e il deittico»²⁵. Si tratta quindi soprattutto di un «rinforzo semantico e fonico alle forme verbali»²⁶ che raramente ha avuto cittadinanza nella lingua scritta, anche per la pura difficoltà di renderne il suono nella comune grafia²⁷. Nel testo di *Rose caduche* si sono riscontrate 6 occorrenze del *ci* in unione con i verbi *essere* o *avere* con funzione attualizzante, tratto che poi dominerà nei *Malavoglia*. Apparentemente un tratto morfosintattico come il *ci* attualizzante potrebbe interpretarsi come un elemento di caratterizzazione stilistica di un parlato di registro medio-basso, inappropriato rispetto al tenore formale dello stile mondano rappresentato nella commedia. In realtà non si sarà trattato di una voluta regressione verghiana al livello «popolare», ma semplicemente di un tentativo di mimesi del parlato reale. I dialoghi della commedia, infatti, rappresentano per Verga soprattutto un laboratorio in cui egli, nella sua faticosa conquista del parlato, si esercitava sul parlato borghese al fine di attingere un tenore medio di lingua.

Per un'esatta caratterizzazione del tratto individuato si riportano di seguito le diverse occorrenze riscontrate nel testo:

SIG.RA MERELLI. (*piano ad Adele e alla contessa*) Veramente quel povero

²³ Si vedano a tal proposito le principali correzioni apportate da Manzoni in L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano editore, 1989.

²⁴ Si veda per esempio F. SABATINI, *L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. HOLTUS-E. RADTKE, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, 1985, pp. 154-84.

²⁵ F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in Id., *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, 1997, p. 162.

²⁶ F. SABATINI, *L'«italiano dell'uso medio...»*, p. 160.

²⁷ Si veda a questo proposito anche L. SERIANNI, con la collaborazione di Alberto Castelvocchi, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1989, p. 253.

commendatore non *ci aveva* colpa... (II, 138).

LUCREZIA. [...] Veramente voi *non ci avete* colpa, poiché le vostre numerose conquiste hanno giustificato la vostra vanità. (II, 152)

LUCREZIA. Veramente io *non ci ho avuto* un gran merito. (II, 172)

SIG.RA MERELLI. *Ci ho* gusto! *Ci ho* proprio gusto! (III, 181)

CONTESSA. [...] Ecco perché quando ci siamo visti d'avvicino *ci abbiamo* perduto tutt'e due. (III, 183)

ALBERTO. Ma avrà visto che io *non ci ho* colpa... (III, 197)

3.1.2. Il *che* polivalente

Anche un tratto particolarmente caratteristico del parlato come il *che* polivalente è stato rilevato nel testo di *Rose caduche*, sebbene con la percentuale esigua di 5 occorrenze. Per non appiattire però sotto un'unica denominazione le differenti tipologie con cui questo tratto si presenta nel testo della commedia, bisognerà almeno distinguere, seguendo la categorizzazione fattane da Sabatini, tra quello con valore temporale, del tipo *la sera che ti ho incontrato*, meno lontano dalla norma ma comunque marcato diafasicamente rispetto a *la sera in cui ti ho incontrato*; il *che* indeclinato con «ripresa pronominale correttiva»²⁸, come *la valigia che ci ho messo i libri*; e infine, il *che* usato con un «generico valore esplicativo», che «assolva una semplice funzione di collegamento frasale»²⁹. Si riporta di seguito la casistica rilevata nel testo teatrale:

FALCONI. Fui punito col mio peccato! (*con galanteria*). Dal giorno *che* deposi le armi ai vostri piedi son vittima anch'io. (I, 108)

FALCONI. [...] Troviamoci nella serra, nel tempo *che* andranno via tutti. (I, 127)

GAUDENTI. [...] ma, non faccio per dire, ella ha una sala da pranzo *che* ci si passerebbero venticinque ore del giorno! (I, 119).

PAOLO. [...] ditemi vile, *che* vi ho amato sino a non vedere che non avete né cuore, né... (I, 121)

Sull'ultimo esempio che abbiamo citato influisce certo in modo

²⁸ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio...*, p. 164.

²⁹ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 131.

determinante sull'opzione per il *che* polivalente la volontà di caratterizzare la particolare enfasi del linguaggio della passione. Risulta poi particolarmente significativo e produttivo allo scopo di indagare il metodo di lavoro di Verga, e soprattutto per capire quanta importanza avessero nella sua scrittura i fattori ritmici e retorici, un caso in cui l'uso del *che* polivalente è chiaramente stato condizionato da motivazioni stilistiche. Nell'esempio che segue l'autore non puntava tanto o solo alla resa del parlato quanto al mantenimento della serie anaforica che, come si vedrà, e come evidenziano i corsivi, costituisce una delle caratteristiche del linguaggio della passione della commedia:

ALBERTO. [...] Matto! matto! tre volte matto! Te lo dice chi è più matto di te... ed ha amato dei mesi, dei lunghi mesi una donna *che* non lo conosce, *che* non si cura di lui, *che* non sa ch'egli esiste, *che* l'ha seguita per ogni dove, a Milano, a Firenze, qui, *che* passa le notti sotto le sue finestre, *che* un suo sguardo gli mette il paradiso nel cuore e la sua voce la febbre nel sangue... (I, 125)

3.1.3. Fenomeni di tematizzazione

La strategia alla quale Verga ha fatto più ampio ricorso nel testo di *Rose caduche* per la rappresentazione del parlato è senza dubbio quella dei fenomeni della tematizzazione. Hanno un rilievo particolare soprattutto le frasi segmentate, in cui il «dato "noto"» viene tematizzato e poi ripreso «mediante un pronome nella frase che predica "l'informazione nuova", cioè il "rema"»³⁰. Nonostante che lo studio di questi costrutti si debba soprattutto alle più recenti indagini sul parlato³¹, il loro valore espressivo certo non sfuggiva ai grammatici dell'Ottocento: Fornaciari ad esempio, a proposito della *Duplicazione dell'oggetto*, rilevava come «sovente, massime nel parlare familiare e quando la chiarezza o la forza lo richiedono, l'oggetto ora si anticipa, ora si ripete nella medesima proposizione, mediante le forme congiuntive dei pronomi dimostrativi e personali»³².

Contrariamente a quanto avviene solitamente in italiano, in cui prevale

³⁰ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*..., p. 162.

³¹ Si vedano a tal proposito almeno P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 91-135; M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*..., pp. 255-56. Va comunque ricordato che Arrigo Castellani (in Id., *L'italiano dell'uso medio" e l'italiano normale*, in «Studi linguistici italiani», XX, 1944, pp.123-6) non ha accettato il concetto di dislocazione, dato che «nella lingua parlata non esistono né la destra né la sinistra, ma solo il prima e il dopo».

³² R. FORNACIARI, *Sintassi italiana dell'uso moderno* [ristampa anastatica, ivi, con presentazione di G. Nencioni], Firenze, Sansoni, 1974 [1881], p. 311.

la dislocazione a sinistra, ossia la categoria che vede l'anteposizione del dato noto, in *Rose caduche*, forse per un riflesso sintattico ascrivibile alla matrice dialettale della lingua di Verga³³, prevale decisamente il tipo della dislocazione a destra, di cui si sono rinvenute 17 occorrenze, contro le 8 della dislocazione a sinistra; in particolare, si sono rilevati tanto i tipi in cui a essere dislocato alla fine della frase era il complemento oggetto, quanto quelli in cui il tema coincide con una forma partitiva anticipata dal pronome clitico *ne*:

a) Dislocazione a destra

LUCREZIA. Sembra ch'ella l'abbia esaminato molto davvicino *quella meraviglia...* e alla luce del sole. (I, 110)

SIG.RA MERELLI. Del resto chi *la* conosce *questa elegante, questa incantatrice?* (I, 110-1)

SIG.RA MERELLI. Le do un consiglio d'amica sincera: procuri d'allegarlo meglio *il suo spirito...* (I, 111)

SIG.RA MERELLI. Quando non *l'ha codesto motivo...* (I, 112).

FALCONI. Ah, bisogna che *gli* si faccia metter giudizio *a quello scapatò!* (I, 114)

SIG.RA MERELLI. Grazie!... Ma, commendatore!... Mi sembra che anche voi desideravate vederla questa benedetta *uccelliera!* (I, 119)

GAUDENTI. *Le conosco codeste premure!* (III, 181)

ADELE. ...non *ne* voglio *della sua difesa, della sua cavalleria... del suo eroismo* da romanzo... (II, 147)

PAOLO. Non saprei dirlo... Bisogna indovinarlo *quell'uomo.* (II, 149)

³³ G. ROHLFS (in Id., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, II, Torino, Einaudi, 1968, § 468) rileva come in italiano, rispetto al caso in cui un oggetto precedentemente espresso venga ripreso con un pronome atono, sia «più raro il caso del pronome personale che anticipi l'oggetto che segue»; tuttavia «in alcuni dialetti meridionali ciò è divenuto una sorta di regola» soprattutto «quando il sostantivo che segue è connesso coll'articolo determinativo o con un pronome dimostrativo».

FALCONI. Ma come ce *ne* sono tante *altre*. (II, 157)

ALBERTO. Ma dapertutto dove *ne* troverò *dei più belli!* (III, 169)

LUCREZIA. [...] e senza una fortunata combinazione non avrei saputo che a due passi dallo nostra brigata d'amici *ce n'era un'altra delle amiche* che non si curava di cercare di noi.... (III, 170)

ADELE. Ella ha ragione d'esserne gelosa *della sua felicità...* Perché è assai rara. (III, 171)

CONTESSA. Non abbiamo il diritto di sparlare tanto *di codesti signori uomini*. (III, 179).

PAOLO. Vuol dire che quel cervellino di mia moglie ha avuto il torto di non badarci *a questo mistero*. (III, 182)

ADELE. Ma dilla *qualche cosa!* (III, 186)

ADELE. *Ci credi tu a quello* che ha detto la contessa?

b) Dislocazioni a sinistra

SIG.RA MERELLI. *Certi entusiasmi* non posso soffrirli. (I, 110)

CONTESSA. *Il cuore* lasciamolo lì. (I, 122)

ADELE. *Questo duello* non lo voglio! (II, 147)

PAOLO. *Di codeste amiche* tanto scandolezzate *ne* conosco una che sarebbe felice di compromettersi in modo orribile per quel matto poeta che per le sue stravaganze è diventato un oggetto di curiosità.... (II, 148)

ADELE. [...] *Questa posizione* io la conosco.

LUCREZIA. (*indicando Paolo*) Ecco invece un signore che *di tali premure* non *ne* ha per la sua signora moglie! (III, 181)

CONTESSA. [...] *Certe illusioni* bisogna guardarle ad una certa distanza. (III, 181)

3.1.4. Altri tratti del parlato

In alcuni casi l'enfasi del parlato spontaneo è stata resa attraverso l'uso insistito e ridondante dei pronomi («*Che m'importa a me!* » III, 188; «*Che m'importa di te a me!* » III, 201). Ma soprattutto risulta abbastanza

comune nel testo di *Rose caduche*, secondo una tendenza ampiamente diffusa nell'italiano contemporaneo, l'impiego dell'indicativo al posto del congiuntivo, in particolare nelle proposizioni dipendenti rette da verbi di opinione³⁴. Di tale tratto, di cui si sono rilevate numerose occorrenze, si riportano alcuni degli esempi più significativi:

FALCONI. Ma si direbbe che *avete* preso impegno di vendicare... (I, 107)

ALBERTO [...] così credo che in poesia *bisogna* andar cauti... (I, 118)

SIG.RA MERELLI. Grazie!... Ma, commendatore!... Mi sembra che anche voi *desideravate* vederla questa benedetta uccelliera! (I, 119)

FALCONI. Domando mille perdoni, ma io trovo invece che il duello è la salsa della vita, il piacere delle buone avventure. (II, 134)

FALCONI. Sempre quel diavolo di Berri. L'altro giorno al Club si scommetteva che egli *ferra* i suoi cavalli con dei biglietti da mille lire. (II, 138)

CONTESSA. [...] Ma guardate quella povera bambina!... Son sicura che *ha* qualcosa a dirvi... della farfalla che avete cercato insieme. (II, 139)

CONTESSA. Allora credo che non ci *resta* di meglio a fare che preparare la vostra barella. (*ridendo*) (II, 155)

Tra le varianti manzoniane più significative e più radicate nella narrativa italiana successiva ai *Promessi sposi* va sicuramente annoverata la sostituzione del pronome interrogativo *che cosa* con l'interrogativo ellittico *cosa*, «da tempo attestato in italiano (e destinato a larghe fortune novecentesche)»³⁵, ma ancora nell'Ottocento spesso «osteggiato dai grammatici tradizionalisti»³⁶, o ammesso solo nel registro familiare. Nonostante nel parlato teatrale di *Rose caduche* non si sia attestata alcuna occorrenza del pronome interrogativo *cosa*, più tipico del resto dell'area settentrionale, Verga opta decisamente per una forma semplificata rispetto al tradizionale *che cosa*, di cui si sono rilevate solo 11 occorrenze, usando per ben 51 volte il pronome

³⁴ Cfr. F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*..., p. 166.

³⁵ Ivi, p. 165.

³⁶ L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche*..., p. 196.

che, proprio dell'area meridionale. Si riportano di seguito alcune occorrenze esemplificative della casistica rilevata:

FALCONI. E fa benissimo. *Che cosa* esiste nel mondo all'infuori dell'amore?... (III, 193)

CONTESSA. Lucrezia, *che cosa* c'è di bello in quel giornale? (I, 120)

LUCREZIA. (*vedendo che il cavaliere imbarazzatissimo per il non sapere che fare è per svignarsela col cappello in mano*) *Che* fate, cavaliere? (*ironica*) Rimanete, ve ne prego. (II, 154)

CONTESSA. (*ironica*) Ah! Davvero! Il signor Avellini è un eccellente partito! (*essendosi avvistata del parlar sottovoce del del Falconi con Lucrezia*) *Che* ne dite, Cavaliere? (I, 114)

ADELE. *Che* c'è? Un altro duello!... (II, 153)

Dalla casistica relativa allo "stile usuale" che si è fin qui esaminata emerge la forte attenzione di Verga, già nella fase giovanile della propria scrittura, per i tratti che gli consentivano di simulare l'andamento del parlato spontaneo. Infatti, benché si sia ancora lontani dalle geniali soluzioni di simulazione dell'oralità dei *Malavoglia* o di *Vita dei campi*, si riscontrano in *Rose caduche*, come si è visto, alcuni dei tratti più tipici dell'italiano parlato contemporaneo che già testimoniano la forte sensibilità stilistica dell'autore per questa fenomenologia espressivo-enunciativa.

3.2. Stile espressivo

La categoria dello "stile espressivo" si riferisce soprattutto ai fenomeni dell'ambito lessicale, e in particolare ai tratti marcati colloquialmente che conferiscono al testo teatrale una veste stilistica atta a rendere mimeticamente gli scambi dialogici di tono più semplice o brillante.

In *Rose caduche* è presente, pur con una sola occorrenza, un «modulo tipico»³⁷ della rappresentazione teatrale del parlato spontaneo, come l'autocensura parziale dell'esclamazione ingiuriosa (*Corpo di...!* III, 195). Un simile tratto, come pure gli altri esempi di questa categoria, relativi, come si è detto, soprattutto all'ambito lessicale, servivano a Verga anche per contemperare e controbilanciare lo "stile mondano" che, come vedremo,

³⁷ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 90.

informa di sé il linguaggio della commedia, ma il cui uso esclusivo sarebbe risultato enfatico e perciò poco realistico. In particolare, più che a singole espressioni connotate colloquialmente – *mariuolo*, (I, 106); *briccone* (I, 106); *birbone* (II, 159); *cicaleccio* (II, 133), o i sostantivi in *-ata* come una *cavata* di sangue (II, 134), *bambinata* (III, 166); *birbonata* (II, 159) – l'autore fa ricorso a una fraseologia di carattere espressivo. A questa vanno ascritte le colorite interiezioni quali *Per bacco!* (I, 112); *Che diamine!* (I, 112); *Santi del Paradiso!* (I, 113); *Diavolo! Diavolo!* (III, 194), e soprattutto modi di dire figurati come *far venire la pelle d'oca* (I, 106), *dar di volta al cervello* (I, 108), *rimetterci l'osso del collo* (I, 115); *cucirsi alla gonnella della moglie* (I, 114), *avere dei grilli pel capo* (I, 125); *trovarsi tra l'incudine e il martello* (II, 141), *cascare dal sonno* (II, 153), *tenere a stecchetto* (III, 173); *gatta ci cova* (III, 202). Per un più adeguato riscontro interpretativo si adducono alcuni esempi con i relativi contesti enunciativi:

SIG.RA MERELLI. (*severa*) Caro commendatore, qualche volta coi passi falsi *ci si rimette l'osso del collo!*... (I, 115).

FALCONI. Eh! So io quello che dico. La signora Merelli *ha ancora dei grilli pel capo* malgrado la sua età... (II, 125).

CONTESSA. [...] Decisamente bisogna che io vi accusi alla padrona di casa... (*sorridendo ironica*), o ricorra al Commendatore Gaudenti per farmi spiegare l'ostinazione che mettete a voler scambiare il suo cappello col vostro... *e sì che ci corre!* (II, 141)

FALCONI. *Me ne impipo del mondo!* (III, 193)

GAUDENTI. Però Sant'Uberto non mi coglie più! Bel divertimento, in fedemia! *Un diavolo d'acquazzone! Romperci il collo* correndo di su e di giù inutilmente! (III, 180)

SIG.RA MERELLI. La contessa se ne va col marito senza dirci nulla! *Gatta ci cova!* (III, 202)

In base agli esempi che si sono catalogati, è possibile tentare di formulare qualche ipotesi conclusiva riguardo alla distribuzione delle espressioni colloquiali tra i diversi personaggi della commedia. La distinzione non sembra seguire tanto dei parametri riguardanti il sesso dei personaggi o la loro età, quanto un criterio sociale e professionale. Infatti, i personaggi appartenenti all'alta società fanno un uso più disinvolto del registro colloquiale della lingua, mentre il linguaggio delle figure borghesi, e quindi

soprattutto dall'avvocato Paolo Avellini, ma anche del poeta Alberto Giliotti, si mantiene sempre su un registro di tono medio. Tra i personaggi aristocratici, il cavalier Falconi è certamente quello che riesce a sfruttare al meglio le possibilità offerte dai diversi registri linguistici, ed è per esempio quello che usa in maggior numero le interiezioni più espressive e i modi di dire figurati, oltre ad essere il personaggio che ricorre all'unico caso di autocensura parziale di un'esclamazione ingiuriosa (*Corpo di...!* III, 195).

4. Lo "stile mondano"

Si è dato maggior rilievo analitico ai fenomeni dello stile mondano perché, come si è detto, nonostante l'importanza che rivestono i tratti dello "stile semplice" per il realismo mimetico della commedia, l'obiettivo stilistico primario che Verga si era prefisso con la scrittura di *Rose caduche* era quello di rappresentare realisticamente il linguaggio dell'ambiente aristocratico e alto-borghese.

Va innanzitutto rilevato l'uso dei toscanismi, peraltro non troppo numerosi nel testo, che comunque costituivano un elemento frequente nell'italiano dell'epoca e stabilmente presente nel repertorio linguistico verghiano: tra i più vistosi si possono citare, ad esempio, l'articolo determinativo anteposto al prenome: *la* Lucrezia; l'uso enfatico del pronome neutro: «*La* sarebbe una scusa comodissima per non pagare i debiti di giuoco» (I, 109); l'uso avverbale di *punto*: «ne conosco qualcuno che non dubita *punto* della guarigione» (I, 123); la forma verbale *fo*; e infine, per il lessico, i verbi *desinare* e *baloccarsi*, i sostantivi *uscio* e *balocco* e l'idiomatismo *acqua cheta*, inserito nel gioco di parole riferito dalla Sig.ra Merelli al marito: «*preferisco l'uragano a certe acque chete*» (III, 183).

Nel testo sono presenti anche frequenti forestierismi, di alcuni dei quali si riportano per intero i contesti enunciativi:

FALCONI. (*consultando l'orologio*) Temevo di essere in ritardo. Il *rendez-vous* non è per le dieci? (I, 105)

CONTESSA. [...] Quanti bei fiori! Che *bijou* di salotto! (II, 129).

FALCONI. Il termometro dell'*high-life* segna il bel tempo stabile, ch'è quanto dire la noia a 20 gradi Reamur. (II, 132)

CONTESSA. [...] Tutte quelle dame vi terranno il broncio per una settimana, e per vendicarsene... metteranno in caricatura il vostro cappello di una forma assai singolare per un *fashionable* vostro pari. (II, 140)

CONTESSA. Faceste malissimo. Avreste dovuto *prendere un bagno* e andare a letto. (II, 122)

Sono stati rilevati soprattutto prestiti integrali, provenienti tanto dal francese quanto dall'inglese: *rendez-vous* (I, 105; I, 127; II, 129); *calèche* (I, 105), *bijou* (I, 127), *chic* (II, 156), *tête a tête* (II, 133); *albums* (I, 105), *sport* (II, 133), *sportsmen* (I, 106), *sportsman* (I, 127), *turf* (II, 155), *spleen* (I, 126), *high-life* (II, 132), *partner* (II, 139), *fashionable* (II, 140), *Lovelace* (II, 157). Alcuni di essi costituivano un'innovazione solo recente ai tempi di Verga: è il caso, ad esempio, di *fashionable*, il cui primo uso letterario, non documentato nel *GDLI*³⁸, si deve secondo l'attestazione del *GRADIT*³⁹ al 1832, anno in cui venne usato da Luigi Ciampolini nell'operetta satirica di ispirazione sterniana *Viaggio di tre giorni*.

Accanto a questa prima categoria di prestiti andranno annoverati anche quelli adattati: dal francese derivano *saper vivere* (I, 110), segnalato col corsivo nel testo, e *bomboncino* (I, 113), mentre provengono dall'inglese *the danzante* (II, 129) e il sintagma *prendere un bagno* (I, 122).

La spiccata presenza nel testo di forestierismi, con prevalenza della componente inglese, riveste certamente una particolare importanza ai fini dell'analisi che qui ci siamo proposti. Infatti, come ha mostrato con dovizia d'esempi Gabriella Cartago⁴⁰, proprio l'Ottocento, e in particolar modo la seconda parte del secolo, è il periodo in cui tale componente inizia a diventare più percepibile nel repertorio linguistico italiano. Verga mostra quindi di avere un'attenta percezione del fenomeno che proprio in quegli anni stava avvenendo e che, come sempre succede in questi casi, investiva in primo luogo le abitudini linguistiche delle classi più agiate, fruitrici primarie delle riviste di moda e di economia che di quei forestierismi rappresentavano il principale canale di diffusione. L'uso insistito dei forestierismi nel testo della commedia, quindi, certamente contribuisce a ricreare il linguaggio affettato e ricercato della conversazione salottiera, i cui temi più comuni erano quelli che riguardavano proprio lo sport e la moda.

Del resto anche l'uso dei toscanismi, nonostante, come si è detto, questi

³⁸ S. BATTAGLIA, G. BARBERI-SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.

³⁹ T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 1999, 6 voll.

⁴⁰ G. CARTAGO, *L'apporto inglese*, in L. SERIANNI-P. TRIFONE, *Storia ...*, III, *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 721-750.

fossero un elemento frequentemente rilevabile nell'italiano di fine Ottocento, può essere interpretabile in senso realistico: la commedia infatti si svolge a Livorno, e l'uso di tratti morfologici e lessicali toscani è certo stato sfruttato da Verga per concorrere a caratterizzare quel determinato ambiente.

Infine, risulta specificamente proprio dell'argomento galante trattato e dell'ambiente mondano rappresentato lo stile con cui Verga rende il "linguaggio della passione", riferibile a quasi tutti i personaggi rappresentati, con una tecnica che aveva già affinato nel romanzo *Una peccatrice* e che prevede soprattutto l'uso di anafore

FALCONI. «Ma *io ve lo dico* ai vostri piedi! (*inginocchiandosi*). *Ve lo dico* supplichevole! *Ve lo dico* con tutta l'anima mia!» (II, 159);

di ripetizioni in serie binarie e ternarie

ADELE. «*Io vi renderò* ridicolo, *vi renderò* spregevole, *vi renderò* infame!...dirò tutto! *Tutto* quello che avete fatto, *tutto* quello che siete!» (II, 159);

ALBERTO. «*Crede che* io sia un onest'uomo? *Crede che* io darei tutto il mio sangue per affogare ogni calunnia possibile?» (II, 161);

e di inversioni e parallelismi con andamento chiastico:

ADELE. «*Ho molto sofferto, ho pianto molto!*» (II, 162).

Abbastanza comune nel testo è anche il ricorso a giochi di parole e a figure etimologiche, in funzione, a seconda dei contesti, semplicemente ironica o altamente patetica:

CONTESSA. Ma a proposito di *guerra guerreggiata*... (II, 136)

ADELE. [...] perché non so immaginare che *la viltà più vile* possa arrivare a calunniare il più nobile dei sentimenti... (II, 156)

ALBERTO. *Sono orribilmente noioso* oggi!... Perdonatemi! è perché *sono orribilmente annoiato!* (III, 167)

CONTESSA. Ma mia cara, le *rarietà* hanno il difetto di essere *rare*... (III, 176).

Lo stile di questi ultimi esempi può essere categorizzato come "stile melodrammatico", leggermente più sostenuto rispetto allo stile prezioso di cui ci stiamo per occupare; esso rappresenta forse la cifra stilistica della

commedia verghiana. Si tratta infatti di una contaminazione tra i peculiari stili teatrali dell'epoca: quello di livello medio-alto, proprio del dramma e del melodramma, e principale modello di riferimento dei personaggi dell'alta società qui rappresentati, e quello proprio della commedia borghese. Così potrebbe essere classificato dunque il particolare stile del dramma borghese, che del resto, come si è visto, viene considerato la sintesi «dei secolari generi della tragedia e della commedia»⁴¹.

Per caratterizzare più distintamente lo stile mondano nel testo dei *Rose caduche* si è fatto ricorso, specularmente a quanto fatto per la categoria dello “stile semplice”, a due sottocategorizzazioni. In questo caso si tratta dello “stile prezioso”, relativo soprattutto al registro più ricercato dell'ambito lessicale, e dello “stile metaforico”, in cui vengono prese in esame le numerose metafore che contraddistinguono lo stile convenzionale del parlato alto-borghese rappresentato da Verga.

4.1. Stile prezioso

Il ricorso a diminutivi e vezzeggiativi di estrazione toscana, peraltro non troppo numerosi, contribuisce efficacemente alla finalità mimetica dello stile lezioso dell'ambiente rappresentato: *segretucci* (I, 106), *bomboncino* (I, 113), *briciolino* (III, 173), *cervellino* (III, 182), *fiorellini* (III, 169), *storiella* (II, 158), *calunniette* (II, 158).

Il testo di *Rose caduche* è contraddistinto anche dall'uso di alcuni termini che si caratterizzano, se non proprio come aulici, certamente per la loro appartenenza a un registro diverso rispetto a quello della lingua media. Sono infatti termini desueti, come *paltonieri* per “mendicanti” (II, 134) e *gerente* (II, 153), segnalati con una crux dal *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo-Bellini⁴², o ancora *mentita* (II, 146) nel senso di “accusa o rimprovero di menzogna”, o il verbo *involare* (II, 148), che sempre il Tommaseo-Bellini considera già a quell'epoca «proprio solo della lingua scritta». Consona all'ambiente rappresentato doveva esserè sembrata a Verga anche la scelta di *pretensione* (II, 156; III, 171), vocabolo tra l'altro proprio del toscano, invece del termine più semplice *pretesa*; si noti come nella prima delle due occorrenze il termine sia inoltre reso erroneamente, ossia con il nesso *-nz-* che ricalca la pronuncia meridionale:

ADELE. Grazie! Del resto non ho la *pretensione* di fare dei gelosi. (II, 156)

⁴¹ R. ALONGE, *Un nuovo genere...*, p. 855.

⁴² N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, ristampa a cura di G. Folena, Milano, 1977.

LUCREZIA. Io ho però la *pretensione* di rompere il suo ritiro. (III, 171).

Infine, si possono ascrivere a questa categoria il termine *rabuffi* invece di *rimproveri*, anch'esso scritto scorrettamente con una sola *-b*; o ancora il verbo *supplantare* (II, 150), riportato dal Tommaseo- Bellini solo come lemma secondario di *soppiantare*⁴³, e i sostantivi *tardanza* (III, 166) e *canicola* (I, 109):

PAOLO. Se non potessi provarvi quello che dico forse passerei ai vostri occhi per un geloso che tenta di *supplantare* con illeciti mezzi il suo rivale. (II, 150)

PAOLO (*con collera*) Caro cavaliere, se cerca un *gerente* responsabile di questo scherzo procuri anzitutto di non farlo ridere... (II, 153).

ALBERTO. Questo è un modo indiretto di rimproverarmi la mia *tardanza*... e un uomo di cuore... (III, 166)

4.2. Stile metaforico

Ciò che maggiormente caratterizza lo stile convenzionale e stereotipico della conversazione alto-borghese messa in scena nella commedia è l'uso «di paragoni, di attributi edificati su falsi miti e sui luoghi comuni della pseudo-cultura dei salotti»⁴⁴, e soprattutto un uso particolarmente insistito dello stile metaforico. Alla prima categoria possono essere attribuite la definizione che il cavalier Falconi dà di se stesso («... io monto a cavallo come Guillaume, tiro alla pistola come Montecristo e mi batto alla spada con Parise» I,107) e quella che lo stesso personaggio dà del poeta Alberto Giliotti («Sarà la brutta copia di lord Byron col mantello di Mefistofele» I, 117). Anche gli accenni ai temi e ai dibattiti politici della società contemporanea, come ad esempio quello relativo alla schiavitù negli Stati Uniti e alla Guerra di secessione, vengono ridotti a mere battute galanti:

CONTESSA. (*piano e sorridendo*). È così che voi intendete la devozione?

FALCONI. (*c.s.*) Ma questa è schiavitù del Kentucky! (I, 119).

⁴³ Anche il *Grande dizionario della lingua italiana* di S. Battaglia (curato poi da Giorgio Barberi Squarotti), riporta il verbo *supplantare* come lemma secondario di *soppiantare*, etichettandolo come «antico e letterario». A questa informazione il dizionario aggiunge anche le occorrenze d'autore, che vanno dalla stesura della *Bibbia volgare* alle commedie ottocentesche di Ferdinando Martini.

⁴⁴ Ivi, p. 89.

Lo stesso avviene per i temi e i riferimenti letterari, come nel caso in cui il cavalier Falconi cita un personaggio e un'atmosfera della *Gerusalemme liberata* di Tasso per giustificare il colloquio segreto da lui avuto con Lucrezia, che sarebbe diventato la causa dello scandalo e del paventato duello con Paolo Avellini:

FALCONI. Oh, contessa, è naturalissimo. *Il vostro giardino è il boschetto di Armida, e così, per dare al quadro il colore locale ci avranno ricamate su le ninfe...coi relativi tête a tête.* (I, 133)

È soprattutto il linguaggio metaforico a dare una fisionomia ben distinta allo stile della commedia, con ben 22 metafore che si susseguono ininterrottamente per tutta la durata dei tre atti. Alcuni temi che erano al centro del dibattito intellettuale e teatrale nella Firenze dell'epoca vengono accennati da Verga sotto forma di metafore galanti usate dai membri della vacua società salottiera. Uno di questi temi, la topica antitesi prosa-poesia, da *Il borghese gentiluomo* di Molière, era stato al centro della ricerca degli autori teatrali e addirittura aveva costituito l'argomento di una commedia del Torelli, intitolata appunto *Prosa*. Accettare il secondo termine dell'antitesi prosa-poesia voleva dire «incapacità di inserirsi nel nuovo mondo, ripiegamento sui valori del passato e ricerca di consolazione: 'poesia' diviene così il segno di un ritorno alle origini incontaminate del sentimento, ad un approdo reso impossibile dai nuovi meccanismi sociali»⁴⁵ e incarnato dal protagonista della commedia, un poeta appunto. Ma, come si è detto, nelle pagine di *Rose caduche* questo tema, peraltro centrale nell'impostazione generale e nell'ideologia di fondo della commedia, viene edulcorato e stemperato in continue battute e schermaglie galanti. Tra gli esempi che seguono va segnalato in particolar modo il primo, nel quale il riferimento alla dicotomia prosa-poesia è inserito nel contesto di una più generale metafora che si riferisce autoreferenzialmente al teatro:

CONTESSA. Badate, cavaliere, che noi *entriamo in pieno dramma a gonfie vele*. Vi ho permesso di farmi la corte, ma *non di farmi della poesia*.

FALCONI. Non ne farò più bella contessa, e comincio dall'approfittare del vostro permesso, prendendone *un acconto in buona prosa.* (*le bacia la mano*)

CONTESSA. *Questa è prosa da cavaliere errante.*

FALCONI. *I cavalieri erranti non sono più di moda, è vero, ma la loro prosa è di tutti i tempi.* (I, 108)

⁴⁵ S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 58.

CONTESSA. Sì, è strano, come tutto ciò che è poesia. Ma qualche volta
bisogna credere alla poesia se non altro perché non è prosa...[...]

ADELE. *Ah! La poesia! (con sorriso d'incredulità)*

CONTESSA. Ah! I poeti! (II, 130-1)

Il ricorso a metafore continue, che si snodano per tutti e tre gli atti della commedia e fungono da elemento di coesione del testo, è tipico dello stile teatrale di Verga, così come di quello narrativo. Tra le metafore, certo non a caso in quanto emblemizzata nel titolo, ritorna ben 8 volte l'immagine della rosa, tradizionale simbolo della fragilità e della caducità della giovinezza, della bellezza e, soprattutto, dell'Amore-passione. Si noti in particolare il primo esempio, che allude al genere drammatico del "proverbio", che prevedeva testi teatrali in cui l'intreccio era inteso programmaticamente a dimostrare la morale indicata dal proverbio che veniva scelto come titolo dell'opera⁴⁶.

LUCREZIA. «[...] Un bel proverbio del resto... ed anche gentile!...*le rose cascano e le spine rimangono*...Il cavaliere non ha voluto dirmi se ci sieno poi delle rose che durano più delle spine».

FALCONI. *(con galanteria)* Sì, quelle che somigliano a lei! (I, 116)

CONTESSA. [...] Del resto bisogna ammettere che il verme sia proprio nelle rose...se ne vediamo tante avvizzite, e quelle che sembravano più belle!... Di chi è la colpa? Certe illusioni bisogna guardarle ad una certa distanza. (III, 183)

ADELE. [...] Meglio ingenui che scettici!... credere al cuore, a qualche cosa di vero, di profondo, di santo, che non si consuma, che non avvizzisce, che non muore!

CONTESSA. Pure è nato! *Le rose cascano! La caducità è una legge!* (III, 184)

A volte, con una tecnica di ripresa e di concatenazione, le metafore si snodano dall'una all'altra, dando vita a lunghe sequenze di conversazione brillante. Nella scena XII del II atto se ne ha forse l'esempio più vistoso, in

⁴⁶ Si tratta di un genere particolarmente in voga in Francia a partire dal XVII secolo e in Italia nel XIX secolo, in cui solitamente si affrontava la tematica dell'amore da salotto. In campo italiano vi si sono cimentati tra gli altri Achille Torelli (*Chi muore giace e chi vive si dà pace*) Ferdinando Martini (*Chi sa il gioco non l'insegna; Il peggior passo è quel dell'uscio*) e Giuseppe Giacosa (*Non dir quattro se non l'hai nel sacco*). Cfr. S. FERRONE, *Il teatro italiano...*, I, p. XLI.

un dialogo in cui dal sintagma *scherzo pungente* si sviluppano una serie di metafore che portano all'immagine delle *spine di rosa*, alle *mani sanguinanti*, alle *ferite* del *veterano* di guerra, per concludersi con una battuta galante del cavalier Falconi:

CONTESSA. (*sarcasticamente*) Decisamente, povero cavaliere, alla vostra aria sembra che quello scherzo sia stato molto *pungente*!

FALCONI. (*Cercando dissimulare il suo dispetto sotto un'aria di galanteria*) *Spine di rosa! Puntura lieve!*

CONTESSA. Sarà stato qualche *spillo* invece che vi avrà *punto*.

ADELE. (*ironica*) *Punture galanti* alle quali un uomo del bel mondo dev'essere abituato!

FALCONI. Eh!... pur troppo.

CONTESSA. NO, no. Questi signori sono così vani! Pretendono di saper *giocare colle rose senza pungersi le dita...* e quando hanno le *mani in sangue* si mettono i guanti per nascondercelo.

ADELE. Si tolga i guanti, cavaliere...

CONTESSA. Lasciateli, mio caro. (*ad Adele*) Egli sarebbe capace d'inventarci che cadde su di un mucchio di vetri.

ADELE. (c.s.) Oibò!... il cavaliere mentire!

FALCONI. Ma, signore mie, mi pare che se ciò fosse dovrei anzi andare orgoglioso delle mie *mani sanguinanti*.

ADELE. (c.s.) *Come un veterano delle sue ferite?*

FALCONI. Ma certamente! Chi è ferito sulla breccia non è forse un buon *soldato*?

ADELE. (c.s.) Però io conosco di quei soldati che si feriscono da sé per farsi mettere in sicuro all'ambulanza.

CONTESSA. Allora credo che non ci resta di meglio a fare che preparare la vostra *barella*. (ridendo)

FALCONI. Se mi promettete di essere la mia *suora di carità* mi rassegnò all'ospedale. (con galanteria)

CONTESSA. (*con comica esitazione e sorridendo ironica*)... Preferisco di vedervi in buona salute. (II, 154-5)

SIG.RA MERELLI. Quando non l'ha codesto motivo non c'è ragione di *dare l'allarme...*e in presenza di certe persone per giunta!

FALCONI. Ma io *non do l'allarme*, madama... Che diamine! Mi pare che *non siamo in caso di guerra!*...(guardandosi attorno) *né in presenza del nemico!*

[...]

CONTESSA. Ma guardi signora che ci mette in tal curiosità!...

FALCONI. Che? *Si sentirebbe diggià l'odor della polvere?* (I, 112)

Si noti, nel primo degli esempi sopra riportati, che Verga definisce argutamente *punture galanti* le "punture d'amore": nuovamente si vede

come nello stile autoreferenziale di *Rose caduche* tutto il reticolo allusivo si risolve nel “formulario della galanteria”, un’etichetta ripresa proprio da una delle battute in cui Verga con sagacia metalinguistica fa esplicitare dagli stessi personaggi le dinamiche della comunicazione amorosa in ambiente mondano, con relative articolazioni comportamentali e “gergali”:

CONTESSA. Un amore da pazzo, sì, perché noi non abbiamo altra parola per denotare questa sublime aberrazione dell'anima che si pasce delle sue febbri, dei suoi sogni, e dei suoi palpiti, che passa le notti sotto le finestre della donna amata per vedere soltanto l'ombra di lei passare dietro le cortine... Ma da una settimana in qua sarei tentata di credere piuttosto all'amore di un uomo che mi amasse in tal istrana guisa che non a quello di un galante che mi assediasse con *mille proteste prese al formulario della galanteria*. (II, 130).

PAOLO. Queste viltà, nel gergo del *bon ton* si chiamano tradimenti galanti. (II, 151).

È importante rilevare, inoltre, che la concentrazione stilistico-espressiva del Verga sul registro galante traspare con insistenza persino dalle indicazioni cinesiche riportate nelle didascalie d'autore, come ad esempio *inchinandosi con ironica galanteria*, o semplicemente *con galanteria*.

5. Categorie psico-espressive: il linguaggio della passione

In questa fase ancora iniziale della sua scrittura Verga mostra già, come si è cercato di fare rilevare sin qui, un'apprezzabile competenza sociolinguistica, che gli consente con discreti risultati di rendere mimeticamente l'ambientazione mondana della commedia costruendone il dialogo sulla base di un parlato “italiano” di livello medio-alto, differenziando i registri stilistico-espressivi dei protagonisti di *Rose caduche*. I personaggi della commedia, in effetti, non vengono appiattiti in un'unica dimensione stilistica, dato che è possibile individuare un diverso tenore psico-espressivo per le varie coppie di personaggi, ognuna delle quali, del resto, intende rappresentare un diverso ideale e una diversa tipologia di interazione amorosa.

Quello che abbiamo definito “linguaggio della passione”, per esempio, intessuto e ritmato da anafore, ripetizioni e inversioni, pur caratterizzando i dialoghi più concitati e appassionati di quasi tutti i personaggi, è però proprio soprattutto della coppia dei protagonisti, Adele e Alberto, che appunto incarnano il valore dell'Amore-passione. L'apice d'intensità melodrammatica è raggiunto alla fine del terzo atto, nel dialogo che prelude alla rottura della relazione dei due personaggi e alla partenza di Alberto:

ADELE. Per me?... Che m'importa di te a me! Che m'importa se soffri, che m'importa se piangi, che m'importa se muori!... Ho più cuore forse io?... Tu che me l'hai sciupato... ladro! ladro! ladro! (*con lagrime disperate*) (III, 201)

ALBERTO. (*risoluto ma colla morte nell'anima*) *Ascoltami*, Adele! Per l'anima mia! *Ascoltami!*... ché mi sembra di parlarti per l'ultima volta... Hai sofferto?... se tu mi vedessi in cuore avresti paura!... sì, *sono stanco! Sono stanco* di fingere, di mentire, di invocare quello che è per sempre sfuggito, di dissimularti quello che soffro!... (III, 200)

Concorre a rendere il linguaggio concitato dei dialoghi più passionali anche l'uso enfatico dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi, che è stato opportunamente definito "drammatizzante"⁴⁷:

ADELE. (*Come lasciandosi trasportare*) Oh, lasciami rammentare il tempo quando *tu non mi* ringraziavi dei sacrifici che *ti* facevo!... quando il *tuo* amore era sì ardente che era egoista, e *mi* chiedeva inesorabilmente il *mio* onore, la *mia* riputazione, la *mia* vergogna!... ed *io* ero felice di darti tutto perché così non *mi* rimaneva più che il *tuo* amore!... Oh, perdonami, Alberto!... *Ti* sei fatto triste!... Non badare a *me*, sai! (III, 168).

5.1. Il linguaggio dell'Amore-ragione: Paolo e Lucrezia

Anche la coppia che incarna il valore dell'Amore-matrimonio, quella composta da Paolo e Lucrezia, ha una propria precisa fisionomia linguistica, individuabile soprattutto nelle battute di Paolo Avellini. Come si addice al proprio ruolo di avvocato-filosofo, infatti, Paolo usa un linguaggio che contrariamente a quello della passione si può definire "della razionalità": il ragionamento viene sviluppato in maniera chiara e ponderata, e i valori morali che informano il suo comportamento in quanto portavoce del modo di vivere borghese sono sempre affermati con decisione. Si arriva così a volte a delle lunghe battute che esprimono chiaramente la morale da seguire, secondo la consuetudine del teatro borghese postunitario, in opposizione al quale Capuana⁴⁸ invocava una leggerezza stilistica che rifuggisse l'oratoria moraleggiante:

PAOLO. (*freddamente ma con dignità*) Lo spero almeno; e la prova ne

⁴⁷ S. FERRONE, *Verga...*, p. 87.

⁴⁸ Si vedano a tal proposito, tra gli scritti critici di Capuana, alcuni di quelli che riguardavano più strettamente il teatro: *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872; *Per l'Arte*, Catania, Giannotta, 1885; *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892.

sia che comincio dal mettere sotto la salvaguardia del mio onore una fanciulla tanto ingenua da ingannarsi sul valore dei suoi sentimenti, tanto pura da non comprendere che le promesse e i giuramenti dell'uomo che giurando d'amarla le consiglia di sposare un altr'uomo erano un mortale insulto per lei. Io ho fiducia nel dovere, contessa: il matrimonio ci salverà entrambi: me dal prostituire la mia dignità correndo dietro una chimera... (*inchinandosi con ironica galanteria*), una seducentissima chimera!...lei dalla più pericolosa tentazione ch'è quella che sembra venire dal cuore.

Le conversazioni dell'avvocato sono contraddistinte a volte anche dal ricorso al linguaggio settoriale giuridico, i cui stereotipi entrano nei dialoghi mondani con un valore, a seconda dei casi, più o meno ironico:

PAOLO. Ci credo come alle *false testimonianze*. (II, 142)

CONTESSA. [...] Eccovi un documento, una *prova scritta*, come dite voi altri avvocati... (II, 142)

CONTESSA. [...] V'immaginereste mai, signor avvocato, che quel venerabile cilindro del commendatore sia *in flagrante delitto di contrabbando* verso le RR. Poste? (II, 143).

5.2. Il repertorio stilistico dell'amore mondano: il cavalier Falconi e la contessa Baglini

Il cavalier Falconi e la contessa Baglini rappresentano invece la coppia dell'alta società, il cui stile comunicativo ha un'ampia gamma di sfumature, come si addice a persone che sono abituate a tenere il centro della scena. Falconi, ad esempio, usa uno stile insieme colloquiale e lezioso quando parla con il maggiordomo della contessa:

FALCONI. *Smetti via, mariuolo! Non mi fare il discreto!*... e ricordati che quando mi vorrai mettere a parte dei *segretucci* della tua padrona ci sarà una buona mancia per te...

o quando fa qualche battuta ironica o indulge ai pettegolezzi:

FALCONI. [...] (*piano*) A proposito del commendatore, apra bene gli occhi nello stendere il contratto di nozze... altrimenti *il commendatore gliela fa*.... (I, 125)

Il cavaliere è certamente il personaggio che meglio riesce a mescolare tra loro i registri comunicativi, al punto da usare una colorita espressione

fraseologica nell'ambito di una conversazione galante:

ADELE. (*con amara energia*) Non avete dunque paura dei giudizi del mondo voi?

FALCONI. *Me ne impipo del mondo!* (III, 193)

Il dialogo tra la contessa e il cavaliere, già connotato per il massiccio ricorso ai forestierismi, è sempre arguto e brillante, e i loro discorsi, specialmente quelli della contessa, sono sovente ammiccanti e ricchi di doppi sensi:

FALCONI. (*con galanteria*) Contessa, io protesto in favore delle belle donne presenti!

CONTESSA. Colla mano sulla coscienza?

FALCONI. Con tutt'e due le mani!

CONTESSA. Badate cavaliere, che prendo nota della vostra dichiarazione!

FALCONI. Volete ch'io la sottoscriva?

CONTESSA. Non vi tagliate le mani, mio caro; la signora Adele Landi venendo qui potrebbe leggere la vostra firma. (I, 109-110)

CONTESSA. (*al cavaliere sottovoce e con doppio senso*) Il dispetto di quella piccola ape (*accennando Lucrezia*) mi dà a pensare... per voi... Badate mio caro, vi pungerà! (I, 111).

5.3. Il linguaggio dell'amore interessato: la signora Merelli e il commendator Gaudenti

Infine, nella disamina dei diversi stili comunicativi c'è un posto di rilievo anche per la coppia Gaudenti – Signora Merelli i cui elementi, anche per via della loro età matura, rappresentano goffamente i motivi dell'amore interessato. Si tratta di due personaggi più ingenui e grezzi, che per questo sono spesso oggetto d'ironia: la signora Merelli, ad esempio, vorrebbe riuscire ad avere un linguaggio allusivo come quello della contessa, ma i suoi risultano solo degli impacciati tentativi che la rendono ridicola agli occhi degli altri personaggi. Si veda ad esempio l'equivoco che nasce quando ella cerca di alludere velatamente al progetto di matrimonio concordato per la figlia, dando però l'impressione di parlare di sé:

SIG.RA MERELLI. Il signor Paolo è un eccellente giovane, ma... non fo per dire... modestia a parte, anche la sposa non c'è mica male!... è un boccio di rosa.

FALCONI (*con ironica galanteria*) Un vero bomboncino.

SIG.RA MERELLI. Grazie!

FALCONI. (*sottovoce alla contessa*) Santi del paradiso! Le prende su con una disinvoltura!... (I, 113)

Il commendator Gaudenti, infine, è il personaggio che sembra trovarsi meno a proprio agio nei salotti mondani, e si muove goffamente fra le rigide regole della galanteria e dell'etichetta comunicativa:

GAUDENTI. (*cercando ripigliarsi*) Che dice Che dice mai?... Anzi!... (*accorgendosi di un'altra occhiata fulminante della Merelli*) Cioè ho avuto torto ad accompagnarla a cavallo... è verissimo... è verissimo... (*accorgendosi di un movimento della contessa e ripigliandosi*) Ma se l'avessi accompagnata in carrozza... (*sconcertato da uno sguardo corrucciato della Merelli*) o a piedi... è meno comodo ma più sicuro... e attiva anche dippiù... (*soggiungendo alla sfuggita e come pauroso la Merelli*) Anzi se fossi venuto nel legno della signora Merelli... (*vedendo venir Tonio*) Auff!! (I, 115).

6. Conclusioni

In conclusione, dall'analisi che si è svolta emerge come, all'altezza cronologica della stesura di *Rose caduche*, la sensibilità sociolinguistica di Verga e gli strumenti espressivi e comunicativi dei quali egli si era dotato fossero ormai arrivati a un punto tale di maturazione da consentirgli di affrontare le prove ben più impegnative della narrativa e del teatro verista. Dai dati che ha mostrato il nostro studio, infatti, emerge soprattutto la presenza di una buona base di italiano colloquiale, che ormai Verga, a furia di "ascoltare", riusciva a padroneggiare e a rendere nella sua scrittura. Era una lingua con la quale riusciva a dare corpo, ma soprattutto verosimiglianza e credibilità, a quei dialoghi che, ricordiamo, parevano a ragione al Dall'Ongaro il principale pregio della commedia. La conferma di quell'istanza di realismo che era stata posta da Musumarra come base della produzione teatrale verghiana, e che avevamo preso come spunto iniziale di questo lavoro, nasce proprio dalla sapiente commistione che Verga riesce a fare tra i due stili linguistici della colloquialità e della mondanità. È la base compatta dell'italiano colloquiale, infatti, che riesce a dare credibilità mimetica al testo, ma è la componente mondana costituita dai vezzi e dalle conversazioni stereotipate che Verga stesso con la sua sensibilità linguistica non aveva potuto fare a meno di cogliere nei salotti in cui cercava di integrarsi, a rendere il "colore locale" dell'ambiente rappresentato, e soprattutto «il formalismo e l'artificiosità di una morale comune, la vuotezza interiore di una società ipocrita e superficiale»⁴⁹ che, per usare proprio le parole della contessa Baglini, si esprimeva attraverso le «mille proteste prese al formulario della galanteria».

⁴⁹ S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 91.

RICCARDO CIMAGLIA

DAL TEATRO AL ROMANZO.
ANALISI LINGUISTICA DI *DAL TUO AL MIO*

1. *Dal tuo al mio*: un caso isolato

Nell'ambito della produzione verghiana *Dal tuo al mio* rappresenta un caso isolato: si tratta infatti dell'unica opera dello scrittore che, nata direttamente per il teatro (la prima rappresentazione dei tre atti avviene a Milano il 30 novembre 1903), subisce una rielaborazione in romanzo (pubblicato da Treves nel 1906). Dunque un *iter* contrario rispetto a quanto avviene per i capolavori teatrali del nostro (*Cavalleria Rusticana* e *La Lupa*), i quali passano prima per la strada della narrativa¹.

Per poter comprendere questo insolito procedimento che si attua in *Dal tuo al mio*, gioverà riconsiderare due testi dell'autore: la notissima dedica a Salvatore Farina, premessa alla novella *L'Amante di Gramigna*, pubblicata nel 1880 in *Vita dei campi* (testo A)², e la non meno importante prefazione al romanzo *Dal tuo al mio* (testo B)³:

(A) Caro Farina, eccoti non un racconto ma l'abbozzo di un racconto [...]. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore [...]. Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più

¹ Tra i numerosi studi sul teatro verghiano si ricorda S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.

² Si cita da G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, I numeri dopo le citazioni indicano la pagina.

³ Per il romanzo *Dal tuo al mio* si cita da G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di Tania Basile, Firenze, Le Monnier, 1995 (Edizione Nazionale delle opere di G. Verga, vol. XII). Il numero posposto alla citazione si riferisce al numero di pagina, mentre i numeri tra parentesi si riferiscono alle righe dell'edizione critica.

umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale [...]. 202-203

(B) Pubblico questo lavoro, scritto pel teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando di aggiungervi, colla descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale – se con minore efficacia, certamente con maggior sincerità, e in più diretta comunicazione col lettore, miglior giudice spesso, certo più sereno, faccia a faccia colla pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestione di folla e senza modificazioni – in meglio o in peggio poco importa – che subisce l'opera d'arte passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata. Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimonio delle scene della vita, il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose coi freddi caratteri della pagina scritta, come la lagrima amara o il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e di sincerità artistica – quale dev'essere, perché così è la vita, che non si svolge, ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti. [...] 3-4 (rr. 1-15).

Dalla dedica al Farina emerge in modo inequivocabile il motivo della scelta di Verga consistente nel passare dalla forma teatrale al romanzo. In pieno accordo con la poetica del verismo, della quale questo testo può essere considerato a pieno titolo il manifesto, il romanzo costituisce la forma d'arte per eccellenza, superiore rispetto a tutte le altre, «la più completa e la più umana». Tuttavia il significato di tale asserzione verghiana può essere colto solo se si considera la prefazione al romanzo *Dal tuo al mio*, in cui, peraltro, si può ravvisare una semiotica *ante litteram* del teatro e del romanzo. Verga predilige il romanzo perché in esso si attua una «più diretta comunicazione col lettore», senza l'intromissione degli attori («senza modificazioni – in meglio o in peggio poco importa – che subisce l'opera

d'arte passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata») e, se si vuole, senza il "rumore", rappresentato dalla «suggestione della folla», che impedisce allo spettatore di essere «miglior giudice», come invece lo è il lettore, a contatto diretto «colla pagina scritta».

Schematicamente le due situazioni comunicative, del teatro e del romanzo⁴, possono essere così rappresentate:

Comunicazione teatrale



Comunicazione del romanzo



A ben guardare ci troviamo qui di fronte ad una rappresentazione della comunicazione letteraria "secondo il verismo", dal momento che Verga non parla di un rapporto diretto autore-pubblico (il Mittente e il Destinatario dell'opera secondo i moderni schemi della comunicazione letteraria), ma di un rapporto diretto tra «opera d'arte» e «lettore» (o spettatore, nella comunicazione teatrale). Tutto ciò conformemente a quanto detto nella dedica al Farina: («la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile» in quanto egli avrà avuto «il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale»). Anche per questo aspetto entrambi i testi sono strettamente connessi.

Quindi, per riassumere, il romanzo è, secondo Verga, la forma d'arte più «completa» e più «umana» in quanto, oltre a conferire attraverso la «descrizione» una maggiore «sincerità» al «colore» e al «rilievo» della rappresentazione, assicura soprattutto un'interazione più diretta col lettore.

Del resto tutte queste considerazioni di Verga sulla superiorità del romanzo rispetto al teatro si ritrovano anche nell'intervista rilasciata dallo scrittore a Ugo Ojetti, questa volta pure con l'aggiunta di osservazioni di natura sociologica: «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

⁴ L'autore è sempre presente, quale mittente, negli schemi della comunicazione letteraria e teatrale. A tal proposito si vedano C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984; e P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in L. SERIANNI - P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 81-159.

nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di 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 luogo⁵.

2. Analisi linguistica

Come nei capolavori teatrali di Verga, anche in *Dal tuo al mio* sono presenti, talora anche eccessivamente, fenomeni sintattici e morfosintattici propri del parlato. Si inizierà proprio da questi ultimi per poi passare all'individuazione dei sicilianismi e dei toscanismi⁶.

Si cominci dalle dislocazioni a sinistra. Si citano per la dislocazione dell'oggetto diretto i casi seguenti⁷:

La gente lasciatela parlare 358
Certi fumi, al giorno d'oggi, bisogna lasciarli stare 358
Quei quattro soldi che guadagnano i carusi se li mangiano i maestri 359
Mezza dote l'hanno nelle mani le vostre figliuole 361
Chi vuol venire la strada la sa 366
Mia moglie dovete scusarla 370
Il mio dovere io lo fo 383
Il sangue ce l'ho anch'io in faccia 385
quei soldi che ci ho in tasca li ho guadagnati onestamente 385
il suo denaro l'ha speso qui, nella miniera! 390
Un valore lo ha la zolfara 394
Il conto dovete averlo 399

⁵ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895 (rist. anast.: Roma, Gela editrice, 1987).

⁶ Sulla lingua di Verga si segnalano, tra l'altro, V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 294-305; L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 115-121; F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e Critica», VII, 1982, pp. 198-206; G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988; M. DARDANO, *Aspetti della tecnica narrativa del Mastro-don Gesualdo*, in «Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7, 1989, pp. 13-39. Sui fenomeni sintattici del parlato evidenziati in questo articolo si ricorda P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990. Cfr. inoltre A. A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Roma-Bari, Laterza, 1993; G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

⁷ Le citazioni del testo teatrale sono tratte da G. VERGA, *Tutto il teatro*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1987.⁹

Il conto devo averlo 399
l'uscire andavo ad aspettarlo lassù 402
La superbia l'hai con tuo padre! 403
L'altra volevate pur darla al figlio di Rametta 403
Il collo rompetevelo voi 409
La testa dovrebbero averla tagliata 412
La zolfara adesso se la gode Rametta 414
Un soldo per un sigaro non l'ho speso! 415

Con l'oggetto indiretto si hanno due soli esempi:

A Don Nunzio ditegli che gli domando scusa 404
A questo dovete pensarci voi 413

Più numerosi sono invece i casi di dislocazione a destra, poiché «nei dialoghi teatrali, per la presenza di un “secondo destinatario”, il pubblico, il fenomeno viene forse addirittura “esagerato”⁸. Con l'elemento dislocato all'oggetto diretto si ricordano i seguenti contesti:

quando le incontro per strada, le mille lire 359
Le abbiamo tutti le anche d'Anchise! 366
Rametta li ha i capitali 368
non lo dice il fatto suo 371
Chi ve l'ha ordinata la carta bollata? 377
La terzana se lo mangia vivo, Bellomo 382
Così lo facessero gli altri il dover loro 383
Non le posso sentire certe cose! 386
li tiene tutti per sé i crucci 387
non li tirava in campo gli antenati! 388
Ti pare che non lo sappia il piangere che hai fatto di nascosto? 388
Ti pare che non lo sappia il bene che volevi a un altro? 388
Glielo ha dato il suo denaro Don Nunzio? 389
Li avete tutti qui, in colonna, i vostri denari 393
Non li ho mangiati i vostri denari 393
E devo mantenerli io, tutti quanti? 393
Devi avercelo anche tu il conto 399
Vediamolo questo conto 399
L'avete o non l'avete questo conto? 399
Ogni momento me la buttano in faccia quella misera paga 399
L'hai nel sangue la superbia! 403

⁸ P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato...*, p. 194.

Andate a contarla alla gente che ha fame, questa delle tasse 407
L'avrai questa soddisfazione 413
Ve l'ho dato il mio lavoro e la mia salute! 413

Con l'oggetto indiretto (si noti nel settimo contesto anche la presenza del partitivo):

Questa poi non le somiglia a sua sorella 360
gli ridono gli occhi anche a tuo padre 361
io ci sono avvezzo ai guai 361
gli faceva l'occhietto alla zolfara! 367
Non gli mancano i denari a Don Nunzio! 368
gliel'offrivo a vostro figlio 378.
Non gliene darai altri dispiaceri al pover'uomo 386
Gli volete bene a vostro padre? 389
Devo pensarci io ai denari 413

Si hanno poi alcuni casi con elemento dislocato al locativo e al partitivo:

Io pure ci ho lavorato in casa vostra 359
se avete dei denari da buttarci in quel pozzo 375
ci vo anche subito nella galleria vecchia 383
ci vo io stesso nella galleria vecchia 384
ci ho lasciato le ossa in questa casa! 385
ci avete la vostra quota nella zolfara 407
Ne abbiamo tanti dei guai! 385
Ne ha tanti dei guai! 386

Legata ai meccanismi di dislocazione è anche la costruzione con il pronome neutro *lo*, cataforico di frase (spesso col verbo *saper*):

Lo vedi quel che sto facendo 355
Lo sa anche lei perché facevate il tiranno 361
Non lo sa che stiamo aspettando? 372
Lo sa Dio cosa c'è qui dentro! 374
Lo sanno tutti che ho dovuto strapparmi di qua! 378
Non lo vedevi tu dove s'andava a finire! 388
lo so che cuore avete! 389
Devono dirlo loro quel che vogliono fare 394
Lo sanno tutti quel che succede in casa vostra! 400.

Sempre con riferimento alle strutture segmentate tipiche del parlato, nel dramma verghiano si incontrano frasi scisse, pseudoscisse, presentativa talvolta anche con l'omissione del verbo *essere*:

Questa è faccenda che si deve accomodare 356
Tutto il giorno che sudo sangue 359
È così che incoraggi tua sorella? 361
Tanto tempo che Don Nunzio gli faceva l'occhietto alla zolfara! 367
Quello è un uomo che non lo dice il fatto suo 371
sarà il figlio che condurrà per mano papà 372
Questi sono i regalucci che avevo avuto da vostro figlio 376
Ma è lui che paga adesso 384
Queste sono le cose che fanno ribellar la gente! 385
è storia che dura da un pezzo 387
Questo è quello che si dice poi 389
è un'ora che chiamo 405
Quella è gente che non ha buone intenzioni 406
Tre settimane che non si lavora! 410
Vent'anni che scavo zolfo sotto terra! 413

Non manca la concordanza a senso che si ha col verbo *essere*, preceduto da *ci* è il soggetto posposto:

qui non c'è né morti, né feriti 366
Adesso non c'è danari 383
C'è lo zolfo, se non c'è denari 413

mentre si trova un solo caso di periodo ipotetico di III tipo con il doppio imperfetto indicativo:

Chi lo sentiva poi Don Nunzio, se gli facevano scoppiare la macchina? 384

Tratto sintattico tipico del parlato, molto adoperato dallo scrittore anche nei capolavori è il *che* polivalente. Con riferimento alla classificazione di Sabatini⁹ possiamo trovare in *Dal tuo al mio* casi di *che* «con apparente funzione di soggetto o oggetto, contraddetta da una successiva forma pronominale che ha la funzione di complemento indiretto»:

quel sagrestano che gli era caduto un gran cristo di marmo sulla testa 377
per Bellomo che gli servono quei pochi soldi 383

(notare nel secondo contesto come il valore del *che* oscilli tra quello di introduttore indeclinato di frase relativa e quello di congiunzione causale);

⁹ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. HOLTUS - E. RADTKE (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184, e pp. 164-165.

Parlo per quel povero galantuomo di vostro padre che dispiaceri non
gliene mancano 386
voi che non vi manca nulla 412

e casi con il *che* «sostituito di una congiunzione più nettamente finale o
consecutiva o causale»:

Tè! che voglio dartelo proprio di cuore! 362
Non vi perdetevi d'animo cugino, che, alle volte, il diavolo non è così
brutto 372
Fa! fa! che avete tutti gli occhi addosso! 386
per l'aiuto che vi ho dato!...che vi ho tenuto il sacco, ladrone che siete! 408

(notare nei due ultimi contesti come il *che* agisca da semplice legamento sintetico).

Risulta interessante poi nel romanzo *Dal tuo al mio* il seguente contesto,
in cui si trova un *che* avente il valore di congiunzione causale (come è
evidenziato graficamente dall'accento), ma che nello stesso tempo può essere
interpretato come relativo indeclinato, seguito dal clitico dativale *gli*:

gridò il barone, chè gli tornarono il fiato e la voce a un tratto 33 (rr. 660-661).

Si hanno, per ritornare al testo teatrale, solo tre casi di *che* impiegato
per segnalare l'interrogativa diretta:

Che ci lasciate in ballo noi soli, Don Nunzio? 411
Ma che si deve andare davvero in galera, sangue di Giuda ladro?... Ma
che s'ha a morir di fame o andare in galera? 413

Per quel che riguarda i pronomi personali soggetto, non ci sono grandi
novità rispetto alla lingua del Verga dei *Malavoglia* o di *Mastro-don Gesualdo*.
Nel dramma *Dal tuo al mio* si registra una netta prevalenza delle forme della
tradizione (*egli, ella, esso, essa* - ma non si ha il più arcaico *ei*) a scapito di
quelle colloquiali (*lui, lei, loro*) preferite dal Manzoni e non condannate dal
Fornaciari¹⁰. A un primo spoglio troviamo solo un caso con *lui* e due con *loro*:

Lui ha pure sposato una maestrina 358
Loro discendono dalle anche d'Anchise! 366

¹⁰ Ricordiamo che la sopravvivenza delle forme pronominali letterarie in Verga assume un
carattere eccezionale non solo in rapporto alla Quarantana, ma anche con riferimento alle
osservazioni di Raffaello Fornaciari, il quale non condanna le forme colloquiali *lui, lei, loro*, ma
ne ammette l'impiego «quando la persona operante debba avvertirsi di più e mettersi in rilievo
maggiore»; vedi R. FORNACIARI, *Sintassi italiana dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni, 1881, p. 48.

perché loro non sapessero 402

Più numerosi gli esempi con le forme tradizionali, presenti anche nelle didascalie:

osservando l'anello che essa ha in dito 365; egli deve tutto al proprio lavoro 369; essa storna il capo 381; egli appoggiato allo stipite, ella seduta alla scrivania 381; al cappello che egli ha in testa 382; come essa si smarrisce 402.

Le forme colloquiali sono preferite nettamente solo dopo *anche*, in posizione post-verbale. Il fenomeno si osserva soprattutto nelle didascalie:

vestita da festa anche lei 356; A Sidoro che reca anche lui delle bottiglie 357; lo sa anche lei. Vedete che s'è persuasa anche lei alla fine 358; Quasi i maestri non fossero scontenti anche loro! 359; è contenta anche lei 362; dandosi delle grandi arie anche lei 362; sarebbero parenti stretti anche loro 363; sorridendo bonariamente anche lui 363; rossa in viso anche lei 366; per rimediare anche lui 366; ridendo anche lui 370; commosso anche lui 376; non è giusto che ci perda qualcosa anche lui 377; alzando la voce anche lui 377; eccitato ed acceso in volto anche lui 380; Viscardo sette anche lui 382; sedendo anche lui 391; Ha da mangiare anche lui 395; si asciuga gli occhi anche lei 397; finge d'andarsene anche lui 401; Anche loro qui sole 402; scaldandosi anche lui 407; è entrato anche lui 414; facendo per correrli dietro anche lei 415.

Con le forme tradizionali:

sforzandosi di sorridere anch'esso 369; Vi fa la sua predica anch'esso 369; Avrà il mal di capo anch'essa! 370; è uscito anch'esso 406.

La stessa moderazione di Verga nell'adoperare i pronomi *lui* e *lei* come sogg., specialmente in anteposizione al verbo, si registra anche nel romanzo. Si considerino i casi seguenti:

lei doveva dire 5 (r. 12); Lei era seduta alla scrivania 45 (r.44); al cappello che lui teneva in testa 46 (rr. 67-68); lui ne fu quasi inebbrinato 49 (r.134); Ma lui, eccitatissimo, ostinavasi a sbraitare 51 (r. 188); Lui finse di non aver capito 69 (r. 604); Ma lei rispose 77 (r. 780); Lui non ascoltava più nessuno 77 (r. 791).

In posposizione dopo *anche*:

li conosceva anche lei 5 (r.10); in gala anche lui 6 (rr. 21-22); colle lagrime agli occhi anche lui 13 (r.205); gongolante anche lui 17 (r. 289); aveva fatto la

volontà di Dio anche lei 20 (r. 368); rossa anche lei 21 (rr. 376-377); pallida in viso anche lei 32 (r. 632); si alzò anche lei 38 (rr. 788-789); doveva soffrire morte e passione anche lui 38 (rr. 793-794); stava per uscire anche lui 48 (r. 131); sconvolta anche lei 51 (r. 191); alzò la voce anche lui 57 (r. 335); corse anche lui 60 (r. 401); scoppiò a gridare anche lui 62 (r. 445); rosso in viso anche lui 71 (r. 640); gli spalancò gli occhi in viso anche lui 74 (r. 705); pareva che dicesse anche lei 85 (rr. 103-104); scuro in viso anche lui 91 (r. 214).

Nettamente superiore è il numero di occorrenze delle forme pronominali tradizionali, soprattutto se anteposte al verbo:

ci aveva in capo il suo romanzetto anch'essa 5 (r. 13); egli solo sentiva l'amaro 10 (r. 114); Egli cessò di ridere 17 (r. 294); si alzò anch'essa 24 (r. 448); si dava da fare anch'essa 24 (rr. 448-449); soleva dire egli stesso 28 (rr. 532-533); Egli guardava or questo or quello 33 (r. 676); Essa [...] gli sbattè in viso 44 (r. 21); Egli disse di sì 44 (r. 27); essa gli scoccò 45 (r. 37); Egli col gomito appoggiato allo stipite 45 (r. 44-45); Essa si era messa a sedere 46 (r. 70); Essa fece una spallucciata 47 (r. 96); ella rispose soltanto 47 (r. 102); essa ripeté a mezza voce 49 (r. 133); Essa gli sorrise 49 (r. 138); Egli volse uno sguardo 49 (rr. 138-139); balbettò essa 53 (r. 227); dura anch'essa come un mattone 53 (rr. 231-232); le rispose essa infuriata 53 (r. 248); smarrivasi anch'esso 76 (r. 764); essa perdè la testa 76 (r. 767); egli le corse dietro 76 (rr. 767-768); Essa sola non si mosse 77 (rr. 793-794); Essa trasalì 83 (r. 76); Essa non rispose 85 (r. 102); essa resisteva 87 (r. 134); Essa le chiuse la bocca 88 (r. 157); egli interruppe bruscamente 91 (r. 223); Egli stava per sfogarsi 92 (r. 244); egli la respinse ruvidamente 109 (r. 591).

A volte lo scrittore preferisce i dimostrativi *costui* e *costei*:

Costui infine si rivoltò 8 (r. 59); Costei prese la botta 20 (r. 368); costui, duro come un sasso, ebbe il coraggio di rispondere 41 (r. 866); Costui girò intorno alla scrivania 73 (rr. 688-689).

In accordo col Manzoni risulta la preferenza assoluta di Verga per il pronome interrogativo *Cosa?* rispetto al letterario *Che cosa?*. Se si tralascia l'unica occorrenza *Che cosa?* 367, messa in bocca al notaio Zummo, compare sempre la forma colloquiale:

cosa facciamo? 355; cosa vuol dire? 360; Cos'è? cos'è adesso? 361; Cos'è, figlia mia? 361; Cos'è? 361; Cos'ha detto? 371; Allora cosa vi serve Don Nunzio coi suoi denari? 372; Tu cosa dicevi? 372; Cosa mandava a dire? 373; Cosa volete che vi dica? 373; Cosa volete sapere voi che non c'entrate? 374; E all'altra figlia poi cosa rimane? 376; cosa vi dice il signor Barone? 377; Cosa volevi fare,

povera Nina? 388; Cosa volete che dica di più? 391; cosa ci state a far voi? 392; Cosa state a cercare? 393; cosa volete concludere? 394; Cosa possiamo fare? 397; Cosa volete vedere? 397; Come, cosa voglio? 402; Cosa volete che dica? 402; Cosa andate dicendo? 403; Cosa avviene laggiù nella valle? 410.

Sempre riguardo ai pronomi sono da segnalare alcuni casi di ridondanza che potrebbero rientrare tra le dislocazioni:

A me non m'importa 356;
Vorrei vedervi voi! 364;
Troppa confidenza gli date a costui! 386;
a voi vi dico! 390;
A lui gli crederete 397;
A lui potete credergli 398.

Un altro tratto sintattico colloquiale è il *ci* attualizzante. Come ha sottolineato D'Achille, questa particella ha subito nella storia dell'italiano un'evoluzione riguardante il suo valore: «Dalla funzione originaria, e tuttora pienamente presente di particella locativa, anche nelle frasi segmentate (*al cinema non ci vengo; non ci sono mai stato a Milano*), il *ci* è passato a quella più generale di oggetto indiretto (*non ci credo* 'non credo a questo'; *ci ho parlato* 'ho parlato con lui') e si è via via indebolito fino a diventare un semplice rinforzo semantico e fonico a certe forme verbali¹¹. È interessante notare come in *Dal tuo al mio* il *ci*, unito al verbo *avere*, conservi ancora il suo valore locativo originario e non si sia quindi desemantizzato. Si vedano i seguenti contesti, addirittura interpretabili come frasi segmentate:

per la misera parte che ci ho anch'io nella zolfara 364;
la piccola rata che ci ho pure nella zolfara 376;
quei soldi che ci ho in tasca 385;
quel che ci avrà in cuore adesso! 387;
quel poco di seminato che ci ho là 407;
qui non ci ha che fare 386.

I primi tre esempi potrebbero essere considerati come casi di dislocazione a destra, in cui il *ci* è cataforico del complemento di luogo (*nella zolfara; in tasca; in cuore*). Lo stesso vale per il quarto esempio, in cui il *ci* anticipa l'avverbio *là*. L'ultimo contesto, invece, rappresenta una dislocazione a sinistra nella quale l'elemento dislocato è costituito

¹¹ P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato...*, pp. 261-262.

dall'avverbio *qui*, ripreso anaforicamente dal *ci*.

Una completa desemantizzazione della particella non si raggiunge neppure in questi altri due casi:

ci ho un po' di merito anch'io 364;

E neppure gli altri ci hanno colpa quelli che nascono senza titoli e senza beni di fortuna 369.

Qui il riferimento locativo figurato è sottinteso: nel primo caso è Don Rocco a parlare, facendo riferimento al suo merito nell'aver combinato il matrimonio tra la cugina Anna e il figlio di Rametta; nel secondo caso parla il notaio Zummo e il *ci* si riferisce al fatto di nascere «senza titoli e senza beni di fortuna».

Si ricordano anche due esempi di *ci* attualizzante nel romanzo, per i quali valgono le considerazioni svolte sopra:

ci aveva in capo il suo romanzetto 5 (r. 13);

chi non ci aveva colpa 20 (r. 369);

Alla mimesi del parlato contribuisce pure la ripetizione. Dato l'elevatissimo numero di occorrenze, si citeranno solo alcuni esempi:

Date, date qua, Don Sidoro 356;

Che fai? Che fai? 357;

La carrozza!...La carrozza del signor Marchese! 362.

Come marca di oralità possono essere menzionate alcune immagini realistiche e locuzioni popolaristiche, presenti anche nella narrativa verghiana maggiore¹². Nei romanzi e nelle novelle «il ricorso sistematico a questo genere di locuzioni è uno degli strumenti di cui lo scrittore si serve per rendere omogenei i dialoghi con le altre parti del testo»¹³. Si segnalano in *Dal tuo al mio*:

Voi non siete di quelli che vorrebbero far bere l'asino per forza 358; ho chinato il capo 358; sudo sangue 359; Pareva che finisse il mondo 360; un

¹² Su questo aspetto e anche sull'uso dei proverbi in Verga si vedano gli eccellenti lavori di Gabriella Alfieri: G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino di studi filologici e linguistici siciliani», XIV, 1980, pp. 221-295; EAD., *Lettera e figura nella scrittura dei Malavoglia*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983; EAD., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga, 1985.

¹³ P. TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, in «Annali della Fondazione Verga», 17, 2003, pp. 9-29, e p. 13.

altro che è cento volte meglio 360; è di un'altra pasta 360; Abbaja come un cane, poveretta 364; questo matrimonio è come un terno al lotto 364; il figlio di Rametta pigliava fuoco per mia cugina 365; è un cane peggio degli altri 367; gli faceva l'occhietto alla zolfara! 367; macchine che costano un occhio! 368; Si porta via la gente come fili di paglia 371; fu per mettergli il laccio al collo 387; C'è rimasto il baronato!... come un sasso al collo, per buttarsi a fiume! 388; non vi restano gli occhi per piangere 389; Son qui... come Gesù all'orto 391; V'ho dato il sangue mio 391; volete anche la pelle! 396; Nessuno vuol mettervi il coltello alla gola 396; Anche loro qui sole, in campagna... come lupi, in mezzo ai contadini 402; Barca rotta è questa casa! A fondo deve andare! 404; Ho lavorato come un cane nella miniera 415.

Inoltre nel dramma sono presenti anche tre proverbi. Il primo di essi, pronunciato dal padre Carmelo, avrebbe dovuto dare in origine il titolo all'opera; gli altri due sono pronunciati dal notaio Zummo:

Quando il villano è sul fico non conosce né parente né amico! 375;
Attacca la lite che l'accordo viene 390;
A fabbriche e liti non vi mettete 396.

Quanto ai sicilianismi, anche per *Dal tuo al mio* vale l'osservazione di Trifone: «per quel che riguarda il regionalismo, il Verga drammaturgo rimane sostanzialmente fedele al Verga narratore»¹⁴, cioè, si registra anche in quest'opera un uso modesto dei tratti regionali, come nei capolavori dello scrittore. Nel lessico ricordiamo soltanto:

Benedicite 358; carusi 359; Vossignoria 359:

Più significativa la presenza di sicilianismi morfosintattici, come il passato remoto in luogo del passato prossimo (si badi però che questo tratto potrebbe anche avere un'origine letteraria):

Non ci fu verso di tenere a casa i due più grandicelli, appena sentirono l'odore del trattamento 370;
Almeno non ci furono altre disgrazie? 371;
oggi, appena entrai nella galleria nuova 374;
Ora poi si guastò la macchina e non si va più avanti 382;
se ha prestato del danaro a tuo padre fu per mettergli il laccio al collo 387;

¹⁴ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 151. Per i sicilianismi in Verga è da vedere R. AMBROSINI, *Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga*, in «Linguistica e letteratura», II, 1977, pp. 7-48.

Vedi che son corsa a rompicollo, appena seppi che venivano a mettere il sequestro 387;

Hanno quasi ammazzato il soprastante perché mandò a chiamare la forza... 412;

la costruzione *volere* + part. pass. in luogo di una proposizione oggettiva con verbo passivo:

Vogliono cresciuto il salario 381;

Vogliono cresciuta la paga 413;

la costruzione *avere* + *a* + inf. per *dovere* + inf.:

ci abbiano a esser ricchi e poveri 381;

s'ha a morir di fame 413;

la posposizione del verbo all'oggetto:

Niente diceva 371;

Il fegato dovete mangiarvi! 413;

la posposizione del possessivo:

Persuaderle a che cosa? Colla roba mia? Io ho dato il sangue mio! 395;

Il mio sangue! L'onor mio! 403;

l'accusativo preposizionale:

Sentite a me 359.

L'atteggiamento di Verga nei confronti dei regionalismi si riverbera anche nella sintassi dei clitici¹⁵. Nella sequenza modale + infinito, se si eccettua l'unico caso di risalita della sequenza di clitici (*me ne posso andare* 358), si ha sempre l'enclisi all'infinito che testimonia un rifiuto dello scrittore per la risalita del clitico, avvertita come dialettale:

vuole accomodarla 356; Deve accomodarsi 359; voglio dartelo 362; Volete

¹⁵ Sull'importanza di affrontare uno studio della sintassi dei clitici negli scrittori che si avvicinano alla lingua e non sono parlanti nativi vedi A. Strussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 167.

farla risorgere? 365; Voglio farla risorgere 365; Posso servirvi io? 368; Dobbiamo andarlo a prendere 369; dovete scusarla 370; devo condurlo 370; Non vorrete togliermi anche la piccola rata 376; Dovrai restituirmi 376; voleva fargli baciare 377; Quante volte volete sentirlo? 377; Che possiamo farci? 386; deve arrabattarsi 386; Potete scriverci quel che vi pare 397; potete credergli 398.

Per i toscanismi si evidenziano a livello lessicale:

uscio 356; babbo 361; figliuola 360; figliuole 361; figliuoli 364; crucci 387; chetarli 372; peccato 384; leticano 389.

Poi l'uso di diminutivi:

cuginetto 366; grandicelli 370; figliuoletti 370; donnicciuole 373; regalucci 376.

In morfologia si segnalano le forme *vo* e *fo* per 'vado' e 'faccio'

Me ne vo 356; Non fo per vantarmi 364; ci vo anche subito 383; il mio dovere io lo fo 383; ci vo io stesso 384; se non vo io 384; fo il vostro interesse 396).

Tra i fenomeni fonetici si ricorda in protonia l'alternanza *danari* 383; *danaro* 387 / *denari* 393; l'assenza del dittongo in *movete* 376; l'apocope facoltativa (*Non posso far tutto* 356; *bisogna aver pazienza* 360; *Non ne son morta* 360; *Come son belli!* 362 ecc.).

3. Dal teatro al romanzo

Nel considerare dal punto di vista linguistico e stilistico il passaggio dal testo teatrale di *Dal tuo al mio* al romanzo, ci si soffermerà quasi esclusivamente sulle parti diegetiche del romanzo. Questa scelta trova la sua legittimazione con quanto affermato dallo stesso Verga nella prefazione, citata all'inizio del presente articolo. Da un lato un'attenta considerazione del *narratum* è motivata da una ragione formale: l'autore dichiara di aver riportato il dialogo «senza mutare una parola» (ci sono delle varianti, ma risultano irrilevanti – tranne nel caso del terzo capitolo che subisce una rielaborazione); dall'altro sta una ragione che concerne la poetica dello scrittore, già vista sopra: l'importanza attribuita da Verga alla «descrizione» (nei nostri termini, la diegesi), in grado di dare a quanto rappresentato «il colore e il rilievo» con «maggior sincerità, e «in più diretta comunicazione col lettore».

Va detto innanzitutto che il romanzo *Dal tuo al mio* non raggiunge il livello dei capolavori del Verga narratore. Ciò sicuramente è imputabile proprio alla scelta da parte dell'autore di riportare nel romanzo il dialogo del dramma

«senza mutare una parola». Questo procedimento, che condiziona fortemente la veste formale della diegesi, richiedendo alcune scelte linguistiche particolari (ad esempio la prevalenza del passato remoto rispetto all'imperfetto indicativo, tempo solitamente preferito nei capolavori), provoca altresì una netta separazione tra piano diegetico e piano mimetico. Ne consegue un mancato raggiungimento di quell'unità formale tra voce del narratore e voce dei personaggi, nella quale risiede il pregio dei capolavori della narrativa verghiana¹⁶.

Questa separazione marcata tra *narratum* e *dictum* si riscontra principalmente nella funzione che viene assunta dalla maggior parte degli inserti diegetici del romanzo, i quali si configurano semplicemente come un ampliamento delle didascalie del testo teatrale. Vediamo, per ragioni di spazio, solo un esempio (ma se ne possono trovare molti) tratto dal primo capitolo (si cita per un confronto prima il testo teatrale e poi il romanzo):

(a)

Si ode una scampanellata nell'anticamera.

Chi è? Di giù? Santo Dio...

D. BARBARA (*accorrendo dall'uscio a sinistra, vestita da festa anche lei, tutta scalmanata con un gran vassoio di dolci nelle mani, a Sidoro*). Date, date qua, Don Sidoro.

SIDORO (*brontolando*) Anche Donna Barbara adesso!

IL BARONE (*a donna Barbara stizzito*) No, no, non è ora dei dolci. Di là, di là in cucina. 356

(a1)

Si udì una scampanellata che fece sobbalzare il barone e accorrere dalla cucina donna Barbara, vestita da festa, reggendo a due mani un vassoio pieno di dolci.

- Chi è? Di giù! Santo Dio! - esclamò don Raimondo cercando il suo vestito.

- Date, date qua, don Sidoro.

- Anche donna Barbara adesso!

Il barone gridò stizzito:

- No, no, non è ora dei dolci. Di là, di là, in cucina. 7 (rr. 37-45)

Come si può vedere vi è un notevole stacco tra la voce del narratore e quella dei personaggi, stacco evidenziato dall'impiego del passato remoto (*Si udì, fece sobbalzare, esclamò, gridò*), tempo verbale non adatto per garantire l'eclissi del narratore nel fatto narrato, come avviene invece con l'imperfetto indicativo che «suggerisce una ripetitività, una continuità del

¹⁶ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, p.238.

passato narrato nel presente del testo¹⁷. Si confronti ora (a1) con l'inizio del secondo capitolo dei *Malavoglia*¹⁸:

(b)

Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare.

- Un affar d'oro! - vociava Piedipapera, arrancando colla gamba storta dietro a Padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa, accanto a padron Fortunato Cipolla, e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco. - Lo zio Crocifisso strillava come se gli strappassero le penne mastre, ma non bisogna badarci, perché delle penne ne ha molte, il vecchio. - Eh! s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni! - ma per padron 'Ntoni ei si sarebbe buttato dall'alto del fariglione, com'è vero Iddio! e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta, perché egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano più di duecento onze all'anno! Campana di legno non sapeva soffiarsi il naso senza di lui.

Il figlio della Locca, udendo parlare delle ricchezze dello zio Crocifisso, il quale a lui gli era zio davvero, perché era fratello della Locca, si sentiva gonfiare in petto una gran tenerezza pel parentado.

- Noi siamo parenti, ripeteva. Quando vado a giornata da lui mi dà mezza paga, e senza vino, perché siamo parenti.

Piedipapera sghignazzava.

- Lo fa per tuo bene, per non farti ubbriacare, e per lasciarti più ricco quando creperà.

Qui non è messa in rilievo la voce dell'autore in quanto a dominare è sempre l'imperfetto, persino nei *verba dicendi* (*vociava*, *ripeteva*, *sghignazzava*) e il racconto si presenta come narrato da qualcuno che si trova lì, in mezzo ai personaggi.

Lo stacco tra mimesi e diegesi si avverte quasi in tutto il romanzo, anche quando l'autore riprende alcuni stilemi della narrativa maggiore finalizzati al conseguimento di un'omogeneità formale tra *dictum* e *narratum*. È il caso dello stile indiretto libero¹⁹.

¹⁷ V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario...*, p. 300.

¹⁸ Citazione tratta da: G. VERGA, *I grandi romanzi*, prefazione a cura di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972.

¹⁹ Sul discorso indiretto libero in Verga è imprescindibile A. DANESI BENDONI, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei «Malavoglia»*, in «Studi di grammatica italiana», IX, 1980, pp. 253-271.

Per discorso indiretto libero (DIL) si intende, sulle orme di Giulio Herceg, quel particolare costruito che nasce dal «miscuglio del discorso diretto e del discorso indiretto»²⁰ per l'esigenza, avvertita dai narratori della seconda metà dell'Ottocento, di offrire più notizie sul carattere dei personaggi e sugli ambienti, attraverso una sintassi più «leggera» rispetto alla monotonia del discorso indiretto. Tale «alleggerimento» del periodo si realizza dapprima con l'omissione della combinazione *verbum dicendi + che* e, soprattutto, attraverso l'introduzione di «elementi affettivi» propri del discorso diretto, come le frasi esclamative e interrogative, gli infiniti esclamativi e interrogativi, il troncamento di frasi, i sintagmi staccati, gli elementi nominali separati dal resto della frase, in generale i fenomeni sintattici del parlato. A caratterizzare linguisticamente il DIL concorre anche un particolare uso dei tempi verbali, sempre alla III pers.: «è ben nota la diffusione dell'imperfetto; frequente è anche l'uso del trapassato imperfetto, e del passato del condizionale per esprimere un'azione futura dipendente da un'azione precedente al tempo passato. In determinati casi troviamo anche il presente. Sono rari i tempi del congiuntivo. Eccezionale è l'uso del passato prossimo o del passato remoto»²¹.

Il DIL in *Dal tuo al mio*, a seconda dei casi, assume due particolari peculiarità, una formale e l'altra funzionale. Alcune volte il costruito si lega a un precedente discorso diretto in modo manifesto (e anche qui viene spezzata l'uniformità formale dei capolavori, nei quali il DIL si insinua celatamente, senza creare stacchi all'interno della prosa); altre volte il DIL assume una funzione diversa rispetto a quella in genere assolta nella narrativa verghiana²², non essendo adoperato per pervenire all'impersonalità, ma con lo scopo contrario di immettere nella prosa delle riflessioni dell'autore.

Per la prima caratteristica si considerino i seguenti contesti:

(c)

- Tu non hai fatto mai nulla.

Non faceva mai nulla! Due giorni che scopavano e lavavano, lui, donna Barbara, Nardo, ch'era venuto dalla zolfara a portare le solite lamentele degli operai – e l'avevano messo a portar via la spazzatura. Ora Nardo se ne stava a vedere dall'uscio, insieme a Luciano, il capomastro, perciò tornò a battere [...]. 6 (rr.26-31)

²⁰ G. HERCEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.

²¹ *Ivi*, pp. 80-81.

²² Si consideri per questo aspetto E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 126- 147, in particolare p. 137.

(d)

– In casa vostra!... Io pure ci ho lavorato in casa vostra! Domando il fatto mio, quello ch'è giusto.

Il giusto! Don Mondo senti ribollire tutte le angustie e i bocconi amari che gli toccava mandar giù, ogni giorno, e nascondere ai creditori e alle figliuole. Sgranò in faccia a Luciano certi occhi di basilisco, stralunato, colle labbra che gli tremavano, senza potere profferir parola – troppe cose gli sarebbero venute in bocca, povero don Mondo! E se la prese tutt'a un tratto con Nardo [...] 11 (rr. 136-143).

Il DIL in (c) esprime un pensiero di Sidoro, il servitore, attraverso la ripetizione della frase del barone con il verbo portato alla III pers. dell'imperfetto e l'indicazione dell'esclamazione (*Non faceva mai nulla!*). Continua poi l'andamento colloquiale tipico del costrutto (si veda la frase scissa con omissione del verbo *essere*: *Due giorni che lavoravano*). Nello stesso contesto è pure interessante la sovrapposizione di un altro inserto di DIL, esprimente il pensiero di Nardo, il cui inizio è indicato dal trattino e naturalmente dall'imperfetto (– *e l'avevano messo a portar via la spazzatura*).

Una ripresa anaforica dal discorso diretto costituisce anche il brevissimo inserto di DIL in (d). Si tratta di un pensiero del barone, il quale ripete mentalmente l'ultima parola pronunciata da Luciano (*Il giusto!*). Anche qui poi figura un secondo inserto di DIL indicante però una considerazione dell'autore (– *troppe cose gli sarebbero venute in bocca, povero don Mondo*). Ed ecco la seconda caratteristica del DIL in *Dal tuo al mio*: l'espressione, insolita in Verga, della voce autoriale.

Riguardo ai drammi *La caccia al lupo* e *Dal tuo al mio* Sapegno ha riscontrato, rispetto ai capolavori teatrali, «una partecipazione più intensa dello scrittore all'amarezza della vicenda e alla chiusa psicologia dei personaggi, e cioè un più genuino impulso drammatico, meno documentario e più appassionato»²³. Sembra che questo «impulso» dell'autore passi, amplificandosi notevolmente, anche nel romanzo *Dal tuo al mio*, proprio per mezzo dello stile indiretto libero che, invece di garantire l'impersonalità, rende formalmente la «partecipazione più intensa dello scrittore all'amarezza della vicenda». Molti sono gli esempi di questo uso del costrutto, che potremmo definire DIL «autoriale»:

(e)

Comparve donna Barbara, con due bottiglie in mano, e il servitore che

²³ N. SAPEGNO, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 243.

ne aveva anche due sotto le ascelle – un lusso. – Donna Barbara annunziò solennemente [...] 8 (rr. 68-70)

(f)

– Ma sì! ma sì! Chi vi dice... – borbottò Lisa aggrostando le ciglia e chinando la testa – vera testa di Navarra. 12 (rr. 163-164)

(g)

– Era tutto sudato e gongolante anche lui, il bravo don Rocco, buon padre e buon amico – anzi più che parente e amico in quell'occasione – si vedeva all'ammiccare che fece al barone entrando, senz'altro. 17 (rr. 289-291)

(h)

Nina si fece prima pallida e poi rossa, sentendo tutti gli occhi fissi su di lei – ma non si mosse – povera ragazza. 21 (rr. 374-375)

(i)

– No, sono pazzo, volete dire!
L'occhiata che essa gli scoccò! E come stettero a guardarsi, gli occhi che si miravano negli occhi! 45 (rr. 36-38)

(l)

Essa gli sorrise – quasi l'accarezzasse con quel sorriso. Egli volse uno sguardo rapido e significativo verso l'uscio. 49 (rr. 138-139)

(m)

– No, è vero, Lisa? No?... – Tante cose voleva dirle! – Ne ha tante altre amarezze adesso il povero papà!... 56 (rr. 313-314)

In questi contesti si notano particolari indicatori del DIL, come le costruzioni nominali che vengono a frantumare la sintassi (questo aspetto è segnalato graficamente dall'uso del trattino che presenta il DIL quasi come un inciso). Si veda in (e) - *un lusso*, in (f) - *vera testa di Navarra*, in (g) - *anzi più che parente e amico in quell'occasione*. Altre volte il DIL è segnalato dalle esclamazioni, come in (i) *L'occhiata che essa gli scoccò!* o in (m) - *Tante cose voleva dirle!* (dove appare anche l'imperfetto alla III pers.). Se si confronta quest'ultimo inserto di DIL (m) con i precedenti si può notare che all'interno del DIL autoriale possono distinguersi altri due sottotipi: uno che ha la mera funzione di commentare, talvolta anche ironicamente, come in (e), la vicenda o la situazione economica dei personaggi, caratterizzato in genere da una sintassi semplice, fatta di costruzioni nominali o di esclamazioni; l'altro che ha la funzione di indagare la psicologia del personaggio. In tal caso si assiste ad una sorta di

sovrapposizione tra la voce dell'autore e quella del personaggio, tanto che a volte non si comprende se il DIL riferisca un commento dell'autore o un monologo interiore del personaggio. Dal punto di vista linguistico il costrutto presenta allora una sintassi più elaborata e vi compare sempre il verbo all'imperfetto indicativo o al trapassato prossimo, come in (m) e nei casi seguenti:

(n)

– Oh Dio! Non capita a tutti di saper fare un matrimonio romanzesco! – rispose donna Bianca che non ne poteva più. Bella maniera di prendersi spasso di una povera ragazza, che aveva chinato il capo a prendere lo sposo come Dio glielo mandava, ed era lì a sentire e tacere! Forse che la signora marchesa non aveva fatto la volontà di Dio anche lei? Costei prese la botta, e la scaricò malignamente su chi non ci aveva colpa. 20 (rr. 364-369).

Qui non si capisce se sia l'autore a parlare con compassione del sacrificio di Nina o se sia la zia Bianca ad aver pietà per la nipote e ad essere indignata con la parente marchesa che ha ironizzato sulla situazione della ragazza. Anche dal punto di vista linguistico sussiste un'oscillazione tra un tono vicino al parlato dei personaggi (le espressioni *aveva chinato il capo*; *come Dio glielo mandava*; il *ci + avere*: *non ci aveva colpa*; l'ironia: *la signora marchesa*) e un tono autoriale (il pronome letterario *costei*, e l'impiego del passato remoto: *prese, scaricò*).

(o)

Appena rimasta sola Nina s'avvicinò rapidamente alla sorella, supplicandola a mani giunte, senza dire una parola – una cosa che non osava dire e che lei sola doveva comprendere...54 (rr. 259-261).

Questo estratto si collega per il contenuto a (m) di sopra, in quanto fa riferimento al non detto. Di nuovo un'oscillazione tra voce autoriale (un commento su una frase taciuta) e voce del personaggio (dal punto di vista linguistico il pronome colloquiale *sogg. lei*).

L'esempio più significativo del secondo sottotipo di DIL è il seguente, nel quale il commento dell'autore scava profondamente nella psicologia del personaggio. Qui si raggiunge massimamente quella «partecipazione» dell'autore alla vicenda additata da Sapegno per il dramma:

(p)

- Non so... Non so come dire... Non oso... Dammi le mani, Lisa!... qui, nelle mie!... Ascoltami, sorella mia... come fossi la mamma... la nostra povera mamma che ne avrebbe tal dolore!...

Ah, che strazio era anche il suo, povera Nina, di dover parlare di queste cose a sua sorella! di temere anche per lei le stesse angosce! Come le aveva solcato il viso e offuscato gli occhi quel dolore, più di ogni altra angustia della vita triste di privazioni e di sollecitudini che l'avevano fatta incanutire anzi tempo! 55 (rr. 296-303).

Certamente qui il DIL ha la funzione di esprimere un monologo interiore di Nina, ma la voce dell'autore si fa sentire attraverso la sintassi fortemente elaborata, benché paratattica, lontana dalla colloquialità propria del costruito (si veda la struttura binaria del periodo: *di dover parlare di queste cose a sua sorella! di temere anche per lei le stesse angosce!; le aveva solcato il viso e offuscato gli occhi; vita triste di privazioni e di sollecitudini*).

In tutti i casi di DIL sin qui esaminati si evince uno stacco, più o meno evidente, tra voce dell'autore e voce dei personaggi. Anche negli esempi in cui il DIL inizia riprendendo anaforicamente le parole di un discorso diretto precedente per riferire i pensieri dei personaggi, come in (c) e in (d), l'anafora, che dovrebbe legare, fa avvertire paradossalmente una separazione tra mimesi e diegesi. Si è ben lontani da quel racconto parlato proprio della narrativa maggiore del Verga che si attuava, tra l'altro, con un DIL che si insinuava nella diegesi senza creare stacchi e con un tono sicuramente più colloquiale. Si ricordino questi due esempi di DIL (che qui si evidenziano con il corsivo nella novella *Cavalleria Rusticana*, dove si può apprezzare questo insinuarsi del costruito all'interno della narrazione:

(q)

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, *che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini*. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi [...]. 190;

(r)

Ma con tutto ciò Lola di massaro Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. Dapprima Turiddu come lo seppe, *santo diavolone! Voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!* però non ne fece nulla, e si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella. 190.

Maggiore uniformità formale, anche se non totale, può essere riscontrata nei passi diegetici introduttivi dei tre capitoli. Per la loro importanza verranno considerati tutti e tre in rapporto alle didascalie del testo teatrale.

Si cominci dall'introduzione atto I - Capitolo I:

ATTO PRIMO

In casa Navarra. Sala arredata all'antica. Usci a destra e a sinistra (quello dell'anticamera in fondo). Mobili vecchi, ma custoditi gelosamente. Ritratti di antenati alle pareti, tipi fra il contadino e il nobiluccio di provincia, in parrucca e spadino, oppure in toga. Girandolo rococò agli stipiti degli usci con candele accese. Una bella lumiera di Murano pendente dalla volta.

SCENA I

Il Barone, dal viso bonario, un po' rustico, reso burbero dalle avversità, sta accendendo le candele della lumiera, salito su di una vecchia seggiola di cucina, in maniche di camicia, ma già in cravattono bianco per la cerimonia. La giubba, di taglio antico, come tutto il suo vestiario, è buttata sul canapé. Sidoro, insaccato in una vecchia livrea, coi calzoni lunghi color nocciola, raso di fresco, ma coi capelli irti ed indocili malgrado l'unto, più arcigno del solito in grazia della solennità, aiuta goffamente il padrone. Nardo e Luciano stanno a guardare dall'uscio in fondo, aspettando. 355

I.

In casa Navarra era festa, quella sera. Il povero barone don Raimondo, che arrabattavasi da anni ed anni in mezzo ai debiti e agli altri guai, colla croce di due figlie da marito per giunta, ne dava una, delle figliuole, al figlio unico di don Nunzio Rametta, ch'era entrato nella zolfara dei Navarra senza scarpe ai piedi e col piccone in mano, ed ora aveva denari a palate e si chiamava col don. La ragazza, è vero, s'era fatta tirare pei capelli a dir di sì, non per l'umiliazione di dover scendere sino al figliuolo di un zolfataro e diventare signora Rametta senz'altro, – ahimé, i guai della casa baronale li conosceva anche lei, e il viso rosso se l'era dovuto fare altre volte, quando i creditori venivano a chiedere il fatto loro, gridando e strepitando, e lei doveva dire che il babbo non era in casa – ma pure, alla sua età, ci aveva in capo il suo romanzetto anch'essa, e ne aveva fatto del piangere per strapparsi dal cuore Lucio Santoro, suo cugino, prima di chinare il capo al matrimonio col figlio di Rametta! Basta, parenti, amici, il cugino don Rocco soprattutto, gliene avevano dette tante: – Ma che siete pazza? Rifiutare un terno al lotto! Quell'altro che non possiede nulla! Ma guarda il povero papà tuo! – E ora suo padre, in maniche di camicia e cravatta bianca, arrampicato su di una vecchia seggiola di cucina, stava accendendo la lumiera di Venezia in sala, per la cerimonia del contratto nuziale, raso di fresco, e sfavillante per la contentezza, pover'uomo. Isidoro, in gala anche lui, colla livrea antica sui calzoni di colore, era tutto intento a dargli una mano, se mai col viso in aria. 5-6 (rr. 1-23).

La parte descrittiva del romanzo può essere suddivisa in tre sezioni: una concisa apertura costituita da una semplice proposizione contenente una specificazione spaziale e temporale *In casa Navarra era festa quella sera*; una seconda sezione in cui sono presentati tre personaggi (don Raimondo Navarra, don Nunzio Rametta, la figlia del barone Navarra), certamente interessante da un punto di vista stilistico, in quanto vi si possono ritrovare alcuni degli stilemi del Verga dei capolavori; una terza sezione, infine, coincidente con la presentazione della scena nel testo teatrale.

Per la sua rilevanza stilistica si consideri la seconda sezione, nella quale, innanzitutto, si registra la presenza dell'aggettivo *povero*, molto caro all'autore per la caratterizzazione dei personaggi e, spesso, funzionale all'introduzione dello stile indiretto libero: *Il povero barone, il povero papà tuo; pover'uomo*. Poi, degno di nota, l'impiego delle proposizioni relative, adoperate per descrivere la situazione economica dei personaggi: *che arrabattavasi da anni ed anni in mezzo ai debiti e agli altri guai; ch'era entrato nella zolfara dei Navarra senza scarpe ai piedi e col piccone in mano*. Tale uso è eredità stilistica delle opere maggiori (basterà qui menzionare due esempi tratti dalla novella *Cavalleria Rusticana*: *Si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla* 190; *ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla* 191), nelle quali si collegava all'«Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi»: l'esigenza dell'autore di eclissarsi nel racconto, di far sì che il fatto fosse narrato da un «coro» popolare, richiedeva non solo un adeguamento del piano dell'espressione (per riprendere la dicotomia di Hjelmslev) che si attuava nell'autore, come già aveva notato il Capuana, con un «imbroglio di sintassi», e, come ha evidenziato Alfieri²⁴, attraverso degli «innesti fraseologici», ma anche del piano del contenuto. È come se fosse veramente un popolano a raccontare, con l'occhio rivolto principalmente alla situazione patrimoniale dei personaggi. Non è un caso che talvolta proprio in queste relative si ritrovino alcune locuzioni popolareggianti (si veda questo esempio sempre da *Cavalleria Rusticana*: *Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale, dicevano* 192), presenti a distanza di anni anche nelle relative di *Dal tuo al mio: colla croce di due figlie, senza scarpe ai piedi; aveva denari a palate*. Peraltro simili locuzioni non mancano

²⁴ G. ALFIERI, *Innesti fraseologici...* cit.

nemmeno nelle righe successive che presentano la figlia del barone (*s'era fatta tirare pei capelli; ci aveva in capo il suo romanzetto* - notare qui il colloquiale *ci + avere -; chinare il capo*). Da segnalare un inserto di stile indiretto libero (*- abimé, i guai della casa baronale li conosceva anche lei, e il viso rosso se l'era dovuto fare altre volte, quando i creditori venivano a chiedere il fatto loro, gridando e strepitando, e lei doveva dire che il babbo non era in casa-*), il quale, oltre ad essere rivelato graficamente dai trattini, e, per quanto concerne i tempi verbali, dal classico imperfetto indicativo alla III persona, è anche segnalato da alcuni tratti tipici del parlato: l'interiezione *abimé*, le dislocazioni a sinistra *i guai della casa baronale li conosceva anche lei*; *il viso rosso se l'era dovuto fare altre volte*, il pronome *lei* come sogg. *lei doveva dire*.

La terza sezione di questo brano diegetico, infine, riconducibile, come s'è detto, alla didascalia del testo teatrale, non riproduce pienamente la descrizione particolareggiata dei personaggi e dell'ambiente, quale è presente nel dramma: manca nel romanzo il riferimento al *viso bonario* del barone; Isidoro (nel dramma Sidoro) non ha i *capelli irti ed indocili*. Pare che a Verga, nel passare dal teatro al romanzo, non interessi tanto riportare fedelmente la descrizione dell'aspetto esteriore dei personaggi (si noti tra l'altro che *raso di fresco* nel dramma è riferito a Sidoro, mentre nel romanzo al barone), quanto offrire una descrizione della loro interiorità, delle loro passioni. A tal proposito si veda questo periodo, che sulle orme di Dardano²⁵ può essere definito un periodo a "struttura circolare" che presentiamo qui sotto schematicamente:

- a) E ora suo padre,
- b) in maniche di camicia e cravatta bianca,
- c) arrampicato su di una vecchia seggiola di cucina,
- d) stava accendendo la lumiera di Venezia in sala, per la cerimonia del contratto nuziale,
- e) raso di fresco,
- f) e sfavillante per la contentezza,
- g) pover'uomo.

Il periodo si apre in (a) con il sogg. *suo padre*, preceduto dalla specificazione temporale *E ora*, la quale stacca il nuovo periodo, volto all'introduzione del dialogato, da quanto precede (si veda il contrasto con

²⁵ M. DARDANO, *Aspetti...*, p. 24.

la specificazione temporale in apertura del capitolo *quella sera*). Segue in (b) e (c) una descrizione dell'aspetto esteriore del barone, mediante l'impiego di costruzioni nominali, e in (d) un riferimento alle sue azioni. Di nuovo in (e) una considerazione dell'aspetto esteriore e, infine, in (f) e (g) un'analisi psicologica che, proprio perché situata in chiusura di periodo, assume un particolare rilievo. Si noti come (g) chiuda il "cerchio" del periodo, essendo un sintagma nominale appositivo di (a). Se poi si considera il sintagma nominale immediatamente precedente ad (a), si può ravvisare una sorta di "chiasmo sintattico iperbatizzato" (*il povero papà tuo! – E ora suo padre [...] pover'uomo*). L'aggettivo *povero* autorizza nuovamente ad interpretare questo periodo come un altro esempio di DIL, un monologo interiore di Nina, figlia di Navarra.

Si continui col confronto tra l'introduzione del secondo atto e quella del secondo capitolo:

ATTO SECONDO

Alla casina della zolfara. Stanza comune d'ingresso. A sinistra una finestra; indi, in linea diagonale, un finestrone che dà sulla scala per cui si scende nel cortile. Uscio in fondo. Altri due usci a destra, e fra di essi uno scaffale coi libri e i registri della miniera, più avanti una scrivania. Dalla finestra e dall'uscio a vetri si vedono il muro di cinta del cortile, e la sommità del portone coronato di merli; poi la terra brulla e arsiccia della zolfara, e in fondo le alture rocciose su cui serpeggia il sentiero che va al paese. Vocio di donne e di ragazzi che ballano e fanno chiasso nel cortile, misto al suono di tamburelli e di un organetto.

SCENA I

LISA (*ridendo, sale di corsa dal cortile, con un mazzo di fiori selvatici in mano, inseguita da Luciano, eccitato ed acceso in volto anche lui*).

LUCIANO (*fermandosi sul terrazzino colle braccia tese e gli occhi bramosi, ma senza osare d'entrare*). 380

II.

Almeno nella zolfara, dove s'erano dovuti ridurre padre e figli dei Navarra, non si vedevano facce di creditori, e non si udiva ogni momento il campanello dell'uscio. Lisa, anche vestita di cotone, era come una regina. Lì i crucci e i seccatori bisognava andare a cercarli apposta, al paese. È vero che il babbo doveva andarci spesso, e Nina, poveretta, restava in mezzo ai guai della paga, il sabato sera; ma era anche una festa, con tutti quei carusi che facevano il chiasso, laggiù, aspettando. Quel giorno il barone era corso al paese prima dell'alba, prima ancora che s'alzasse la Nina, la quale s'alzava presto la mattina, e i zolfatai avevano smesso prima del solito, con quella

bella giornata di luglio, ch  doveva farci caldo assai nella miniera. Nardone aveva tirato fuori la fisarmonica, e Bell mo sgolavasi a cantare, mentre carusi e ragazze ballavano allegramente nel cortile.

Lisa scapp  su di corsa, ridendo, accesa in viso, perch  Luciano non la cogliesse a met  scala, dinanzi a tutti quanti. Tutt'e due che parevano ubbriachi, per quattro salti e un po' di fisarmonica. - Giovinezza! Luciano perch  si ferm  in cima alla scala, senza osare d'entrare, colle braccia tese 43-44 (rr. 1-17).

Se si mette a paradigma con quella del I capitolo, l'introduzione del II capitolo differisce per una suddivisione in due momenti narrativi a seconda del tempo verbale dominante in ognuno di essi: il primo, caratterizzato dalla presenza dell'imperfetto indicativo, risulta essere di grande interesse per la presenza di alcuni stilemi della narrativa verghiana maggiore; il secondo, in cui si nota una prevalenza del passato remoto, pu  essere invece accostato a quegli esempi, visti all'inizio di questo paragrafo, di ampliamento delle didascalie del testo per il teatro.

All'interno della prima parte possono ancora essere distinte due sezioni. La prima di esse (*Almeno nella zolfara [...] aspettando*)   una descrizione della situazione dei personaggi, dopo il mancato matrimonio di interesse tra Nina e il figlio di Rametta, attuata mediante una fusione tra la voce autoriale e quella di un personaggio (Lisa). Questa fusione si realizza dal punto di vista formale sempre attraverso il DIL. Se troviamo alcuni rivelatori del costruito, come l'imperfetto, la dislocazione a sinistra *i crucci e i seccatori bisognava andare a cercarli apposta*, l'aggettivo *poveretta*, il pi  efficace di essi   costituito dalla frase *Lisa, anche vestita di cotone, era come una regina*, la quale, si badi bene, potrebbe anche essere eliminata senza per questo inficiare la coesione e la coerenza del testo. Eppure essa ha una duplice funzione: da un punto di vista superficiale presenta un personaggio che sar  il protagonista del dialogo seguente; da un punto di vista pi  profondo questa frase ci informa che la parte diegetica in questione   un DIL esprimente i pensieri di Lisa, la sua felicit  (*era come una regina*) nonostante la difficile situazione economica (*anche vestita di cotone*). E questa sorta di antitesi   ribadita anche nelle parole seguenti (*Nina, poveretta, restava in mezzo ai guai della paga, il sabato sera; ma era anche una festa*): il pensiero per la sorella non offusca la gioia di Lisa. Nell'altra sezione (*Quel giorno [...] cortile*) a dominare   decisamente la voce del narratore, che prepara il dialogato attraverso alcune specificazioni temporali (*Quel giorno [...] quella bella giornata di luglio*). Notevoli da un punto di vista linguistico la presenza del *che* polivalente (*ch  doveva farci caldo assai nella miniera*), la posposizione nella stessa frase dell'avverbio *assai* all'aggettivo, tratto sintattico tipicamente regionale, l'enclisi in *sgolavasi*.

Nel secondo momento narrativo, infine, colpisce l'inserito di DIL
autoriale – *Giovinazza!*

ATTO III

Il cortile della casina, di notte. A destra la scala che mette alle stanze di sopra occupate ora da Rametta. Sotto l'arco della scala l'ingresso delle stanzette a terreno dove s'è ridotto il Barone. A sinistra la chiesetta sormontata dal piccolo campanile. In fondo l'abbeveratoio addossato al muro di cinta, e il portone merlato. Al di là dal muro le alture brulle della zolfara. Di tanto in tanto si odono latrare dei cani in lontananza per la campagna buja.

SCENA I

RAMETTA (*in maniche di camicia, col cappellaccio di paglia in capo, uscendo sul terrazzino e chiamando verso le stanze di sotto*) 405

III.

Com'era già sera, e il barone non tornava ancora dal paese, Nina usciva ogni momento a guardare nel sentiero. Non si vedeva anima viva, tutt'intorno. La campagna sembrava un deserto, e faceva paura, a quell'ora, colle voci che correvano.

Poiché Rametta, il quale aveva adesso il peso della zolfara sulle spalle, non voleva saperne di crescere le paghe, mentre gli zolfi andavano giù a rotta di collo, e perciò gli operai avevano piantato lui e la sua zolfara, e s'erano messi a non far nulla - una cosa nuova che la chiamavano sciopero - i padroni senza più un soldo da riscuotere e i lavoratori senza pane. Allora, si capisce, la fame porta consiglio - un cattivo consiglio sta volta... Alla Salina, a Goramorta, in altre miniere del circondario era successo quel ch'era successo. Il barone appunto era andato al paese per far sapere a Rametta che così non finiva bene. Egli, poveretto, non avea più voce in capitolo, e non poteva farci nulla. Dacché gli avevano messo il coltello alla gola (tutti quanti, anche Lisa, il sangue suo, che gli avevano messo il coltello alla gola e in cuore!) ed era stato costretto a firmare quella carta che lo spogliava della zolfara, don Nunzio s'era fatto il letto nell'alcova dei Navarra e comandava di lassù. Lui, il barone, era sceso giù col servitorame, Sidoro e donna Barbara che non avevano avuto il coraggio di voltargli le spalle nella disgrazia, come aveva fatto sua figlia Lisa - lui e quell'altra sua figlia martire, che l'aspettava adesso come un'anima del Purgatorio.

Tramontò il sole, giunse anche dal paese il suono dell'avemaria, sul ponente fresco, e il barone non giungeva ancora. Nina sentiva stringersi il cuore mano mano che le ombre della valletta le si stringevano intorno. Sidoro, ch'era andato sin lassù alla Rocca, tornò frettoloso, voltandosi indietro tratto tratto, quasi l'inseguissero. 80-81 (rr.1-27).

L'introduzione del terzo capitolo, forse la più vicina allo stile del

Verga maggiore, non conserva quasi alcun punto di contatto con la didascalia del testo teatrale, che assolve semplicemente al compito di descrivere la scena. Pertanto ci si soffermerà soltanto sul testo del romanzo, ricco di aspetti da evidenziare.

La narrazione si apre con la congiunzione subordinativa *come*, che introduce una proposizione temporale col verbo all'imperfetto indicativo. Si tratta di un costrutto molto caro allo scrittore, impiegato ad esempio anche nei *Malavoglia*, talora proprio nel periodo iniziale di un capitolo (*Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare, II; Padron 'Ntoni, come il nipote gli arrivava a casa ubbriaco, la sera, faceva di tutto per mandarlo a letto senza che gli altri se ne avvedessero, perché questo non c'era mai stato nei Malavoglia, e gli venivano le lagrime agli occhi, XIII*).

Segue la descrizione della campagna, che può essere sì ricollegata alla didascalia (*Di tanto in tanto si odono latrare dei cani in lontananza per la campagna buja*), ma che nel romanzo viene ad assumere un aspetto tutto particolare, costituendo un DIL pronunciato da Nina (si vedano, oltre all'imperfetto indicativo, altri rivelatori del costrutto, come le espressioni *Non si vedeva anima viva [...] sembrava un deserto*).

Abbiamo poi un paragrafo funzionale alla descrizione della nuova situazione economica di Rametta e del barone. Di nuovo, come all'inizio del primo capitolo, una frase relativa volta a descrivere la condizione economica di un personaggio: *Rametta, il quale aveva adesso il peso della zolfara sulle spalle*. Segue poi un inserto di DIL, che dà voce all'autore, questa volta però al suo conservatorismo – *una cosa nuova che la chiamavano sciopero – i padroni senza più un soldo da riscuotere e i lavoratori senza pane. Allora, si capisce, la fame porta consiglio – un cattivo consiglio sta volta...* Ad indicare linguisticamente il costrutto concorrono la relativa colloquiale costruita col *che* + clitico *ogg. la* e le due frasi nominali *i padroni senza più un soldo da riscuotere e i lavoratori senza pane* e *un cattivo consiglio sta volta...* Risalta qui una frantumazione sintattica del periodo, proprio dove interviene la voce dell'autore. Probabilmente, ma è solo un'ipotesi, ciò potrebbe essere spiegato in questi termini: l'entrata in campo della voce dello scrittore in *Dal tuo al mio* rappresenta una deviazione rispetto al canone dell'impersonalità, deviazione che si riverbera anche, a livello formale, sulla sintassi. La frantumazione sintattica generata da questo inserto è anche dimostrata dal fatto che esso potrebbe essere estratto dal testo senza danneggiare la coesione e la coerenza testuale della narrazione (*s'erano messi a non far nulla [...]. Alla Salina, a Goramorta, in altre miniere*

del circondario era successo quel ch'era successo).

Ricche di elementi linguistici significativi sono le righe che descrivono la situazione del barone. Ci troviamo di fronte a un lungo e stratificato DIL (*Egli, poveretto [...] un'anima del Purgatorio*). L'apertura del periodo ha un andamento letterario: troviamo il pronome *egli*, rispetto al colloquiale *lui* - di solito preferito nel DIL - , forse condizionato dall'ambiente sintagmatico che presenta la forma aulica dell'imperfetto *avea*. A rivelare il DIL è il solito aggettivo *poveretto*. Man mano che si procede, cresce il grado di colloquialità; si inserisce un altro inserto di DIL nel DIL, evidenziato graficamente dalle parentesi. È come se il barone, mentre si reca «al paese per far sapere a Rametta che così non finiva bene», sia preso da molti pensieri che si susseguono l'uno dietro l'altro: dapprima cosa dire a Rametta riguardo alla situazione della zolfara, la sua impossibilità di intervenire (*non avea più voce in capitolo, e non poteva farci nulla*); poi il suo amareggiamento per il comportamento degli altri nei suoi confronti (*gli avevano messo il coltello alla gola*), amareggiamento che si tramuta in dolore, quando il barone pensa anche al comportamento della figlia. Ecco che allora abbiamo l'inserto di DIL tra parentesi (*tutti quanti, anche Lisa, il sangue suo, che gli avevano messo il coltello alla gola e in cuore!*). E qui sono numerosi i rivelatori del costrutto: l'espressione siciliana *il sangue suo* con la posposizione del possessivo, il *che* polivalente, la ripetizione della frase *gli avevano messo il coltello alla gola* con l'aggiunta di *cuore* (il protagonista pensa alla figlia); infine l'indicazione grafica dell'esclamazione. Segue poi la riflessione del barone sulla sua condizione rispetto a Rametta. A tal proposito giova un confronto con la didascalia del testo teatrale: *A destra la scala che mette alle stanze di sopra occupate ora da Rametta. Sotto l'arco della scala l'ingresso delle stanzette a terreno dove s'è ridotto il Barone, mentre nel romanzo don Nunzio s'era fatto il letto nell'alcova dei Navarra e comandava di lassù. Lui, il barone, era sceso giù col servitorame*. Quella che nel teatro è una descrizione dell'ambiente, assume nel romanzo un significato connotativo, in quanto sta a rispecchiare la nuova condizione dei personaggi. Si considerino a tal riguardo le opposizioni *lassù / giù, comandava / servitorame*, nonché il verbo riferito al barone *era sceso*. A dire il vero anche nel testo teatrale figura l'opposizione *stanze / stanzette*, e una punta d'ironia dell'autore che scrive con la maiuscola *Barone*, ma siamo lontani dall'efficacia comunicativa delle opposizioni presenti nel romanzo. Inoltre è da segnalare l'uso del pronome sogg. *Lui*, motivato non solo dall'esigenza di evitare la ripetizione con l'*Egli* di sopra, ma soprattutto per dare l'idea del contrasto tra Rametta e il barone riguardante la situazione economica, e di conseguenza per indicare la rabbia di Navarra. Infine, di

quest'ultimo periodo, si segnala la "circolarità": il sogg. *Lui, il barone* è ripreso alla fine, dopo il trattino (– *lui e quell'altra sua figlia martire, che l'aspettava adesso come un'anima del Purgatorio*). Questa ripresa coincide con un altro inserto di DIL, in cui il pensiero del barone si volge alla condizione della figlia; rivelatori sempre il pronome *lui* e la similitudine *come un'anima del Purgatorio*.

L'ultimo paragrafo di questa introduzione, come in quella del capitolo II, ha la mera funzione di preparare il dialogato. Notare lo stacco attuato dal passato remoto *Tramontò* che attualizza la narrazione.

Per concludere, nelle parti diegetiche del romanzo appaiono fenomeni linguistici di matrice letteraria, come l'enclisi:

arrabattavasi 5 (r. 2); scusavasi 29 (r. 573); sgolavasi 44 (r.12); facevasi 47 (r. 97); ostinavasi 51 (r. 188); affaccendavasi 58 (r. 356); parlavasi 60 (r. 399); voltavasi 67 (r. 558); smarrivasi 76 (r. 764); alteravasi 76 (r. 764); vedevasi 83 (r. 59); tiravasi 87 (r. 134); direbbesi 101 (r. 438); chinossi 103 (r. 480);

e soprattutto la sintassi binaria. Si vedano, oltre ai casi esaminati sopra, i seguenti:

a)

Doveva farsi forza, poveretta, per ricacciare le lagrime a ogni parola, per evitare gli occhi del padre che doveva soffrire morte e passione anche lui, in quel momento. Ma quando lo vide con quegli occhi, con quella faccia, giunse le mani, quasi a domandargli perdono. 38 (rr. 792-795)

b)

[...] si buttò fra le braccia del padre scossa e vibrante di passione e di dolore, nascondendogli il viso in petto perché non la vedessero, perché non si vedesse la pena e la mortificazione del sacrificio che non era giovato a nulla 41 (rr. 858-861).

c)

Egli disse di sì cogli occhi che se la mangiavano, col viso sfavillante 44 (r. 27).

d)

Lei era seduta alla scrivania, col mento sulla mano. - Egli col gomito appoggiato allo stipite, e il capo sulla mano anche lui, turbati, cercando le parole. Fuori ogni cosa splendeva e rideva, nelle ali delle allodole, nel cielo azzurro, di là del muro merlato, di là delle colline brulle, lontano, lontano 45 (rr. 44-48).

e)

Era tale sgomento, tale angoscia in quelle due parole, che Lisa stessa, così sconvolta, così ferita nell'intimo del cuore, n'ebbe compassione - compassione nella quale insorgeva pure e gridava forte il suo segreto. 54-55 (rr. 279-280)

f)

- Giacché noi non possiamo amare, voleva dirle accennando col capo, poiché il pianto e la vergogna la soffocavano, baciandole le mani, guardandola supplichevole e ansiosa [...] 55 (rr. 293-296)

g)

Invece Rametta aveva la faccia placida e rassegnata dei cristiani martiri come si dipingono nei libri santi, tentennando il capo, volgendo gli occhi di qua e di là. 58 (rr. 354-356).

Come si osserva da questi contesti la binarietà sintattica si manifesta a livello di proposizioni, come le due finali in (a): *per ricacciare le lagrime a ogni parola, per evitare gli occhi del padre* e in (b): *perché non la vedessero, perché non si vedesse*; le costruzioni gerundive in (f): *baciandole le mani, guardandola supplichevole*, in (g): *tentennando il capo, volgendo gli occhi*. Oppure a livello di sintagmi: i sintagmi nominali, in (b) *la pena e la mortificazione*, in (e) *tale sgomento, tale angoscia*; i sintagmi preposizionali, in (a) *con quegli occhi, con quella faccia* (notare peraltro l'omologia strutturale: preposizione + dimostrativo + nome), in (c) *cogli occhi che se la mangiavano, col viso sfavillante*. Appaiono anche coppie di aggettivi: in (e) *così sconvolta, così ferita*, e in (g) *placida e rassegnata*.

Merita una considerazione a parte il contesto (d), non solo per il suo valore estetico - vi si può apprezzare l'arte descrittiva di Verga che raggiunge momenti di grande poesia -, ma anche perché permette di comprendere la funzione di questa sintassi binaria, interpretabile come un altro espediente stilistico dell'autore per esprimere la sua «partecipazione» alla vicenda, di cui s'è detto in precedenza. Si hanno due proposizioni che descrivono la collocazione spaziale di Lisa e Luciano, le quali sembrano dapprima separate (ciò è evidenziato anche dal trattino), ma poi vengono riunite dall'aggettivo *turbati*, che descrive la condizione psicologica dei personaggi. Segue una descrizione del paesaggio, in cui, attraverso le dittologie, si nota la partecipazione lirica dell'autore a quanto egli sta descrivendo: *splendeva e rideva; nelle ali delle allodole, nel cielo azzurro; di là dal muro merlato, di là dalle colline brulle*. Notevole la ripetizione a copia *lontano, lontano*.

4. Conclusioni

Come si è letto in apertura, *Dal tuo al mio* rappresenta un *unicum* nell'ambito della produzione verghiana. Opera che nasce per il teatro, viene riproposta pochi anni dopo dall'autore in romanzo, forma d'arte ritenuta da Verga superiore rispetto a tutte le altre, in piena coerenza con le istanze poetiche del Verismo. Sul piano linguistico, se il dramma presenta sostanzialmente delle analogie con i capolavori dello scrittore (ad esempio riguardo alla presenza di determinati fenomeni sintattici propri del parlato, di regionalismi, di toscanismi, di locuzioni idiomatiche), il romanzo contiene due elementi di novità nelle parti diegetiche:

a) Il DIL che, al contrario di quanto avviene nei capolavori, soprattutto nei *Malavoglia*, qui serve ad esprimere soprattutto i pensieri dell'autore, le sue riflessioni sulla vicenda e sullo stato d'animo dei personaggi, con una sintassi decisamente più elaborata;

b) Le strutture sintattiche binarie che, a volte, danno alla prosa un andamento letterario.