

Italiano LinguaDue

Rivista internazionale di linguistica
italiana e educazione linguistica

Diretta da Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni, Massimo Prada



Anno 9/2 – 2017

ISSN: 2037-3597

**«UN DIALOGO STUPENDO DAVVERO».
VERGA ALLA RICERCA DEL PARLATO BORGHESE,
DA “UNA PECCATRICE” A “ROSE CADUCHE”**

*Daria Motta*¹

1. LA PRIMA ESPERIENZA TEATRALE DI VERGA: VERSO UN NUOVO MODELLO DI LINGUA PARLATA

Nell'Italia post-unitaria il teatro rappresentava indubbiamente uno dei principali veicoli per la formazione di un'identità collettiva, nonché «lo strumento centrale, egemonico, nella formazione dell'immaginario borghese e nell'organizzazione del divertimento serale: rito mondano, luogo di riconoscimento collettivo, filtro ideologico ed estetico, investimento economico» (Puppa, 1987: 715). E proprio il teatro, ancor più che la letteratura, poneva gli autori di fronte ai gravi problemi linguistici e stilistici lasciati irrisolti dalla secolare questione della lingua, con la necessità di imbastire dialoghi che potessero rispecchiare le abitudini linguistiche reali e permettere al pubblico di immedesimarsi in ciò che avveniva sulla scena. Del resto, proprio il teatro era uno dei canali di diffusione dell'italiano che erano stati indicati da Manzoni nella sua relazione *Dell'unità della lingua italiana e dei mezzi per diffonderla*, e non fu quindi casuale l'interesse di tanti intellettuali e scrittori per la rinascita del teatro e per la formazione e la diffusione di uno strumento linguistico condiviso (Alfieri, 2011). Lo studio del parlato teatrale ha dunque un'importanza particolare per uno storico della lingua, ed elementi utili di riflessione possono venire dalla disamina degli esiti a cui pervennero autori che si erano cimentati sia con testi narrativi sia con testi drammatici, e che quindi si erano dovuti confrontare col problema di una resa del parlato credibile e modulata diamesicamente.

Da *Cavalleria rusticana*, alla *Lupa*, alle scene milanesi di *In portineria*, fino al dramma-romanzo *Dal tuo al mio*, sono molti e molto noti gli esempi che documentano l'abitudine di Verga di rielaborare per la scena le proprie opere narrative, al di là dei dubbi che l'autore nutriva nei confronti del teatro. Tale prassi non riguardava solo la testualità narrativa e teatrale, ma era un *modus operandi* tipico del Verga “professionista della scrittura”, che spesso riutilizzava i suoi testi o loro parti – persino quelli di beneficenza, come nel caso di *Olocausto* (Alfieri, 2016) – per nuove opere che avrebbero potuto fruttargli maggiori introiti o rinnovare il favore del pubblico.

La famosa intervista-indagine di Ugo Ojetti del 1895 sullo stato di salute della letteratura italiana contemporanea ci ha consegnato un giudizio molto duro, e altrettanto noto, formulato da Verga nei confronti del teatro. All'intervistatore, infatti, l'autore siciliano aveva dichiarato assertivamente:

¹ Università degli Studi di Catania.

Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, soprattutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla sì da dover pensare a una media d'intelligenza e di gusto, a un *average reader* come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo (Ojetti, 1895: 70-71).

Nonostante tale dichiarazione di disistima, il teatro aveva certamente affascinato il giovane Verga “fiorentino”, che vi aveva visto lo strumento per una compiuta – e auspicabilmente remunerativa – affermazione personale. Ne abbiamo una testimonianza indiretta nel romanzo *Una peccatrice*, il cui protagonista – Pietro Brusio – riconosciuto dalla critica come un convincente alter ego del giovane Verga e depositario delle sue aspirazioni giovanili, vede proprio nel successo come drammaturgo la via per il riscatto personale e per conquistare la donna amata. E del resto lo comprova la biografia dell'autore, che si dedica alla scrittura teatrale proprio negli anni dei primi soggiorni fiorentini, quando «pieno di ambiziosi progetti, e col vestito nero della festa», cercando di «adeguarsi ai gusti e alle direttive di quelli che gli parevano “uomini illustri” e “arrivati”» (Barsotti, 1974: 8), sperava di essere accettato nei migliori salotti letterari e mondani della città in virtù dei propri meriti letterari, e portava avanti contemporaneamente progetti narrativi e progetti teatrali.

Un'ulteriore testimonianza dell'attenzione che Verga dedicava al proprio “apprendistato” drammaturgico si desume da una lettera inviata il 18 febbraio 1872 all'amico Capuana, in cui probabilmente si fa riferimento alla commedia *Rose caduche*. Il documento testimonia l'abitudine dei due sodali di sottoporre l'uno all'attenzione dell'altro i propri testi, commentandoli con «franchezza», scambiandosi «consigli» e facendosi «osservazioni» puntuali. Nella lettera Capuana incoraggia l'amico a perseverare nella strada intrapresa della scrittura drammatica, consigliandogli però una decisa revisione del testo che gli era stato sottoposto:

Mio caro Luigi,

Ti son gratissimo, e sentitamente, della tua lettera e dei consigli che mi dai. La tua franchezza onora te e me, ed è anche lusinghiera per me per quelle cose che hanno meritato la tua simpatia. Persisto sempre nell'idea di lasciare a coteste scene le modeste proporzioni di un esercizio, ma giacché tu m'incoraggi a farlo tenterò la scena con altro argomento, perché dovrei fare tanti cambiamenti, e tagli in quello che ho scritto che temo molto riescirebbe un pasticcio. I consigli che mi dai li terrò preziosi; di alcuni avevo il presentimento, se non l'idea chiara. Appena avrò sottocchi il manoscritto mi affretterò a riscontrare le scene ove cadono le tue osservazioni e a studiarci sopra. Fra non molto spero di mostrarti col fatto qual conto io abbia tenuto dei tuoi consigli (Raya, 1984: 17).

Le principali opere teatrali di Verga rientrano nello scorcio finale del XIX secolo, solitamente indicato come il periodo cruciale per il teatro italiano sia per il rinnovamento tematico delle opere andate in scena sia per la ricerca linguistica e stilistica che avvicinava i drammi e le commedie a un parlato più naturale e li allontanava dal

modello recitativo declamatorio fino ad allora in auge (Alonge, 2004; D’Onghia, 2014). Ma una prima importante fase di rinnovamento e di ricerca si era già avuta negli anni Sessanta, «come appare da episodi di carattere diverso quali l’approvazione della prima legge sul diritto d’autore nel 1865, la rappresentazione della commedia di Achille Torelli *I mariti* nel 1867, la pubblicazione del volume di Capuana *Il teatro italiano contemporaneo* nel 1872» (Giovanardi, Trifone, 2015: 81). Tra le iniziative significative va di certo annoverata anche quella del governo Ricasoli (1861-1862) di premiare le migliori novità rappresentate ogni anno a Firenze, città che si fece baluardo della rinascita teatrale contro l’imitazione passiva dei modelli francesi e per l’imposizione di un gusto ufficiale, di qualità raffinata e di gradimento nazionale» (Ferrone, 1972: 19). È agli anni Sessanta, dunque, che si deve l’inizio della rinascita del teatro, la cui riforma prevedeva innanzitutto una nuova centralità del testo letterario, relegando in secondo piano elementi accessori ma che fino ad allora avevano avuto un ruolo centrale sulla scena, come quelli mimici e quelli musicali, tipici della commedia dell’arte e del melodramma. Ciò comportò il progressivo ritiro dei capocomici e un nuovo impegno dei letterati.

1.1. Dalla pagina letteraria alle scene: da *Una peccatrice* a *Rose caduche*

A questa prima importante fase appartiene la commedia *Rose caduche*, il primo testo del teatro verghiano, mai andato in scena, scritto nel 1869 ma pubblicato postumo nel 1928. È ormai acclarato il rapporto che lega la commedia col romanzo *Una peccatrice*, il cui manoscritto Verga aveva portato con sé a Firenze e col quale i critici hanno rinvenuto numerosi punti di contatto (Bigazzi, 1969; Cattaneo, 1963; Ferrone, 1972). Non si tratta in questo caso di una vera e propria transcodificazione, ma di un’innequivocabile linea di continuità che porta Verga a riproporre e a sviluppare nella commedia temi che già erano stati trattati nel romanzo, con un’identità di alcuni stilemi o di spie linguistiche e lessicali che ne sanciscono la vicinanza². Di più, come ha ben illustrato Ferrone, tra *Una peccatrice* e *Rose caduche* si instaura un rapporto osmotico, che vede uno scambio bidirezionale tra i due testi non solo a livello tematico quanto, soprattutto, strutturale. L’opera narrativa risente fortemente dell’impostazione teatrale, nella costruzione per scene, nella stilizzazione linguistica di alcuni personaggi e nella resa sintattica dei loro discorsi. L’interesse di Verga per il teatro è quindi più che una semplice suggestione esterna: lo assorbe come ricerca stilistica e lo aiuta a focalizzare il punto centrale che lo assilla anche come romanziera, cioè la resa esteriore ed autonoma della storia.

All’interno delle due linee del percorso artistico di Verga, quella narrativa e quella drammatica, è possibile poi attribuire alle due opere una posizione simile. Si tratta infatti in entrambi i casi di testi che, troppo facilmente relegati al rango di opere minori e nel caso del romanzo rinnegati dallo stesso autore, possono invece essere qualificati come “testi-ponte” perché mantengono elementi stilistici e linguistici della tradizione a loro precedente, ma contengono già le spie di alcune delle innovazioni che porteranno agli

² Cattaneo, ad esempio, rileva che «le parole del cavalier Falconi, nella commedia, “Il sogno di una notte d’està...” richiamano certi brani di lettere scritte a Firenze proprio nel 1869, dove “està” è ripetuto altre volte; mentre già in *Tigre reale* si usa esclusivamente “estate”» (in Barsotti, 1974: 11). La stessa forma compare nel manoscritto di *Una peccatrice*, nel IV capitolo, ma è stata poi corretta in stampa con la variante *estate*.

impatti rivoluzionari della produzione successiva. In entrambe le opere, ad esempio, viene affermata una prima istanza di realismo, seppur ancora coesistente nel romanzo con tratti tradizionali tipici della trilogia catanese, e nella commedia con elementi melodrammatici (Motta, in corso di stampa; Ragonese, 1979; Pieri, 2002).

2. CRITERI METODOLOGICI

Per l'aspetto che qui ci interessa maggiormente, le due opere possono essere considerate unitariamente come un laboratorio di sperimentazione linguistica, perché per la prima volta Verga si cimenta in maniera convincente con la resa artistica del parlato che proprio in quegli anni andava orecchiando nei salotti fiorentini. Si tratta di un parlato, appunto, “salottiero”, ossia colto e borghese, ma il cui andamento inizia senza dubbio a essere realistico grazie alla sua intelaiatura morfosintattica e testuale. Ovviamente occorre tener presente che il parlato teatrale non può mai rappresentare una trasposizione fedele di quello reale, non solo perché i testi sono scritti per essere recitati (Nencioni, 1976) e quindi il loro grado di spontaneità è ovviamente minore di quello reale, ma anche per un tratto specifico del teatro come l'«oralità spettacolare» (Trifone, 2000), che ascrive ai testi una dimensione propria, con un più alto tasso di enfasi e di spettacolarizzazione, e li rende dunque diversi dalla semplice simulazione del parlato. Ciò nonostante, il confronto tra un testo narrativo e uno drammatico può aiutare a rilevare in che misura, a quell'altezza cronologica, Verga avesse già chiari quali erano gli strumenti linguistici e stilistici che poteva sfruttare più proficuamente per una resa quanto più possibile realistica, e diastraticamente modulata, del parlato reale.

Proprio quello di rappresentare il più realisticamente possibile la conversazione mondana, dunque, sembra essere stato l'intento di Verga, come del resto di tutti gli autori più consapevoli del teatro post-unitario, e costituisce lo spunto analitico di questa ricerca. Si è condotta un'analisi che mirava a individuare nel testo della commedia i principali tratti morfosintattici caratteristici del parlato, valutandone la presenza, ed eventualmente la differente funzione, nel testo narrativo che ne costituisce il principale modello. Come griglia di riferimento per i principali tratti del parlato e dell'italiano contemporaneo si sono tenuti presente gli studi di Berretta (1994), Dardano (1994), D'Achille (2010).

Per la generale impostazione linguistica della commedia, così come del romanzo, basta qui rilevare che l'assetto espressivo dei testi si presenta sostanzialmente uniforme a quello dei romanzi giovanili di Verga, studiati da Patruno (1977). A puro titolo esemplificativo si possono citare alcune scelte che, se nello scenario linguistico degli anni Sessanta dell'Ottocento non possono qualificarsi come 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)³, *istrana* (II, 130), *istesso* (II, 148, 152; III, 157), *ismentirlo* (II, 133), *ischerzo* (III, 166) – e per quelle che presentano una

³ 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].

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). Sono presenti anche l'enclisi pronominale, come in *tolgasi* (II, 134) e *siasi* (III, 190) e l'opzione per allotropi aulicizzanti come *menoma* (III, 171). Del resto, questi tratti assumono nella commedia anche un pregnante valore stilistico, in quanto contribuiscono efficacemente, insieme ad altri fenomeni, a tratteggiare le linee generali dello stile aulicizzante del parlato alto-borghese messo in scena da Verga.

3. DAL SALOTTO ALLE SCENE, TRA DRAMMA INTIMO E COMMEDIA SOCIALE

Per poter caratterizzare adeguatamente lo stile comunicativo della commedia, meno nota del romanzo *Una peccatrice*, è opportuno richiamare i temi e i punti salienti della trama.

Nel primo atto, interamente ambientato nel giardino della contessa Baglini, i personaggi vengono presentati a uno a uno e sono delineate le linee di tensione che li contrappongono. Entrano in scena intanto la padrona di casa e il cavalier Falconi, due personaggi dell'alta società i cui dialoghi sono contraddistinti da una continua schermaglia galante. Uno dopo l'altro vengono presentati gli altri personaggi: la signora Merelli, una ricca vedova che si illude di poter conquistare prestigio e potere politico grazie al matrimonio con l'anziano commendator Gaudenti; la figlia di lei, Lucrezia, ingenuamente innamorata del cavalier Falconi; l'impacciato commendator Gaudenti. L'annuncio della padrona di casa che quel giorno sarà presente anche la famosa attrice Adele Landi suscita l'ammirata curiosità del cavalier Falconi e il biasimo della signora Merelli. Arrivano poi il segreto amante bistrattato della contessa, l'avvocato Paolo Avellini, che per ripicca nei confronti della donna ha accettato di sposare Lucrezia; e il poeta Alberto Giliotti, ardentemente innamorato della Landi. Alla chiusura del primo atto, Paolo scopre la tresca tra Lucrezia e il cavalier Falconi.

L'elegante salotto della Landi costituisce l'ambientazione del secondo atto. Tra scambi di messaggi segreti e minacce di duelli, le contrapposizioni tra i diversi personaggi si delineano con chiarezza: si manifesta la rivalità tra Paolo e il Falconi, l'invidia della contessa Baglini per la capacità di Adele di suscitare forti passioni e si sfiora un duello tra Falconi e Giliotti, che si erge a difensore 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, vedendo in lei non più solo un ripiego e una vendetta; al contrario, la ragazza diventa adesso il simbolo del nobile e sano amore matrimoniale carico dei valori di concretezza borghese. Adele, infine, cede all'amore di Alberto, nonostante la consapevolezza della condanna sociale che tale scelta comporterà.

Con il terzo atto ci si sposta nella villa di campagna in cui si sono rifugiati i due amanti, Adele e Alberto, per vivere la loro relazione lontano dalle maldicenze e dal biasimo della società. Ma nell'uomo la passione iniziale ora è scemata, lasciando il posto alla noia e al desiderio d'evasione. Durante un'uscita di caccia di Alberto, Adele, ormai reclusa in casa, 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. Vengono così accostate e confrontate le diverse tipologie di coppie descritte nella commedia:

quella Lucrezia-Paolo, appagata dalla serenità della vita borghese; la coppia della contessa e del cavalier Falconi, arrivati al matrimonio per soddisfare la propria vanità ma ormai annoiati dalla routine della vita coniugale; e infine la coppia signora Merelli - commendator Gaudenti, scossa da litigi continui e dalle assurde gelosie della donna. Adele, vittima delle maldicenze degli altri, è affranta per la fine dell'amore di Alberto, che l'abbandona partendo a cavallo, lasciandole solo un laconico messaggio.

Il terzo atto è quello in cui è più diretto il rapporto con *Una peccatrice*, e in particolare coi capitoli finali del romanzo, in cui Pietro e Narcisa si isolano dalla società per vivere la loro relazione, prima a Napoli, poi a Catania e ad Acicastello; nell'uomo, però, l'amore non più nutrito dai fasti del bel mondo si affievolisce rapidamente. Il finale del romanzo, più tragico di quello messo in scena, vede il suicidio di Narcisa che muore pateticamente tra le braccia dell'amante.

La forte vicinanza della trama della commedia a quella del romanzo può in parte spiegare uno squilibrio del testo scenico, che ha un'impostazione tipica da “dramma intimo” nelle vicende di Adele e Alberto, ancora troppo vicini al modello letterario, ma presenta una struttura da “commedia sociale” nelle 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, come testimonia un lusinghiero giudizio di Francesco Dall'Ongaro, che indica del resto un punto di forza del testo proprio nella resa verosimile del parlato:

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.

Verga ha riferito puntualmente questo giudizio in una lettera alla madre del 2 luglio 1869 (Ferrone, 1972: 57). Sull'efficienza tecnica della commedia, quasi di sicuro da identificare con *Rose caduche*, si è soffermato anche Bigazzi, rilevando come 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» (Bigazzi, 1969: 366). Per molti elementi, a partire dalla celebrazione dei valori borghesi e della messa in scena della nuova realtà sociale, Verga guardava certo al modello dei drammi di Ferrari e dei *Mariti* di Achille Torelli, che come si è detto occupa una posizione chiave nella fondazione della nuova drammaturgia italiana. Torelli aveva fornito modelli di comportamento molto concreti innanzitutto dal punto di vista ideologico, inserendo i valori familiari in un quadro che istituiva un confronto tra l'aristocrazia e la borghesia: ne 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» (Barsotti, 1974: 15).

4. I FENOMENI DEL PARLATO: LA TESTUALITÀ

Le strategie più interessanti per un'analisi del parlato verghiano sono innanzitutto quelle relative alla testualità, la dimensione enunciativa da cui maggiormente risalta la

differenza strutturale tra scritto e parlato. Nella commedia sono ancora presenti costrutti sintattici molto articolati, di chiara ascendenza letteraria e che vedono proprio nel romanzo *Una peccatrice* il loro modello più diretto (Ferrone, 1972: 89); al contempo, è facile individuarvi battute concitate costruite con asindeti e proposizioni coordinate. Si tratta di due espedienti tipici del teatro, che servono a rendere il ritmo del discorso coerente con gli snodi drammatici, dando anche un indirizzo alla recitazione, e che restituiscono un parlato ancora sostanzialmente artificioso e letterario. Ma, accanto a queste strutture, in *Rose caduche* si può già rilevare una prima attenzione e una certa sensibilità per quei fenomeni di microprogettazione tipici del parlato reale, non programmato, 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... (*sempre più sconcertato dallo sguardo severo della Merelli*) Insomma ho avuto torto a venire a cavallo. (I, 15)

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

Diverso è il caso del romanzo, che è ricchissimo di puntini di sospensione che però non segnalano i cambi di progetto o le esitazioni del parlato, ma che svolgono semplicemente una funzione di legame testuale nel fluire dei pensieri e nei monologhi dei personaggi. L'andamento sintattico del periodo è comunque lineare e coerente, e i puntini potrebbero essere sostituiti senza difficoltà da altri segni d'interpunzione.

Ti dico anche che darei qualche cosa del mio avvenire per possedere ancora le illusioni sì care de' miei diciassette anni... Tu conosci la mia vita, Raimondo!... Ti ricordi di una giovanetta che amai alla follia... Che fece quella giovanetta, per la quale avevo pianto... ne ho vergogna anche a pensarci... pianto dinanzi a te... come un fanciullo... come un vile?! (I, 39-40)⁴

[...] È tanto tempo che non fa altro che studiare!... e mi sembra che sia divenuto più pallido... Mi atterrisce l'idea che avesse ad ammalare! (II, 45)

In alcuni casi anche in *Una peccatrice* i puntini di sospensione sono usati per rendere la concitazione del parlato, ma senza arrivare a quei fenomeni di microprogettazione che invece sono presenti nella commedia:

– Dio... Dio mio!... – singhiozzò la madre torcendosi le braccia, – come farò, Dio mio, come farò!... Son sola, sig. Angiolini, son sola!... Mio figlio!... chi sa cosa n'è di mio figlio!... (III, 61)

⁴ Le citazioni del romanzo sono tratte da G. Verga, *Una peccatrice*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1990; l'indicazione del capitolo è seguita da quella dell'pagina in cui occorre la citazione.

Del resto, questo stile tra l'enfatico e il letterario accomuna Verga ad altri modelli di scrittura, come esempio lo stile foscoliano de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, e all'interno della produzione dell'autore siciliano è peculiare di altri testi, come *Eva*, *Frine-Eros* e la *Storia di una capinera* (Alfieri, 2016).

5. FENOMENI MORFOSINTATTICI

Come è stato messo in evidenza da Trifone, il linguaggio del teatro verghiano rispecchia un momento di svolta importante nella storia dell'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» (Trifone, 1994: 91). Sebbene in *Rose caduche* tale processo sia ancora ben lontano dal compimento, nella commedia del 1869 spicca già un'attenzione per fenomeni della dimensione orale, propri soprattutto del livello morfosintattico, che rendono il testo molto più realistico e più parlato di quello narrativo di tre anni prima. Del resto, una delle «strade maestre di qualsiasi transcodificazione dal testo narrativo al testo drammatico» è quella «dell'impiego più massiccio di moduli morfosintattici del parlato» (Trifone, 2007: 17), anche se è una strada che comporta pur sempre un certo coraggio per l'autore che la percorre. Lo dimostra il fatto, per esempio, che ancora un ventennio dopo la scrittura della commedia di cui ci stiamo occupando, Capuana in *Piccolo archivio* (1886) abbia evitato una resa realistica del parlato, resistendo «a tratti come la dislocazione, il *che* polivalente, la frase “foderata” e simili» e apparendo perciò «meno efficace di Verga» (D'Onghia, 2014: 167). Proprio nel Verga maturo, invece, come per esempio in quello di *Cavalleria rusticana*, gli stessi tratti hanno piena cittadinanza, tanto da portare D'Achille a pensare che le dislocazioni siano «strutture tanto usuali a teatro, almeno a partire da Goldoni, da dover essere considerate nel testo verghiano la norma, e non una sua infrazione» (D'Achille, 2007: 38). Del resto un legame diretto tra il teatro goldoniano e quello post-unitario, e in particolare verghiano, è stato già da tempo adeguatamente segnalato e documentato da Bigazzi (1969).

I tratti che qui prenderemo in considerazione, dunque, sono proprio quelli del livello morfosintattico, atti a rappresentare con un certo realismo il parlato della seconda metà dell'Ottocento. Si tratta di elementi marcati sull'asse diamesico ma comuni ai diversi livelli diastratici; l'intramatura alto-borghese del parlato della commedia, come era avvenuto anche per il romanzo, sarà affidata invece ad altri elementi, propri soprattutto del livello lessicale e retorico, a cui si accennerà solo brevemente perché il loro uso è meno facilmente estendibile ad altre tipologie testuali.

5.1. 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 il ricorso ai fenomeni di 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”» (Sabatini, 1985: 162). Nonostante il loro studio sistematico sia

stato portato avanti solo negli ultimi decenni, il valore espressivo di questo genere di costrutti di sicuro non sfuggiva ai grammatici dell'Ottocento: Fornaciari, ad esempio, a proposito della *Duplicazione dell'oggetto* rilevava come «sovente, massime nel parlare familiare o 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» (Fornaciari, 1881: 311).

Contrariamente a quanto avviene di solito in italiano, in cui prevale la dislocazione a sinistra, ossia la categoria che vede l'anteposizione del dato noto, in *Rose caduche*, forse per un riflesso ascrivibile alla matrice dialettale della lingua di Verga, prevale decisamente la dislocazione a destra. Se ne sono individuate 17 occorrenze, contro le 8 del tipo concorrente; 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 scapato* (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)

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

ALBERTO: Ma dappertutto dove *ne* troverò *dei più belli!* (III, 169)

LUCREZIA: [...] e senza una fortunata combinazione non avrei saputo che a due passi dalla nostra brigata d'amici ce n'era *un'altra delle amiche* che non si curava di cercare di noi... (III, 169)

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. (II, 147)

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)

Per caratterizzare adeguatamente questo aspetto sintattico è significativo il confronto con il testo narrativo di tre anni precedente. Infatti anche in *Una peccatrice* Verga aveva fatto ricorso alle dislocazioni, ma alquanto sporadicamente; soprattutto, in diversi casi il fenomeno occorreva in costrutti che tradivano comunque un impianto di fondo spiccatamente letterario. Si veda ad esempio la seguente dislocazione a sinistra, in cui il clitico *li* riprende due referenti lontani a causa della complessa ipotassi del periodo, farcito di subordinate ad alta incassatura che distanziano il tema dalla ripresa anaforica, perdendo gran parte della sua valenza orale:

Quel cuore del quale mi spavento a scandagliare i misteri reconditi, come se gli immensi tesori d'amore che vi si racchiudono avessero dovuto annegarmi nei loro diletta sovrumani, *quella vita* ch'è tutta un fremito di voluttà, io *li* ho sentito palpitare fra le mie braccia (VIII, 107)

O ancora si veda il caso seguente, parzialmente analogo, in cui il clitico riprende il tema *Pietro*, ripetuto due volte:

[...] ma *Pietro* stanco del mio affetto, di me... *Pietro* disilluso del prestigio che mi faceva bella ai suoi occhi... io non l'avrò più. (VIII, 117)

Le dislocazioni di *Una peccatrice*, comunque, occorrono tutte nel parlato diretto dei personaggi, e mai nel discorso del narratore, e denotano dunque la consapevolezza di Verga di ricorrere a un tratto utile per avvicinarsi a un parlato più verosimile. Si riporta di seguito la casistica più rappresentativa.

a) dislocazioni a destra:

- Oh! Fammela *questa promessa*, Pietro!... (VIII, 115)
- [...] promettimi che tu mi dirai... che me *lo dirai quando non mi amerai più!*... (VIII, 115)
- Oh, egli ha potuto pensar*lo* ch'io dormissi... (VIII, 117)
- Io *l'ho* veduto *quell'uomo*, quel cuore, chiudere gli occhi, immergersi nel vortice delle più tempestose carezze [...] (VIII, 126)

b) dislocazioni a sinistra:

- *questi ultimi quindici giorni* che hai avuto la bontà di concedermi... io... io vorrei passar*li* in Aci-Castello (VIII, 124)
- *quest'uomo* io *l'amo*... (VIII, 115)
- ma qui, in questi ultimi giorni, *questi luoghi* io *li* ho amati nei loro minimi particolari (VIII, 125)
- [...] come se *quest'infortunio* avessi dovuto amar*lo*, dividendolo con lui. (VIII, 128)

5.2. Il *ci* attualizzante

Gli studi sul parlato in funzione dell'espressività hanno ormai pienamente rilevato la produttività di questo tratto: la particella *ci*, accostata di preferenza al verbo *avere*, è «a rigore pleonastica, ma funzionale alla messa in rilievo, all'evidenziazione tra l'enfatico e il deittico» (Bruni, 1997: 162). Raramente questo rinforzo alle forme verbali ha avuto cittadinanza nella lingua scritta, anche per la pura difficoltà a renderne il suono nella grafia comune. In apparenza potrebbe essere qualificato come un tratto più tipico della lingua popolare, inadatto nel contesto alto-borghese rappresentato da Verga nei testi in esame. In realtà, però, si tratta di un elemento che caratterizza il parlato reale di qualsiasi livello diastratico, e dunque appare significativo il tentativo verghiano di una mimesi il più possibile realistica, che non a caso è più spiccata nella commedia piuttosto che nel romanzo. In *Una peccatrice*, infatti, il tratto presenta una sola occorrenza, nel IV capitolo, in una battuta piccata di Narcisa al marito che tradisce un sottofondo dialettale: «E che *ci* ho da fare io se quest'uomo è pazzo?». In *Rose caduche*, invece, si sono riscontrate sei occorrenze del *ci* in unione con i verbi *essere* o *avere* con funzione attualizzante:

SIG.RA MERELLI: (piano ad Adele e alla contessa) Veramente quel povero commendatore non *ci* aveva colpa... (II, 138)

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 perchè quando ci siamo visti davvicino *ci* abbiamo perduto tutt’e due. (III, 183)

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

Per questo aspetto, dunque, i dialoghi della commedia sembrano veramente assumere la funzione di laboratorio sperimentale, in cui Verga, nella sua faticosa conquista del parlato, si esercitava sul parlato borghese per attingere un più generale livello medio di lingua.

5.3. Usi pronominali del parlato

Nel romanzo *Una peccatrice* un tratto fortemente marcato in diamesia e in diastratia come il *che* polivalente non compare mai, e del resto sarebbe stato un tratto di oralità inadeguato al registro aulico e melodrammatico del romanzo. Esso invece è stato trovato nel testo di *Rose caduche*, sebbene con la percentuale esigua di 5 occorrenze:

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 passerebbe 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)

Nell’ultimo esempio citato influisce certo in modo 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 (Motta, 2011), 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 costituisce una delle caratteristiche del linguaggio passionale 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)

In alcuni casi l’enfasi del parlato spontaneo è stata resa attraverso l’uso insistito e ridondante dei pronomi, tanto in *Una peccatrice* («Che m’importa di Maddalena a me!», cap. I) quanto in *Rose caduche* («Che m’importa a me!» III, 188; «Che m’importa di te a me!», III, 201). In questi ultimi casi risalta l’identità del costrutto usato, che può essere considerato un modo di dire pressoché cristallizzato nel vocabolario di Verga.

Risulta poi abbastanza comune nel testo di *Rose caduche*, secondo una tendenza ampiamente diffusa nell’italiano contemporaneo, l’uso dell’indicativo al posto del congiuntivo, in particolare nelle proposizioni dipendenti rette da verbi di opinione. Si riportano alcuni degli esempi più emblematici di tale tratto:

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)

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)

Un caso analogo si può rilevare anche in *Una peccatrice*, in un contesto in cui il verbo all’indicativo dipende dal verbo di opinione della principale, ma è distanziato nel complesso periodo da una serie di proposizioni concessive e di ripetizioni anaforiche:

Eppure, mio dolce angioletto, quando io bacio questa tua fronte, e mi premo fra le labbra questi capelli, e ti chiudo gli occhi colle mie mani, e mi sento fremere fra le braccia questo tuo corpo da fata... io non credo, no... malgrado che io chiuda gli occhi, malgrado che io torturi disperatamente il mio cervello, per crederlo, che ciò che io provo di sì immenso, di sì convulso, di sì spasimante nella voluttà del piacere, nel delirio del godimento, mi *viene* da te (cap. VII)

Si veda ancora il caso seguente, che rende molto bene la sintassi complessa ed enfatica di molti passi del romanzo, con subordinate ad alta incassatura, in cui i verbi all’indicativo che chiudono il periodo certo non servono a simulare il parlato, ma sembrano piuttosto dipendere da uno scarso controllo di Verga sul complesso sistema sintattico:

No... io non posso credere che quella donna che incontravo al passeggio, al braccio di un altr'uomo fra l'ammirazione di quanti la vedevano, facendo palpitare il mio cuore col fruscio del suo strascico sulle vie; ... che quella donna che vidi al teatro; che mi passò da presso senza guardarmi; che seguì come un fanciullo, come un cane; ... che non mi stancai a vedere dalla strada, per due mesi interi, sotto la sua casa, ascoltando il minimo rumore che mi venisse da lei, che mi accennasse la sua presenza facendomi trasalire, ... che quella donna che proferì quelle parole... quella notte... dal verone; che mi torturò il cuore colle note strillanti del suo valtzer; quando mi parve che il mio cuore fosse rotto; ... che quella donna ch'io non osavo avvicinare per non rompere il cerchio luminoso che la circondava d'aureola, per non rapirle un atomo di quella atmosfera profumata della quale si circondava, che faceva il suo prestigio; ... che quella donna che adorai infine come un pazzo, spaventandomi di adorarla in tal modo è mia!... mi ama!... mi è fra le braccia!! (cap. VII)

6. SONDAGGI DI STILE ESPRESSIVO

La categoria che qui si indica come “stile espressivo” si riferisce soprattutto ai fenomeni di ambito lessicale, e in particolare ai tratti marcati colloquialmente, che sono alquanto frequenti soprattutto in *Rose caduche* e che conferiscono al testo teatrale una veste dialogica atta a rendere mimeticamente gli scambi dialogici di tono più semplice o brillante.

Ad esempio, in *Rose caduche* è presente, pur con una sola occorrenza, un «modulo tipico» (Trifone, 2000: 90) della rappresentazione teatrale del parlato spontaneo, come l'autocensura parziale dell'esclamazione ingiuriosa (*Corpo di...!* III, 195). Quest'esempio, come pure gli altri di questa categoria, serviva a Verga per controbilanciare e temperare il tono aulico e mondano che come si è visto era proprio della commedia, il cui uso esclusivo sarebbe risultato enfatico e dunque poco realistico. In particolare, più che a singole espressioni connotate colloquialmente – *mariuolo* (I, 106); *briccone* (I, 106); *birbone* (II, 159); *cicaleccio* (II, 133) – l'autore ricorre 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), *cascare dal sonno* (II, 153), *tenere a stecchetto* (III, 173), *gatta ci cova* (III, 202).

Dalle pagine del romanzo *Una peccatrice* non è possibile ricavare un elenco tanto ricco di espressioni figurate e colorite, che del resto mal si sarebbero adattate al tono generale del testo. Comunque, anche nel romanzo Verga sentiva già un'esigenza di realismo che lo doveva portare a stemperare le tante tirate enfatiche del testo, e a rappresentare in maniera più verosimile alcuni dialoghi brillanti o conversazioni salottiere. Si veda come primo esempio uno stralcio testuale in cui si riporta il dialogo tra Pietro, l'amico Raimondo e un conoscente incontrato casualmente per strada:

- Andrete a teatro stassera? – domandò egli?
- Perché questa domanda?
- Perché si darà una bellissima commedia nuova e ci verrà tutto Catania.

- Ci sarò allora... poichè in tal caso verrà anche *la mia bella*; – disse Pietro scherzando.
- Ah!... Ah!... la tua bella di numero... Non so più a qual numero sii... *buona lana!*
- Sul serio; sono innamorato *come uno stolido*.
- E di chi?
- Di una signora ch'è una maga... involta fra i merletti e i velluti... della quale so il nome da ieri soltanto.
- La contessa di Prato?
- La conosci?
- *Per bacco!* Al ritratto che ne fai... non c'è altra qui che possa appropriarselo. (III, 56)

Il tono del dialogo appare abbastanza realistico, e la conversazione è movimentata da espressioni colloquiali come *la mia bella*, *essere innamorato come uno stolido*, *buona lana* e dall'interiezione *per bacco!*, presente come si è visto anche nel testo teatrale.

O ancora, come ultimo esempio si veda il dialogo svoltosi in casa dei signori di A***, il cui andamento non è dissimile dalle tante conversazioni mondane e salottiere presenti nel testo teatrale e che realmente dovevano simulare quelle orecchiate da Verga nei salotti che frequentava.

- Vi lasciate molto aspettare, signorini! – disse in tuono di scherzevole rimprovero una graziosa giovanetta, figlia del padrone di casa e maritata ad un cugino di Raimondo, appena Pietro andò a raggiungere sul divano il suo amico, ch'era seduto vicino alla signora.
- È *che* Pietro, qui presente, è *innamorato cotto*; e *abbiamo fatto la ronda* alla bella;
- disse Angiolini ridendo.
- Davvero!... non mi sorprende in lei, signorino, questa novità... E chi sarebbe questa sventurata?...
- Parola d'onore, signora, che lo sventurato son io, almeno sta volta; – rispose Pietro.
- Lei?!... È da ridere!... E di chi sarebbe innamorato, s'è lecito?[...]
- E l'ama, a quanto dice?
- *Come un pazzo!* (III, 53-54)

7. CONCLUSIONI

Dall'analisi che si è svolta emerge con chiarezza come alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento Verga avesse già maturato una sensibilità sociolinguistica e strumenti linguistici che gli avrebbero poi consentito di affrontare le prove ben più impegnative della narrativa e del teatro verista. Infatti, l'esame del testo teatrale di *Rose caduche*, confrontato con quello narrativo di *Una peccatrice*, precedente di soli tre anni, ha fatto emergere 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 a Dall'Ongaro il principale pregio della commedia. E, come ha dimostrato l'accostamento del testo teatrale e di quello narrativo, si tratta una lingua che Verga è arrivato a forgiare

soprattutto grazie alla sua esperienza di drammaturgo, poiché egli era ben consapevole che per le scene era necessario uno strumento linguistico diverso dall’italiano letterario che aveva costituito l’ossatura del “bozzetto del cuore” – così lui stesso l’aveva definito – *Una peccatrice*. Dunque, nel percorso di crescita dell’autore siciliano il teatro – come già aveva rilevato Ferrone nel 1972 – è, più che un semplice canale per arrivare al successo economico e artistico, una vera e propria esperienza interna e intima di nuove forme e nuovi stili, un laboratorio e una fucina dove sperimentare nuove tecniche e nuovi linguaggi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G. (2011), “Non solo vocabolario: “mezzi” e “provvedimenti” “fattibili” nella proposta manzoniana”, in Nesi A., Morgana S., Maraschio N. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia dell’Italia unita. L’italiano e lo Stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 dicembre 2010), Cesati, Firenze, pp. 53- 85.
- Alfieri G. (2016), *Verga*, Salerno editrice, Roma.
- Alonge R. (2004), *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari.
- Barsotti A. (1974), *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, La Nuova Italia, Firenze.
- Berretta M. (1994), “Il parlato contemporaneo”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana, II. scritto e parlato*, Einaudi, Torino, pp. 239-270.
- Bigazzi R. (1969), *I colori del vero*, Nistri-Lischi, Pisa.
- Bruni F. (1997), “Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo”, in Bruni F. (1999), *Prosa e narrativa dell’Ottocento. Sette studi*, Cesati, Firenze.
- Cattaneo G. (1963), *Giovanni Verga*, UTET, Torino.
- D’Achille P. (2007) “Sulla lingua di *Cavalleria rusticana*”, in AA.VV., *Il teatro verista*. Atti del congresso (Catania 24-26 novembre 2004), Fondazione Verga, Catania, pp. 23-47.
- D’Onghia L. (2014), “Drammaturgia” in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell’italiano scritto, II. Prosa letteraria*, Carocci, Firenze, pp. 153-202.
- Dardano M. (1994), “Profilo dell’italiano contemporaneo”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, pp. 343-430.
- Ferrone S. (1972), *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma.
- Fornaciari R. (1881) *Sintassi italiana dell’uso moderno*, ristampa anastatica del 1974, Sansoni, Firenze.
- Giovanardi C. (2007) “La Lupa: dalla novella alla commedia”, in AA.VV., *Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania 24-26 novembre 2004), Fondazione Verga, Catania, pp. 49-70.
- Giovanardi C., Trifone P. (2015), *La lingua del teatro*, il Mulino, Bologna.
- Motta D. (in corso di stampa), “Studio preliminare per l’edizione critica di *Una peccatrice*”, in *Annali della Fondazione Verga*, 10 n.s.
- Motta D. (2011), *La lingua fusa. La prosa di Vita dei campi dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Nencioni G. (1976), *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, ora in Nencioni (1983), pp. 126-179.

- Nencioni G. (1983), *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Milano.
- Ojetti U. (1895), *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano.
- Patruno N. (1977), *Language in Giovanni Verga's early novels*, University of North Carolina, Dept. of Roman Languages.
- Pieri M. (2002), “«I romanzi che ho in mente». Agnizione d'una trilogia”, in Verga G., *Trilogia romantica. Amore e patria. I carbonari della montagna. Sulle lagune*, La Finestra, Trento.
- Puppa P. (1987), “Itinerari nella drammaturgia del Novecento”, in Cecchi E., Sapegno N. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. IX: Il Novecento*, Garzanti, Milano, pp. 713-864.
- Ragonese G. (1979), “Quello che resta di *Amore e patria*”, in AA.VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Fondazione Verga, Catania.
- Sabatini F. (1985), “L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 154-184.
- Trifone P. (1994), “L'italiano a teatro”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, pp. 81-159.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, Roma.
- Trifone P. (2007) “Aspetti linguistici del teatro di Verga”, in AA.VV., *Il teatro verista. Atti del congresso (Catania 24-26 novembre 2004)*, Fondazione Verga, Catania, pp. 11-21.