

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA MODERNA

XXIII CICLO

Maria Giuliano

Il “Romanzo popolare italiano”

tra editoria cartacea e televisiva

Tesi di dottorato

Coordinatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Margherita Spampinato

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa Gabriella Alfieri

ANNO ACCADEMICO 2009 - 2010

Maria Giuliano

Introduzione	5
CAP. I LETTERATURA DI CONSUMO E ROMANZO POPOLARE	11
1.0 Premessa	11
1.2 Questione ‘sociale’ della lingua nell’Italia postunitaria	15
1.3 La letteratura di consumo nell’industria editoriale.....	22
1.4 Il romanzo storico e il romanzo d’appendice.....	26
1.5 Popolarizzazione dei testi e pratiche di letteratura oralizzata.....	31
1.6 La funzione popolare ed educativa del romanzo d’appendice.....	35
CAP. II PREMESSE ALL’ANALISI LINGUISTICA : CRITERI GIUSTIFICATIVI DEL CORPUS	40
2.1 Il Corpus	40
2.2 Dal testo allo sceneggiato	45
2.3 L’assedio di Firenze	46
2.4 I misteri di Napoli.....	51
2.5 I ladri dell’onore.....	55
2.6 Gli ammonitori.....	59
2.7 La freccia nel fianco	63
CAP. III ANALISI LINGUISTICA	67
3.0 Note metodologiche.....	67
3.1 Livello fonografemico	70
3.1.1 Elisione.....	70
3.1.2. Apocopi.....	75
3.1.3 <i>I</i> prostetica	76
3.1.4. Plurali dei nomi in –io atono	76
3.1.5. Impiego della j	77
3.1.6. Palatalizzazione di –l-	78
3.1.6.1. Nessi palatali -cie, -gie.....	78
3.1.7. Mancata univerbazione	79
3.2 Vocalismo tonico.....	80
3.2.1. Dittongo e monotongo	80
3.3 Vocalismo atono.....	82
3.3.1. Labializzazione della vocale protonica	82
3.3.3. Alternanza o,u in protonia.....	83
3.3.4. Alternanza <i>a,i</i> postoniche.....	83
3.3.5. Forme rizoatone col tema in <i>e</i>	84
3.4 Consonantismo	84
3.4.1. Alternanza occlusiva sorda sonora	85
3.4.2. Assibilazione di <i>ci, zi</i>	86
3.5 Morfosintassi.....	86

Maria Giuliano

3.5.1. Usi dell'articolo	86
3.5.2. Le proposizioni: analitiche e sintetiche.....	88
3.5.2.1 Cumulo preposizionale.....	89
3.5.3. Uso dei pronomi	89
3.5.3.1. Pronomi personali soggetto	89
3.5.3.2 Pronomi personali atoni enclitici.....	94
3.5.3.3. Uso pleonastico di <i>la, egli, gli</i>	95
3.5.3.4. Pronomi atoni: forme notevoli.....	96
3.5.3.5. Pronome relativo.....	96
3.5.3.6. Pronome interrogativo: <i>che, cosa, che cosa</i>	97
3.5.3.7. Uso del pronome <i>ciò</i>	99
3.5.3.8. Pronome indeclinabile <i>che</i>	100
3.5.3.9. I clitici <i>ci, vi</i>	100
3.5.4. Uso marcato dell'aggettivo	101
3.5.4.1. L'aggettivo <i>sì, così</i> + aggettivo o avverbio	102
3.5.5. Il verbo	103
3.5.5.1. Indicativo imperfetto <i>I</i> persona.....	103
3.5.5.2. Indicativo imperfetto: caduta della labiodentale (tipo <i>aveva, avea</i>) ..	104
3.5.5.3. Passato remoto: forme notevoli	105
3.5.5.4. Congiuntivo	105
3.5.5.5. Participio passato: forme notevoli	106
3.5.6. Il verbo: alternanze tematiche	107
3.5.7. Analisi dei tratti sintattici	108
3.5.7.1. Uso dei modi verbali	110
3.5.7.2. Uso dei tempi.....	112
3.5.7.3. Tratti di matrice scritta.....	116
3.5.7.3.1 Coniunctio relativa.....	119
3.5.7.3.2 Uso delle proposizioni e reggenze.....	120
3.5.7.4. Uso delle congiunzioni.....	119
3.5.7.5. Tratti di matrice orale.....	122
3.5.7.5.1 <i>Ci</i> attualizzante.....	125
3.5.7.5.2 <i>Che</i> polivalente.....	126
3.5.7.6. Casi marcati di ordine delle parole	125
3.5.7.7. La sintassi marcata: le frasi segmentate.....	127
3.5.8. Sintassi del periodo.....	131
3.5.8.1. Paraipotassi.....	138
3.5.8.2. Stile nominale	139
3.6 Analisi lessicale.....	141
3.6.1 Voci letterarie: arcaismi	144
3.6.2 Voci letterarie: aulicismi	150
3.6.3 Toscanismi	161
3.6.4 Colloquialismi	166
3.6.5 Voci dialettali e regionali.....	171
3.6.6 Neologismi	175

Maria Giuliano

3.7 Voci di linguaggi speciali	176
3.8 Fraseologia	181
3.9 Registri stilistici.....	188
3.9.1. Lo stile ‘togato’ di <i>L’assedio di Firenze</i>	188
3.9.1.1. Stile ‘medio’ e componente toscana	194
3.9.2. Lo stile ‘eclettico e artificioso’ di <i>I ladri dell’onore</i> , <i>Gli ammonitori</i> e <i>La freccia nel fianco</i>	197
3.9.3. Lo stile ‘caratterizzato’ di <i>I misteri di Napoli</i>	215
Conclusioni	230
Bibliografia	238
Appendice	261

Maria Giuliano

Introduzione

In Italia come all'estero, l'interesse critico per la letteratura di consumo ha avuto origine nel secondo dopoguerra, in particolare negli anni Settanta, e si è sviluppato secondo due principali linee di approccio: da una parte la caratterizzazione dei gusti culturali di un pubblico di massa, dall'altra il proposito dell'autore di realizzare un prodotto legato al mercato (Serianni in Antonelli 1996). Se nel romanzo tardo-settecentesco, che ha avuto nella società del tempo un'incidenza notevole, si possono rintracciare le radici della paraletteratura, è nel secondo Ottocento che la "lingua di consumo" si configura come lingua dotata di autonomia comunicativa in filoni stabili e differenziati di scrittura letteraria e paraletteraria, come il poliziesco, il rosa, il noir, ecc. (Alfieri 1994). È anzi accertato da semiologi, sociologi della comunicazione e sociologi della letteratura che il feuilleton dell'Ottocento sia rivelatore dei mutamenti socio-etici dovuti alla laicizzazione della cultura dopo la rivoluzione industriale, sicché la serializzazione della narrativa a stampa sarebbe la risposta dell'industria editoriale alle domande "esistenziali" del pubblico. Tale approccio si può fecondamente applicare all'editoria televisiva, come prevede il presente progetto di tesi. È parso opportuno concentrare l'indagine sulla serie paleotelevisiva del "romanzo popolare italiano" come testualità audiovisiva dotata di intenti socioculturali paragonabili a quelli dei romanzi d'appendice. Tale serie consisteva in un ciclo di sceneggiati, trasmessi

Alfieri Giuliano

dalla RAI nel 1975 e realizzati con la consulenza di Ezio Raimondi e Umberto Eco. L'idea del ciclo nasceva nell'ambito della direzione dei programmi culturali televisivi, interessata a riscoprire testi di grande notorietà trascurati dalla critica. L'ipotesi è stata incoraggiata dalla suggestiva interpretazione di Buonanno 2002, per cui la fiction si configura come prodotto di massa, rivolto a una società che, come quella borghese, vuole vedere rispecchiati i propri sogni nelle storie immaginifiche del feuilleton. La vera "cultura di massa" nasce dunque quando la narrazione è "scandita" secondo la divisione condizionata dalla pubblicazione a puntate in appendice al giornale, e soprattutto punta a creare personaggi le cui gesta tendenzialmente non finiscono mai: la fine di una storia è l'inizio della successiva, dove il lettore ritrova gli stessi principali protagonisti. Possiamo dire, dunque, che la "serialità" senza fine diventa il fulcro stesso della cultura di massa. Anche la serialità televisiva affonda le proprie radici nella serialità narrativa. Si è tentato pertanto di caratterizzarne e interpretarne le modalità discorsive.

In questa prospettiva ha assunto primaria funzionalità anche il linguaggio. Nonostante siano ormai disponibili ampie caratterizzazioni dell'italiano paraletterario otto-novecentesco, non altrettanto è possibile dire della correlativa rimodulazione per il piccolo schermo degli archetipi narrativi. Dagli anni '50 e '60 a oggi, l'analisi del consumo televisivo, sia in ambito internazionale che italiano, ha privilegiato l'aspetto sociologico e semiologico del rapporto tra mezzo e fruitori. Anche i più recenti e validi contributi di Silvia Moretti riguardano piuttosto

Maria Giuliano

l'aspetto socioletterario e semiotico del teleromanzo, da *I Promessi Sposi* a *Il Mulino del Po*, ma lasciano in ombra il linguaggio verbale. A maggior ragione non ha destato adeguato interesse lo sceneggiato paraletterario, vale a dire la riduzione per il piccolo schermo del romanzo d'appendice italiano che, concentrandosi nella seconda metà degli anni Settanta, si colloca a cavallo tra paleotv e neotv, in un momento cruciale per l'evoluzione dell'impatto culturale e linguistico del medium audiovisivo col pubblico di telespettatori.

Non adeguata attenzione è stata invece dedicata all'analisi dei modelli linguistici proposti nel tempo dalla televisione, sia sul piano dell'emittenza che della ricezione.

In particolare non ha destato interesse finora lo sceneggiato paraletterario, vale a dire la sceneggiatura televisiva del romanzo d'appendice italiano che, concentrandosi nella seconda metà degli anni Settanta, si colloca a cavallo tra paleotv e neotv, in un momento cruciale per l'evoluzione dell'impatto culturale e linguistico del medium audiovisivo col pubblico di telespettatori. In tal senso, va tenuto presente altresì che la trascrizione televisiva della paraletteratura di autore italiano rappresenta un tentativo di produzione "indigena" di romanzo popolare prima dell'invasione di soap operas e telenovelas americane nei primi anni Ottanta.

Pertanto il confronto che si è pensato di istituire tra l'editoria popolare nel secondo Ottocento e l'editoria televisiva ha avuto lo scopo di caratterizzare la socializzazione del prodotto culturale, offrendo un contributo per la conoscenza più approfondita della comunicazione mediatica della paraletteratura. Con questa scelta

Maria Giuliano

si è inteso definire, sul fronte linguistico-testuale, il passaggio della letteratura popolare italiana dalla scrittura narrativa a quella televisiva, che veniva a chiudere la fase del teleromanzo, legato a modelli letterari e inteso a diffondere presso il pubblico una «morale della favola» (Menduni, 2002): la socializzazione culturale e linguistica dei testi sceneggiati, divenendo veicolo di un sistema di valori, di principi etici e politici, mirava così all'elevazione morale del telespettatore.

Si è inteso dunque verificare se a questi intenti corrispondeva una lingua in funzione modellizzante, volta alla ricerca di effetti melodrammatici che non intendeva realizzare la mimesi del parlato, ma che anzi era enfatica, irrealistica, retorica.

Naturalmente, ai fini della storicizzazione culturale dell'editoria cartacea e televisiva, questo lavoro di ricognizione ha verificato se simili tendenze persistano nella trascrizione per il piccolo schermo della letteratura d'appendice, sceneggiata e trasmessa alla fine della fase paleotelevisiva.

A queste tematiche è dedicato il primo capitolo, nel quale si inquadra lo sviluppo della letteratura di intrattenimento che in pieno Ottocento, come del resto era già avvenuto in Inghilterra e in Francia, divenne anche in Italia uno dei generi testuali più praticati dall'industria editoriale, anticipando le dinamiche della fiction paleotelevisiva di educare alla lettura e all'italofonia a partire da testi letterari, nel caso specifico intesi sia come lingua da leggere, sia come lingua da 'ascoltare'. In tal senso risulta produttiva la rassegna storico-critica sulla questione della lingua e

Maria Giuliano

sulla politica linguistico-culturale nell'Italia unita e sull'editoria come sistema semiotico

Nel secondo capitolo si è caratterizzato il *corpus*, selezionato tenendo conto della penetrazione sociale dei testi presso un pubblico medio-alto, e incentrato pertanto su tematiche di ordine culturale ed etico-didascalico. Si tratta di cinque sceneggiati trasmessi dalla RAI nel 1975 con la regia di Ugo Gregoretti, realizzati con la consulenza di Ezio Raimondi e Umberto Eco; ogni puntata era preceduta dalla mediazione didascalica di un attore che interpretava l'autore del romanzo e faceva da voce narrante. Gli sceneggiati presi in esame sono stati ricavati dai seguenti romanzi popolari di fine Ottocento e primo Novecento, di cui, con scrupolo filologico, la candidata ha preso in esame, per il confronto tra testo narrativo e testo audiovisivo, le prime edizioni: *L'assedio di Firenze* (1837) di Francesco Guerrazzi, *I misteri di Napoli* (1869) di Ferdinando Mastriani, *I ladri dell'onore* (1894) di Carolina Invernizio, *Gli ammonitori* (1903) di Giovanni Cena, *La freccia nel fianco* (1914) di Luciano Zuccoli.

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi linguistica, funzionale al confronto tra le modalità discorsive dell'archetipo paraletterario e quelle della sua riscrittura televisiva. Nell'osservazione dei tradizionali livelli di analisi (fonografemico, morfologico, sintattico), si è dedicata particolare attenzione al registro stilistico-lessicale e a quello fraseologico-idiomatico, più rilevanti ai fini della modellizzazione.

Maria Giuliano

Sul piano metodologico lo spoglio analitico del corpus, finalizzato a descrivere e caratterizzare la lingua e lo stile dei romanzi popolari e degli sceneggiati televisivi presi in esame, è stato condotto secondo una griglia di fenomeni basata, con adeguate semplificazioni, sull'italiano postmanzoniano di Serianni e sull'italiano dell'uso medio di Sabatini. Ulteriori riscontri per verificare il rapporto dell'italiano paraletterario ottonevicesco con l'italiano contemporaneo si sono fondati sugli studi descrittivi di Berruto, Berretta e Dardano.

Una ricognizione così mirata e attendibile inoltre ha consentito di valutare concretamente la popolarizzazione dei testi nella pratica comunicativa, delimitandone ambiti di emissione e ricezione, e definendone le dinamiche di riuso linguistico e stilistico, finora non adeguatamente esplorata nell'ambito fondamentale dell'industria culturale.

Maria Giuliano

CAP. I

LETTERATURA DI CONSUMO E ROMANZO POPOLARE

1.0 Premessa

Sebbene in Italia sia mancata una vera e propria tradizione «nazional popolare»¹ è solo nel secondo Ottocento in seguito all'esperienza romantica e soprattutto alla pubblicazione della prima edizione dei *Promessi Sposi*, che la lingua di consumo si caratterizza in filoni stabili e differenziati di scrittura letteraria e paraletteraria². In questa sede ci preme sottolineare l'evoluzione del romanzo popolare nella struttura in cui si fissa nell'Ottocento e nelle forme successive che lo caratterizzeranno fino al primo Novecento.

Vale la pena sottolineare che l'ampliamento del mercato editoriale è reso possibile proprio dalla nascita e dallo sviluppo di forme culturali diverse rispetto a quelle della letteratura tradizionale – si pensi agli almanacchi, alle strenne e ai romanzi d'appendice – e che tale trasformazione coinvolga non più soltanto i letterati in senso classico, ma anche altre forze intellettuali che proprio in questo periodo prendono coscienza del loro ruolo e trovano un loro posto ben definito nella società. A documentare le dinamiche dello sviluppo dell'editoria moderna

¹ Cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Perugia, Editori Riuniti.

² Cfr. G. Alfieri, *La lingua di consumo*, in Serianni L. – Trifone P., a cura di, *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato* (vol. 2), Torino, Einaudi, 1994, pp. 161-235.

Alfieri Giuliano

coopera efficacemente questo tipo di produzione letteraria destinata a un pubblico eterogeneo socialmente e culturalmente. In molti casi questi testi sono scambiati tra aree a regime culturale differente e tendono a una penetrazione indiscriminata di tutti i livelli di una cultura: sono quindi nello stesso tempo portatori di messaggi omogenei ma in realtà diversificati sia dal punto di vista del campo culturale da cui emergono sia da quello dei campi culturali all'interno dei quali si diffondono. Il testo così diventa un tipico "prodotto" dell'industria culturale. Ma oltre alla loro posizione infrasociale e infraculturale questi generi tendono a utilizzare moduli formali diversi appartenenti a diversi campi semiotici, questa loro disposizione tende a rendere i testi elementari, con una lettura facilitata anche dalla ripetitività dei temi, delle trame e delle situazioni³. Di conseguenza l'organizzazione produttiva di questi generi è sempre più vincolata dalle richieste e esigenze del mercato. Uno degli effetti di questa dipendenza dal mercato riguarda la progressiva eliminazione della figura dell'*autore* così come viene concepita tradizionalmente, in quanto non appena il prodotto raggiunge una sua stabilità semiotica e di mercato gli autori sono facilmente sostituibili. È il caso ad esempio di molti disegnatori di fumetti o di serie di romanzi storici. Non a caso diventa abituale anche il lavoro di gruppo nella stesura dei testi, proprio per rispondere più velocemente alle richieste della domanda del mercato che sempre più richiede prodotti di massa a basso costo.

³ M. Rak, *La società letteraria. Scrittori e librai, stampatori e pubblico nell'Italia dell'industrialismo*, Venezia, Marsilio, pp. 14-15.

Maria Giuliano

Questo tipo di condizionamento avvia ad una tendenza che mira alla semplificazione mediante strutture elementari a tutti i livelli della testualità e all'uso di un linguaggio comune e universale⁴.

In tali dinamiche di sviluppo l'individuazione di un settore di mercato, l'organizzazione di produttori e di venditori, e la definizione delle caratteristiche del prodotto finale rendono la riutilizzazione dello stesso testo, ridotto oramai ad un *format*, a intervalli di tempo anche brevi. Questi dati confermano come la serialità sia diventata una caratteristica della produzione culturale di fine secolo.

1.1 Politica linguisto-culturale nell'Italia unita

Nell'ambito del complesso e travagliato dibattito interno alla cultura linguistica dell'Ottocento furono diversi i fattori linguistici ed extralinguistici⁵ reciprocamente interferenti, che nel loro correlarsi possono spiegare come l'italiano, fino ad allora identificatosi quasi del tutto con la lingua letteraria e cristallizzatosi quasi esclusivamente negli usi scritti nel corso di un secolo di unità politica, sia potuto diventare patrimonio comune, strumento abituale di comunicazione sia nello scritto sia nel parlato della maggioranza della popolazione. All'indomani della proclamazione del Regno d'Italia, infatti, indipendentemente

⁴ Cfr. M. Rak, *La società letteraria*, op. cit., pp. 16-19.

⁵ Cfr. T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1976.

Maria Giuliano

dai riferimenti numerici (De Mauro 1976; Castellani 1982), la percentuale di coloro che conoscevano e usavano l'italiano correntemente era certamente ridotta e la maggioranza della popolazione non solo si esprimeva nel proprio dialetto, ma era analfabeta.

La scuola si offriva in teoria come lo strumento più adatto alla diffusione della lingua comune ma la realtà era diversa. Le leggi Casati (1859) e Coppino (1877) avevano fissato il principio dell'istruzione elementare. Ma le strutture erano carenti (aule, materiali didattici), il personale era spesso inadeguato e molti bambini, in particolare nel Sud, evadevano l'obbligo, perché impegnati nei lavori dei campi e perché, nella situazione di profonda arretratezza delle masse popolari, non si comprendeva l'importanza dell'istruzione, e non se ne avvertiva l'esigenza⁶.

La diffusione dell'italiano fu dunque un processo complesso. Insieme all'allargarsi dell'istruzione altri fattori sociali contribuirono all'affermarsi della lingua nazionale: la coscrizione obbligatoria, che metteva giovani a contatto con realtà regionali differenti; l'ampliarsi degli scambi sul mercato nazionale, che obbligava persone di varie regioni a comunicare fra loro; l'estendersi della burocrazia, con cui prima o poi tutti aveva a che fare; l'emigrazione all'estero, che metteva gli analfabeti in contatto con società diverse. Quando poi si avviarono i processi di industrializzazione, cominciarono le migrazioni interne, che provocarono la mescolanza di persone delle più diverse provenienze regionali, che

⁶ Cfr. Marazzini, *La lingua italiana, profilo storico*, il Mulino, Bologna, 1994, p. 362.

Maria Giuliano

scoprirono così come fosse indispensabile avere uno strumento di comunicazione comune. La diffusione dei giornali e della stampa periodica e lo sviluppo dell'industria editoriale, furono importanti fattori di unificazione linguistica. Nel Novecento poi saranno i *mass media* ad avere una penetrazione capillare sull'intero territorio nazionale con la radio, il cinema e la televisione.

Però, anche quando la lingua nazionale cominciava a essere parlata e compresa resisteva una situazione di fondamentale bilinguismo, vissuto anche come situazione esistenziale collettiva:

la nascita dell'italiano come lingua della maggioranza della popolazione cominciò molto più tardi: dopo che fu realizzata l'unità del paese, l'italiano finì di essere un privilegio dei Toscani e delle persone istruite, e cominciò ad affiancarsi ai dialetti, diventando gradatamente un patrimonio nazionale. Per questo motivo gli anni dell'unità politica italiana sono una data importante anche per la periodizzazione della storia linguistica. Dall'altro canto i processi messi in moto dall'unificazione politica sono accompagnati dall'elaborazione culturale e dalla discussione delle idee, le idee si intrecciano ai fatti, sono esse stesse fatti⁷ (Alfieri 1988:6).

1.2 Questione 'sociale' della lingua nell'Italia postunitaria

Com'è ampiamente noto, a partire dal primo Ottocento all'universalismo illuministico segue, con la riscoperta delle origini nazionali promossa dal romanticismo, la valorizzazione del patrimonio linguistico tradizionale; all'interesse per la lingua colta, letteraria, intellettuale si associa la sensibilità per l'uso popolare e ingenuo conservato nelle scritture trecentesche, secondo l'ideale

⁷Cfr. F. Bruni, *L'italiano*. Elementi di storia della lingua e della cultura, Torino, 1984, p.110.

Alfieri Giuliano

dei puristi, o colto nel parlato dei toscani contemporanei. Si sente l'esigenza di superare gli sterili dibattiti settecenteschi e di intervenire concretamente sulla realtà linguistica.

Grazie all'unificazione politica e grazie all'assimilazione delle istanze romantiche, la questione della lingua esce dai meandri delle Accademie e dei circoli culturali e diventa una questione di importanza nazionale. All'unificazione territoriale, nelle aspirazioni «dell'*élite* laica borghese cui si deve il Risorgimento»⁸, doveva necessariamente seguire l'unificazione linguistica.

Lo Stato unitario si trovò così a dover affrontare un problema sociale di diritto-dovere alla lingua. Ecco che da questione letteraria o culturale la *questione della lingua* diventava problema sociale e politico⁹: non si trattava più soltanto di scegliere e proporre un modello cui potessero attenersi gli scrittori e che potesse essere usato prevalentemente dal ceto colto e dalla classe dirigente. Era invece necessario, per prima cosa, identificare la lingua comune e, una volta compiuta la scelta, attuare una vera e propria politica linguistica che potesse conquistare all'italiano e alla sua conoscenza scritta e orale, rispettivamente i dialettofoni e gli analfabeti.

⁸ F. Bruni, *L'italiano* Elementi di storia della lingua e della cultura, Torino, Utet, p.149.

⁹ Cfr. G. Alfieri, *L'«Italiano nuovo». Centralismo e marginalità linguistici nell'Italia unificata*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

Alfieri Giuliano

Nel mutato contesto storico-sociale, come si accennava, la secolare *questione della lingua* veniva dunque incanalata da Manzoni sul «terreno della socialità»¹⁰. L'unità linguistica si inseriva dunque a pieno titolo nel processo di costituzione dello Stato unitario e di rifondazione sociale, in un contesto storico culturale nel quale, da parte del ceto intellettuale e politico, si avvertiva che

la rigenerazione d'un popolo è un vasto problema sociale e morale, che la coltura non si ridesta se non si commuovono e pongono in moto tutte le forze sociali. [...] Il nemico è la nostra colossale ignoranza, sono le moltitudini analfabete, i burocratici macchine, i professori ignoranti, i politici bambini, i diplomatici impossibili, i generali incapaci, l'operaio inesperto, l'agricoltore patriarcale e la retorica che ci rode le ossa (Villari cit. in Alfieri 1986: 34).

L'unità di lingua si poneva come una tra «le più irrefragabili urgenze educative ed economiche» della Nuova Italia, poiché come scriveva nel 1869 Jori sulla rivista «*Unità della lingua*»¹¹:

l'eterogeneo comune parlare in Italia che contraddice seriamente all'integrale di lei unificazione politica: sembrando questa piuttosto un accozzamento di popoli di un'identica origine, ma di una diversa indole, e dissimili nelle morali qualità e nel modo di esprimere i propri pensieri. Colla uniformità soltanto della volgare favella, ravvivandone l'assopito istinto, potremo acquistare quel suggello nazionale, che ancora manca al compimento della nostra effettiva ricostituzione (Jori in Alfieri 1986: 35).

Continuando a seguire il percorso basato su dati ideologici di Alfieri¹² emerge palesemente come la questione della lingua:

¹⁰ G. Alfieri, «*L'italiano nuovo*», op. cit., p.42.

¹¹ L. Jori, *Lettera all'Unità della lingua*, cit. in «*L'italiano nuovo*», op. cit., p.35.

Alfieri Giuliano

si può associare [...] alla matassa di questioni insorgenti dalla sutura territoriale dell'Italia, non già come generico dato di ascendenza storico-ideologica, quanto piuttosto come viva e reale inadempienza ereditata dal Risorgimento [...] la questione della lingua faceva sentire una tassativa ingerenza nel pacchetto di questioni postunitarie a partire dalla compenetrazione con la questione scolastica, alla non più eludibile dipendenza da altre questioni istituzionali¹³.

Come aveva già notato Vivaldi in riferimento alla teoria manzoniana «la lingua è una, quella che si parla; e come si parla bisogna scriverla»¹⁴, poiché essa è un tutto unitario di cui la lingua letteraria o qualsiasi altra lingua settoriale è solo una parte, sicché «l'intento di chi adopera una lingua poi è d'esprimere tutt'i concetti che, in un argomento qualunque, gli paiono venire opportuni; e il primo e più diretto mezzo a ciò è, senza dubbio attenersi all'uso» (Manzoni in Vivaldi 1898: 57). La lingua dunque deve conformarsi ai bisogni comunicativi della società e «l'uso ha la funzione primaria di mantenere la coesione, l'unità della lingua»¹⁵. L'uso è il *signore delle lingue* poiché rende una lingua «identificabile e unitaria»¹⁶.

Ma il problema dell'unificazione linguistica riguardava non solo la diffusione, ma anche la scelta di un modello di lingua comune a tutti da Nord a Sud, anche per

¹² G. Alfieri, «*L'italiano nuovo*», op. cit., p. 35; 37.

⁸ La dittologia si deve a Devoto ed è ripresa da Alfieri: «In ogni modo sul piano 'razionale e storico' su cui per Devoto il Manzoni avrebbe trasferito la questione linguistica» (Alfieri 1986 : 35).

¹⁴ V. Vivaldi, *Storia delle controversie intorno alla nostra lingua. Dal 1500 ai nostri giorni*, vol. III, Catanzaro, Officina tipografica di Giuseppe Calì, 1898, p. 65.

¹⁵ Cfr. F. Bruni, *Per la linguistica generale di Alessandro Manzoni in Italia linguistica: idee, storia, strutture*, (a cura di) F. Albano Leoni et alii, Bologna, il Mulino, 1983, p. 23.

¹⁶ Ivi, p. 32.

Alfieri Giuliano

facilitare lo scambio economico e politico tra le varie regioni. Infatti la lingua italiana, essendo fino a quel momento solo letteraria, era povera e incerta, come aveva già indicato Manzoni sin dal 1821: non offriva tutti i termini e i costrutti che servivano alla comunicazione, nelle scuole, negli uffici, al mercato, e non poteva fare riferimento a un “codice” sicuro, fissato dall’uso, che garantisse la comprensione reciproca. Manzoni impose così la sua soluzione, che consisteva nell’adozione della lingua parlata dai fiorentini colti, diffusa attraverso un corpo di maestri istruiti all’uso fiorentino e attraverso un vocabolario.

Tale soluzione incontrò il favore della classe politica dello Stato unitario; nelle scuole elementari si tentò di imporre il modello fiorentino, combattendo l’uso dei dialetti¹⁷.

Dal punto di vista del dibattito culturale la proposta manzoniana, com’è ben noto, fu oggetto di vivacissime critiche e di strenui difese, tanto che, come ricorda Alfieri «si ricorreva alla metafora parlamentare per connotare gli schieramenti solitamente denotati come manzoniani e antimanzoniani»¹⁸. Infatti immediatamente dopo la pubblicazione, nel 1868, della *Relazione* – nel numero di Marzo della «*Nuova Antologia*» – si diffuse una serie di scritti per confutare o avvalorare la teoria linguistica di Manzoni, come ricorda Vivaldi

¹⁷ Cfr. M. Vitale, *op. cit.*, pp. 350-58; F. Bruni, *Prosa e narrativa dell’Ottocento. Sette studi*, in *Per la linguistica generale di Alessandro Manzoni*, pp. 13-57.

¹⁸ G. ALFIERI, *Questione della lingua italiana e questione italiana della lingua*, Catania, Edizioni CULC, 1988, p.7.

Alfieri Giuliano

La Relazione del Manzoni al Broglio ebbe un nugolo di seguaci e di oppositori. Per alcuni quella Relazione era il quinto Evangelio; e non vi era, nè vi poteva essere verità fuori di essa; per altri invece essa era frutto di mente ottuagenaria e traviata da vecchie e viete illusioni. E le idee del Manzoni furono discusse e discusse ampiamente, e non solo da uomini, che godevano autorità nelle lettere e che quindi potevano farlo, ma anche da scrittori a cui si potrebbe applicare il celebre: Carneade chi era costui?[...] E a questo coro di biasimi e di lodi furono organi i giornali, i migliori articoli dei quali furono però raccolti in opuscoli¹⁹.

La soluzione manzoniana si rilevò però astratta e impraticabile nei fatti. Era una contraddizione voler imporre l'uso di una lingua viva tramite lo studio e le norme di un vocabolario: una lingua veramente viva non può essere imposta dall'alto, può nascere solo dall'uso concreto dei parlanti, e presuppone la partecipazione a momenti di vita collettiva, lavoro, studio, svago. Era questa l'obiezione che alla soluzione manzoniana opponeva Ascoli (1829-1907). Nel *Proemio* del primo volume dell'*Archivio glottologico italiano* (AGI), pubblicato nel 1873, affermava che una vera lingua nazionale sarebbe potuta nascere solo dalla circolazione delle idee in una società civile viva e ricca di scambi e non elevando a modello l'idioma di una città della Toscana²⁰.

Tuttavia proponendo il primato linguistico di Firenze, Manzoni, come ha opportunamente osservato Bruni²¹ non intendeva ridurre il resto dell'Italia alla sudditanza culturale di Firenze. Se invece l'Ascoli intese nel *Proemio* la

¹⁹ V. Vivaldi, *Storia delle controversie intorno alla nostra lingua*, op. cit., p. 78.

²⁰ Cfr. M. Vitale, op. cit., pp. 355-57.

²¹ Cfr. F. Bruni *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Franco Cesati Editore, P. 32.

Elisabetta Giuliano

fiorentinizzazione linguistica come una fiorentinizzazione anche culturale, il motivo è dato dal fatto che

egli muove dall'idea di una simultaneità tra "parola" e "pensiero" che è molto vicina a una completa identificazione, sicché privilegiare la "glottide" di Firenze significa per lui porre il paese sotto l'egemonia culturale di una "terra così fertile d'analfabeti [Grassi 1975, 28-29], e soffocare la vitalità culturale di Milano e degli altri centri culturali che si erano già affermati, o era auspicabile che si affermassero, nell'Italia del tempo²².

Dal punto di vista dei processi unificativi, l'ingerenza del potere istituzionale sul tema dell'educazione linguistica si traduce in pratica legislativa che si articola su differenti piani. A un livello più generale il problema dell'unificazione linguistica della Nuova Italia si interseca naturalmente con il problema dell'istruzione pubblica, dell'alfabetizzazione e della conseguente dinamica tra italiano e dialetti, poiché, come giustamente ha osservato Bruni «c'è sovrapposizione parziale (non coincidenza) tra istruzione e italoфония, analfabetismo e dialettologia»²³. Inoltre l'innestarsi della proposta manzoniana nell'ambito dell'istruzione pubblica, identificato come «settore di più pronto, diffuso e controllabile intervento»²⁴ produce effetti diversificati. Il primo di essi può essere riconosciuto in una ulteriore riduzione delle connotazioni prettamente letterarie della questione della lingua che, ormai assimilata ad altre questioni di carattere sociopolitico, viene incardinata

²² Cfr. Bruni 1999, *op. cit.*, p.32

²³ F. Bruni, *L'italiano Elementi di storia della lingua e della cultura*, *op. cit.*, p.146.

²⁴ G. Alfieri, *L'«Italiano nuovo»*, *op. cit.*, p. 40.

Alfieri Giuliano

negli atti ministeriali, nelle commissioni sui programmi scolastici e sui libri di testo. Partendo dal ridimensionamento della questione della lingua e, più in generale, dalla mutata percezione nella sensibilità media sia del ruolo dell'istruzione, sia del ruolo del libro – avvertito non più come oggetto sacro, ma come *medium* privilegiato attraverso il quale poter diffondere l'italiano nonché i principi edificanti necessari alla costituzione socioculturale dello Stato appena formato – si può cominciare a riconoscere nell'azione dell'editoria postunitaria un mezzo di unificazione non solo linguistica, ma anche socioetica.

1.3 La letteratura di consumo nell'industria editoriale

Nonostante l'indiscussa e positiva influenza della proposta manzoniana e i progressi dovuti all'azione della scuola, istituzione naturalmente deputata all'educazione linguistica, fulcro e centro propulsore per la diffusione della lingua nel progetto manzoniano, il processo di italianizzazione, com'è noto, si compì anche grazie all'azione di forze di differente natura che agirono come spinte all'unificazione linguistica.

Tra queste forze un particolare rilievo deve essere indiscutibilmente attribuito all'editoria: combinandosi con gli altri fattori di unificazione linguistica, essa ha svolto un ruolo decisivo nel lento e faticoso processo di costruzione di una identità comune, di coesione socioetica e di unificazione linguistica del nostro Paese. È lo

Maria Giuliano

stesso Manzoni alla fine della sua *Relazione* ad assegnare agli operatori del settore editoriale, che proprio in quegli anni stava delineandosi come vero e proprio sistema industriale, un compito di edificazione socioculturale e socioetica: ««questi provvedimenti potrebbero per la maggior parte effettuarsi senza che si aggravi l'erario pubblico; poiché promossi che fossero e favoriti dal Ministro dell'Istruzione Pubblica, verrebbe in loro aiuto la buona volontà privata, e l'utile che n'avrebbero scrittori, editori e librai»» (Monterosso 1972: 207-8).

Tale notazione rispecchia, da parte di Manzoni, uno specifico interesse non solo nei confronti di una nuova fetta di mercato editoriale che sarebbe stato incentivato proprio dal ruolo di unificatore linguistico assegnato alla scuola, permettendo quindi ad alcune case editrici di specializzarsi in una produzione mirata, ma anche riguardo all'espansione del mercato editoriale in generale grazie alla maggiore alfabetizzazione e alla conseguente crescita della domanda di informazione e acculturazione. Il rilievo manzoniano assume, inoltre, un particolare valore nel contesto più ampio della riconversione dei rapporti, verificatasi, com'è risaputo, a partire dalla metà del Settecento, tra scrittori e lettori, presupposto indispensabile per la creazione di un mercato editoriale e di un nuovo consumo librario²⁵.

²⁵ Cfr. G. Turi (a cura di), *La letteratura popolare e il consumo*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997; G. Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999; A. Cadioli, *Dall'editoria moderna all'editoria multimediale*, Firenze, Edizioni Unicopli, 2004.

Elleie Giuliano

Di fatto l'espandersi del mercato e la crescita dell'alfabetizzazione da un lato, i rapidi progressi dell'industria tipografica dovuti all'innovazione tecnologica dall'altra²⁶, rendono l'editoria non solo canale di diffusione della lingua, ma anche elemento di coesione economico sociale dell'Italia Unita²⁷ (De Mauro 1976; Tranfaglia 2000).

È in un contesto siffatto che in Italia si creano le basi per l'industria editoriale che ormai in pieno Ottocento promuove e soddisfa la richiesta di lettura da parte delle masse, desiderose non solo di apprendere ma anche di forti emozioni. Tale richiesta si esprime di conseguenza in un consumo di generi «acculturanti»²⁸, in quanto la loro fruizione permette al singolo dinamiche di interazione sociale. Queste istanze si concretizzano in un vero e proprio progetto etico-culturale, tramite l'ideazione di collane rispondenti ai bisogni del nuovo pubblico di lettori, che ha come corollario un obiettivo linguistico, costituito dalla ricerca di una lingua media vicina a quella parlata. Tali sollecitazioni vennero soddisfatte, come del resto era già avvenuto in Inghilterra e in Francia, dalla letteratura di

²⁶ Il proliferare delle case editrici sparse su tutto il territorio nazionale fece sì che prosperassero anche tutte le attività collaterali all'industria della stampa: «tutte queste tipografie alimentando le industrie affini della fabbricazione della carta, macchine inchiostri e tipi, pongono in azione una massa enorme di capitali, e dalle condizioni più o meno prospere di questo ramo di traffico dipende pure la condizione sociale di gran numero di persone che come autori, editori, librai, tipografi, impiegati e operai, da esso vi traggono sostentamento e benessere» (Ottino 1873: 17-8).

²⁷ Cfr. T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit.; N. Tranfaglia.-V. Albertina, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2000.

²⁸ Cfr. G. Ragone, *Italia 1815-1870 in Il Romanzo*, (a cura di) Franco Moretti, vol.III *Storia e geografia*, Torino Einaudi. pp.343-354, 2002.

Maria Giuliano

intrattenimento che divenne anche in Italia uno dei generi più importanti dell'industria editoriale, anticipando le dinamiche della fiction italiana paleo televisiva di educare alla lettura e all'italofonia a partire da testi letterari, sia come lingua 'letta', sia come lingua da 'ascoltare'. Inutile sottolineare che il genere principe della letteratura di intrattenimento nell'Ottocento diventa il romanzo, che dopo aver rimodellato il quadro dell'editoria e della cultura nell'Italia preunitaria, diventava uno spazio di lettura dove informazione, immaginazione, intrattenimento e insegnamento potevano confluire. In tali circostanze si è sviluppata la letteratura popolare che, innescando meccanismi di identificazione e di rispecchiamento, in Italia si articola infatti tra il romanzo storico del primo Ottocento e il romanzo d'appendice del secondo Ottocento. Dal punto di vista strettamente linguistico Rossana Melis, studiando un corpus di romanzi d'appendice ottocenteschi ha individuato come tratti espressivi comuni «da un lato la direzione volontaria dello scrittore verso un lettore medio che coincidesse con la borghesia, e contemporaneamente la sostanziale immobilità della lingua di questo nuovo genere e la sua scarsissima capacità innovativa»; dall'altro la ricorrenza di «costanti stilistiche che, mantenendosi, in un arco cronologicamente molto ampio, sono intrinseche a un genere di letteratura divulgata che mira all'amplificazione, all'exasperazione, alla fissazione tipica dei valori mimici dell'azione, dei moti del sentimento»²⁹.

²⁹ R. Melis, *Alcuni aspetti linguistici della letteratura di consumo nell'Ottocento*, in "Lingua Nostra", XXIX

Elleie Giuliano

Un primo tentativo di ricostruire l'evoluzione della letteratura di consumo si deve a Gabriella Alfieri, la quale, nel suo ampio excursus sui vari momenti storici e sui vari generi, ha sottolineato la continua dialettica espressiva tra forme auliche dominanti e incipienti aperture alla mimesi del parlato, tramite singoli tratti colloquiali; il forte tasso di "riuso linguistico"; la costante e crescente pressione dei modelli stranieri che fanno della nostra lingua di consumo una «lingua importata» con ampi prelievi prima dal francese, poi dall'inglese e dall'americano.

1.4 Il romanzo storico e il romanzo d'appendice

Com'è noto nel quarantennio pre-unitario si assiste ad una svolta culturale che vede la lezione del Romanticismo fondersi con gli ideali politici del Risorgimento: la nota espressione di «letteratura romantico risorgimentale» ben definisce il connubio tra spirito romantico e aspirazione nazionale che caratterizza le opere di questo periodo³⁰. In una società che cominciava a divenire di massa, in cui l'industrializzazione stava per rivoluzionare rapporti sociali atavici, in cui questioni come quella dell'educazione e della formazione del popolo apparivano strettamente legate al progresso stesso della nazione, è la cultura in senso lato a giocare un ruolo

1968, pp. 4-13, p.9.

³⁰ Com'è ben noto è con il penetrare e diffondersi del movimento romantico che a poco a poco l'idea della letteratura e del suo ruolo nella società si trasforma. Si può anzi dire che grazie all'Illuminismo aveva cominciato a scardinarsi la visione tradizionale ed elitaria della letteratura, in cui produzione e ricezione testuale erano riservate a una cerchia colta e la distanza tra autore e lettore era minima in quanto entrambi, salvo rare eccezioni, appartenevano allo stesso ceto e condividevano sostanzialmente le stesse idee.

Alfieri Giuliano

determinante. In questa dinamica la letteratura cerca il suo posto nella storia civile dell'umanità e conseguentemente nell'assetto istituzionale della società:

Opera anche dell'immaginazione e della sensibilità, la letteratura prende posto tra la storia, la politica, la filosofia. Espressione della società, deve essere osservata in rapporto alle istituzioni di cui essa esprime le forme e le esigenze in un orizzonte sempre più vasto e complesso³¹ (Macchia 1969: 423).

L'esigenza primaria diviene quella di «volgersi non più a pochi iniziati nella cultura umanistica ma al pubblico largo, al popolo, con un fine che fosse religioso, morale, politico; prediligere a tale uopo gli argomenti cristiani, civili, patriottici; proporsi insomma di essere moderni»³². La letteratura dunque si immerge nella concretezza della realtà, diventa civile con fini morali e pedagogici, si pone come arte destinata al popolo e per il popolo. Dal punto di vista linguistico, come ricorda Macchia³³

una letteratura che abbia di mira non già il bello ideale degli scrittori greci e latini, avulso dal presente e totalmente estraneo al mondo moderno, bensì l'educazione civile e il miglioramento sociale e morale del popolo, rifiuta per istinto lo strumento espressivo della tradizione, difficile e dotto, e tende ad accoglierne uno che sia più duttile, più agile, pronto ad accettare costrutti e modi del parlato e perfino termini stranieri, sintatticamente più sciolto.

Come in altri ambiti storico-culturali, così sull'ordine linguistico l'Italia del XIX secolo poteva conquistare una propria identità nazionale attraverso una

³¹ G. Macchia, *Origini europee del romanticismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi-N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, pp.417-460, p.423.

³² G. Mazzoni, *L'Ottocento I/II* Milano, Vallardi, 1973, p.171.

³³ G. Macchia, *Origini europee del romanticismo*, cit., p. 466.

Maria Giuliano

nostalgica regressione nel passato³⁴. Il genere più fecondo a questo proposito è, significativamente, il romanzo storico, che, come ha sottolineato recentemente Giovanna Rosa, «conquistò le schiere vaste di un pubblico di lettori inquieti e disorientati che avevano fame di Storia e di storie, in quanto seppe fondere in un unico palinsesto le funzioni morfologiche di una struttura anfotera, regolandone originalmente gli ‘effetti contrattuali’»³⁵.

Nella formula del romanzo storico, ovvero dei «componimenti misti di storia e d’invenzione»³⁶, gli intenti educativi e divulgativi della poetica romantica vengono incontro, come sappiamo, a una duplice necessità propria della nostra situazione civile e culturale: evitare gli ostacoli della censura, inclemente, verso ogni indagine critica del presente, e nobilitare letterariamente, con l’autorità del vero storico, un genere anomalo, maltrattato dai tutori dell’ordine e dai conservatori benpensanti. Grazie al successo del romanzo storico, il mercato editoriale conosce uno sviluppo allora impensato, accelerando una moderna industrializzazione che si avvale di rinnovate tecniche tipografiche, come le stampe illustrate³⁷.

Molteplici sono le motivazioni che s’intrecciano nella rievocazione del passato: i problemi dell’oggi si specchiano in eventi e situazioni di età remote, rivisitate come esempio di emblematiche attualizzazioni, sì da consentire anche la

³⁴ Cfr. G. Alfieri, *La lingua di consumo*, cit.

³⁵ G. Rosa, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 117.

³⁶ A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione*, in *Opere*, a. c. di L. Caretti, Mursia, Milano 1973, pp.1161-211.

³⁷ Cfr. Tellini 1998, p.33-34.

Alfieri Giuliano

riscoperta delle tradizioni nazionali, delle radici locali e regionali, degli usi e costumi popolari. Specie il medioevo e il Rinascimento sono le epoche più esplorate, in quanto momenti nevralgici di un passato che precorre l'identità del paese. Dunque le ragioni politiche si saldano alle ragioni letterarie: il rispetto storiografico più o meno – come necessario strumento di rivitalizzazione di un “vero” ricostruito a scopo pedagogico-morale – serve da salvacondotto per la libertà della fantasia, o per i capricci e i deliri dell'immaginazione, con il suo corredo di avventura e di suspense, di leggendario e fiabesco, di bizzarria e passionalità. Il fascino per il lettore risiede nella visualizzazione animata del passato, nella possibilità d'intravedere, in una sorta di ingrandimento ottico, nessi e rapporti segreti tra circostanze private e fenomeni collettivi, tra tensioni spirituali e cultura materiale. E' il caso di Guerrazzi e della sua iperbole oratoria. In altre parole le sorti del romanzo storico passano necessariamente attraverso l'instaurazione di un patto narrativo forte e rassicurante, in cui la storia entra in scena da protagonista e la documentazione degli eventi diventa necessaria alla finzione letteraria.

Del resto come ha osservato anche Bianchini³⁸, una peculiarità italiana nell'intero panorama europeo consiste nel fatto che il genere dell'appendice si è innestato direttamente sul romanzo storico: la presenza di lunghe scene di battaglia e l'ampio spazio riservato alle vicende politiche, infatti rivela i legami generici della narrativa di Guerrazzi con il romanzo storico coevo, più che con il feuilleton

³⁸ Cfr. A. Bianchini, *il romanzo d'appendice*, Torino, Eri.

Maria Giuliano

francese, generalmente rivolto alle vicende private dei personaggi, come nel caso della *Invernizio*. Tuttavia sono molti gli aspetti che il romanzo di Guerrazzi condivide con il feuilleton o, più in generale, con la narrativa di consumo. L'autore è infatti convinto che per raggiungere un largo pubblico non è sufficiente narrare gli eventi della pur appassionante cronaca politica, ma sono necessarie anche scene di viva comicità, spesso affidate a dialoghi tra popolani che commentano le vicende pubbliche.

I contatti con il romanzo d'appendice risiedono, inoltre, in specifiche analogie strutturali. Bordoni³⁹ ha indicato tre caratteristiche basilari che si possono considerare costanti della letteratura di consumo: la ripetitività o iterazione, per cui uno o più personaggi possono essere protagonisti di storie diverse; la serialità, per cui la stessa storia può essere suddivisa in più episodi, tali da suscitare attesa nel lettore; la probabilità della situazione o dello svolgimento dell'intreccio.

E giungendo al senso profondo di questa ricerca, queste stesse caratteristiche si possono applicare ai serial televisivi che condividono col feuilleton caratteristiche strutturali e dinamiche di ricezione:

- una segmentazione narrativa in *puntate*, con la promessa di una prosecuzione imminente tesa a fidelizzare il lettore/telespettatore;
- il ricorso ai meccanismi di suspense, in funzione di "gancio" a chiusura delle puntate;

³⁹ C. Bordoni, *Il romanzo di consumo, Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993, p.44.

Maria Giuliano

- la lunga durata della narrazione (i feuilleton si protraevano di norma per alcuni mesi e, nei casi di particolare successo, gli autori erano sollecitati sia dai direttori dei giornali sia dal pubblico a procrastinare ulteriormente la chiusura, così come oggi avviene per i serial);
- un rapporto stretto e interattivo tra autore, testo, e lettore (il successo del feuilleton veniva decretato da un pubblico di massa, generale e interclassista, dei cui umori e reazioni si doveva tener conto più o meno in tempo reale, come oggi si fa per l'audience televisiva).

1.5 Popolarizzazione dei testi e pratiche di letteratura oralizzata

Come già ampiamente evidenziato, i dati sull'alfabetizzazione nell'Italia della Restaurazione danno un quadro di estrema arretratezza. Cattaneo evidenzia la natura sociale del problema in quanto «il numero dei fanciulli incolti non corrisponde ad inopia locale di mezzi d'istruzione, poiché quasi due terzi si trovano in Comuni provvisti di scuole; e lo si deve attribuire al poco pregio in cui le povere famiglie tengono ancora questo nuovo bene del nostro secolo. Pochissima è l'istruzione del basso popolo e gli altri ordini di persone s'istruiscono più da se stessi che per opera pubblica»⁴⁰.

⁴⁰ Luigi Mascilli Migliorini, *Letteratura e luoghi della lettura*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 105.

Elleie Giuliano

Da ciò è condizionato il processo di modernizzazione intellettuale in Italia, dal momento che «un'istruzione così limitata servirà solo a far circolare in maggior numero libriccini di preghiera, piccoli almanacchi figurati e a rendere leggibile qualche proclama governativo»⁴¹. In più una forte battuta d'arresto proviene dall'ipoteca che il cattolicesimo esercita sul liberismo italiano, imprimendo una linea moderata che porta a guardare con diffidenza quanto avviene in altre realtà europee, ai processi di laicizzazione dei costumi, frutto di una mobilità sociale. Tutto ciò si traduce nell'egemonia quantitativa di testi religiosi pubblicati: libretti di preghiere, sunti dottrinari, catechismi. Ciò che si avverte, dunque, è che nell'Italia della Restaurazione il piacere della lettura fatica a espandersi, stretta dalle politiche illiberali e dall'assenza di risolutive iniziative di istruzione pubblica.

Dopo l'Unificazione, col rafforzarsi di un sistema statale di istruzione, si intensificano le azioni che mirano alla diffusione della lettura, come la creazione della *Biblioteca Popolare* fondata nel 1861 da Antonio Bruni da Prato, nata dalle reali carenze delle istituzioni bibliotecarie cittadine. I dati, sulle associazioni alla Biblioteca e sull'utilizzazione del suo patrimonio librario, indicano difficoltà ad avviare alla lettura ceti nuovi e popolari. Anche perché è esplicito il disegno di fare della lettura uno strumento di apprendimento, nel quale vengano confermate e non dissolte le preesistenti distinzioni tra le classi sociali. Bruni nel 1868 scrive: «noi non vogliamo spandere in mezzo al popolo una istruzione che lo inviti ad

⁴¹ *Ibidem*.

Maria Giuliano

abbandonare il proprio stato e ad aspirare ad una condizione cui non possa mai giungere; il nostro principio è anzi di fargli amare questo stato medesimo»⁴² riscontrando un modo nuovo di intendere l'accesso al sapere delle classi dirigenti nazionali che, invece di incentivare e favorire le pratiche di lettura, le avrebbero isterilite rendendole proprie di una cerchia ristretta. I contadini erano solo parzialmente integrati nell'insieme del pubblico lettore europeo del XIX secolo. Mentre nelle città, il libro era divenuto oggetto di consumo quotidiano, alcuni settori del mondo contadino erano ancora dominati da una maniera tradizionale di lettura. Per loro i libri erano ancora beni rari e rispettati, per lo più incontrati in un contesto religioso. Rappresentavano la generazione degli ascoltatori, non ancora trasformati in generazione di lettori: spesso la lettura era per loro un'esperienza collettiva, integrata in una cultura orale. In particolare la lettura ad alta voce era considerata come un importante fattore capace di oltrepassare le barriere espressive locali ed era fondamentale in Italia perché superava le difficoltà di una lingua nazionale non ancora affermata. Inoltre essa è capace di assicurare una comunicazione sociale, una capacità di dialogo tra le classi che nessun altro testo scritto è in grado di garantire. Nel caso dei feuilleton è interessante notare, a proposito dei rituali di lettura, la declamazione di romanzi fatta dalle dame di compagnia alle nobildonne di un tempo, o più semplicemente la lettura che dei romanzi popolari si faceva nelle famiglie dopocena. Come scrive Lamartine, infatti

⁴² Luigi Mascilli Migliorini, *Letteratura e luoghi della lettura*, cit., p. 109.

Maria Giuliano

«la lettura è un avvenimento per la vita del cuore (...). Il sublime stanca, il bello inganna, solo il patetico è infallibile in arte»⁴³, cercando così di spiegarci come solo il *narrare* anche leggendo è la sola forma di letteratura popolare, annunciando che la grande stagione del romanzo che rivoluziona soggetti, attese e forme della lettura è oramai nel suo pieno vigore.

Un esempio. Nelle *Affinità elettive* compaiono due scene di lettura ad alta voce. Una si apre con alcune considerazioni sul modo di leggere del protagonista maschile, che amava farlo davanti ai familiari e agli amici riuniti nell'ascolto⁴⁴; l'altra vede un momento d'ira di Eduardo quando si accorge che Carlotta gli guarda nel libro da dietro le spalle. Siamo ormai nel primo decennio dell'Ottocento e il libro sa ormai catturare il proprio lettore, sa sorprendere, creare pause e un senso di attesa con le sole parole stampate che lo compongono. Eduardo vorrebbe continuare a usare la voce per creare emozione, vorrebbe assumere il potere che deriva che deriva dal farsi attore e dalla comunicazione corporea, quella che Carlo Sini ha definito "la scrittura originaria dell'esperienza"⁴⁵. Leggendo ad alta voce a chi non aveva il libro di fronte, Eduardo poteva sorprendere con fatti inaspettati,

⁴³Luigi Mascilli Migliorini, *Letteratura e luoghi della lettura*, cit., p. 112.

⁴⁴ "Aveva una voce armoniosa e profonda, e già si era fatto conoscere e apprezzare, in altri tempi, per la dizione animata e sensibile di testi poetici e di discorsi [...]. Una sua particolarità era di non sopportare che, quando leggeva, gli guardassero nel libro. Prima quando leggeva poesie, commedie, racconti, ciò era in rapporto col desiderio, intenso e peculiare ad ogni dicitore – come al poeta stesso, al commediografo, al narratore – di sorprendere, di aprire intervalli, di creare un senso di attesa: simili effetti, voluti ad arte, restano infatti gravemente impediti, se qualcuno precede con lo sguardo chi legge" (Johann Wolfgang von Goethe, *Le affinità elettive* (1809), introduzione e traduzione di Giorgio Cusatelli, Garzanti, Milano, 1999, parte I, pp. 31-32).

⁴⁵ Cfr. R. Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Bari, Laterza, p.126.

Maria Giuliano

creare attesa, suscitare emozioni. Poteva insomma gestire l'effetto del testo utilizzando il contesto vivo dell'enunciazione. È un potere, in fondo, quello di chi legge ad alta voce a un uditorio: un potere che possiede finché è l'unico ad avere di fronte il libro.

1.6 La funzione popolare ed educativa del romanzo d'appendice

In Italia mancano studi specifici sull'argomento, soltanto Antonio Gramsci in *Letteratura e vita nazionale* del 1930 a proposito dei due massimi dell'appendice italiana, Mastriani e Invernizio, dava giudizi diversificati dal punto di vista dei contenuti, individuando in Mastriani insieme a Guerrazzi un "moderno umanesimo", un "laicismo", che lo mette sullo stesso piano dei contemporanei francesi:

I laici hanno fallito al loro compito storico di educatori ed elaboratori dell'intellettualità e della coscienza morale del popolo-nazione, non hanno saputo dare una soddisfazione alle esigenze intellettuali del popolo: proprio per non aver rappresentato una cultura laica, per non aver saputo elaborare un moderno "umanesimo" capace di diffonderci fino agli strati più rozzi e incolti, com'era necessario dal punto di vista nazionale, per essersi tenuti legati al mondo antiquato, meschino, astratto, troppo individualistico e di casta, la letteratura popolare francese, che è la più diffusa in Italia, rappresenta, invece, in maggior o minor grado, in un modo che può essere più o meno simpatico, questo moderno umanesimo, questo laicismo a suo modo moderno: lo rappresentarono il Guerrazzi, il Mastriani, e gli altri pochi scrittori paesani popolari (...)⁴⁶.

⁴⁶ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 182-83.

Maria Giuliano

Gramsci, soprattutto, diede la più persuasiva tra le giustificazioni e spiegazioni della popolarità dell'appendice: «Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso), il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti. Si può vedere ciò che sostengono Freud e gli altri psicanalisti sul sognare ad occhi aperti. In questo caso si può dire che nel popolo il fantasticare è dipendente dal complesso di inferiorità" (sociale) che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati. Inoltre l'Italia non ha saputo sviluppare un senso di nazionalità all'interno della produzione culturale, ha impedito, secondo Gramsci, la nascita di una profonda coscienza di sé come popolo, come è avvenuto invece in Gran Bretagna, ad esempio, con i romanzi storici di Walter Scott. Quindi è legittimo tuttavia dubitare del fatto che la mancanza di una tradizione nazional-popolare si traduca in una minore democrazia e in un progresso sociale e culturale.

Alla mancante tradizione nazional-popolare si è affiancata o meglio sostituita una cultura di tipo regionale (Verga, Capuana, la Serao e Scarfoglio); solo il melodramma, rivisitato attraverso l'opera e le produzioni musicali, ha goduto di larghi consensi di pubblico: «Perché la 'democrazia' artistica italiana ha avuto un'espressione musicale e non letteraria? Che il linguaggio non sia stato nazionale ma cosmopolita, come è la musica, può connettersi alla deficienza di carattere popolare-nazionale degli intellettuali

Maria Giuliano

indigeni, e questo fenomeno si verifica anche in Italia, sebbene in misura meno larga (...) gli intellettuali italiani continuano la loro funzione europea attraverso la musica»⁴⁷.

Inoltre da evidenziare è la centralità e l'importanza del romanzo d'appendice francese sul pensiero politico italiano rilevati da Gramsci: «Diffusione dell'*Ebreo errante* in Italia nel periodo del Risorgimento (...) il Martelli racconta che spesso (tra il '49 e il '59) si riunivano in casa sua gli amici del padre, tutti patrioti e uomini di studio come il padre stesso (...): Pietro Thouar, Giuseppe Mazzoni, triumviro con Guerrazzi e Montanelli, il Salvagnoli, il Giusti, ecc; (...) talvolta leggevano i libri che circolavano clandestini. Viesseux aveva introdotto *l'Ebreo errante*: ne fu fatta lettura in casa Martelli, davanti agli amici intervenuti da Firenze e da fuori. Racconta Diego Martelli: "Chi si strappava i capelli, chi pestava i piedi, chi mostrava le pugna al cielo (...)»⁴⁸.

Così il romanzo popolare è stato il tripudio del consolatorio eletto a forma letteraria, fino a diventare un fenomeno sociale, consolidatosi con i *feuilleton* pubblicati sui quotidiani francesi della prima metà del XIX secolo, tanto da costituire un importante mezzo di contenimento alle forze eversive del proletariato.

Umberto Eco, utilizzando le indicazioni gramsciane sul rapporto tra letteratura popolare e romanzo d'appendice, arriva ad un'analisi strutturale mirante appunto a individuare tre tipi di forme fondamentali: le strutture del testo (scelte e moduli narrativi e linguistici); le strutture sociali; le strutture culturali o ideologiche, quest'ultime come

⁴⁷ C. Bordoni, *Letteratura popolare...*, cit., p. 73.

⁴⁸ Cfr. C. Bordoni, *Il romanzo di consumo*, cit.

Maria Giuliano

elemento mediativo e dialettico⁴⁹. Con quest'analisi Eco si propone di individuare nelle opere letterarie lo schema di base a cui ubbidiscono tutti i vari elementi dei romanzi. Le varie tipologie strutturali devono lasciare spazio e libertà a una teoria dell'interpretazione aperta, a un'ermeneutica attraverso cui i significati delle opere si svelano nelle loro "verità" storiche e temporali. L'indagine critica condotta da Eco mira a ridurre l'approssimazione della conoscenza di un'opera letteraria, muovendosi sull'indagine del discorso narrativo incentrato sulla funzione della "lettura del testo":

La lettura vera e propria del testo mira a porre in contatto due serie di per sé autonome, l'ideologia dell'autore e le strutture dell'intreccio (...). Per la lettura delle strutture narrative si è partiti dal presupposto, comune a tali indagini semiologiche, che esistano strutture ricorrenti della narratività; e si è cercato poi di vedere come e perché queste abbiano assunto nell'opera di Sue forme idiosincratiche⁵⁰.

Tali premesse porterebbero Eco a una distinzione tra letteratura e paraletteratura, consistente nel fatto che, mentre la prima pone delle domande, la seconda offre invece delle risposte: se un testo letterario si presenta come un testo aperto e caratterizzato dalla plurivocità di voci, un testo paraletterario invece mira a una soluzione razionale e guidata dei problemi⁵¹. Se la paraletteratura dunque rappresenta il contrasto competitivo tra i valori essenziali dell'esistenza, occorrerà senz'altro tenere presente che questi aspetti corrispondono esattamente alle caratteristiche della narrazione orale, che, sulla base delle osservazioni di Ong⁵², rappresenta i valori universali attraverso la stereotipizzazione di situazioni e

⁴⁹ Cfr. U. Eco, *Sociologia della letteratura*, Newton Compton Italiana, Roma, 1974, p. 109.

⁵⁰ U. Eco, *Sociologia...*, cit., p. 90.

⁵¹ Cfr. U. Eco, *Il superuomo di massa*, Cooperativa Scrittori, Milano, 1976.

⁵² A. Miconi, *La paraletteratura*, in M. Morcellini, *Il medioevo*, Roma, Carocci, pp. 355-369, p. 359.

Maria Giuliano

personaggi. Da qui ne deriverebbe che il romanzo d'appendice sarebbe la risultante dell'incontro tra cultura scritta – il romanzo – e cultura orale. Questo peraltro spiegherebbe la ragione per cui in un paese poco abituato alla lettura, proprio in quanto di recente alfabetizzazione, la letteratura di consumo abbia riscontrato un notevole successo, «stabilendo contatti con la tradizione sotterranea dell'oralità, e insieme con l'oralità di ritorno dei media elettronici»⁵³.

⁵³ Cfr. A. Miconi, *op. cit.*, p.360.

Maria Giuliano

CAP. II

PREMESSE ALL'ANALISI LINGUISTICA: CRITERI GIUSTIFICATIVI DEL CORPUS

2.1 Il Corpus

Il senso profondo della ricerca proposta è stato quello di istituire un confronto tra l'editoria popolare nel secondo Ottocento e l'editoria televisiva: cercando di caratterizzare la socializzazione del prodotto culturale, si è voluto offrire un contributo per la conoscenza più approfondita della comunicazione mediatica della paraletteratura.

Pertanto il corpus, la cui durata complessiva è di 5 ore, è costituito dalla serie paleotelevisiva del "romanzo popolare italiano" intesa come testualità audiovisiva dotata di intenti socioculturali paragonabili a quelli dei romanzi d'appendice. Tale serie consisteva in un ciclo di sceneggiati, trasmessi dalla RAI nel 1975 e realizzati con la regia di Ugo Gregoretti e la consulenza di Folco Portinari, Ezio Raimondi e Umberto Eco. L'idea del ciclo nasceva nell'ambito della direzione dei programmi culturali televisivi, interessata a riscoprire testi di grande notorietà negli anni

Maria Giuliano

compresi tra la metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento e trascurati dalla critica. Si tratta di cinque puntate che comprendono *L'assedio di Firenze* di Francesco Guerrazzi, *I misteri di Napoli* di Francesco Mastriani, *I ladri dell'onore* di Carolina Invernizio, *Gli ammonitori* di Giovanni Cena, *La freccia nel fianco* di Luciano Zuccoli. Ogni puntata era preceduta dalla mediazione esplicativa di un attore che interpreta l'autore del romanzo, a volte in compagnia del regista. Si tratta dunque di una serie di grande valore innovativo, che punta a uno stile volutamente etico-didascalico, sempre sorretto dall'ironia di Gregoretti che, di volta in volta, nei panni del narratore, strizza l'occhio allo spettatore su certi eccessi espressivi del racconto.

In tutta la serie, Gregoretti ricopriva una duplice funzione, autore e regista della trasposizione televisiva e commentatore e critico fisicamente in scena del testo letterario.

Gli sceneggiati presi in esame sono stati ricavati dai seguenti romanzi popolari di fine Ottocento:

- 1) *L'assedio di Firenze* di Francesco Guerrazzi, pubblicato prima a Parigi nel 1837⁵⁴ e poi a Milano nel 1863 da M.Guigoni; lo sceneggiato è andato in onda il 20/11/1975, alle 20.30 su Rete 1.

⁵⁴ A causa della mancanza della libertà di stampa, chi non voleva sotto porsi all'esame del censore locale, era solito rivolgersi a stamperie compiacenti situate in paesi meno ostili: Guerrazzi, ad esempio, pubblicava stabilmente a Parigi presso Baudry. Sull'attività editoriale di Louis Claude Baudry si veda Maria Iolanda Palazzolo, *I tre occhi dell'editore: saggi di storia dell'editoria*, Roma, Archivio Izzi, 1990, pp.23-58.

Elleie Giuliano

- 2) *I misteri di Napoli* di Francesco Mastriani, pubblicato tra il 1869 e il 1870 in 93 dispense sul quotidiano *Roma* e in volume da Sonzogno nel 1875; lo sceneggiato è andato in onda il 27/11/1975, alle 20.30 su Rete 1.
- 3) *I ladri dell'onore* di Carolina Invernizio, edito da Salani nel 1894; lo sceneggiato è andato in onda il 4/12/1975, alle 20.30 su Rete 1.
- 4) *Gli ammonitori* di Giovanni Cena, pubblicato in fascicoli nel 1903 sulla "Nuova Antologia" e in volume nel 1904; lo sceneggiato è andato in onda l'11/12/1975, alle 20.30 su Rete 1.
- 5) *La freccia nel fianco* di Luciano Zuccoli, edito da Treves nel 1913; lo sceneggiato è andato in onda il 18/12/1975, alle 20.30 su Rete 1.

La specifica identità italiana dello sceneggiato e, in particolare, della serie *Romanzo popolare italiano* si basa proprio sul riferimento al modello teatrale e cinematografico: gli studi di realizzazione sono allestiti con quinte e fondali come un palcoscenico, predominano sull'azione i dialoghi e i monologhi, mentre, come si vedrà, la sceneggiatura è scandita sulla base di una ideale divisione in atti. Il forte impianto pedagogico sotteso a questo tipo di produzione, la finalità divulgativa rivolta a un pubblico mediamente poco scolarizzato fanno inoltre sì che gli sceneggiatori e i registi adottino pertanto la via della fedeltà letteraria a trama e dialoghi che si pongono, come si vedrà, come vere e proprie parafrasi testuali, o addirittura riassunti in alcuni casi, ma che comunque ricalcano sempre la solennità

Maria Giuliano

del testo letterario originale. Proprio per la funzione identitaria esercitata, il teleromanzo mirava così all'elevazione etico-culturale e linguistica del telespettatore, attraverso un italiano volto alla ricerca di effetti melodrammatici, enfatico, farcito di espedienti retorici⁵⁵. Su tali premesse, ai fini della storicizzazione dell'italiano paraletterario, è stato possibile misurare altresì la rispondenza della lingua dei romanzi d'appendice con l'italiano postmanzoniano descritto da Serianni 1989 e Serianni 1992, e quella della lingua della versione sceneggiata televisiva con l'italiano dell'uso medio caratterizzato da Sabatini 1985.

A partire da queste premesse si è proceduto, attraverso ricerche bibliografiche svolte presso la Biblioteca Nazionale e la Biblioteca Marucelliana di Firenze, nonché presso la Biblioteca comunale e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, a una ricognizione del corpus, costituito dalle prime edizioni dei romanzi popolari.

Successivamente, sulla base di questa ricognizione ho potuto proseguire con la raccolta del materiale audiovisivo costituito dalla versione sceneggiata dei romanzi ottocenteschi, presso gli archivi della Rai di Roma. Gli archetipi paraletterari della trascrizione televisiva hanno costituito altresì il corpus di riscontro per verificare le dinamiche di trascrizione audiovisiva dei testi (tagli strutturali, rimodulazione espressiva dei testi narrativi nei dialoghi sceneggiati, ecc.).

⁵⁵ Cfr. G. Alfieri, *La fiction*, in Alfieri G. – Bonomi I., *Gli italiani del piccolo schermo*, Firenze, Cesati, pp. 235-304, p. 242.

Alfieri Giuliano

Per quanto riguarda i criteri di scelta del corpus, le parti analizzate sono state selezionate confrontando le sequenze sceneggiate con quelle descritte nei romanzi. Si è proceduto perciò alla trascrizione degli sceneggiati, per un totale complessivo di sei ore di trasmesso televisivo. Le modalità di trascrizione hanno seguito una versione semplificata del sistema di codificazione del LIR, con le seguenti convenzioni tipografiche:

barra obliqua doppia // fine di enunciato dichiarativo (anche fine turno)

barra obliqua semplice / scansione interna dell'enunciato (pausa, cambio intonazione)

punto interrogativo ? fine di enunciato interrogativo

punto esclamativi ! fine di enunciato esclamativo

punti di sospensione ... intonazione sospensiva

parentesi quadre [] commenti paralinguistici e situazionali

parentesi uncinate < > sovrapposizione di turno

trattino (–) interruzione di parola

[xxx] parola o parte di parola incomprensibili o di difficile trascrizione

due punti : allungamento di finale dovuta ad esitazione

apocope ' apocope o troncamento di parola

ehm / ahm / uhm / mmh / ah / respiri udibile, riempitivi di pausa

h pausa vuota

apici doppi “ ” titoli, citazioni, discorso diretto riportato

apici semplici ‘ ’ stranierismi, regionalismi

Maria Giuliano

MAIUSCOLO fenomeni di enfasi

carattere corsivo forme commentate nell'esempio

2.2 Dal testo allo sceneggiato

Il passaggio da un sistema semiotico all'altro, da un linguaggio verbale a un linguaggio visivo, comporta un confronto tra due forme dell'espressione le cui equivalenze non sono sempre facilmente determinabili. I casi più consueti di adattamento o trasmutazione (Eco 2003: 325) sono quelli della versione di un romanzo in sceneggiato, come nel nostro caso, in film, talora in un'opera teatrale. Tra le numerose problematiche che la riscrittura televisiva della serie "Romanzo popolare italiano" ha comportato agli sceneggiatori, possiamo senz'altro annoverare la difficoltà di realizzare tagli modulari di intere parti narrative senza intaccare la coerenza del prodotto televisivo. Si tratta comunque di operazioni apparentate sia col riassunto che con la citazione. Come ha osservato Salibra 2008 un autore lavora sul testo predeterminato, al quale applica dei criteri selettivi. L'esito è una scelta delle parti più significative del testo di partenza, che pur nella soppressione di ciò che è ritenuto accessorio, lascia comunque sempre la parola all'autore⁵⁶. Tale rispetto avvicina il testo di arrivo alla citazione, per cui potremmo paragonare l'adattamento televisivo a una serie di citazioni legate da un raccordo

⁵⁶ Cfr. L. Salibra, *Riscrivere. Cinema e letteratura di consumo*, Firenze, Cesati Editore, 2008, p.54.

Maria Giuliano

espositivo. A tal proposito possiamo vedere tali operazioni di riassunto e citazione nel raffronto che ne dà Claudia Caffi:

tale versione [il riassunto] ha inevitabilmente carattere soggettivo e arbitrario in quanto implica scelte quantitative, nella selezione degli elementi da mantenere e di quelli da cancellare, nonché nella misura della loro nuova presenza; e scelte qualitative, nelle nuove modalità della dispositivo delle informazioni mantenute e della gerarchia loro assegnata. Tali scelte si organizzano intorno a uno scopo comunicativo rispetto a quello del testo di partenza⁵⁷.

Nel porre il problema della metodologia seguita nella riduzione televisiva occorre citare le regole individuate da van Dijk riguardanti la soppressione, la generalizzazione e la costruzione⁵⁸. Nel primo caso l'intervento consiste nella semplice omissione di particolari considerati poco rilevanti, nel secondo e nel terzo caso nella sostituzione di una serie di elementi con uno che possa comprenderli tutti. Ovviamente queste operazioni devono avvenire, oltre che nel rispetto della coerenza e degli altri principi costitutivi del testo di partenza, anche nel rispetto del tipo di testo di arrivo che si vuole realizzare. Nel nostro caso il testo di partenza è un testo letterario, mentre il testo di destinazione è un prodotto audiovisivo.

2.3 L'assedio di Firenze

⁵⁷ Caffi 1996: s.v. *riassunto*

⁵⁸ Cfr. Van Dijk, *Testo e contesto: studi di semantica e pragmatica del discorso*, Bologna, Il Mulino, 1977, pp.199-246.

Maria Giuliano

"La quiete non è vita. Trapassare da una in altra vicenda, agitarsi incessante nel tripudio e nell'affanno, percuotere ed essere percosso, amare, odiare, ora angioio, ora demonio, e verme e Dio... questa si chiama vita".

(Francesco Domenico Guerrazzi, *L'assedio di Firenze*)

È la citazione di apertura tratta da *L'assedio* che rende l'idea del difficile intervento di transcodificazione operato dagli sceneggiatori. Iniziativa sicuramente non facile quella di ridurre mille pagine, 30 capitoli in una sceneggiatura televisiva della durata complessiva di un'ora e dieci minuti circa, proprio perché personaggi ed episodi devono essere ispirati alla logica dell'intrattenimento dello spettatore. Un lavoro difficile quando l'autore si chiama Guerrazzi, irto, illeggibile, pieno di latinismi, arcaismi, violenze espressive, anzi virulenze espressioniste che si pongono diametralmente all'opposto del realismo del romanzo sociale di Mastriani, attingendo a un'astrazione concitata comunque sempre generosa.

Indubbiamente lo sceneggiato appare meno crudo rispetto al romanzo, soprattutto nelle lunghe descrizioni di scene di battaglie che vengono espunte, tuttavia gli sceneggiatori si sono mostrati scrupolosi e sensibili al problema della fedeltà filologica delle parti sceneggiate al corrispettivo archetipo paraletterario. Inoltre, come si vedrà nell'analisi, il parlato degli sceneggiato è saldamente ancorato

Maria Giuliano

all'uso scritto degli scrittori, riducendosi a una vera e propria parafrasi testuale⁵⁹. Ne *L'assedio di Firenze* la scrittura guerrazziana raggiunge il massimo di schizofrenia e sentenziosità. Protagonista è il popolo fiorentino durante l'assedio del 1529-1530. L'autore assume al rango di personaggi tutta una miriade di figure tramandate dalla storia: Baglione, Ferrucci, Maramaldo, Michelangelo, Ludovico Machiavelli, Dante Castiglioni, Giovanni Bandino, e Gregoretti, così come Guerrazzi, ricava dal montaggio delle varie vicende storie d'amore e d'eroismo. Lo spazio scenico è continuamente movimentato tra battaglie, tradimenti, fatti di sangue e crudeltà atroci. Si assiste al trionfo della storia e insieme al suo annullamento, ma soprattutto si assiste a una situazione simmetrica in entrambe le 'materie', narrativa e televisiva; proprio il fatto che la documentazione storica sia scrupolosissima, finisce per configurare lo scrivere narrativo in qualità di continua glossa, mentre l'irrompere del commento e del giudizio nella scena priva di ogni verisimiglianza i fatti presentati. Un caso per tutti è costituito dalla lunghissima, quasi ridicola orazione posta in bocca a Machiavelli nel capitolo iniziale. Guerrazzi ottiene in questo modo un procedere a scatti di grandi scene teatrali, di grande enfasi lirica. Si assiste così a uno sviluppo prodigioso del dialogo, alternato a sezioni di vera e propria saggistica storica. Inoltre una singolare atmosfera di furore verbale è conferita alla prosa dall'affollarsi di immagini di tipo byroniano e dai

⁵⁹ Si ricorderà nella cosiddetta "era dello sceneggiato" la riduzione scenica dei Promessi Sposi di Sandro Bolchi (1967) che mirava a diffondere l'italiano fiorentinizzato manzoniano in un'Italia dalla dialettalità diffusa e dalla didattica linguistica toscano centrica. (Cfr. Alfieri 2008, p.249)

Alfieri Giuliano

riferimenti continui alla Bibbia, a Dante, a Shakespeare. Al contrario della lezione manzoniana, il continuo richiamo e confronto con il presente provoca un'enfasi che ricopre e onnubila l'analisi dei fatti, suscitando una sensazione di irrealtà sgradevole e fascinosa insieme. Guerrazzi affronta le realtà politica antica come moderna per mezzo di uno strumento che resta, essenzialmente, il moralismo: ecco quindi il disprezzo per la scienza, il populismo usato come generica forma di rifiuto verso il potere dei pochi. Il risultato è «che una simile prosa non rifiuta, tutta montata per giustapposizioni meccaniche ed effetti truculenti, riesce stranamente affine a certe pagine tommaseiane, e riflette un'umanità posseduta dal desiderio, senza possibilità di riscatti e mediazioni»⁶⁰.

Nel caso della transcodificazione l'adattamento di un testo narrato a sceneggiato pone in presenza simultanea parole e azione scenografica (testo di destinazione), in modo tale che si sostengano a vicenda, e la sola azione senza il supporto delle parole non apparirebbe come l'adattamento di alcunché. Si vedano a tal proposito alcune operazioni compiute dagli sceneggiatori che servono anche a far apprezzare meglio l'opera scritta, per esempio quella della vergine Annalena, invariabilmente benefica che quando cammina sembra che sfiori il pavimento. Questa dello sfiorare invece che camminare è una caratteristica comune a molte vergini della narrativa popolare ottocentesca, basti pensare a Fleur de Marì de I misteri di Parigi, la

⁶⁰ A. Balduino, *L'Ottocento, Storia letteraria d'Italia*, p.1111.

Maria Giuliano

Marianna salgariana, ma si tratta di una immagine poetica che non è traducibile in un gesto o in un'azione, e viene risolta da Gregoretti con un pianalino a rotelle su cui la protagonista monta sopra, venendo così trascinata.

LETTORE: si apre una folla comparisce una vergine / ella non sembra cosa terrena / la fronte tiene rivolta al cielo quasi ascoltasse una voce dall'alto e pareva che il suo incenso non procedesse dal mutare dei passi bensì dal radere volando la terra

ANNALENA: Tu giaci su l'ossa dei tuoi padri / lascia un esempio di virtù e perdona

GUERRAZZI: quando la terra d'Italia produsse vergini siffatte il Ghirlandaio e Raffaello dipinsero gli angeli quali forse i più belli non li creò mai Dio nel suo paradiso poiché ella era figlia di donna e non creature celeste

Se sceneggiando *L'assedio di Firenze*, Gregoretti avesse voluto rimanere fedele solo alla sequenza degli avvenimenti, lasciano cadere le osservazioni ironico-moraleggianti e descrittive che tanta parte hanno nell'opera guerrazziana, avrebbe deciso che la sequenza degli eventi è primaria non solo rispetto all'intento circostanziato della narrazione, ma anche rispetto all'intento di far trasparire l'intenzionalità etica attraverso le numerosissime entrate in scena del narratore. E invece nel rispetto di una trasmutazione che rispetta tutti i diversi livelli del testo di partenza, Gregoretti, come in un'operazione di traduzione propriamente detta da lingua a lingua, lascia libero il telespettatore di interpretare i due livelli. Tale adattamento risponde a una scelta interpretativa consapevole, in cui l'atteggiamento degli sceneggiatori si esplicita non più come *artifex* ma come *philosophus additus*

Maria Giuliano

artifici, ossia come mediatore esplicativo delle posizioni dell'autore⁶¹, come si può osservare nel commento di una sequenza descrittiva del testo.

GREGORETTI: chi Guerrazzi? beh certo era un perseguitato politico / beh se vogliamo rimanere fedeli al romanzo dobbiamo estendere questa regola del bello e del brutto anche ai corpi/ al portamento/ ai gesti / dobbiamo sottolineare il contrasto tra Dante di Castiglione eroe positivo e Malatesta Baglioni eroe negativissimo/ quando si incontrano per le scale di palazzo Vecchio / Dante di Castiglione sale i gradini a quattro a quattro/ Malatesta invece arranca penosamente anche perché ha le membra attrappite dal mal francioso ma sentiamo cosa dice il testo

LETTORE: al Malatesta gli morse il cuore l'invidia quando notò quei muscoli stupendi e le forme statuarie del corpo di Castiglione/ proruppe in [cotale] un suono di gola simile a quello che fa la volpe quando schiattisce e una crispazione nervosa gli abbrividì il corpo intero//

2.4 I misteri di Napoli

“ Questa opera ha lo scopo di additare *la virtù cozzante co' vizi della presente società e co' mali inseparabili da' presenti ordinamenti sociali.*

È storica la tela del mio racconto? Sono veri i personaggi di questo gran dramma? A questi quesiti non risponderò che un asola parola: *Leggete.*

(Francesco Mastriani, *I misteri di Napoli*)

Come si può vedere dall'explicit dell'introduzione ai *Misteri di Napoli*, si tratta di un romanzo cupo e intrigante che rappresenta una città violenta, dove il mondo della malavita napoletana riesce ancora a trovare uno spazio narrativo vastissimo, «in cui le voci della realtà [...] formano un garbuglio, un intaso da cui

⁶¹ Cfr. Eco 2003, p.335-336.

Maria Giuliano

spesso sia il lettore che l'autore sembra non riescano a venir fuori»⁶². Storie di camorra (quella del tempo) e di degrado, di sangue e di un malinteso senso di giustizia legato ad odiosi codici d'onore, albergano come ineluttabili, quasi una necessità.

Prima della riduzione televisiva *I misteri di Napoli* hanno conosciuto proprio negli anni Settanta un adattamento radiofonico, in una fase che si colloca a metà del percorso dello sceneggiato radiofonico, che dalla sceneggiatura di testi di maggior impegno letterario comincia ad aprirsi alla letteratura di consumo, anticipando le dinamiche della soap opera radiofonica⁶³. Nel caso dei feuilleton è interessante notare che a proposito dei rituali di lettura, simili adattamenti sceneggiati sostituiscono per il pubblico di massa la lettura di romanzi fatta dalle dame di compagnia alle nobildonne di un tempo, o più semplicemente la lettura che dei romanzi popolari si faceva nelle famiglie dopocena.

Anche in questo caso la tramutazione da un codice all'altro comporta per gli sceneggiatori un precisa scelta di campo che possa essere rispettosa della pur complessa unità del romanzo e di quella particolare fisionomia maturata nello stretto rapporto tra i vari registri e i diversi piani del racconto. Mastriani cerca di montare pazientemente le varie sequenze della sua accesa fantasia con dei lunghi inserti narrativi ed espositivi. Spezzare questa unità e tagliare le singole parti di

⁶² Cfr. A. Palermo, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori editore, p.19.

⁶³ Cfr. G. Alfieri, *La soap opera all'italiana: stili e lingua di un genere radiofonico*, in *Gli Italiani trasmessi: la radio*, Firenze, Accademia della Crusca, pp.361-471.

Alfieri Giuliano

questo pastiche avrebbe significato tradire l'intento narrativo del romanziere, sicchè Gregoretti ritiene opportuno avvisare il telespettatore che l'omogeneità discorsiva si è spezzata. Si legga come documento probante l'incipit dello sceneggiato :

brevissima precisazione prima di andare avanti / gli episodi dei "Misteri di Napoli sono innumerevoli/ le vicende intrecciate degli Onesimi/ dei Massavitelli/ dei Gesualdo/ dei camorristi come Pilato e Cecatiello cominciano all'inizio dell'800/ e si concludono con l'ingresso di Garibaldi a Napoli/ 60 anni dopo anche se i fatti principali accadono tutti intorno al 1846// questo nostro condensato perciò può offrirvene soltanto una piccola idea/ inoltre accanto alle aree principali/ si affiancano di continuo aree laterali di racconto/ come questa storia di Cosimo/ oppure quella della collerosa sepolta viva/ o quell'altra della fanciulla nobile costretta a prendere il velo/ una monaca di Monza in piena regola/ e poi come abbiamo già detto/ intermezzi didattici e filosofici/ inchieste sociali /una teoria sulle cause dell'avarizia o sul vizio del fumo/ un elogio del pater noster/ uno studio sulle tentazioni della donna e perfino una serie di consigli alle giovani madri così sorprendentemente moderni da fare invidia al dottor Spok// questa storia che state per ascoltare è un'altra divagazione/ che testimonia l'amore di Mastriani e del suo pubblico per i fattacci della cronaca nera napoletana e per i loro protagonisti/ come questo Cosimo...ineffabile 'landrù' partenopeo/ non sappiamo bene se inventato/ o veramente esistito//

e allora per saturare le perdite operate offre dei riassunti testuali:

ma torniamo al romanzo/ con un balzo in avanti/ tipicamente mastrianesco/ passiamo dal 1818 al 1846/ ritroviamo gli stessi personaggi invecchiati di circa 30 anni/ e ne conosciamo di nuovi/ nati nel frattempo// Cipriano è riuscito a trovare la sua fine alla faccenda del morto assassinato ritrovato nel bosco/ certamente un oscuro misfatto dovuto al duca Tobia/ e il caso è stato archiviato// il colono è tornato a lavorare nel feudo del duca/ si è sposato/ ha avuto 3 figli Onesimo Sabato Filomena/ è rimasto vedovo ed ora è sul punto di perdere l'amatissima Filomena/ minata dalla tisi// intanto le angherie e le persecuzioni del duca Tobia/ lungi dal cessare/ si sono moltiplicate//

anche se non è sempre facile fare riscontri puntuali che abbraccino il testo letterario e il testo televisivo, è tuttavia possibile enucleare alcune differenze di lingua e di stile. Il dialogo in Gregoretti non si presenta qualitativamente diverso dal narrato, tuttavia nel parlato recitato ricorrono frequenti casi di code switching e code mixing, che ovviamente sono assenti nel testo narrato, ma che si giustificano

Maria Giuliano

sulla base della caratterizzazione socio-ambientale del testo e delle dinamiche delle neotelevisive di accentuazione dell'elemento regionale:

SERAFINO: 'uè' perché hai imbrogliato 'uaglio'? perché? 'uè imbroglio'/ disgraziato! dico a te! Ehi! perché hai imbrogliato? ei! ah! ahhh!

LETTORE: non ci discostiamo da questa propulsione per serbare l'immaginosa originalità del linguaggio triviale e plebeo// uno della compagnia: 'u giornali!'

RAGAZZO: 'u vuliti u giornale'?

CARMELA: 'a fusti ma ittari'?

Tuttavia la direzione toscanocentrica del romanzo viene ribadita da Gregoretti nella presentazione dello sceneggiato:

"I misteri di Napoli" di...Francesco Mastriani/ formano/ con "I vermi" e "Le ombre" / una triade di romanzi pubblicata a Napoli tra il 1864 e il 1870 e DETTA OGGI/ per l'interesse portato dall'autore ai problemi sociali/ la trilogia socialista/ ma a dire il vero questi romanzi non erano destinati a un pubblico socialista/ che del resto per lo meno a Napoli non c'era/ essi furono concepiti su misura per una piccola borghesia timorata ma profondamente insoddisfatta/ cronicamente povera e già delusa delle nuove realtà nazionali/ di cui Mastriani fu esponente tipico/ e furono trasmessi anche al popolo minuto ed incolto/ il cosiddetto popolino/ attraverso una diffusa propagazione orale/ una piccola borghesia e un popolino che avevano allora come oggi/comuni frustrazioni e comuni problemi/ il pane/ il lavoro/ la casa/ la salute/ l'istruzione/ e le stesse/ confuse ma ardenti aspirazioni/ alla giustizia// di queste aspirazioni Mastriani fu interprete e portavoce instancabile ma il suo successo / che a Napoli fu enorme / non si deve soltanto a ciò// Mastriani studiò di stabilire e di raggiungere con il lettore napoletano/ anche un'intesa di stile/ usando il suo stesso linguaggio/ le sue frasi fatte/ i luoghi comuni/ la saggezza spicciola/ il buon senso dialettale del lettore napoletano/ però in italiano/ anzi un italiano molto letterario/manzoneggiante/ in questo modo/ chi leggeva aveva l'impressione/ di partecipare a un colloquio diretto da pari a pari con l'autore/ e la soddisfazione di vedere risciacquata in Arno la propria filosofia da tavolino di caffè/ di quel caffè o pizzeria/ o osteria/ o pubblico ritrovo/ frequentato da piccoli borghesi e popolani/ nel quale abbiamo provato ad ambientare un immaginario terzetto di fedeli estimatori del Mastriani/ che si ritrovano qui tutte le sere per leggersi ad alta voce/ a turno/ un nuovo episodio dei "Misteri di Napoli"// "I misteri di Napoli" durano 1000 e più pagine/ evocano ambienti diversi/ narrano storie di famiglie e di persone in gran numero/ <sarà bene cominciare

Elleie Giuliano

Dunque l'analisi della sceneggiatura ha evidenziato che nel prodotto sceneggiato molti elementi (dialetto, fatti pragmatici e prosodici) sono diventati più consistenti a livello di esecuzione. Infatti nel romanzo solo moderatamente Mastriani è interessato alla mimesi dialettale, perché comunque risulta sempre debitore di una tradizione scritta e in ogni caso si tratta di prodotti destinati ad un pubblico diverso: la borghesia napoletana che aspira all'italianizzazione e il pubblico televisivo della metà degli anni Settanta, in cui il napoletano insieme al romanesco si impone come varietà diatopica notevolmente stilizzata.

2.5 I ladri dell'onore

“Non sognava, non si illudeva, un rantolo le strozzò la gola, il suo odio contro l'amante, il suo desiderio di vendetta erano caduti, scomparsi e l'amore risorgeva gigante, tremendo nel petto della giovane”

(Carolina Invernizio, *I ladri dell'onore*)

I romanzi di Carolina Invernizio sono storie tenebrose, piene di odio e di amore, di gelosia e vendetta che piacevano tanto al pubblico. Intanto in Italia sono anni difficili; la neo-nata Nazione deve affrontare non poche difficoltà e di questi

Elle e Giulio

difficili momenti che travagliano il paese non esiste alcuna traccia nei romanzi della Invernizio, che continua a “distrarre” il popolo con le sue pagine piene di belle sigaraie sedotte, di trovatelle, di figlie di duchesse abbandonate e alla fine ritrovate; un mondo pieno di dramma e di commozione a puntate, senza alcun legame diretto con la realtà circostante. D'altra parte i romanzi della Invernizio, destinati a un pubblico “di massa”, sollevano un problema che investe direttamente il terreno delle strutture sociali, rappresentano essenzialmente una testimonianza importate del gusto, dell'orientamento psicologico, della morale di un pubblico popolare che comprende ampie fasce del proletariato e della piccola borghesia. Questo tipo di pubblico, che cerca e trova nel romanzo inverniziano piena soddisfazione al proprio bisogno di disimpegno culturale e di evasione di una realtà sociale difficile, rifugiandosi nel fantastico e nel sogno, ritrova nella trama del romanzo e nei personaggi che lo popolano il suo stesso mondo, con le stesse passioni e vicende⁶⁴.

I ladri dell'onore è ambientato nella Torino di fine Ottocento e incentrato sulla complicatissima vicenda di due madri, la ricca Sofia e la gobba Jane a cui sono state sottratte le rispettive figlie, Lorenza e Margherita.

Nell'adattamento televisivo del romanzo fiume della Invernizio, Gregoretti trae spunto dall'indigeribile feuilleton per mescolare accuratissime ricostruzioni

⁶⁴ Si veda G. Alfieri, *La lingua di consumo*, in *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp.192-193

Alfieri Giuliano

d'ambiente con l'ironia e la dissacrazione che lo contraddistinguono; e sottolinea l'inutile e ridicola enfasi che appesantisce ulteriormente una storia di per sè ben complicata e gravata per di più da un'insopportabile morale piccolo-borghese per la quale la morte di Margherita, a ben guardare l'unica innocente di tutto il gruppo, risolve ogni problema di mantenimento della facciata. Infine, senza che per questo si trasformi in un pedante professorino, ci svela con affetto e ammirazione la raffinatezza dei meccanismi messi in atto dalla Invernizio, i cui complicatissimi canovacci, trasmessi di generazione in generazione, si possono considerare come tratti anticipatori dei fotoromanzi e delle telenovelas e soap opera:

Narratore: al di là di quella porta/ sta per essere consumato un furto dell'onore/ di quell'onore che per Lorenza/ fanciulla del popolo/ costituisce a detta dell'Invernizio/ l'unica ricchezza/ volendo potremmo istituire un parallelo/ se non un'identità/ tra certi personaggi femminili dell'Invernizio/ e il pubblico delle sue lettrici di allora/ Lorenza è una commessa dei grandi magazzini/ e le commesse dei grandi magazzini/ sono certamente/ divoratrici assidue dei romanzi dell'Invernizio/ che erano i fotoromanzi di quel tempo/ avrete notato come... certe sottolineature didascaliche dell'Invernizio/ anticipano in maniera sorprendente/ il linguaggio del fotoromanzo/ e questi romanzi/ dicevamo/ dovevano esercitare una qualche influenza sulle lettrici di modesta cultura come Lorenza/ sulle sartine/ sulle commesse/ e probabilmente sui loro amori... promozionali/ e forse le rendevano più esposte ai pericoli della seduzione/ alle trappole e alle suggestioni dei ladri dell'onore/ alla Piero Zanna//

Si vedano i fermo immagine tipo *Grandhotel* che punteggiano lo sceneggiato:

Narratore: accettato come verità ineluttabile sia dai colpevoli sia dall'offeso/ che si trasforma in giudice punitore/ [Attilio impugna una pistola e la punta verso Berto, ma subito dopo l'abbassa] il delitto d'onore è omesso/ non nuoce alla reputazione dell'offeso/ ma nei romanzi della Invernizio/ la soluzione cruenta a breve termine viene sconsigliata dal demone della "VENDETTA"... che reclama tempi lunghi e suggerisce per l'adultera il castigo di una "ESPIAZIONE" lenta e senza fine/ piuttosto che quella di una morte rapida/ [Berto si alza dalla poltrona ed esce di scena lasciando i due coniugi soli] generalmente il seduttore scompare quasi subito di scena/ va all'estero oppure si ammala misteriosamente/ Berto infatti/ muore qualche giorno dopo di una misteriosa malattia/ [fermo immagine sulla scena di Berto agonizzante nel suo letto, morirà poco dopo] l'adultera viene invece castigata nell'affetto materno/

Maria Giuliano

nel “FRUTTO DELLA COLPA”/ *[fermo immagine sulla scena di Sofia che partorisce la figlia]* nel figlio adulterino che sta per nascere/ e che appena nato le verrà strappato/ e sarà affidato a un capraio o a un ospizio oppure abbandonato in una chiesa o a qualche altro destino/ la madre espierà/ interrogandosi atrocemente per tutta la vita sulla sorte della creatura/ *[fermo immagine sull’entrata in scena il narratore, che si accomoda su una poltrona con alle sue spalle Sofia che urla per i dolori del parto]* fin qui lo schema classico di un tipico romanzo alla Carolina Invernizio/ ma in “I ladri dell’onore”/ il libro che esaminiamo stasera/ c’è una variante/ di frutti della colpa/ e proprio nello stesso giorno/ anziché uno/ ne vengono al mondo due/ la figlia di Sofia e di Berto/ *[esce di scena, mentre finto il suo ingresso Attilio, si lascia cadere sulla sedia afflitto per tutta la vicenda, mentre ancora Sofia soffre per il parto]* e la figlia di Attilio e della gobba da lui sedotta/ Gin! *[la scena si sposta in casa di Gin che ha appena partorito la sua creatura e che tiene tra le braccia, mentre la madre, le sta seduta ai piedi del letto]* a questo punto Attilio/ secondo lo schema classico/ dovrebbe togliere la figlia a Sofia/ e ignorare la figlia di Gin/ invece rovescia lo schema//

Anche in questo sceneggiato Gregoretti procede attraverso tagli modulari e la compensazione di nuclei simmetrici e paralleli delle vicende delle protagoniste:

Narratore: nello stesso momento in cui si svolge questa scena/ a notevole distanza da casa Morra/ nei pressi del popolare mercato di porta palazzo/ accade un fatto nuovo/ *[esterno, strada]* Gin la gobba/ rincorre una ragazza/ scivolando in malo modo giù dal tram/ la ragazza ha perso il cappellino/ e Gin l’ha raccolto//

Tuttavia il romanzo non vuole essere solo una storia da leggere tutta d’un fiato: una frase pronunciata da Gin sul banco degli imputati avverte il telespettatore di ambizioni che vanno oltre il puro intrattenimento:

Gin: ECCO:::/ QUE:STA:: E’ LA GIUSTIZIA:: DEGLI UOMINI::/ LA LEGGE E’ FATTA PER TUTTI VI E’ SCRITTO/ ma io dico che è fatta solo a danno dei miseri/ dei poveri/ e degli sventurati

A cui segue immediatamente la riflessione di Gregoretti:

con questa improvvisa/ ed imprevista sortita populistica/ che la Invernizio mette in bocca a Gin/ si conclude la prima udienza i questo processo/ Carolina Invernizio è una

Maria Giuliano

patita di processi/ come del resto la maggior parte degli italiani del suo tempo/ e si può dire che non vi sia un romanzo in cui non ne infili uno/ e i suoi processi/ ricalcano fedelmente la struttura dei processi veri del suo tempo/ di quei processi che mettono in piazza gli intrighi e le nequizie segrete della borghesia italiana come il processo Murri/ come il processo per la morte della contessa Lara/ che rivelano spesso retroscena più romanzeschi dei romanzi/ e il pubblico li segue con la stessa passione/ vivendo gli scandali della classi alte/ come se fossero i capitoli di un grande romanzo nazionale d'appendice/ illustrato dai disegnatori delle copertine della illustrazione italiana/ comunque/ questo processo finirà con un colpo di scena/ i periti scopriranno che lo strangolatore/ ha lasciato intorno al collo di Piero Zanna/ impronte di dita lunghe/ magre/ nodose/ con unghie affilatissime e a punta/ dita che non possono essere/ né di Lorenza né di Gin/ né di Giaccone/ i quali verranno assolti//

Ritengo tuttavia che in entrambi i testi, di partenza e di arrivo, si testimoni una volontà di semplificazione e di omologazione linguistica: elemento comune alle due iniziative editoriali è indubbiamente il vasto pubblico a cui entrambi i prodotti si rivolgono: un pubblico direi di non specialisti, invogliato ad intraprendere la lettura o la visione di testi caratterizzati da un linguaggio semplice e immediatamente fruibile.

2.6 Gli ammonitori

“È venuto il tempo di compiere il mio grande atto. Fra alcuni giorni tutto sarà finito. Questo memoriale, di cui preparo due copie, l'una che porterò indosso d'or innanzi, l'altra per inviare ad un giornale, ha il solo scopo di dichiarare – in caso che si volessero travisare le mie intenzioni o spiegare l'avvenuto come un accidente fortuito – il processo in cui io venni nella determinazione di morire in modo tanto eccezionale”.

(Giovanni Cena, *Gli ammonitori*)

Maria Giuliano

Il romanzo, pubblicato a Roma nel 1904 nella «Biblioteca della Nuova Antologia», ebbe numerosi edizioni e fu tradotto in tedesco, inglese, olandese, russo. Sicuramente più che mai è avvisabile negli *Ammonitori*, l'influenza di Gor'kij e più in generale della letteratura russa, soprattutto nella riproposizione del tema della comunità, come vincolo sociale dell'individuo e nella considerazione negativa della solitudine, che lega in un unico file rouge i tre protagonisti del romanzo: il tipografo Stanga, il poeta Crastino e il pittore Quibio.

Nell'adattamento televisivo, diversamente dalle altre trasmutazioni, il regista romano decide di manipolare la materia romanzesca, introducendo, all'interno delle parti narrate e sceneggiate, sequenze tratte da una biografia di Cena, scritta da una sua ex compagna di università, Felicina Sacchetti Parbis, perché era convinto che «non potremo intendere bene il romanzo se prima non avremo conosciuto qualche altro aspetto della personalità del suo autore». Così facendo interrompe la narrazione del romanzo per lasciare spazio alle citazioni enfatiche della Parbis:

Giovanni Cena approvava tacitamente, egli scintillava il nero occhio pensoso. Gli amici suoi fraterni di quegli anni, furono tutti artisti, poeti musicisti, pittori, scultori già noti e per divenire. Amava, particolarmente, le sculture di Leonardo Bistolfi, creature dolorose che Cena sentiva legate da una parentela ideale all'anima sua, ugualmente slanciate verso forme superiori di vita. La simbolica opera "La bellezza della morte", ove il defunto Igegnere Brandis, che diresse il traforo del Frejus, era rappresentato con le membra possenti e dalla terra fiorentina al suo fianco, la vita si elevava con un grembo carico di doni, ebbe una grande influenza sul Cena e sulla sua interpretazione positiva della morte. Amava altresì le opere del pittore amico Giuseppe Pelilzza da Volpedo ed ammirava sopra ogni altra, "il quarto stato", a cui dedicò un acuto studio. Quest'opera commuoveva profondamente il suo spirito umanitario, il suo amore per gli umili, la sua volontà di redenzione sociale di tutti gli esseri umani che sentiva soffrire d'intorno a se. Ma la sua anima vibrava di un sentimento diverso, alle visioni delle aurore montane e dei meriggi pastorali di Giovanni Segantini, o forse coglieva un riflesso dell'amore inebriante che egli portava alla natura; all'immobiliato

Elleie Giuliano

canavese natio; alle memorie dell'infanzia contadina, alla mamma dorata, cui dedicava nel 1897, il poemetto *Madre* in occasione della di lei morte. Oh! Nobile amico, io piansi lacrime vive, quando lessi quel volumetto spasimante in cui gettavi un altissimo grido d'amore e di dolore, elevando un monumento imperituro alla santa dolcissima donna, che ti aveva dato la vita. Un monumento quale nessun milionario potrà erigere alla sua mamma//

interrotte dal piglio ironico di Gregoretti:

Beh! Adesso può bastare con Felicina Sacchetti Parbis e le sue lacrime vive!

Una parte dei tagli operati sul testo appare ispirata, oltre che alle generiche esigenze di riduzione del numero di pagine, anche alla necessità di apparentare il testo di partenza alla produzione letteraria coeva. Tale dinamica si coglie nell'intento didascalico sotteso alla realizzazione di Romanzo popolare italiano, di favorire la pratica comunicativa della letteratura di consumo. Dobbiamo tener presente che la serie era destinata a diffondere presso il pubblico una «morale della favola» (Menduni, 2002): la socializzazione culturale e linguistica dei testi sceneggiati, divenendo veicolo di un sistema di valori, di principi etici e politici, mirava così all'elevazione morale del telespettatore. In questo processo notevoli sono i riferimenti all'intertestualità operata da Gregoretti, con l'inserimento addirittura di sequenze dialogiche prelevate 'a tema' da "Cuore" di De Amicis:

A questo punto diremmo che data la evidente parentela di questi personaggi col mondo delle famiglie del cuore di De Amicis abbiamo visto lo spazzacamino /il discolo/ il babbo indurito dall'alcool che tutto ad un tratto si inteneriva/ il piccolo morto/ il muratorino /il carbonaio c'è solo l'eccezione della prostituta/ sarebbe giusto fare apparire dal fondo del corridoio in una sera qualsiasi il piccolo Enrico con la madre e la sorella/ che vengono a visitare i diseredati delle soffitte/ come nel capitolo "Ottobre" di "Cuore"//

Maria Giuliano

ENRICO: salimmo fin sotto il tetto di una casa del corridoio lungo/mia madre picchiò all'uscio
MADRE DI ENRICO: buongiorno/siete voi quella povera donna raccomandata dal giornale?
DONNA: sì signora! sono io!
MADRE DI ENRICO: e bene! noi vi abbiamo portato un poco di biancheria
DONNA: per me? tutta questa roba? grazie.
ENRICO: e quella a ringraziare e benedire che non finiva più//

Su un piano poi più specificamente linguistico, vorrei sottolineare come il meccanismo di riduzione, su cui ruota tale operazione televisiva, comporti la penalizzazione dell'aspetto descrittivo, che nel tasto di partenza mette in luce la coscienza laica, positivista di Stanga, il protagonista più autenticamente autobiografico del romanzo di Cena:

C'è dunque una società sotterranea dove la soperchieria, la lotta, la solidarietà, sono praticate all'insaputa dell'altra, ma con la stessa intensità. Qualche sommovimento lancia ogni tanto alla superficie un cadavere. E tutto ciò viveva accanto a me: ne sentivo le pulsazioni quando rincasavo tardi la sera e udivo dei sussurri o delle risse negli angiporti: qualche volta avevo inteso accanto a me, nell'ombra, due parole che mi causavano un fremito di terrore e subito dopo mi aveva colto un moto di fiducia e quasi di compiacenza: "No, è Stanga!" Mi conoscevano dunque: avevano una polizia anch'essi: io ero nella lista degl'innocui o degl'insignificanti... Tutto ciò nelle tenebre. Alla luce del sole nient'altro che uno sguardo d'odio, di provocazione, di vittoria, come quello che avevo veduto luccicare un momento sulla faccia di quel mingherlino... (*Gli ammonitori*, pp.50-51)

Si confermano in questo modo alcune caratteristiche della transocodificazione già constatate nei prodotti testuali precedenti, e che qui hanno lo scopo anche di attenuare l'istinto mistico e giustizialista all'interno di una radice profondamente cattolica dell'autore torinese.

Maria Giuliano

2.7 La freccia nel fianco

“Curva su di lui, sfiorando con le mani leggere il volto e i capelli di Bruno che le apparteneva, disse con la voce limpida di cristallo, armonica di penombre e d'inflessioni...”

(Luciano Zuccoli, *La freccia nel fianco*)

Luciano Zuccoli ha occupato un posto di rilievo nella letteratura di consumo di primo Novecento, anche per la sua attività di romanziere e di giornalista, che svolse su alcune delle più importanti testate italiane.

La freccia nel fianco è un romanzo ricco di situazioni e di dialoghi, ma anche di pagine descrittive molto seducenti e appassionate, talvolta così esagerate e deliranti da rasentare la comicità, molto amate dalle lettrici di allora, ma difficilmente trasformabili in sequenza dialogiche. Per aggirare questo ostacolo Gregoretti cerca di salvare una di queste improbabili pagine inventando un coro recitante di signore, di lettrici che passeggiavano in scena, leggendo a voce alta con grande e comica immediatezza i brani descrittivi e alternandosi con il racconto dei personaggi, Nicoletta Dossena e Bruno Traldi di San Pietro. La trama è una storia d'amore che nella fase iniziale presenta una singolare anomalia: lei Nicoletta ha 18 anni e lui, Bruno, che l'ha fatta innamorare scoccandole nel fianco la freccia di Cupido, ne ha 8. L'allora quarantenne Gregoretti accompagna gli spettatori nella storia in scena dalle prime battute introduttive:

Elle è Giulio

una località di villeggiatura su un lago Lombardo /probabilmente il lago di Como / è il 1913 tra un anno / scoppia la prima guerra mondiale le signore della borghesia italiana leggono molto / l'ultima novità di quest'anno è "La freccia nel fianco" di Luciano Zuccoli / esiste tutta una produzione letteraria / detta letteratura milanese poiché gli editori sono tutti a Milano / che è molto amata dalle signore / gli autori principali sono Guido da Verona, Virgilio Brocchi, Luciano Zuccoli ed altri. Luciano Zuccoli ha la particolarità di essere anche conte / il conte Luciano Von Ingheneim,! di origine tedesca / che ha scelto lo pseudonimo di Zuccoli e la sua letteratura sprizza come dire conteria da tutti i pori / un fatto che lo avvantaggia / un conte scrittore sa meglio di altri come vanno intrattenute le signore borghesi! caratteristica comune allo Zuccoli ed ad altri numerosi artisti della letteratura milanese / cioè di quei romanzi che oggi vengono anche definiti post Dannunziani e di consumo, caratteristica comune vi dicevo / è la tendenza ad ambientare le storie nei luoghi tipici della vita dei lettori delle lettrici, La freccia nel fianco per esempio si svolge in gran parte in questo lago durante la villeggiatura dei ricchi milanesi/ su uno sfondo di alberghi di ville e barche private/ si tratta quindi di un genere / in un certo senso nuovo, di letteratura di evasione / infatti queste lettrici frustrate / e bisognose di fughe fantastiche dalla realtà borghesemente opaca che le opprime / non sognano attraverso questi libri / un mondo diverso dal loro, sognano di vivere un destino diverso! però/in questo medesimo mondo del quale ben conoscono / e apprezzano il conforto! Siamo ben lontani come vedete / da quel sognare ad occhi aperti del lettore popolare / del lettore povero / che dipendeva secondo Gramsci da un complesso di inferiorità sociale / qui di lettori poveri non ce ne sono! e di personaggi nemmeno / anzi tra lettori e personaggi esiste una piena identità sociale ed economica a un livello che oggi potremmo definire medio superiore / questo romanzo per concludere / fu / popolare in un ambito sociale, assai lontano dal popolo /adesso signore mi dovete dare una mano/ ecco / voi che leggete così appassionatamente questo romanzo avido di sensazioni nuove / spesso vi imbattete in delle lunghe parentesi descrittive molto poetiche / pagine e pagine in cui l'azione si interrompe e vengono evocati paesaggi / boschi / tramonti oppure atmosfere / stati d'animo /sentimenti dei personaggi ecc..ecc..che fate di solito le saltate voi?

fino al termine, quando rimodula semanticamente e consapevolmente il verbo

consumare,

Ferme signore!Ma dove andate? non è necessario che vi suicidiate anche voi / la vostra identificazione con Nicoletta non può spingervi a questo punto / voi inoltre vi dovete conservare / perché dovete *consumare* molta altra letteratura di questo tipo / che oltretutto sta per moltiplicarsi per crescere a dismisura! La grande guerra che scoppierà fra un anno nel 1914 / di cui voi vi mostrate così beatamente inconsapevoli provocherà / tra gli altri aspetti quello di far aumentare il numero degli italiani che leggono questi libri che piacciono a voi / stiamo per assistere a un vero e proprio boom editoriale che abbraccerà la guerra il dopoguerra / pensate che il

Maria Giuliano

romanzo più diffuso tra i fanti / i militari / i combattenti
nelle trincee sarà / “Ninì Bluet” di Guido da Verona/

italiani ammassati

ribaltando così il giudizio negativo di Ruggero Bonghi il quale lamentava che
alle donne

se non siano letterate e non facciano professione di erudite, ma leggano per gusto,
un libro italiano o non capita mai nelle mani o casca lor subito, e non si può senza
imprudenza proporgliene da leggere; giacché prima di finire, ti ridanno il libro, e se sono in
termini di confidenza, ti dicono che tu se' stato cagione di farle annoiare⁶⁵

ed espone le differenze esistenti tra il romanzo originario di Luciano Zuccoli
e la trasposizione cinematografica di Alberto Lattuada del 1945.

GREGORETTI: in mano ai fanti / alla dattilografe / alle sartine / alle
domestiche / insomma questa roba che oggi viene pubblicata quasi in
esclusiva per voi diventerà letteratura popolare / per tutti!

CORO: anche La freccia?

GREGORETTI: però durante la seconda guerra mondiale nel '41/42 volete
vedere qualche pezzetto del film?

CORO: magari ...!

GREGORETTI: va beh! Adesso non recitiamo più andiamo a vedere..

CORO: sii..si!

GREGORETTI: ecco vedete! E' un film prodotto nel '41/42 da Carlo Ponti / diretto da
Lattuada il quale chiediamo scusa per questa riduzione in pochi minuti / sceneggiato come
vedete da importanti scrittori, ecco gli interpreti / Mariella Lotti / Leonardo Cortese /e
Roldano Lupi /ecco vedete Brunello è un po' più grande / che nel romanzo / qui ha tra i
dodici- tredici anni / vedete com'è precoce? tutto modernizzato! Questo è il teatro del
castello dove abita Brunello col padre / un teatro dove Nicoletta e Brunello si incontrano e
si divertono a fare delle recite / e sostituisce quello che nel romanzo è il bosco e il lago /
come la balilla spider di Nicoletta sostituisce la barca /questo è Duccio Massenti! L'attore lo
conoscete/ è Galeazzo Benti! ed è rappresentato un pò come il gagà /cioè quello che viene
continuamente preso in giro dai giornali umoristici del periodo durante la guerra /
considerato l'imboscato! personaggio negativo, Nicoletta lo respinge / perché ha sentito
raccontare un pettegolezzo sul suo conto / vedete il paesaggio è quello del Lazio / qui
Brunello geloso di Duccio che propone a Nicoletta di fuggire con lui / notate che Brunello è
già grandetto per cui quell'aspetto dell'amor impossibile tra il bambino di otto anni e la
ragazza / è molto attenuato in questa versione cinematografica /ecco questo è l'incontro con

⁶⁵ R. Bonghi, *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (1855), Varese,
Sugarco edizioni, p.67.

Elleie Giuliano

lo strozzino / davanti al cancello di villa Florida a questo punto Brunello partirà con il padre come nel romanzo / e riapparirà dopo dieci anni / e quando riapparirà sarà diventato un famoso concertista un pianista di rinomanza internazionale / Nicoletta un giorno riceverà un invito al concerto di Bruno Traldi / eccolo! Leonardo Cortese! questo è Barbano / l'attore Roldano Lupi / Barbano geloso! è venuto con la moglie a questo concerto ma ancora non conosce Brunello/ bella! Si ecco alla fine del concerto Brunello riceve autografi /Nicoletta vorrebbe andare a salutarlo poi però ci ripensa / Brunello la vede da lontano e la raggiunge / Barbano fa ancora il... marito così distaccato/Ecco la Milano luminosa / del poco prima che cominciasse la guerra / e qui è la fase dell'idillio / tra adulti / anche qui l'aspetto che maggiormente differenzia il film dal libro e il fatto che viene meno quella / impossibilità di amarsi / diventa un pò un triangolo normale / borghese! Marito, moglie e seduttore della moglie! Per esempio è Nicoletta che chiede a Brunello / di non andare da lei in campagna / Brunello promette / ma andrà lo stesso da Nicoletta al castello / castello che in origine apparteneva a Brunello bambino e che ora è stato comperato da Barbano / Barbano come vedete / non è uno che dice "mi fido" come il libro / è un marito geloso! Ecco! qui vediamo che sfascia tutto arrabbiato / il ritratto di Nicoletta / poi se ne va in macchina/ parte nella notte / pieno di rabbia e di gelosia / e praticamente lascia il campo libero a Brunello /e quindi Brunello e Nicoletta commettono il passo fatale! Eccoli la mattina dopo, alla stazione / come vedete escluso il bacio / la scena è identica a quella del romanzo/ "ti aspetto" dice Brunello e Nicoletta dice di "no" / e torna a casa/ telefona al marito / che è in officina è un dirigente / gli confessa il suo fallo e manifesta il suo proposito di uccidersi / chiedendogli perdono / ecco è diventata una storia d'amore /ecco vedete la pistola / una storia d'amore privata di tutta quella aspirazioni / che però erano più audaci forse / proprio del romanzo originale e qui / fatto elegante / lo sparo non si vede / qui finisce! Grazie! Arrivederci! Finisce il film / finisce il ciclo dei romanzi!

È altresì da ricordare come i tagli strutturali degli aspetti descrittivi, comportino lo sfoltimento delle figure retoriche che increspano il discorso dell'autore arricchendolo di significati, di cui persiste tuttavia una sostanziosa traccia nell'appannamento della riduzione televisiva, come si vedrà dall'analisi stilistica, nel capitolo successivo. In generale non ci si può sottrarre dalla convinzione che una parte rilevante dell'universo percettivo del romanzo resti fuori dal condensato, e lo stesso Gregoretti ne avvalora l'importanza

quando capitano / leggetele ad alta voce! non tutte le prose d'arte naturalmente ma quelle che vi piacciono di più / per far conoscere al pubblico lo stile / il linguaggio

Maria Giuliano

dello Zuccoli e anche il vostro gusto di lettrici post- D'annunziane / non possiamo mutilare questo romanzo delle prose d'arte / delle pagine poetiche / e ridurlo così alla sola trama all'intreccio al dialogo / sarebbe un errore culturale!

CAP. III

ANALISI LINGUISTICA

3.0 Note metodologiche

Questo studio mira a caratterizzare e a descrivere la lingua e lo stile dei romanzi popolari e degli sceneggiati televisivi della serie «Romanzo popolare italiano» (1975) sia in rapporto all'italiano postmanzoniano di Serianni e sia in relazione all'italiano dell'uso medio di Sabatini. Ulteriori riscontri per verificare il rapporto dell'italiano paraletterario ottonevicesco con l'italiano contemporaneo si sono fondati sugli studi descrittivi di Berruto 1987, Berretta 1994 e Dardano

Maria Giuliano

1994. L'analisi è stata basata su una comparazione tra testo narrativo e testo sceneggiato, per verificare le dinamiche di trascrizione audiovisiva dei testi, come i tagli strutturali, e la rimodulazione espressiva dei testi narrativi nei dialoghi sceneggiati. Gli archetipi paraletterari della trascrizione televisiva hanno costituito il corpus di riscontro, e pertanto sono state prese in considerazione le prime edizioni dei romanzi di consumo per garantire l'autenticità filologica dei testi.

L'ipotesi che ha mosso questo studio ha avuto l'obiettivo di istituire un confronto tra l'editoria popolare tra Otto e Novecento e l'editoria televisiva, definendo, sul fronte linguistico-testuale, le modalità di transcodificazione della letteratura popolare italiana dalla scrittura narrativa a quella televisiva.

Per caratterizzare più adeguatamente la popolarizzazione linguistica dei testi sceneggiati, a partire dall'archetipo letterario, è stato necessario caratterizzare la lingua dei romanzi rispetto a un momento cruciale della nostra storia linguistica qual era quello della modernizzazione seguita alla proposta manzoniana. Si è condotto pertanto uno spoglio organico dei tradizionali livelli di analisi (fonografemico, morfologico, sintattico); inoltre si è dedicata particolare attenzione al registro stilistico-lessicale e a quello fraseologico-idiomatico, più rilevanti ai fini della modellizzazione. Per far ciò ci si è basati su una griglia di fenomeni costruita

Maria Giuliano

a partire da studi sulla lingua letteraria⁶⁶, su quella degli epistolari⁶⁷ e della stampa otto-novecentesca⁶⁸.

Sul fronte metalinguistico, i tratti rilevati nel testo sono stati raffrontati con la *Grammatica italiana* e con la *Sintassi italiana* di Raffaello Fornaciari⁶⁹, così da poter misurare l'entità dell'allontanamento della lingua di consumo dalla norma grammaticale ottocentesca.

Per l'analisi del lessico degli sceneggiati, tesa in primo luogo a individuare la fedeltà filologica della scrittura televisiva nel mantenimento della componente arcaica e letteraria dei testi e dell'effettiva adesione al toscano dell'uso, si sono consultate le fonti lessicografiche più pertinenti alla prosa ottocentesca. Si è fatto ricorso pertanto al Rigutini-Fanfani, al Tommaseo-Bellini e al Grande Dizionario della Lingua Italiana. A tutte queste opere, d'ora in poi, si farà riferimento attraverso le sigle riportate più avanti.

Infine per quanto riguarda il sistema di citazione degli esempi si è ritenuto opportuno, al fine di snellire il corpo delle note, citare direttamente dalla testualità audiovisiva al fine di rendere i tratti sovra segmentali del parlato recitato fonti cartacee, inserendo anche il numero di pagina delle parti corrispondenti nella fonte cartacea. Le mancate corrispondenza fra le due versioni e le eventuali sostituzioni

⁶⁶ Cfr. Migliorini, 1976; Patota 1987; Marazzini 1994; Serianni 1989.

⁶⁷ Cfr. Mengaldo 1987; Antonelli 2003.

⁶⁸ Cfr. Bonomi 2002.

⁶⁹ Fornaciari 1879 e 1880.

Maria Giuliano

operate dagli sceneggiatori nella versione televisiva sono state segnalate tra parentesi quadre.

Sigle delle fonti lessicografiche:

RF = G. Rigutini - P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Cennini, 1875

TB = N. Tommaseo. B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Società tipografica editrice, 1861-79.

GDLI = S. Battaglia, G. Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2002.

Fonti testuali:

AF = F.D. Guerrazzi, *L'assedio di Firenze*, Milano, Guigoni, 1863.

MN = F. Mastriani, *I misteri di Napoli*, Milano, Sonzogno, 1875.

LO = C. Invernizio, *I ladri dell'onore*, Firenze, Salani, 1894.

GA = G. Cena, *Gli Ammonitori*, Roma, Nuova Antologia, 1904.

FF = L. Zuccoli, *La freccia nel fianco*, Milano, Treves, 1913.

3.1 Livello fonografemico

3.1.1 Elisione

I risultati del campione qui preso in esame mostrano un uso massiccio dell'elisione probabilmente dovuto all'esempio di Manzoni che, com'è ampiamente

elferie Giuliano

noto, aveva voluto adeguare la grafia alla pronuncia⁷⁰. Scorrendo il numero delle occorrenze qui di seguito riportato, si può notare che lo scarto tra il numero dei casi presenti nei testi del primo quindicennio del Novecento e quelli dell'Ottocento è tale da poter essere considerato una spia del declino dell'uso dell'elisione nel Novecento, anche se si è riscontrata una certa disomogeneità nella distribuzione del fenomeno. In particolare si è notato che il maggior numero di elisioni si è riscontrato nel testo di Mastriani, mentre in quello del purista Guerrazzi, ancora lontano diacronicamente dal modello manzoniano, la presenza del fenomeno è moderata. Nei testi del Novecento e in quello della Invernizio, che si pone quasi a cavallo dei due secoli, si nota invece una minore presenza delle elisioni, anche se nel romanzo zuccoliano il tratto torna ad essere produttivo, come confermano i dati del numero di occorrenze: 49 in AF, 76 in MN, 29 in LO, 23 in GA e 65 in FF.

L'ASSEDIO DI FIRENZE

articolo:

un'altra (p.17), *l'ufficio* (p.81), *un'ora* (p.40), *l'uomo* (p.106), *l'onore* (p.118), *l'altra* (p.119), *l'oste* (p.164), *l'altra volta* (p.93), *l'uscio* (p.111), *un'altra* (p.444), *l'odio* (p.213), *l'aquila* (p.164), *l'uno e l'altro* (p.327);

aggettivo: *quest'ora* (p.327),

⁷⁰ Cfr. Migliorini 2002 [1960]: 630: «I manzoniani tentano, ma con scarsi effetti, d'introdurre nell'uso scritto alcuni vezzi del parlato: *du' anni essere nel su' elemento*, *lo 'ngrassava*. Gli articoli *lo* e *la* davanti a vocale quasi sempre si apostrofano, ma in qualche caso si hanno le forme intere. [...] Davanti a *i* si apostrofa spesso e davanti a *e* è frequente l'elisione di *le*».

Maria Giuliano

pronome: *l'aveva* (p.18), *l'espugnò* (p.89), *l'aveva* (93), *gl'immerse* (p.300), *ch'io* (p.119, p.122), *e'* (p.212)

preposizione semplice: *d' oro* (p.81), *d' infinita* (p.81), *d'infinite* (p.106), *d' essermi* (p.214), *d'orgoglio* (p.215), *d' indomabile* (II, p.6), *d'Orange* (p.398), *d'Ausonia* (p.223).

preposizione articolata: *coll' ordine* (p.81), *dell'Italia* (p.118), *dell'animo* (p.144), *dell' Apparita* (p.164), *all'orlo* (p.213), *nell' ugola* (p.87), *dall'alto* (p.215), *dell' orbita* (p.87), *de' tuoi giorni* (p.126), *de' tuoi fulmini* (p.46), *nell'avello* (p.215), *nell'ammitto* (p.67), *sovr'essa* (p.81).

congiunzione: *s'io* (p.165, p.277), *anch'essa* (p.119), *anch'io* (p.132), *quand'io* (p.144), *ond'io* (p.98), *poc'anzi* (p.263).

I MISTERI DI NAPOLI

articolo: *l'appunto* (VI), *un'occhiatina* (10), *un'altra* (p.91), *l'anima* (p.106, p.123, p.146), *gli'intestini* (p.123), *l'umile* (p. 144), *l'ultimo* (p.146), *l'ardire* (p.150), *un'orfana* (p.165), *un'ora* (p.183),

aggettivo: *que' gentili* (VI), *quell'uomo* (16), *brav'uomo* (p.91), *quarant'anni* (p.121), *quest'oggi* (p.123), *quest' uomo* (p.158), *que' monti* (p.185),

pronome: *l'avete fatto* (p.16), *s'impipano* (VI), *m'incuorano* (VI), *ch'era* (p.18), *s'incontrarono* (p.91), *v'intima* (p.133), *m'incarica* (p.150), *ch'ella* (p.158, p.186), *l'aveva persuasa* (p.185), *m'incomodano* (p.159), *ch'egli* (p.172, p.186), *ch'essa* (p.483).

Maria Giuliano

preposizione semplice: *d'*una mia stessa opera (VI), *d'*una (p.91, p.106), *a'*nobili (p.107), *d'*uopo (p.VI, p.125, p.153), *d'*ineffabile amor (p.133), *d'*uomini (p.162), **preposizione articolata:** *a'* di nostri (VI), *a'*seggi governativi (VII), *a'*principi (p.167), all'edificio (VI), *dell'*oggi (VI), *de'* suoi simili (VI), *dell'*opera (VI), *de'* lettori (VI), *dell'*anima (VI), *coll'*assoluto (VI), *da'*nostri servi (VI), *ne'*nostri propositi (VII), *nell'*urna (VII), *da'*valletti (VII), *de'*loro padroni, *dall'*un canto, *de'* comandamenti (p.90), *de'* campi (p.90), *ne'*suoi tristi pensieri (p.92), *dell'*autorità, *de'* nostri (p.145), *dell'*uscio (p.160), *ne'*boschi (p.162), *da'*ricchi (p.167), *da'*possidenti (p.167), *da'*figli (p.167), *da'*gridi (p.187), *da'*gemiti (p.187),

coniunzione: senz'altra (VI), *mezz'*ora (p.106), *com'*io (p.123), *all'*opposto (p.125), *a'*patti (p.133), *anch'*io (p.152), senz'ordine (p.185).

I LADRI DELL'ONORE

articolo: *l'*avvicinarsi (p.9), *l'*anno, (p.55), *l'*unica (p.79), *d'*uopo (p.80), *l'*onta (p.117), *l'*unica (p.205), *un'*altra (p.286), *l'*udienza (p.288), *l'*amante (p.481), *l'*ufficio (p.484), *l'*assassino (p.491)

aggettivo: *quell'*appartamento (p.287)

pronome: *l'*hai venduta (p.10), *l'*ha voluta (p.35), *l'*ha pagata (p.35), *c'*è (p.62), *l'*approvi (p.79), *c'*erano (p.73), *m'*ingannaste (p.117), *m'*importa (p.203), *s'*illudeva (p.216), *l'*ho odiata (p.464), *l'*ha assassinato (p.480),

avverbio: *dov'*è (p.35)

preposizione: *d'*acqua (p.35), *all'*ospizio (p.51), *d'*innamorarmi (p. 79), *dell'*assassinato (p.288), *all'*indietro (p.479).

GLI AMMONITORI

articolo: *un'*azione (p.27), *l'*anno (p.39), *un'*ora (p.56), *l'*uscio (p.72), *l'*ombra (p.95), *l'*umanità (p.95).

Maria Giuliano

aggettivo: *quattr'anni* (p.191)

pronome: *l'ha visto* (p.15), *ch'io* (p.27), *ch'egli* (p.35), *c'è* (p.37, 95), *s'insudiciano* (p.56).

preposizione: *d'una testa* (p.31), *d'un sapone* (p.31), *d'altra parte* (p.48), *d'intorno* (p.56), *dell'aeropoli* (p.74), *d'un canto* (p. 95), *d'un* (p.180), *d'un'ira* (p.180), *d'un'aspirazione* (p.194), *d'un* (p.194).

congiunzione: *anch'io* (p.37).

LA FRECCIA NEL FIANCO

articolo: *un'onda* (p.24), *l'anima* (p.24), *l'affetto* (p.26), *l'aria* (p.27), *l'anima* (p.27), *l'inseparabile* (p.38), *l'indispensabile* (p.38), *l'indelicatezza* (p.42), *l'onore* (p.57), *l'uomo* (58), *l'antica* (p.107), *l'ultima* (p.108), *l'illusione* (p.120), *l'assetato* (p.122), *l'acqua* (p.142, 149), *l'inquietudine* (p.142), *un'ora* (p.124), *l'amore* (p.152), *l'indomani* (p.4, 26, 32), *l'aulente* (p.155).

aggettivo: *quell'indefinibile* (p.118), *vent'anni* (p.155), *quell'aspetto* (p.132)

pronome: *l'avvicinò* (p.109), *l'ho pregato* (p.13), *l'annoia* (p.26), *s'erano* (p.94), *v'era* (p. 135), *c'era* (p. 29, 53, 164), *s'abbandonò* (p.24), *s'avvicinò* (p.25), *s'indovinava* (p. 30), *ch'egli* (p.33, 118, 153), *ch'erano* (p.4, 68), *c'è* (p.93, 105, 121, 137), *t'avrei* (p.153).

avverbio: *dov'è* (p.77, 64, 160),

preposizione: *d'arte* (p.23, 90), *nell'anima* (p.9, 85), *sull'uno e sull'altro* (p.21), *d'amor* (p.155), *all'albergo* (p.30, 32), *nell'aria* (p.63, 107), *d'estate* (p.68), *dall'arrivo* (p.119), *d'ira* (p.45), *d'orgoglio* (p.45), *nell'illusione* (p.107), *all'ebbrezza* (p. 122), *all'annientamento* (p.122), *nell'aria* (p.149), *nell'ultimo* (p.149), *dell'amor* (p.149).

Maria Giuliano

coniunzione: *com'è* (p.152), *anch'io* (p.25, 72, 126), *quand'anche* (p.123).

3.1.2. Apocopi

Il nostro campione per ragioni diversificate mostra un uso piuttosto limitato delle forme apocopate. Nel caso di AF sono state reperite solo tre occorrenze e ciò si spiega con le scelte dell'autore di aderire all'italiano antico, ravvivando le forme piene. Più numerose le occorrenze in MN (23 casi), probabilmente per la diffusione del modello toscano, in direzione dell'intento manzoniano di avvicinare lo scritto al parlato e in FF (30 occ.) In quest'ultimo caso sicuramente hanno inciso tanto i modelli letterari – mi riferisco in particolare alle reminiscenze della lingua poetica carducciana - quanto spinte colloquiali. In LO (5 occ.), GA (5 occ.) invece, i casi di apocope si riducono sensibilmente, secondo la tendenza nella lingua comune dell'italiano postunitario di ridurre, com'è noto⁷¹, i troncamenti in sequenza sintattica, mentre sono ancora costanti nella prosa sostenuta e nella lingua poetica.

Son (AF, 212, MN, VI, 123, 125, 172), *die'* (MN, 12, 123, 152), *or* (AF,119, GA, 95), *di'* (AF,164), *insin* (MN, VI), *crepar* (MN,VI), *san* (MN,VI), *dovè* (MN,14), *mangiar* (MN, 90), *sentir* (MN,90), *sol* (MN, 106), *qual* (MN,123), *convien* (MN,123), *fe'* (MN,148), *han dato* (MN, 144), *lasciar* (MN, 145), *terribil* (MN, 158), *mo'* (MN, 185), *abbiam* (MN, 412), *aver* (LO, 39, 40), *tal* (LO,39), *vuol* (LO, 39, FF, 53), *po'* (LO, 50, FF, 72, 73, 81, 84, 85, 90, 92, 94, 96, 99), *signor* (GA,15), *trovar* (GA, 35), *nessun* (GA, 56), *uscir* (GA, 72), *tornar* (GA, 94), *dir* (FF, 32), *voler* (FF, 34) *bel* (FF, 55), *calar* (FF,57), *mal* (FF, 112), *San*

⁷¹ Cfr. Migliorini 2000 [1960], p. 631.

Maria Giuliano

Pietro (FF, 121), *gran* (FF,122), *cambiar* (FF, 130), *varcar* (FF, 134),
gran (FF, 142), *bel* (FF, 143), *ciascun* (FF, 151), *partir* (FF,162).

Citazioni di Carducci: *coglierem* (FF, 46), *lacrimar* (FF, 46), *gemer* (FF, 76),
, *addormen* (FF,76), *terran* (FF,152), *piè* (FF,152), *cangiar* (FF,171).

2.1.3. *i* prostetica

3.1.3 *I* prostetica

La prostesi di *i* davanti a *s* complicata dopo parola uscente in consonante, in linea con la norma scritta dell'epoca – nella quale convergono sia l'italiano letterario che il toscano popolare – è sporadicamente presente nel campione analizzato con 10 occorrenze, come dimostra l'elenco qui di seguito riportato. Si osservi inoltre che la diffusione del fenomeno interessa esclusivamente i testi ottocenteschi, nessun caso si registra in LO e in FF, mentre un solo esempio si è riscontrato in GA.

per isdegnarti (AF,190), *di isconfortare* (AF,120), *con ispavento* (AF,153),
in ispecie (AF,172) *ispetta* (MN, VI), *isperare* (MN,4) *istorico* (MN,188)
iscaricare (MN,412), *non ispunterà* (MN,146), *in istrada* (GA,81, FF,159).

3.1.4. Plurali dei nomi in –io atono

Nell'ambito di questo fenomeno il corpus non mostra incertezza nell'impiego delle tre differenti scritture in uso nell'Ottocento (*i*, *ii*, *î*), e l'analisi sembra

Maria Giuliano

mostrare il regresso dei plurali con doppia *i*⁷² (14 occ.). Massiccia infatti è la presenza del plurale con una sola *i*, secondo la tendenza normativa, mentre è limitata la presenza della scrizione con doppia *ii*, come si vede dall'elenco completo dei contesti:

patrii (AF,103), *infortunii* (AF,127), *varii* (AF,81), *studii* (MN,VI), *esempii* (MN,VI), *pregiudizii* (MN,VI), *propriarii* (MN,90) *odii* (MN,106), *proprii* (GA,18), *serii* (GA,40), *suicidii* (GA,80), *soffii* (GA,87), *assassini* (GA,111), *desiderii* (GA,118).

Isolato il caso in cui si ha il plurale in *i* con l'accento circonflesso (*î*): *proletari* (MN,153). In tal senso è significativo che nei *Promessi Sposi* non sono registrati plurali in *-io* atono con la doppia *ii* o con la *î*.

3.1.5. Impiego della j

Si è reperito un numero congruo di termini recaanti *j*, soprattutto all'interno di parola, solo in AF e MN, un solo caso si registra in GA:

- *j* – all'interno di parola (26 occ.)

Opificii (AF,21), *aiuto* (AF,93, 161), *gioja* (AF,125, 133, 157 181, 185, 186; MN,185, 486), *febrajo* (AF,136), *pajo* (AF,145), *migliaja* (AF,148), *mannaje* (AF,198), *centinaja* (AF, 200), *pajono* (AF,243), *scrittojo* (AF,288), *bujo* (AF,304), *giojello* (AF,338), *cenciajuolo* (MN,185) *gaja* (MN,186), *ajuti* (MN,194), *jettatore* (MN,412), *muoja* (MN,412), *operajo* (MN,483), *giandujesco* (GA,81).

⁷² Cfr. Bonomi 2002, p. 60.

Maria Giuliano

Si rileva invece un solo di caso di *j-* a inizio di parola, *justizia* (AF,246), e simmetricamente un'occorrenza di *-j* in fine di parola *sussidj* (AF,213)⁷³.

Significativa, sul piano diacronico, l'assenza della *j* in Invernizio (1894), in Cena (1903) e in Zuccoli (1913) che conferma il regresso dell'impiego di *j* nella grafia a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Nel romanzo di Manzoni (1840) il cultismo grafico non compare⁷⁴.

3.1.6. Palatalizzazione di *-l-*

I dati dello spoglio (3 occorrenze) autorizzano a ritenere la palatalizzazione di *-l-* un fenomeno arcaico, anche se nei *Promessi Sposi* la preferenza è accordata a *famigliare* (4), *familiare* (1).

Esiglio (AF,5, MN,14), *stringersegli* (AF,13), *ammobigliato* (LO, 237)

3.1.6.1. Nessi palatali *-cie*, *-gie*

⁷³ L'impiego della *j*, che già nel primo Ottocento cominciava ad essere abbandonato, alla fine del secolo si è notevolmente ristretto: la Crusca ne ha soppresso l'uso sia all'interno che in inizio di parola, mentre l'adopera nei plurali dei nomi in *-io* (Cfr. Migliorini (2001 [1960], p. 627). Serianni (1989, p. 49) sull'uso di *j* ricorda che «nel 1884 il letterato Luigi Gelmetti arrivò a pubblicare un volumetto su questo tema (*Un ostracismo ingiusto nell'alfabeto italiano*); e in Fanfani-Arlia 1881, p. 256-258 si riporta uno scherzoso 'lamento' della *j* per lo 'sprezzante modo di procedere con una sua pari' con tanto di seria risposta del Fanfani: "Il tuo lamento è giusto, garbatissima *J* consonante; ma [...] se nelle scuole nostre si può liberamente insegnare l'ateismo, il materialismo ed altre simili cose, pensa tu, se non ha esser libero a chicchessia l'insegnare che tu non conti nulla, che non devi entrare nell'alfabeto italiano, e simili vituperj».

⁷⁴ Migliorini (2001 [1960], p. 560) notava che: «Manzoni oscillò molto nell'uso dell'*j*: nelle stampe giovanili troviamo il segno, mentre in quelle più tarde esso non appare più; ma nei manoscritti autografi esso persiste anche in anni assai tardi».

Maria Giuliano

L'oscillazione, nelle parole in cui i nessi *ce-cie*, *ge-gie* sono preceduti da consonante, riguardante sia il plurale sia i nessi in posizione interna, sembra qui risolversi a vantaggio delle forme in cui compare *i* in nessi palatali (*cie*-18 occ., *gie*- 16 occ.):

Guancie (AF,17, 111; GA,19, 48), *guance* (MN, 106), *acciechi* (AF,20), *accieca* (AF,28), *lancie* (AF,61), *faccie* (AF,108), *lancie* (AF,61, 130), *caccie* (AF,120), *minaccie* (AF,122, 134, 136), *traccie* (AF,130), *faccie* (AF,75);

Leggieri (AF,27, 40, 85, 93, 100, 102, 107, 182, 279), *leggiemente* (AF,30), *leggierezza* (AF,102), *pioggie* (AF,69), *passaggiere* (AF,143), *messaggiere* (AF,170), *schieggie* (AF,243, 244)

Per i plurali delle parole in *-cia* e *-gia* in cui il nesso è preceduto da vocale, il corpus attesta un uso costante della *i* in *cupidigie* (AF,21, 51, 439)

Non si rileva la presenza di nessi palatali in LO e FF.

3.1.7. Mancata univerbazione

I risultati dello spoglio mostrano una costante e diffusa oscillazione nell'unione e separazione delle parole, pertanto il campione risulta caratterizzato dalla diffusa presenza di forme analitiche affiancate da occorrenze di forme che nell'uso odierno sono ormai univerbate. La distribuzione delle occorrenze sul piano diacronico è irrilevante, infatti le forme analitiche (38 occ.) sembrano essere usate dagli autori in modo irriflesso:

Maria Giuliano

né anche (AF,54), *allor quando* (AF,319), *sopra tutto* (AF,212), *mal augurio* (MN, 412), *in vece* (AF,387; MN,12), *buon giorno* (GA, 15; FF,37, 53; *buona notte* (LO, 203,) *da per tutto* (AF,411; LO,125) *gran che* (MN,49,70); *in somma* (AF, 11, 69, 114, 120, 133, 167; AM,71,99); *in vero* (AM, 34, 62); *mal grado* (AF, 13; AM, 3, 90); *pur troppo* (AF, 399, 408, 428) *non ostante* (AM, 421, 207; LO, 68, 118); *or bene* (AF,88, 89, 110; AM, 70); *se non che* (FF,86).

Per quanto riguarda i sintagmi preposizionali si registrano 48 occorrenze di mancata univervazione della preposizione *su* + articolo determinativo:

su lo (AF,230, 253, 330; MN,123; GA,93, 103), *su la* (AF,26, 31, 32, 47, 67, 130, 151, 156, 158, 160; MN,144, 146, 148, 160, 172, 183, 268; GA, 36, 70, 75, 87, 115, 121), *su le* (AF, 6, 9, 16, 22, 32, 57, 95, 101, 110, 112, 114, 137, 148; GA,40, 42), *su lo* (MN,412 AM, 421, 207), *su l'angolo* (MN,414)

Nel romanzo di Manzoni (1840) prevalgono le forme con mancata univervazione.

3.2 Vocalismo tonico

3.2.1. Dittongo e monottongo

I risultati dello spoglio sul campione analizzato sono piuttosto omogenei e confermano la netta prevalenza delle forme dittongate su quelle con il monottongo. Sia dopo palatale che dopo nesso consonantico più *r* la resistenza alla seppure oscillante prassi della quarantana⁷⁵ e dei manzonisti dunque si dimostra forte. Dal

⁷⁵ Cfr. Serianni (1989, p.145) nei *Promessi Sposi* *movò* e *voto* ricorrono sempre con il monottongo, mentre *figliuolo* e *buono* sono sempre con il dittongo.

Maria Giuliano

punto di vista diacronico, all'interno del campione, non si notano particolarità di rilievo. Le uniche voci monottongate reperite nel corpus sono non certo a caso nel testo di Guerrazzi: *smovere* (AF,299), *movere* (AF,352, 428, 444), *rimovere* (AF,371).

Il campione presenta anche 7 occorrenze delle voci rizotoniche di *coprire* e *scoprire*: *cuopre* (AF, 17, 64, 75, 81, 188, 212), *cuoprirmi* (AF,215), *scuopre* (AF, 14), la cui vitalità è piuttosto scarsa⁷⁶.

Si riporta qui di seguito l'elenco delle occorrenze delle voci con dittongo (33 occ.):

spagnuoli (AF,164), *marrajuolo* (AF, 150, 454), *boscaiuolo* (AF,468), *figliuolo* (AF,26, 58, 75, 77, 85, 95; MN, 152), *figliuola* (AF,99, 135, 190; MN,90), *figliuole* (MN, 92, 158, 159), *figliuolo* (MN,268), *figliuoli* (MN, 268), *fittaiuolo* (MN,90, 125), *giuoco* (AF,53, 195, 197; MN, 12, GA, 56; FF, 66, 83, 127, 153), *giuocare* (AF, 372), *lucernuola* (MN,18), *poggiuoli* (MN,91).

Come si vede il campione analizzato si orienta in generale verso la preferenza accordata al dittongo, conformemente ai risultati documentati dagli studi di Mengaldo (1987), di Serianni (1989), di Antonelli (2003 e 2010); solo il testo arcaizzante di Guerrazzi mostra una certa riluttanza ad abbandonare forme radicate nella tradizione letteraria del tipo *cuopre*.

⁷⁶ Cfr. Serianni (1989, p. 165); Bonomi (2003, p. 62).

Maria Giuliano

3.3 Vocalismo atono

3.3.1. Labializzazione della vocale protonica

Il campione mostra il predominio dell'allotropo labializzato per *domandare*; si riportano le 3 forme marcate con *i* protonica registrate nel campione: *dimandane* (AF,5), *dimandava* (AF, 208) e *dimandò* (FF, 112). Come nota Serianni⁷⁷ il tipo *dimanda*, *dimandare*, che è forma attardata, sebbene fosse diffuso nel toscano popolare poteva assumere una connotazione culta. Nei *Promessi Sposi* la preferenza è accordata alle forme labializzate⁷⁸.

3.3.2. Chiusura di *e* protonica

Nel campione analizzato le forme registrate della chiusura della protonica *e* sembrano in netto regresso (25 occ.), dal momento che sono state riscontrate quasi tutte in AF, solo due esempi si segnalano in MN :

diozione (AF, 413), *gittare* (AF, 35, 198, 224, 357), *gittarono* (AF, 197, 301, 339; MN, 14), *inimico* (AF,280), *nissuno* (AF,222, 228, 234, 276), *sibbene* (AF,21, 46, 62, 77, 108, 123, 140, 159, 188).

⁷⁷ Cfr. Serianni 1989, p.180.

⁷⁸ LIZ [selez.] domanda (35) domandare (12) domani (40), nessuna occorrenza della forma con *i*. Per domanda/dimanda; domani/dimani; somigliante/simigliante cfr. Mengaldo (1987), Serianni (1989, p. 180), Antonelli (2003, p. 96).

Elleie Giuliano

La chiusura sembra prevalere, in linea con quanto osservato da Antonelli circa i vocaboli prefissati con *re*-⁷⁹:

ricuperato (AF,65, 135), *riputato* (AF, 143, 153, 329, 453), *riputazione* (AF, 77, 114, 159, 281), *risuscitato* (AF,364).

3.3.3. Alternanza o,u in protonia

La serie “Romanzo popolare italiano” mostra una timida oscillazione tra le forme con *u* e quelle con *o*. Per quanto riguarda le voci che in latino presentavano *u* protonica, la variante *romore* si registra una sola volta sia in AF, 464 che in GA, 123; in tutte le rimanenti occorrenze di AF si reperisce la voce *rumore* (49, 70, 98, 138, 172) Si registra anche *stromenti* (AF, 95).

Nel corpus compare un solo caso di *o* non etimologica come *focile* (AF,146), e due casi in cui il distacco dal modello latino prevale in 2 occorrenze in cui la base presenta *o*: *officiosi* (AF,331), e *officio* (AF,389, 474).

3.3.4. Alternanza a,i postoniche

Nell’ambito dell’oscillazione *a-i* postoniche si è notata una notevole oscillazione tra *giovane* e corradicali e *giovine* (sia al maschile che al femminile),

⁷⁹ Cfr. Antonelli 2003, p.98.

Maria Giuliano

come si evince dalle occorrenze sotto riportate. Nei *Promessi Sposi* si passa da *giovane* a *giovine*, mentre per il plurale non si ha nessun intervento livellatore⁸⁰.

Giovane (AF,484, MN, 14, 125, 148, 484; LO, 169; GA, 6, 15, 17, 20, 36, 50, 77, 97; FF, 17, 19, 51, 61, 123), *giovanetto* (GA, 74, 42; FF, 71, 94, 140, 146) *giovanotto* (LO, 304), *giovine* (MN,91, 145, 151,158, 183), *giovinetta* (AF, 158, 181; MN,90), *giovinetto* (AF,176, 239; MN,152, 183), *giovinetti* (AF,80).

3.3.5. Forme rizoatone col tema in e

Il campione presenta, in un panorama con prevalenza di forme rizoatone con *u*, soltanto 3 occorrenze di forme con *e*: *esciva* (AF, 224), *riesciva* (AF, 343), *riescirebbe* (AF,378).

3.4 Consonantismo

Nell'ambito del consonantismo, relativamente alla pronuncia e intonazione si segnalano in MN due casi di rotacismo nel passaggio di *-d-* > *-r-*, che Radtke 1997 giudica «sviluppo recente [...], evidenziabile solo dall'Ottocento in poi»: *maronna*, *ronna* (MN, 414). In AF si rileva invece la presenza della gorgia toscana, 'apo dei fedeli, miseri'ordia, 'osa, 'assa. Da segnalare nell' archetipo paraletterario di MN la conservazione della *-r-* . Da ciò è possibile dedurre che i fenomeni riscontrati e opportunamente riprodotti da Gregoretti in entrambe le testualità

⁸⁰ Cfr. Serianni 1989, p. 181.

Elleie Giuliano

rispondono all'esigenza di verisimiglianza ai fini della caratterizzazione socio-ambientale dei testi.

3.4.1. Alternanza occlusiva sorda sonora

Le oscillazioni consonantiche riscontrate negli archetipi narrativi nel complesso riflettono incertezze del tutto normali nell'Ottocento e quindi non sono particolarmente significative. I risultati del *corpus* mostrano nella testualità audiovisiva l'assenza totale dell'oscillazione tra le forme che presentano l'occlusiva sorda e l'occlusiva sonora, che invece è notevole nella corrispondente fonte cartacea, di cui si è ritenuto opportuno segnalare gli esempi.

Nell'ambito delle sorde intervocaliche si registrano in AF numerose attestazioni del pronome dimostrativo *cotesto* (9 occorrenze) in luogo di *codesto* (1 caso), che comunque rimane la forma prevalente negli altri testi del corpus:

cotesta (AF, 34, 45, 67, 121, 137, 144; MN,153) *coteste* (AF, 129, 136, 152, 158); *cotesti* (AF, 27, 29, 51, 57, 81, 103, 154); *cotesto* (AF, 34, 41, 61, 127, 130, 138, 158; MN,164).

Nel campione inoltre compaiono una serie di lemmi con nessi sonorizzati: *tr/ dr nudrito* (AF, 111, 162, 170, 177, 365). Per quanto riguarda *sacrificare-sagrificare*, *sacrificio/sacrificio*, *sagrificio/sagrifizio* l'oscillazione si presenta continua e non si può dire quale delle due varianti prevalga:

Maria Giuliano

cr gr lagrime (AF, 9, 16,30,52,76,100,127, 157, 182); *lacrime* (AF,259, 268, 270, 287, 320, 344, 345, 364, 375); *sacrificio* (AF, 413, 417, 151, 154); *sacrifizio* (AF, 197, 390; LO, 205); *sagrifizi* (AF, 116); *secreto* (AF, 251); *segreto* (AF, 31, 45, 86, 141, 153; GA, 15, 48, 75, 136).

3.4.2. Assibilazione di *ci*, *zi*

Il fenomeno dell'assibilazione di *ci* e *zi* mostra una notevole vitalità nella serie "Romanzo popolare italiano":

*annunziare*⁸¹ (AF,66, 78), *annunziando* (GA, 125), *annunziatori* (GA,75), *artifici* (AF,231), *benefizii* (AF,6, 87, 161), *benefizio* (AF,7, 19, 27, 36, 109, 119, 152, 162, 227, 340); *benevolgenza* (MN; VII); *denunzierò* (LO, 488); *pronunziare* (AF, 51; LO,287); *rinunziare* (AF, 83, 369; FF, 14, 74); *rinunzieresti* (LO, 205).

3.5 Morfosintassi

3.5.1. Usi dell'articolo

Per quanto riguarda i fenomeni di morfosintassi, sono presi in considerazione dapprima alcuni aspetti microsintattici per poi estendere l'analisi ai tratti rilevanti della sintassi della frase.

L'articolo determinativo si trova con regolarità davanti a un nome femminile, secondo l'abitudine settentrionale ma anche fiorentina, e davanti ai cognomi, come segnala Fornaciari⁸²:

⁸¹ Nei quotidiani messinesi si riscontra un'incertezza tra *annunziare* e *annunciare*; cfr. Scavuzzo 1988, p. 38.

⁸² R. Fornaciari, *Sintassi italiana dell'uso moderno*, rist. anastatica dell'ed. 1881, presentazione di Giovanni Nencioni, Firenze, Sansoni, 1974.

Maria Giuliano

«Conosco *la* Marta, essa è l'angelo di casal del Principe» (MN,144); «e finalmente *la* Maruzzara, innamorata del fratello Sciasciariello» (MN,411); «*la* Minca si era rincantucciata» (GA, 54); «è la biondina del 40, *la* Sara, le è morto il bambino ieri sera» (GA, 42); «non lo so, sai chi ho incontrato oggi nel salotto di mamma? *Il* Massenti» (FF, 34)

Tradizionale è l'uso dell'articolo determinativo col numerale che regge un partitivo in AF «Giunti che furono in parte dove il sentiero si divide in due diversi cammini, *l'uno dei quali* mena a Firenze, *l'altro* ai borghi e alle ville circostanti alla città» (p.64); «pur nondimeno *l'uno di essi* non può cadere in terra senza il volere di Dio» (p.132).

Inoltre l'articolo determinativo è omesso non di rado davanti all'aggettivo possessivo, come poteva avvenire nell'italiano antico, sia nel registro aulico, sia in quello colloquiale: «ma intanto abbiate ira nel cuore, minaccia su i labbri, morte nella destra» (AF, 9), «dolore o furore non sono certissimi segni d' amor disperato?» (AF, 184).

Presente un caso di omissione dell'articolo dopo un verbo di percezione all'imperativo, tipico dell'uso letterario ma anche del toscano vivo: «Udite, Dante, mie estreme parole» (AF, 283)

Maria Giuliano

3.5.2. Le proposizioni: analitiche e sintetiche

Per adeguare la grafia all'effettiva pronuncia, Manzoni nella quarantana aveva accordato una preferenza coerente e sistematica «alle varianti analitiche delle preposizioni articolate *per il*, *per la* ecc. e *con lo*, *con la* rispetto alle varianti sintetiche»⁸³, andando decisamente contro la norma vigente all'epoca, che considerava «insolubili» le preposizioni «composte con l'articolo *il*, eccetto *pel* che può sciogliersi in *per il*»⁸⁴. Come già si è rilevato in altri casi, nella riscrittura televisiva, fedele al testo paraletterario, la scelta di Gregoretti nell'uso delle preposizioni si attesta su posizioni arcaizzanti, rispettando e mantenendo la presenza delle preposizioni sintetiche in AF e in MN, come appare dalle occorrenze nella seconda colonna della tabella qui di seguito riportata, in cui sono registrate complessivamente le occorrenze riscontrate. È significativo che in LO, GA e FF dominano le varianti moderne delle proposizioni analitiche.

<i>con il</i>	10	<i>col</i>	9
<i>con lo</i>	2	<i>collo</i>	-
<i>con la</i>	37	<i>colla</i>	1
		<i>coll'</i>	2
<i>con i</i>	-	<i>coi</i>	2
<i>con gli</i>	2	<i>cogli</i>	1
<i>con le</i>	8	<i>colle</i>	-
<i>per il</i>	6	<i>pel</i>	4
<i>per la</i>	22	<i>pella</i>	-

⁸³ Serianni 1986, p.177. In un quadro così marcato, tra le preposizioni sintetiche reggevano solo *col* e *co'*.

⁸⁴ Fornaciari 1879, p. 220.

Maria Giuliano

<i>per i</i>	4	<i>pei</i>	-
<i>per le</i>	7	<i>pelle</i>	-

3.5.2.1 Cumulo preposizionale

In quattro contesti di *MN* si sono riscontrati costrutti caratterizzati da cumulo di preposizioni, ascrivibili alla lingua letteraria del narratore onnisciente:

«*In su lo sboscamento degli ontani*» p.123; «*In su la via di Caivano*» p.149; «*In su la terra*» p.172; «*È come un vescicante in su lo stomaco*» p.412.

3.5.3. Uso dei pronomi

3.5.3.1. Pronomi personali soggetto

Relitto dell'italiano letterario tradizionale ottocentesco è l'uso del pronome personale, che, conformemente ai dati di Antonelli (2003), presenta esiti differenti tra uso anaforico e uso marcato. Dai dati del nostro spoglio si evince come nella serie "Romanzo popolare italiano" il pronome più usato con valore anaforico sia *egli* (con 37 occorrenze). In particolare nella riscrittura televisiva di AF si riscontrano 3 occorrenze del pronome *egli*, che nel corrispettivo archetipo paraletterario presentava la forma arcaica *ei*, che tuttavia predomina in tutto il romanzo di Guerrazzi. Sporadicamente appare invece *ei* nella scrittura di Mastriani,

Elleie Giuliano

dimostrando ancora una spiccata marcatezza diafasica⁸⁵. Si registra poi un'occorrenza di *eglino*, mantenuta da Gregoretti in MN: e conferma come l'intervento di Manzoni nella drastica riduzione di *elleno* ed *eglino* sia stato probabilmente recepito dagli scrittori del nostro *corpus*. Di contro nell'italiano premanzoniano della scrittura guerrazziana si registrano anche le forme antichate del pronome maschile plurale *eglino* con 10 occorrenze in AF e del pronome plurale femminile *elleno* con 6 occorrenze. Presente in LO con 2 occorrenze il pronome *lui* posposto al verbo con valore anaforico, in conformità con le grammatiche ottocentesche, che contemplano il caso, pur eccezionale, in cui

fra i pronomi di terza persona, la forma oggettiva (*lui, lei, loro*) si sostituisce alla soggettiva (*egli, ella, elleno*), quando la persona operante debba avvertirsi di più e mettersi in rilievo maggiore. Ciò accade specialmente: dove siano più persone a contrasto o in vicendevole corrispondenza [...]; dove si debba ben distinguere e separare una persona dalle altre [...]; in generale, quando il soggetto sia posposto al verbo [...]; dopo *anche, neanche, nemmeno* e simili forme avverbiali.⁸⁶

Per quel che riguarda il femminile, spicca il tradizionale *ella* (19 occorrenze), usato con valore anaforico, mentre assai raro è il pronome *lei* che si registra solo in due casi, uno dei quali in contesto marcato. Solo 4 occorrenze fa registrare il pronome *essa*, forma però non marcate nella prosa ottocentesca⁸⁷, e qui in riferimento a soggetti animati.

⁸⁵ Cfr. Antonelli 2003, p. 132 e bibliografia ivi riportata.

⁸⁶ Fornaciari 1881 [1974], p. 49-50.

⁸⁷ Cfr. Serianni 1989, p. 190; Antonelli 2003, p. 130.

Maria Giuliano

Riporto di seguito il quadro dei dati raccolti:

- *egli*

«*egli* è buono prudente e cortesissimo giovane» (AF ,51); «nella mano destra *egli* porta lo scettro d'oro» (AF,64); «allorquando *egli* volle curvarsi, la testa gli si staccò dalle spalle (AF,II, 310); «*egli* continuò il suo cammino senza badarlo(AF,II; 277); «un vento infiammato investe l'arena e mena in giro nuvole di terribile mole e tra le nubi appaiono i fantasmi di tutti coloro che *egli* aveva menato a morte» (AF, 466); «*egli* era riuscito nelle carceri a forgiarsi un mazzo di carte con un foglio di cartone» (MN,12); «*egli* raddoppiava lo strepito» (MN, 150); «*egli* guardò attorno a sé» (MN, 151); «*egli* sentì un brivido di piacere corrergli per tutte le fibre» (MN, 148); «*egli* ha qualcosa da dirti di somma importanza» (MN,151); «*egli* è impazzito» (MN, 158); «ed *egli*, Cecatiello, sapeva che era innocente» (MN, 158); «*egli*...è il mio destino figliuola» (MN, 159); «*egli* si era fermato presso l'uscio (MN,164); «*egli* deve soffrire assai» (MN, 168); *egli* conosce la mia situazione mi avrebbe anticipato» (MN, 173); «*egli* ha tante qualità» (LO, 15); «*egli* gliela fece strappare dal seno» (LO, 22); «*egli* è innocente» (LO, 25); «*egli* si dimenticava di esistere, di essere» (GA, 82); «dunque *egli* non lo sa» (GA, 120); «d'un tratto *egli* mi strinse le braccia con le mani tanto da farmi male (GA, 121); «*egli* ha cantato il suo breve inno alla vita» (GA, 118); «*egli* affascina la piccola cinciallegria con la sua musica ed ella ascolta e adora l'ignoto che splende per lei» (GA, 119); «*egli* era la bellezza era la felicità che ricanta i cuori (GA, 120); «*egli* ha fatto il ritratto e gliel'ha regalato» (GA, 120); «*egli* aveva otto anni e si chiamava Brunello» (FF, 2); «*egli* non parlava più» (FF, 18); «*egli* era stato colto di subito» (FF, 24); «*egli* mi tiene compagnia» (FF, 26); «*egli* è cresciuto» (FF, 27); «*egli* è venuto un giorno a cercarmi come un piccolo amore» (FF,33); «*egli* sostiene una conversazione meglio di un grande» (FF, 37); «*egli* a guisa di un piccolo amore/ sbucato impensatamente fuor da una nube» (FF, 61); «*egli* vi si attaccò con la mano sinistra e gli tagliarono la sinistra (FF, 118); «*egli* vi si aggavignò coi denti» (FF,118); «*egli* l'aveva incatenata al suo destino» (FF, 118); «a vent'anni / quando gli altri balbettano ancora le prime parole della scienza di vivere/ *egli* era un dominatore» (FF, 155).

- *ei*

«nella mano destra *ei* porta lo scettro d'oro (AF,64); «allorquando *ei* volle curvarsi, la testa gli si staccò dalle spalle (AF,II, 310); «un vento infiammato investe l'arena e mena in giro nuvole di terribile mole e tra le nubi appaiono i fantasmi di tutti coloro ch'*ei* aveva menato a morte (AF, 466).

Elaine Giuliano

-eglino

«appena 5 mesi ch'*eglino* sono sposati» (MN, 268)

- ella

«*ella* non sembra cosa terrena» (AF,164); *ella* presolo per la mano a sé lo trae avvicinandolo a messer Benedetto» (AF,164); «*ella* è dunque seriamente malata» (MN, 148); «*ella* si è offerta di accogliere questa fanciulla» (MN, 153); «affe' mia ch' *ella* non ti assomiglia per niente» (MN, 152); «allorchè *ella* vide apparire sulla soglia dell'uscio che era rimasto aperto la orrenda figura dello strangolatore» (MN,194); «Marta mise un piccolo grido di sorpresa e di spavento sempre ridendo e scherzando com'egli la ebbe carcerata in quelle fasce ch'*ella* non poteva più fare nessun movimento» (MN, 268); «*ella* non l'avrebbe risparmiata LO, 14); «*ella* fu colta come da una vertigine» (LO, 17); «*ella* mi è devota come una schiava» (LO, 24); «*ella* si chiamava semplicemente Nicoletta Dossena» (FF, 4); «*ella* teneva per mano il figlio del conte Traldi» (FF, 15); «posava il capo sulle sue ginocchia ed *ella* lo accarezzava lievemente» (FF, 120); «*ella* si volse con impeto mostrandoci un viso terribile» (FF, 122); «senza dubbio *ella* voleva tutto per se» (FF, 124); «le aveva piantato nel fianco una freccia di cui ella non sapeva più liberarsi» (FF, 132).

-lui

«solo *lui* la trascura/ si assenta di casa per lunghi periodi/ la tradisce» (LO, 22); «*lui* l'ha voluta/ l'ha pagata bene» (LO, 24).

-lei

«*lei* si addolora/non regge alla pena di tanta astinenza» (LO, 29);

contesto marcato

« *lei* è mia figlia!» (LO, 15).

-essa

«un giorno lo scellerato battè a più riprese e villanamente la consorte, tanto che *essa* diede in uno sfogo di sangue» (MN, 123); «*essa* è l'angelo di Casal del

Maria Giuliano

Principe» (MN, 158); «*essa*... è partita per il cielo» (MN, 159); «*ma essa* è ancora a letto» (MN, 171).

- *essi*

«questo fu il primo incontro di queste due belle e gentili creature/ e da quel dì si rividero ogni giorno/ in quanto all'amarsi/ *essi* amavansi già da qualche tempo/ senza conoscersi ancora *essi* amavansi già da qualche tempo» (MN, 91) «*essi* non sono nostri fratelli» (MN, 106)

Inoltre per quanto riguarda *lui* / *lei* soggetto si registrano i tradizionali usi enfatici in contesti marcati, che talvolta coinvolgono anche il pronome *egli* ed *ella* in posizione posposta al verbo, talvolta in unione con *anche* e *pure*:

il vicerè di Napoli Filiberto principe d'Orange [...] rimase attonito *pur egli* e favella» (AF, 48); «“*si*” esclamò Onesimo rapito *anch'egli* in questa dolce ricordanza» (MN, 90); «rinunziava *egli* a vivere per contemplare l'armonia dell'infinito» (GA,77); «è quel giovanotto biondo/ era *lui*» (GA, 15); «e là erano tornati un giorno/ *ella* per rivedere il suo bambino e *lui* per corteggiare Nicla» (FF,42); «era *lui* quel Duccio Massenti già così slombato a ventisei anni da non sentire l'indicatezza e la vergogna della sua condotta (FF, 42); «parevano essersi staccati *lei* e *lui* dal mondo (FF, 107); «veniva dalla Svizzera / era sceso *egli pure* dall'albergo» (FF, 3); «ascoltava immobile/ avvolta *ella pure* nell'illusione» (FF, 107); «e Gigi Barbano che sapeva la forza perché era *egli medesimo* un forte/ rilevò subito negli occhi del fanciullo una luce e nella bocca sua una linea che ne dicevano l'energia straordinaria»(FF,118); «lo sciocco, l'immorale era *lui*, quel Duccio Massenti» (FF, 42)

In generale, si può notare una tendenza alla ripetizione del pronome personale soggetto, che proviene da una tendenza della sintassi arcaizzante, in particolare

Maria Giuliano

nelle interrogative secondo un'abitudine mai abbandonata nella tradizione letteraria⁸⁸:

Vorresti⁸⁹ *tu* che io facessi un 'crovattino' a quel puzzolente carbone? (MN,); «Gli vuoi *tu* fare questo sacrificio?» (MN,144); «Vorresti *tu* che io fossi la tua amante?» (FF, 93); «non andrai *tu* più in barca con lui?» (FF, 45); «mi chiedi forse *tu* l'amore /tu mi chiedi la vita!» (FF,123).

3.5.3.2 Pronomi personali atoni enclitici

Per quanto riguarda la collocazione dei pronomi atoni, si nota una consistente presenza dell'enclisi, di cui non esiste traccia nella corrispondente riscrittura per il piccolo schermo. I casi più frequenti riguardano il pronome *si*, che il Fornaciari considera infatti quello che si attacca più comunemente ai verbi⁹⁰, e che ricorre soprattutto in unione al presente indicativo con i pronomi di prima e seconda persona in *paionmi*, (AF,121), e *aombrarti*, (AF,121), *tormi* (GA, 72), e con la terza persona plurale in *volgansi* (AF, 212). Lo stesso pronome *si* trova con l'imperfetto indicativo in *amavami* (MN, 91), *stavasi* (MN, 133), *divertivasi* (MN, 268), *erasi* (MN, 483), *svolgevasi* (GA, 60), *amavansi* (MN, 148), Nell'ultimo caso *si* noti l'enfasi espressa dalla ripetizione con poliptoto.

⁸⁸ G. Patota, *Sintassi e storia della lingua italiana: tipologia delle frasi interrogative*, Roma, Bulzoni.

⁸⁹ Degno di nota la sostituzione, operata da Gregoretti in direzione della semplificazione della lingua, della forma verbale con pronome enclitico unverbato (*vorrestù*), che, come segnala Serianni (1993, pag. 546), erano uscite da tempo dall'uso ed erano parzialmente rimesse in circolo dai prosatori puristi nel primo Ottocento.

⁹⁰ «È molto comune anch'oggi affiggere il *si* alle terze persone singolari e plurali» (Fornaciari 1879, p. 197).

Maria Giuliano

In quanto all'*amarsi* essi *amavansi* già da qualche tempo senza conoscersi ancora

Qualche caso di enclisi con il pronome *gli* e *lo* in unione a participi passati: *lasciatogli* (AF, 92), *dissegli* (MN, 152), *presolo* (MN, 216). Inoltre un solo esempio di enclisi ha il condizionale con il pronome di prima persona: *piacerrebemi* (AF, 277) e un unico esempio di enclisi nel passato remoto che nella prosa di fine Ottocento era effettivamente rara e pertanto marcata come costruito letterario⁹¹: *rallegrossi* (MN, 267).

Si può, quindi, affermare che la discreta presenza dell'enclisi pronominale nella lingua di consumo di fine Ottocento aveva una connotazione marcatamente letteraria ed elevata e conferiva al tono di quella prosa un carattere di sostenutezza.

3.5.3.3. Uso pleonastico di *la, egli, gli*

Nella serie «Romanzo popolare italiano» non è molto frequente l'uso di pronomi personali o impersonali soggetto pleonastici, che invece spesseggiano nella scrittura paraletteraria di AF, in linea con la tradizione toscana⁹², evidente segno di una dialettalità irriflessa. I casi reperiti nel *corpus* mostrano soltanto 4

⁹¹ Cfr. Fornaciari, 1879, p.196.

⁹² Cfr. Migliorini (2001[1960], p. 633), Mengaldo 1987, p. 66; Antonelli 2003, p.135.

Maria Giuliano

occorrenze, una per *la* e per *egli*, due per *gli* come soggetti pleonastici del verbo essere, marcate in diafasia:

«*la* è cosa da gente vile» (AF, 123); «e pare un passo ma *gli* è un abisso» (AF, 71); prendete *egli* è ben giusto che a me si debba premio più scarso di denaro perché ricevo maggior guiderdone di gloria (AF, 249); *gli* è perché noi siamo rimasti a tredici (MN, 412).

3.5.3.4. Pronomi atoni: forme notevoli

Nell'ambito dei pronomi atoni si segnala all'interno del corpus la presenza di 3 occorrenze di *il* opportunamente sostituite dalla forma *lo* nella sceneggiatura:

«questo uomo è brillo /*Il* [lo] menerò da Ciccio Saverio» (MN, 158); «la belva *il* [lo] trascinava da un lato» (MN, 186); «ogni volta che la madre *il* [lo] chiamava presso al suo letto di dolori quel perfido fanciullo la scherniva» (MN, 268).

3.5.3.5. Pronome relativo

Anche tra i pronomi relativi si rileva la persistenza di usi colloquiali. Ampiamente diffuso appare il pronome invariabile *che* in funzione di soggetto o di oggetto, al posto della forma variabile *il quale*, *la quale*, *i quali*, *le quali*, considerato già dal Fornaciari «raro assai nel parlar familiare»⁹³ e limitato all'uso scritto formale. Nelle testualità televisive qui indagate si registrano solo 2 occorrenze della forma variabile *la quale* e *il quale*:

⁹³ Fornaciari 1881 [1974], p. 118.

Maria Giuliano

- *la quale*

«né funestava gli occhi dell'omicida colla vista del sangue, né le sue orecchie erano conturbate dalle grida, e da' gemiti della vittima, *la quale* moriva ridendo» (MN, 268);

- *il quale*

«nessuno ci vuole/ o meglio queste energie vulcaniche non hanno trovato ancora una manifestazione moderna/ idonea/ ed efficace/ è quello che io studio nel mio prossimo romanzo sulla "campagna romana"/ *il quale* avrà forse per titolo "LA NUOVA MILIZIA" [GA, 15]

Nell'ultimo esempio si tratta del frammento di una lettera indirizzata da Giovanni Cena scrive alla signora Maria Hanfrid di Londra, che nel 1908 tradusse *Gli ammonitori* per il pubblico inglese, e che Gregoretti ha collocato nella chiusa dello sceneggiato; in entrambi i casi si rivela difasicamente marcato perché si tratta del narratore.

3.5.3.6. Pronome interrogativo: *che, cosa, che cosa*

Tra le varianti manzoniane più significative e più radicate nelle opere successive 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)⁹⁴, ma ancora nell'Ottocento spesso osteggiato dai grammatici tradizionalisti»⁹⁵, o ammesso solo nel registro familiare⁹⁶. Nel nostro corpus sorprende il numero prevalente di occorrenze tra la

⁹⁴ Si veda a tal proposito Sabatini 1985, p.165.

⁹⁵ Serianni 1986, p. 196. Per le censure dei puristi e dei grammatici ancora nel primo Ottocento si veda Patota 1987, p. 84- 86.

⁹⁶ Così sosteneva ad esempio il Fornaciari (1879, p.138), per il quale «famigliarmente, sottintendendo *ché?* Si dice anche: *cosa?*».

Maria Giuliano

forma *che* anche nei testi di ambientazione settentrionale come GA, LO, FF, e la forma *cosa* che invece si attesta con 3 ricorrenze in ciascun testo indagato. Si discosta da questo profilo AF in cui si segnalano 2 casi di *che*, e uno di *cosa*.

-*che* (30 occ.) discorso diretto

«*che* è?» (AF, 263); «ma *che* vi ho fatto?» (AF, 164); «*che* volete?» (MN, 91); «e *che* venite a fare qui? (MN, 91); «*che* ha quel carnefice? (MN, 107); «*che* ‘vuò’ il signor duca per ‘avè’ bisogno di me? (MN, 150) [MN, 6]; «*che* ‘so sti’ cose? [MN, 5]; «*Che* fu? *Che* avvenne? (MN, 173) [7]; «*che* vuol dire questa scena? [LO, 7]; «mio Dio *che* ha? [LO, 19]; «*che* succede / Margherita?[LO, 21]; «*che* vuole, *che* cerca? [LO, 21]; «*che* volete fare? [LO, 22]; «MIO DIO *che* succede? [LO, 22]; «ma *che* avete? [LO, 24]; «*che* avviene? (GA, 7); «*che* c’entrano i signori? (GA, 7); «e *che* farai quando sarai vecchia? (GA, 48); «*che* fa la campagnola, quando il pieno sole e l’ombra calante la riempiono di sgomento? (GA, 59); e lei *che* fa ora? (GA, 62); *che* dici? (GA, 71); *che* vuoi tu? (GA, 102); *che* vuole significare il suo sguardo di rimprovero? (FF, 40); *che* dici? (FF, 59); *che* è avvenuto di lui? (FF, 59); *che* fa a Parigi? (FF, 123); ma *che* dice? (FF, 136); *che* c’è cara? (FF, 70).

-*cosa* (9occ.) discorso diretto

ma di Firenze *cosa* hai fatto de’ tuoi giorni di gloria? (AF, 126); tu dicevi che scavando nel bosco hai trovato *cosa*? (MN,125); sapete *cosa* insegna San Paolo? (MN, 159); pellegrino, *cosa* ti senti? (MN, 172); mi hanno detto che venivate a nome di vostra madre, *cosa* posso fare? (LO, 22); buonasera signor Zanna! *cosa* desidera? (LO, 21); *cosa* volete da me signore? (LO,28); *cosa* ti potrebbe accadere, se si sapesse? (FF, 35); ora *cosa* facciamo? (FF, 124); *cosa* vuoi , tu? (FF, 156).

- *cosa* (1 occ.) discorso indiretto

non so *cosa* mi tenga lontano (FF, 155)

- *che cosa* (10 occ.)

che cos’hai mia cara figlia? (MN, 150); *che cosa*? (MN, 152); *che cosa* le era accaduto (MN,152); *che cosa* vuoi dire disgraziata (LO, 24); *che cosa* c’è / signorina (GA, 63); *che cosa* le importa signorina (GA, 65); ma *che cosa* vuoi

Maria Giuliano

(FF, 13); chiedimi piuttosto *che cosa* non voglio (FF, 13); *che cosa* possiamo fare per te? (FF, 45); *che cosa* hai fatto in questi lunghi anni? (FF, 106).

3.5.3.7. Uso del pronome *ciò*

Il pronome *ciò* « raro nel parlar familiare, ma frequentissimo negli scrittori»⁹⁷ con valore neutro al posto di *questo*, *quello* ricorre 2 volte in AF, 4 in MN, 3 in LO e 2 in FF :

«di *ciò* pertanto domando guarentigia» (AF, 50); «vedo un tale desiderio di sollevarlo che *ciò* mi diventa un tormento e non posso scuotermelo se non con l'azione,così che io va pensando un'azione che io debbo fare (AF, 165); «faccio rispettosamente intendere a sua eccellenza che *ciò* che ho da dirvi non permette che altri sentano» (MN, 151); non ebbi l'ardire di chiedere *ciò* al signor duca» (MN, 151); «*ciò* fu quando le labbra s'incontrarono» (MN, 91); «ma se *ciò* fosse» (MN,93); «fatto *ciò* il marito come se avesse voluto farla ridere un poco cominciò a dileticarla sotto i piedi» (MN,268); «e questo non era certo un argomento di reità» (MN,271); «è *ciò* che le rende appunto seducenti da fare gola» (LO, 11); «papà farò *ciò* che vorrai, ma ricordati che amo Piero» (LO, 15); «fa *ciò* che vuoi, sono tua figlia e devo obbedirti» (LO, 15); «mi ricordo ancora *ciò* che dicesti a me e a lui sulla barca» (FF, 141).

Tuttavia verso un'incipiente medietà d'uso colloquiale orienta la pur esigua presenza di *questo*, di cui si contano solo 3 occorrenze in LO, 2 in GA, 3 in FF, soprattutto nelle parti dialogiche, in luogo del più letterario *ciò*:

«tu piangi perché ti dico questo? » (LO, 15); «*questo* si mi rende proprio contenta» (LO,8); «ma ha dimenticato *questo*» (LO,11); «io ti propongo *questo*» (FF, 17), « è *di questo* che mi accusi?» (FF,); «io ti darò tutto *questo*» (FF, 13); «e la giustizia lascia fare tutto *questo*? » (GA, 122); «*questo* l'ho fatto io» (GA, 123).

⁹⁷ Fornaciari 1881 [1974], p. 82.

Maria Giuliano

3.5.3.8. Pronome indeclinabile *che*

Anche tra i pronomi relativi si registra l'esigua persistenza di usi arcaici, con il pronome indeclinabile *che* nei casi obliqui:

«una testa s'affaccia alla finestra poi due poi cento/come le rane in palude passato il rumore di *che* hanno avuto paura si levano sulla acque contaminate e ritornano al gracidiare increscioso» (AF, 14); «ed ecco proprio il modo *in che* andò la cosa» (AF, 119) «Sì babbo, la mattina seguente alla notte *in che* venne assassinato il vecchio duca» (MN, 158) «chissà / mormorò Bruno con un accento *in che* era tutto inconsapevole del suo destino» (FF, 20)

3.5.3.9. I clitici *ci*, *vi*.

Nella prassi correttoria dei *Promessi sposi* l'incremento di *ci* rispetto a *vi* svolge un ruolo importante, in risposta alla discorsività delle strutture enunciative⁹⁸. Nella serie "Romanzo popolare italiano" la presenza del clitico locativo *vi* (7 occ.), marcato in diafasia come di tono più letterario, è la forma dominante

-*vi*

«altrettanti mondi *vi* discoperse» (AF, 126); adesso *vi* perirei e meco perirebbero le speranze» (AF, 71); «non *vi* fu circostante per quanto di animo saldo che non sentisse a codesto spettacolo commuoversi l'animo e inumidirsi gli occhi» (AF, 165);
«ma *vi* è pure un altro motivo» (LO, 11); «taci/ taci/ *vi* sono segreti che fa d'uopo devi custodire gelosamente in fondo al cuore» (LO, 17); «che distanza *vi* è da qui al paese (LO, 26); «*vi* si arriva con la funicolare (FF, 31).

⁹⁸ Testa 1997, p.21.

Maria Giuliano

Tuttavia la concorrenza tra le due forme nella letteratura di consumo, come in altro tipo di lingua scritta, dipende da fattori diversi, di ordine funzionale-sintattico e relativi alla variazione diafasica. A un profilo funzionale e sintattico si riconduce l'uso pronominale che sta per 'ad, in esso'⁹⁹:

«fa d'uopo che tu vi rinunci» (LO, 11); «egli vi si attaccò con la mano sinistra e gli tagliarono la sinistra» (FF,118); «egli vi si aggavignò coi denti» (FF, 118).

In altri contesti il clitico *ci* ricorre in un uso grammaticalizzato, in cui ha la funzione di rafforzativo semantico o espressivo:

«non *ci* credo» (2 occ. LO, 16; FF, 55); «ho cercato di riprenderla e non *ci* riesco/
ci vuole una canna più lunga» (FF, 15).

Più enfatico l'uso del clitico *ci* con il pronome soggetto posposto:

«*ci* penso io» (2 occ. MN, 143 ; LO, 26); «non *ci* credo io» (FF, 17).

In altri contesti occorre in costrutti fraseologici di particolare rilievo espressivo:

«e perché *ci* volete buttare il nero della seppia» (MN, 409); «e che *ci* si deve guadagnare terreno in questo brutto mondo» (MN,171).

3.5.4. Uso marcato dell'aggettivo

Come si vedrà meglio nell'analisi lessicale, tra le caratteristiche più notevoli della lingua di consumo sceneggiata in tv spicca la sovrabbondanza aggettivale, qui

⁹⁹ Cfr. Bonomi 2002, p.198.

Maria Giuliano

richiamata soprattutto nell'uso di superlativi in funzione espressiva, sia con il suffisso *issimo*, sia nella sequenza avverbio + aggettivo:

«prima d'avanzare fu un drappello *numerosissimo* di giovanetti nobili» (AF,64); «un'*immensa* caterva di araldi abbigliati con fogge *svariaticissime*» (AF,64); «*doviziosamente ornato*» (AF,64); «la *trucissima* testa» (AF,67); «*penosissima oppressione*» (MN, 125); «*pranzi scostumatissimi*» (MN,411); «*bestemmiatori scelleratissimi*» (MN, 411); «*svergognatissima figlia di baldracca*» (MN,412); «*sangue fetentissimo*» (MN,412); «*irreparabilmente perduto*» (MN, 187).

Sempre in funzione mimetica dell'oralità si segnala la presenza di alterati che connotano MN: si notino dunque *bravacciolo* (p.14), *omiciattolo* (p.14), *miserella* (p.133), *attaccaticcio* (p.141).

3.5.4.1. L'aggettivo *sì*, *così* + aggettivo o avverbio

Nel *corpus* alternano costantemente la variante elevata *sì* e quella meno marcata in diafasia *così*.

A differenza dell'edizione del quaranta dei *Promessi Sposi*, la forma *sì*, nel campione qui esaminato, viene usata regolarmente da Guerrazzi nella scrittura letteraria di AF, anche in risposta alle esigenze imposte dal genere testuale praticato, e successivamente mantenuta nella scrittura televisiva. Tuttavia i risultati dello spoglio ci permettono di stabilire la preferenza accordata da Gregoretti alla forma meno marcata.

- *sì*

Maria Giuliano

«e pare un passo ma egli è un abisso/ io ho molto bene considerata la bisogna/ ed ho meco stesso disaminato se le mie gambe fossero potenti a sì gran salto (AF,71); «ma questi fiorentini sì fieri della loro libertà repubblicana /sì pronti a combatterla per difenderla non sanno che il capitano generale delle loro milizie /Malatesta Baglioni/ è segretamente in combutta con il papa» (AF, 8); «era sì gaja, sì lieta, sì piacevole... » (MN, 186)

- *così*

«dove traslocare in *così* breve tempo? » (MN, 93); «tu non saresti morta *così* presto» (MN, 107); «era *così* bella la mia piccina» (MN, 107); «già si era *così* gai! » (MN, 112); «*così* giovane! *così* bella! » (MN,186); «ma mi stimi di *così* poco gusto d'aver avuto un capriccio per quella gobba» (LO,26); «sarebbe *così* buona da dirmi il suo nome? » (LO, 9); «e mi parve *così* bello/ nobile/ fiero» (LO, 12); «ma come puoi essere perito *così* miseramente» (LO,16); «dov'è stato commesso un *così* terribile delitto» (LO, 16); «trovarci cinque lire mensili è *così* terribile» (GA,21); «ha fatto presto l'ossido di carbonio a raggiungere la *così* inginocchiata terra» (GA, 129); «*così* fortemente» (FF,17); «*così* più delicatamente» (FF, 15); «*così* profonda» (FF, 31).

3.5.5. Il verbo

3.5.5.1. Indicativo imperfetto *I* persona

Nel campione analizzato l'uso dell'imperfetto in *-a* viene mantenuto complessivamente solo in 8 occorrenze, 4 in AF e 4 in MN; tuttavia è da sottolineare la notevole vitalità che tali forme avevano nei rispettivi archetipi letterari, perché fortemente caratterizzanti la prosa media dell'Ottocento, nonostante

Maria Giuliano

la forma con la *-o* dopo l'esempio manzoniano si venisse diffondendo sempre più e venisse soppiantando velocemente la variante con la *-a*¹⁰⁰:

«*io mi scaldava*» (AF, 119), «*io mi sentiva*» (AF, 120), «*io vi attristava*» (AF,122); «*io vi credeva*» (AF, 123); «*io doveva essere*» (MN, 172); «*io credeva*» (MN,267) «*io aveva*» (MN, 268); «*io pensava*» (MN,411).

3.5.5.2. Indicativo imperfetto: caduta della labiodentale (tipo *aveva*, *avea*)

I risultati dello spoglio qui condotto confermano che la variante con la labiodentale, sebbene «non possa considerarsi un tratto diafasicamente marcato nell'Ottocento¹⁰¹, ma di uso comune, seppur minoritario» è poco attestata nella serie *Romanzo popolare italiano*. Alla fine del XIX secolo l'imperfetto in *-ia* era ormai del tutto scomparso, e quello in *-ea*, pur non potendo essere considerato un tratto già decisamente aulico o poetico, era limitato ad alcuni verbi di uso frequente, e in particolare ad *avere*, *dovere*, *potere* e *volere*¹⁰². Questo dato è confermato anche dallo spoglio, che presenta solo 8 occorrenze del tipo *avea* nella sceneggiatura televisiva, mentre nella scrittura narrativa di AF è ampiamente documentato, diversamente da MN in cui, in sintonia con la norma manzoniana, non si sono riscontrati altri casi al di fuori di quelli riportati,.

¹⁰⁰ Cfr. Bonomi 2002, p.79.

¹⁰¹ Cfr. Antonelli 2003, p.153.

¹⁰² Antonelli 2003, p. 154. Una situazione analoga si riscontrava già alla fine del Settecento: «nella prosa del secondo Settecento, in alcuni verbi di largo uso, la forma d'imperfetto con dileguo della labiodentale è molto comune e diafasicamente neutra. L'uso di una forma come *avea*, e poi *parea*, *dicea*, ecc. è troppo esteso per poter essere ricondotto a motivazioni stilistiche. Invece, chi fra gli scrittori estende l'uscita in *-ea* a tutte, o a quasi tutte le forme verbali, connota la sua prosa in senso alto» (Patota 1987, p.112).

Maria Giuliano

avea: (AF,186); «che modi *avea*» (AF, 186); «per la pratica grande che ne *avea*» (AF, 203); «Ma la portinaia, che *avea* veduto scendere il giovane, lo afferrò per un braccio e lo spinse nella sua camera»; (GA, 7), «egli *avea* voluto quello sfondo perché le sponde dell'abbaino mi facevano da cornice»(GA, 64); «*avea* veramente un viso bellissimo e fiero la sua Diana lottatrice» (GA, 115).

Aveano «Gli *aveano* dato i Signori poteri ampissimi» (AF,390);
dicea «se gli accostava all'orecchio e gli *dicea* parole» (AF, 135);
vedea «In fondo della colonna si *vedea* un fitto polverio» (AF, 381);
sapea: «Ed egli *sapea* che questo giovine era innocente » (MN, 158).

3.5.5.3. Passato remoto: forme notevoli

Per quanto riguarda il passato remoto, nonostante nell'uso ottocentesco ci sia alternanza tra le forme forti e le forme deboli, al punto che, in linea con quanto notato da Bonomi¹⁰³, si presenta difficile determinare la prevalenza dell'uno o dell'altro tipo, che sembrano usati indifferentemente; nel nostro corpus il perfetto forte risulta attestato ma non preponderante:

apersero (AF,189, 217; MN7 186); *apersi* (AF, 233); *m'assalse* (AF,312), *discoperse* (MN, 186); *perdè* (MN, 146); *offerse* (MN, 165), *ricrederono* (AF, 40); *scoperse* (MN, 186; LO, 140); (AF, 163); *sofferse* (AF,248).

3.5.5.4. Congiuntivo

Tra i fenomeni notevoli del congiuntivo si annovera l'oscillazione tra *siano,sieno*. Anche in questo caso, come in altri già rilevati, la forma prevalente

¹⁰³ Cfr. Bonomi 2002, p.80

Maria Giuliano

nella lingua di consumo sceneggiata è *siano*, probabilmente a causa dell'influsso di Manzoni che, com'è noto, nella quarantana passa sistematicamente da *sieno* a *siano*¹⁰⁴. Gli sceneggiatori normalizzano costantemente, salvo in un caso, le forme arcaizzanti del congiuntivo che invece sono sistematiche nelle versione letteraria di AF.

«Queste donne, comunque abbiettissime elle *sieno*» (AF, 253).

Un cenno meritano le forme analogiche del congiuntivo presente *abbi*, (una sola occorrenza in MN), *dii* (1 occ. in MN), *facci* (1 occ.in MN) e *poss* (1 occ.in AF) che, come afferma Tesi¹⁰⁵, retrocedono «a variante substandard (dialettale, popolare, semicolta)» a partire dalla riforma di Manzoni, nella sceneggiatura mantenute a fine di caratterizzazione espressiva.

«Cheché tu *abbi* a dire erutta con cento diavoli l'anima svergognata» (MN, 123);
«Senza che prima tu *dii* un piccolo saggio di valore e di coraggio» (MN, 183);
«Compare, io ti ho da pregare che tu mi *facci* un piacere, e poi disponi di me, del mio braccio, della mia vita» (MN,12); «*poss* un giorno priva di gemme e sozza di fango essere adatta per collari al collo di uno schiavo!» (AF, 60).

3.5.5.5. Participio passato: forme notevoli

Nel nostro campione, com'era prevedibile, sono state reperite forme forti la cui alternanza non comporta comunque una diversa marcatezza diacronica

¹⁰⁴ Cfr. Serianni 1989, p. 201 e bibliografia ivi riportata

¹⁰⁵ Cfr. Tesi 2002, p.98.

Maria Giuliano

diafasica. Infatti, come ricorda Antonelli¹⁰⁶, tutte le forme simili a quelle rilevate nel corpus «si riallacciano alla tradizione letteraria in cui è endemica l'alternanza tra participi forti e participi deboli». Manzoni nei *Promessi Sposi* passa in qualche caso da *compiuta* a *compita*, da *riempiuto* a *riempito*¹⁰⁷.

adempito (AF,86, 130, 200); *compito* (AF,32, 63); *compita* (MN,172); *conceduto* (AF, 257, 283, 325, 415); *impreveduta*(FF,212); *impreveduto* (GA, 27; FF,2); *preveduto* (AF, 49, 50; FF, 42); *veduta*(FF,91, 92) *veduto* (AF,17, 20, 21, 37, 77, 84, 93; MN,151 GA,7, 15, 17, 29, 36) FF, 40, 101, 125, 257); *istruite* (MN, VII), *ricerco* (MN,14); *tòcca* (MN, 12),

3.5.6. Il verbo: alternanze tematiche

Nella serie Romanzo popolare italiano compaiono pochissime alternanze nei temi verbali, sebbene ancora nell'italiano di fine Ottocento fossero usuali. Del tutto assente nel nostro campione la forma *deggio*, prevalente invece la forma *devo* - secondo l'esempio dei *Promessi Sposi* - che alterna con *debbo* (AF, 54, 406; MN, 183).

La forma *vo'*, « che i grammatici continuano a prescrivere per la prosa fino alla fine dell'Ottocento»¹⁰⁸, risulta diffusa solo in AF (7, 71, 72, 96, 109, 137, 157,

¹⁰⁶ Antonelli 2003: 166.

¹⁰⁷ Cfr. Vitale 1986b : 37; Antonelli 2002 : 166.

¹⁰⁸ Cfr. Antonelli 2002, p.170.

Maria Giuliano

222). Non sembra vigere nel nostro campione la prescrizione bembiana per *fo* il cui uso è sporadico, e circoscritto alle locuzioni *fo voto* in AF, e inserito in un costrutto marcato in MN, come dimostra l'elenco delle occorrenze qui di seguito riportate:

fo (AF, 55, 240, 264); *son tre dì che io non fo altro che piangere* (MN,158)

In AF compaiono alcune forme dell'allotropo di *vedo* e la prima persona del presente indicativo *richieggo* con velare anetimologica, nell'Ottocento non marcato in senso letterario ma anzi radicato nel fiorentino vivo¹⁰⁹:

Veggo (AF, 47, 96, 158, 262, 398), *veggio* (MN,186), *richieggono* (AF, 395), *rivegga* (MN,158)

Tra le alternanze comuni in quell'epoca si segnalano alcuni verbi in *-ire*¹¹⁰ che possono avere per le tre persone singolare e per la terza plurale sia le forme con il suffisso *-isc* sia quelle senza. Nel nostro corpus si sono registrate: «*comparisce*» (AF, 215), «*appariscono*» (AF, 310), «*mentisci*» (MN, 415), «*mentisco*» (MN, 415).

3.5.7. Analisi dei tratti sintattici

¹⁰⁹ Cfr. Serianni 1989, p. 204; Antonelli 2003, p. 171.

¹¹⁰ Si tratta di verbi come *compartire*, *comparire*, *nutrire*, *mentire*, *apparire* per i quali l'alternanza tra le une e le altre forme era ancora normale nell'Ottocento, anche se da grammatiche e vocabolari risulta che erano usate di più le forme con suffisso.

Maria Giuliano

Non si è inteso qui fornire uno spoglio esaustivo di tutti i tratti pertinenti a questo livello di indagine, bensì individuare gli aspetti più nettamente caratterizzanti la sintassi delle scritture testuali qui indagate, in cui emerge senz'altro la presenza di una componente arcaica e tradizionale, soprattutto in AF e FF, che si mostra per molto aspetti vicina a quella dei romanzi storici più conservativi del primo Ottocento. Probabilmente, la presenza di solate punte di arcaismo, quali le forme verbali con pronome enclitico unverbato o la paraipotassi, sono imputabili, per compensazione, al disimpegno della letteratura di consumo sul piano creativo¹¹¹. Tuttavia, rispetto a questo orientamento sarà possibile osservare uno scarto verso la modernità, per l'emersione di costrutti propri della lingua d'uso e per la bassa frequenza di alcuni tratti di matrice classica (come la tmesi tra ausiliare e verbo servile o la precessione dell'oggetto sul predicato). Nelle parti dialogate, la mimesi dell'oralità si esplica nell'impiego di qualche caso di dislocazione a sinistra con ripresa pronominale, di frase scissa e di *che* polivalente. Verranno pertanto considerati pochi tratti riguardanti la sintassi della frase e del periodo, selettivamente scelti tra quelli all'epoca più marcati in senso diafasico e diacronico.

¹¹¹ Cfr. Serianni 1994, p.546.

Maria Giuliano

3.5.7.1. Uso dei modi verbali

Risulta frequente l'uso dell'infinito sostantivato nelle descrizioni enfatiche di AF:

- «si diffonde un *batter di tamburi, un gridare*» (p. 122)
- «segue in una mischia atroce *il vedere* in un giovane di ben composte forme il volto pieno della morte imminente» (p.238)
- « intanto si udiva *il risuonare* per le volte della vasta chiesa di singhiozzi e pianti e *un domandar perdono e un concederlo*» (p.162)

nei momenti carichi di drammaticità, come nell'imminente morte di Marta in MN:

- « *l'amarti* per tutta la vita, *il potermi addormentare* al tuo fianco e *il posare* la mia testa sulle tue spalle... » (p. 143)

nel racconto cronachistico di uno dei tre protagonisti degli *Ammonitori*, Stanga, e, di seguito, nelle considerazioni dello stesso sullo sfruttamento della fabbrica e in genere sulla sua esistenza:

- «ogni domenica sentivo *il vociare e lo strillare* della soffitta di fronte alla mia» (GA, 19)
- «che gioia all'uscita *il vederli* tornar vivi [...] *il parlarsi, il salutarsi, il dividersi e lo stringersi* a braccetto come amanti sono indizi di un immenso ingranaggio umano» (GA, 124)
- «*lo strisciar* del carboncino sulla carta mi dava fastidio» (GA,72)
- «*il vivere* è per me troppo doloroso» (GA, 126)
- «*il vedere* ogni giorno tanti miserabili non è punto allegro» (GA, 130)

Piuttosto frequente è anche l'infinito preposizionale, per esprimere subordinate implicite: con la preposizione *intorno* con valore limitativo:

Maria Giuliano

- «maestà, quando pure io possa confidare in voi, *intorno al sopprimere* la libertà di Fiorenza» (AF, 50);

con la preposizione *attraverso*, con valore strumentale:

- «andranno a procacciarsi l'alimento cogliendo l'erba pei bastioni *attraverso lo sfolgorare* delle artiglierie nemiche» (AF, 254);

con la preposizione *per* o *a* per esprimere la finale:

- «intanto un alfiere imperiale di incredibile ardire perviene al margine estremo del bastione ed alza il braccio *per piantare* la bandiera» (AF, 200);
- «non ci discostiamo da questa propulsione *per* serbare l'immaginosa originalità del linguaggio triviale e plebeo» (AF, 264)
- «proteso col capo chino al pavimento, le mani atteggiare a misericordia, il Foiano lo supplicava pel sangue di Gesù *a compartirgli* il perdono» (AF, 441)
- «vengo *a intimarvi* lo sfratto fra 24 ore» (MN, 93)
- «Tutte le domeniche il segretario della casa faceva il suo giro *a riscuotere* i fitti del mese» (GA, 19).

L'infinito viene poi usato in unione a *con* in alternanza con il gerundio nelle modali

- «come posso ringraziarvi *con l'amarmi* un poco» (FF, 54)

Due i casi di accusativo con l'infinito in contesti diversi: il primo, in AF, per conferire al discorso la sostenutezza, richiesta dal genere testuale:

«qual cosa significava mai quel cenno, significava che Carlo stesse sicuro imperocchè Carlo sapeva Roberto re di Sicilia *essere stato avvelenato* nell'ostia e di pari morte è rimasto spento l'imperatore Enrico VII» (AF, 74)

Il secondo nell'incipit di MN, in occasione della discrezione di uno dei protagonisti di una delle storie di Mastriani:

alfiere Giulio

- «il duca Tobia di Massavitelli, il più ricco dei proprietari di tutta la provincia di terre, di lavoro, era un uomo di circa 40 anni, alto come un moscovita, rosso di faccia e di capelli aveva la parte inferiore del volto, più grossa della superiore, il che, ho sempre sentito dire, *essere indizio* di cervellaccio appannato e di proterva brutalità» (p. 121).

Ricorre ancora l'infinito in due proposizione dichiarativa implicita e coordinate dalla congiunzione negativa *né*:

-«inchiniamoci quindi dinnanzi alla volontà di Dio, che così ha voluto, *né io morire, né vivere* con un continuo rimorso nel cuore» (LO, 22)

In conformità allo stile elevato della lingua della lingua letteraria il congiuntivo è sempre presente nelle interrogative indirette:

- «ma che vi ho fatto perché *mi vogliate* il più svergognato cavaliere che abbia mai cinto la spada» (AF, 232)
- «ebbene/ da quel giorno chiedo sovente a me stessa se Margherita *sia* davvero mia figlia» (LO, 15)
- «non so perchè insista tanto! (FF, 32)
- «signorina mi scusi / ho bisogno di sapere dove *sia* il conte Fabiano Traldi di San Pietro» (FF, 41)
- «non capisco perchè te ne *stupisca* tanto» (FF, 19)

3.5.7.2. Uso dei tempi

Per quanto riguarda i tempi verbali occorre sottolineare come Gregoretti sia fedele al testo letterario persino nell'alternanza tra i tempi verbali voluta dall'autore. E' infatti comune in tutta la serie paleotelevisiva l'oscillazione tra presente e passato remoto (o imperfetto) nell'intento di vivacizzare la narrazione.

Maria Giuliano

Se nelle parti narrate predomina largamente l'imperfetto,

«chi fosse entrato in quell'androne delle carceri della Vecaria, alla prima squallida luce che vi si affacciava, avrebbe visto uno spettacolo strano e bizzarro, che solo un abile pennello potrebbe ritrarre,, erano rinchiusi in quel camerone, una ventina di carcerati all'incirca, roba d'ogni risma, micidiali, falsari, ladri, grassatori, conduttori di giochi vietati, stupratori, accoltellatori, 'scrocchi', impropri mendicanti, vecchi osceni, ed altri fiori di galanteria di questo stampo (MN, 15)

nei dialoghi prevale il presente che si alterna al passato prossimo:

- PILATO: parla compare!
- SERAFINO: hai visto? hai visto lo sfregio che mi ha fatto quello svergognato di tizzone?
PILATO: lo vedo!
SERAFINO: e non mi ha detto neppure una parola di scusa, e si diverte sbeffeggiarmi con questi altri cangri fetenti che sono dentro a questo casino (MN, 15)

In particolare si nota in MN l'uso del passato remoto diatopicamente marcato in contesti fortemente connotati dal punto di vista emotivo, come nei due esempi che qui propongo. Nel primo si noti lo stupore di Marta dinanzi alla notizia della cospicua eredità ricevuta da Onesimo.

ONESIMO: Marta ! noi siamo ricchi! straricchi!
MARTA: oh mio Dio! egli è impazzato, *che fu? che avvenne?*
ONESIMO: no! no! Marta mia dilette, siamo ricchi ti ripeto, e non avremo più bisogno della dote che tuo padre ha messo in serbo per te, io ti trarrò da cotesta umile condizione di vita, smetteremo di essere povera gente! Comprerò un casinetto, un carrozzino (p.173)

Nel secondo si osservi l'incredulità e lo sgomento di Gesualdo di fronte alla notizia dello stupro subito dalla propria figlia:

Alfio Giuliano

Parroco: sono il curato di Giugliano, il Signore visita la tua casa fratello, che la sua volontà sia fatta, vengo ad annunciarti una grande sventura
GESUALDO: è morta mia figlia?
Parroco: peggio che morta fratello
GESUALDO: è un ricco?
Parroco: un potente
GESUALDO: *fu sedotta?*
Parroco: no! *fu rapita* (p.165)

Anche FF presenta quest'alternanza, soprattutto nella descrizione di eventi che si svolgono in modo repentino, aumentando il coinvolgimento emotivo del lettore/spettatore, come si dimostra dal seguente passo in cui Nicla prende la decisione di dare libero sfogo ai suoi sentimenti, concedendosi a Bruno:

«impensatamente / dissennatamente ella gli *offerse* subito la bocca/ e si *baciavano* a lungo/ gli occhi chiusi con l'avidità di due anime che si confondono/ ah! con la bramosia con cui l'assetato beve/ e *bevono* fino all'ebbrezza mortale / fino alla follia/ fino all'annientamento/ si *baciano* con il cuore che *pulsa* vertiginoso con la gioia di sentirsi/ di svuotar le vene/ di tutto il sangue/ quando si *sciolsero* da quella stretta invincibile ...» (FF,122).

In LO, invece, il passato remoto alternato all'imperfetto e talvolta anche al presente o al futuro viene usato per dare risalto al tipo di legame e di rapporto cronologico tra l'azione riferita e il momento in cui la si riferisce, come si evince dal seguente contesto che simula la modalità interrogatoria:

Lorenza:«no! io non *avevo mai amato*, ignoravo tutte quelle sensazioni che danno le vertigini, *producono* l'ebbrezza, o la morte, per un mese *fu* un sogno delizioso, la cui rimembranza *durerà* quanto la mia vita, a poco a poco però, le sue visite *si fecero* più rare, ma perché mi *abbandonava* mentre io *l'amavo* tanto, *ero* la sua

Maria Giuliano

schiava, avrei chiuso gli occhi sorridendo calpestata dai suoi piedi... si era innamorato di un'altra:., *fui colta* da una vertigine, la più furente gelosia *si impadronì* di me, e in quel momento, lo confesso altamente, il desiderio della vendetta *parlò* all'anima mia più forte dell'amore,,
GIUDICE: e la *compiste*! (p. 21)

Nella versione sceneggiata de *Gli Ammonitori*, invece, l'alternanza tra i tempi verbali è abilmente costruita da Gregoretti che modula e incornicia in un unico microtesto segmenti di porzioni testuali diverse. Nel passo che segue, infatti, la narrazione degli eventi è espressa dal passato remoto, la parte descrittiva dall'imperfetto, mentre il presente è usato per rendere l'istantaneità straniante delle considerazioni amare di Martino Stanga su coloro che vivono ai margini della società, nel quartiere di Aeropoli:

«*respirai* / per un attimo *ebbi* la visione di un mucchietto di cenci sparsi sul lastricato ad un tratto *vidi* aprirsi la porta della soffitta di fronte e uscir l'ubriaco/egli *andava* senza dubbio a continuar la scenata/ma giunto lì / *afferrò* il ragazzo al petto piangendo forte/ noi lo guardavamo sdegnati e inteneriti / *respirai* ancora / povera ragazza/ma in fondo non è meglio così? Per lei no forse/ ma quel povero bimbo senza padre e quell'altro povero bimbo lì / chissà dove *ha* la mamma / *dicono* che ci sono mamme che li vendono/ li *danno* a nolo per tre o quattro anni! che orrore! e la giustizia *lascia* fare tutto questo? (GA, 44)

Rari gli usi epistemici dei tempi verbali: si osservino un caso del futuro in una battuta di Duccio Massenti, fidanzato di Nicla e geloso delle attenzioni che la giovane riversa sul piccolo Brunello, e un esempio di presente in una battuta di Martino Stanga a proposito di un' "ammonitrice" che aveva tentato il suicidio:

elferie Giuliano

«perché lo interroga tanto? *Finirà* con lo stancarlo (FF, 39); «la donna *può avere* quarant'anni/ il marito alcolizzato in prigione (GA, 128)

3.5.7.3. Tratti di matrice scritta

3.5.7.3.1. Coniunctio relativa

Si intende con questa etichetta il costruito in cui « *il quale* diventa sinonimo dei pronomi possessivi, dimostrativi o personali», creando una sorta di «distacco dall'antecedente»¹¹², quando si trova a inizio di frase, ovvero dopo pausa forte. Si tratta di una struttura ben nota alla lingua antica e piuttosto frequente nella prosa letteraria di primo Ottocento¹¹³. Tre sono gli esempi che occorrono nel corpus: il primo registrato in AF, il secondo e il terzo in MN.

«*Il che* veggendo i soldati, cominciarono a dolersi pubblicamente di lui... perchè il Ferruccio, parlando loro coll'aiuto dei capitani, fermò il tumulto e promise loro due paghe» (p.337).

«*Il che* ho sempre inteso dire essere indizio di cervellaccio appannato e di proterva bestialità (p.121).

¹¹² Alisova 1967, p.240

¹¹³ Cfr. Serianni 1990, p.122.

Maria Giuliano

«Se i nostri lettori ci daranno colpa di allontanarci e divagarci un po' troppo spesso dal filo della nostra narrazione/ ricorderemo loro che in questo libro noi ci occupiamo di studi storico sociali/ *il che* vuol dire che ogni personaggio e' un pezzo di anatomico su cui portiamo il coltello scientifico e filosofico (MN, VI)

3.5.7.3.2. Uso delle preposizioni e reggenze

Frequente è in AF e MN l'adozione del costrutto implicito con omissione della preposizione tra verbo reggente e infinito¹¹⁴, che nei casi che immediatamente seguono viene inserito nella sceneggiatura televisiva:

- «Ciapo/ figliuolo mio/ ricordati davanti al crocefisso che tengo a capo del letto/ avermi promesso di tornare ad annunziarmi libera la patria/ o non tornare più (AF, 144);
- «se tu ti ostini nel rifiuto tu mi lasci nel rimorso [di] essermi inchinato al demonio(AF,164);
- «e si diverte [a] sbeffeggiarmi con questi altri cangri fetenti che sono dentro a questo casino (MN,
- «questo fanciullo pareva avesse preso il partito di tormentare sua madre (MN, 187)

Mentre nelle due sequenze qui riportate viene mantenuta l'originale omissione della proposizione, probabilmente dovuta alla pedissequa esecuzione recitata del testo originale.

¹¹⁴ Per un'ampia esemplificazione dei casi più diffusi nella prosa ottocentesca cfr. Vitale (1992, pp.103-116.

Maria Giuliano

- «Filiberto sconfortato da tanti morti voleva ordinare si ritirassero le schiere e di lì a poco si sarebbero ritirate tornandosi tristi laddove pocanzi con tanta audacia di orgoglio si erano dipartiti »(AF,201)
- «e non m'hanno fatto sapere che la signoria ordinò s'appiccicasse su quei muri un – bando » (AF,250)
- «Cittadini con pubblico bando ordinaste le femmine di rea vita fossero cacciate dalla città »(AF, 253)
- «perché questa signora non brama essere veduta? » (FF,39)

Come è normale nel registro aulico ottocentesco, spesseggiano reggenze verbali diverse da quelle odierne; possono essere costruiti con *di* - ma sempre in alternanza con *a* o con l'assenza di preposizione - verbi come *continuare*: «continuava di baciare» (AF,73); *costringere*: « è costretto per campare la vita di nascondersi e fuggire» (MN, 19); *osare*: «non osava di rispondere di sì» (MN; 149); *allontanare*: « e mi piace di allontanare le disgrazie» (MN,133); *vedere*: « mi piace tanto di vedere la faccia di uno che muore strangolato per esempio» (MN,16), «se Angelantonio mi vedesse a parlare con te...sarei bell'e spacciata» (MN, 106).

Si segnala qualche verbo costruito con *a* (spesso in congruenza con il modello latino), come *benedire*: «Ma Iddio benedisce a' nobili e generosi sforzi» (MN, 107); *soccorrere*: «di soccorrere alla misera donna» (AF, 95); *supplicare*: « ben volentieri mio padre avrebbe data la vita, per conservarla non si sarebbe veduto *supplicare* i figliuoli» (AF, 189).

La preposizione *a* può essere usata, secondo un modulo tradizionale, seguita dall'infinito con il significato di dovere: «Ho tante cose a domandarti» (MN, 104); «Ho a dirti qualche cosa» (MN, 106); « Capitano, questa bella giovane di Casal del principe dice di averti a parlare» (MN, 165); «aveva un corpo a dipingere» (MN, 90).

Maria Giuliano

Degno di nota un uso preposizionale più moderno come il partitivo preceduto da *di*, che, sebbene in uso da molti secoli, nella prosa ottocentesca viene percepito come francesismo¹¹⁵: «povero fanciullo! è nato per cantare e per fare *della* musica come gli usignoli» (GA, 24); «desidero *degli oggetti* di profumeria, un portafoglio di seta» (LO, 54).

3.5.7.4. Uso delle congiunzioni

Testimonia l'apertura a strutture più moderne o di uso incipiente la presenza della congiunzione *siccome* ad introdurre una causale, talvolta anche correlata a un *così* nella successiva reggente, secondo un modulo tipico della comparazione d'analogia che testimonia la fase intermedia dello sviluppo di questa struttura dal valore originario a quello moderno¹¹⁶:

- «Siccome in quel punto ei non teneva ufficio pubblico, non si era ridotto ad abitare i quartieri» (AF, 37);
- «E siccome l'Albizzi/ esterrefatto/ si guardava attorno e poi i suoi occhi negli occhi del Ferruccio fissava/ quasi per domandare chi fosse quel suo implacabile nemico ed in qual modo lo potesse accusare dopo che egli con tanto sottile accorgimento gli aveva onestata la fuga/ il Ferruccio/ forte percotendosi il petto/ esclamò» (AF,41);
- «E siccome so in che condizioni si trova/ e la disgrazia di sua sorella... vorrei perdonargli la pigione/ affinché porti un regaletto a lei» (GA,20).

¹¹⁵ L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme e costrutti*, con la collaborazione di Alberto Castelvetti, Torino, UTET, p. 332.

¹¹⁶ Cfr. Serianni 1988, p.XIV, 108-109, Rohlf (1966-69: III, p.775).

Maria Giuliano

Com'è prevedibile, all'interno di ogni categoria di nessi subordinativi prevalgono quantitativamente quelli più tipici della lingua scritta e aulica e dello stile informale: ad esempio, non stupisce che tra i nessi causali *perché* presenti un numero totale di occorrenze (67) di gran lunga superiore a quelle di *poiché* o di *giacché* (5). In direzione opposta rispetto all'apertura alla lingua contemporanea e allo stile informale, si può registrare l'uso di numerose congiunzioni nel loro valore arcaico.

Si segnala comunque la presenza di nessi subordinativi più tipici della lingua scritta e aulica: *imperocchè*, *imperciochè*, *perocchè* che tuttavia convivono con tratti più informali come *giacchè*:

- qualcosa significava mai quel cenno, significava che Carlo stesse sicuro *imperocchè* Carlo sapeva Roberto re di Sicilia essere stato avvelenato nell'ostia e di pari morte è rimasto spento l'imperatore Enrico VII (AF, 74);

- la miseria ti die' la tisi/ *perocchè* se tu non fossi stata povera/ non saresti andata a prenderti la malaria nelle tinaie/ e non ti si sarebbe 'attossicato' il petto/ i ricchi ti han dato la morte *perocchè* se il duca infame me lo avesse mandato a 'scacciarti' da questa casa/ tu non saresti morta così presto/ *giacchè* io ti conosco sorella/ tu ti sei lasciata morire perché non hai voluto lasciar viva la tua famiglia/ a questo tetto sotto cui nascesti/ e sotto il quale morirono, tua madre e i tuoi fratelli (MN,146);

- seguitate voi giovani, codesta bandiera, tenete sempre in lei fissi gli sguardi, *imperciochè* egli la condurrà sempre nella via dell'onore e della vittoria (AF,212)

Arcaizzante è anche *conciossiaché* con valore causale:

- Caso fosse o piuttosto astutezza/ Carlo con siffatta sentenza veniva a porre il dito proprio sopra la piaga aperta nel cuore del papa/ *conciossiaché* questi, messo subito da parte il pensiero del danaro/ del quale come colui che grandemente misero e taccagno era/ intendeva domandargli conto per industriarsi a rattrappirlo/ se non tutto, almeno in parte, uscì nelle considerazioni gravissime che seguono (AF,48)

Maria Giuliano

- conciossiachè la fama mi piaccia, e ogni uomo senta in sè il gentile
- orgoglio di essere salutato magnanimo» (AF,168).

Molto frequente nelle serie "Romanzo popolare italiano" è la congiunzione subordinante *onde*, con valore di connettivo consecutivo-causale, usato talvolta in posizione forte, ad apertura di periodo, come nel primo esempio che segue:

- *Onde* l'una e l'altro, non che consolar Nicla della perdita di Bruno, l'avrebbero rimproverata duramente perchè invece di provvedere al suo avvenire si perdeva in frasche e in fantasie non più perdonabili alla sua età (FF,134);
- Così dicendo sferrò una bastonata a un mucchio d'ortiche, *onde* sorse un gran fruscio (FF,58);
- Gli esseri che sono intorno, dalle cose alle persone, agiscono su noi, *onde* noi siamo ricevitori, condensatori, trasmettitori... (GA,61)

Ancora sul fronte dei connettivi che pertengono alle modalità di realizzazione orale del sistema linguistico all'interno della lingua letteraria, si trova l'avverbio *allora* regolarmente usato con valore temporale, e non solo nelle battute dialogiche, ma anche negli interventi autoriali:

- «finalmente il santo padre gli cinse le chiome della corona/ Carlo *allora* giusta la formalità, si prostrava curvandosi al bacio dei piedi santi» (AF,68);
- «E *allora* sentivo qualcosa che entrava in me/ qualcosa di tutti quegli esseri/ con un senso quasi di molestia» (MN, 131);
- la ragazza è qui da un'ora e mezza, l'ho chiamata io, passando ho udito il lamento del giovanotto, *allora* lei è arrivata tutta affannata e li ho lasciati soli (GA, 17);

Maria Giuliano

Anche il connettivo *allora* in diversi casi è stato usato in posizione forte, ad apertura di periodo.

- «*allora* è salva/ Margherita è salva» (LO, 11);
- «*allora* domani non perdiamo tempo/ verrò a prenderti/ e lei che fa ora? » (FF, 34);
- «*allora* è deciso! Troverai in villa la zia Amelia che tu non conosci!» (FF, 111);
- «*allora* / è a Lucerna la tua mamma? » (FF, 19);
- «*allora* perchè non lasci che ti accarezzi? » (FF, 21).

Rimanendo nelle sequenze dialogiche si trova l'uso del *ma* ad apertura di frase, come segnale della presa di turno:

- «*ma* è proprio vero che tu ami Margherita?» (LO, 15)
- «*ma* la Delfina non era la sola amante del cambista Valero? » (LO, 16)
- « *ma* perché non avvisavi /chiamerò subito il medico/ la levatrice» (LO, 28)
- « *ma* non mangiate voi...il pane del Signor duca? » (MN, 123)
- « *ma* poi si è saputo che Cecatiello ha...» (MN, 31)
- «*ma* è il figlio del conte Traldi /signorina? Signorina / mi scusi / ho bisogno di sapere dove sia il conte Fabiano Traldi di Sampietro (FF, 44)

3.5.7.5. Tratti di matrice orale

3.5.7.5.1. *Ci* attualizzante

Sporadico l'uso del *ci* attualizzante, considerato un «rinforzo semantico e fonico alle forme verbali»¹¹⁷, che raramente ha avuto cittadinanza nella lingua scritta, qui presente non a caso solo in MN in due battute dialogiche, in contesti diastraticamente

¹¹⁷ Sabatini 1985, p.160. Si veda anche Berruto 1987, p. 76. Si veda anche Serianni 1989, p. 253.

Maria Giuliano

connotati per rendere mimeticamente il parlato: «ognuno di voi *c'ha* la sua ganza» (MN;411); «e pro vi faccia, e in quanto a me *c'ho* pure io la mia innamorata» (MN,411).

3.5.7.5.2. *Che* polivalente

In generale, la sintassi degli sceneggiati qui indagati si presenta organizzata in strutture che imitano la prosa boccacciana - nel caso di AF, ormai scarsamente rappresentata nel XIX secolo - e lo *style coupé* invece si ritrova soprattutto nelle parti dialogiche in cui, seppur in casi sporadici, è presente l'uso del *che* polivalente in avvicinamento alla lingua parlata, non tanto come immediatezza di una scrittura irriflessa, quanto piuttosto come scelta stilistica tesa alla simulazione di spontaneità. Nel nostro *corpus* si sono riscontrati alcuni casi con valore di connettivo o subordinante generico in cui «il valore sintattico pronominale slitta progressivamente verso quello di congiunzione grazie al quale si può instaurare un nesso di subordinazione dotato di ampio spettro semantico»¹¹⁸. Si considerino i seguenti casi, di cui uno con valore causale nell'oralità triviale di un proletario della campagna, nel linguaggio rassegnato di Marta:

- «erutta con cento diavoli l'anima svergognata/ *che* io son certo che deve essere qualche solenne *buscherìo*» (MN,90);
- «ricordati dei comandamenti di Gesù Cristo e fuggi lo sguardo dai ricchi proprietari di campo *che* costoro tenderanno insidie al tuo onore» (MN, 121);

e un altro nel parlato saccente di uno dei personaggi di LO

¹¹⁸ Tratto tipico dell'italiano popolare anche nei primi secoli che conosce numerosi impieghi letterari anche nell'Ottocento (Cfr. D'Achille 1990).

Maria Giuliano

- tu verrai con noi/ *che* ci dannasti (LO, 21)

Parallelamente, si sottolineano ancora due casi in GA: il primo con valore causale e il secondo con valore dichiarativo-esplicativo nelle battute di uno dei tre protagonisti, Martino Stanga che riflette sulle condizioni delle abitazioni operaie dei cosiddetti “ammonitori”, dei reietti della società torinese di primo Novecento:

«veramente queste non sono abitazioni operaie signora / su 100 inquilini solo 20 lavorano / gli altri mangiano la neve dei tetti *che* non hanno altro (GA. 23); [...] no /tu non puoi far nulla / *che* ciò mi diventa un tormento e non posso scuotermelo se non con l'azione [...]» (GA, 16)

ancora il *che* polivalente con valore finale o consecutivo occorre ampiamente nel discorso diretto. Nel primo caso il *che* col valore di *affinchè* si registra in un contesto fortemente drammatico;

- «quel giorno::, io fui cattiva con voi, non me ne dimentico e me ne pento, ma io riponevo fiducia in mio marito, ora è un miserabile, che mi ha sempre ingannata, ed imploro::, la vostra assistenza, *che* mi aiutate a SMASCHERARLO» (LO, 19)

Il secondo invece, con valore consecutivo, in uno dei momenti idilliaci fra Nicla e il piccolo Brunello:

- abbassa il capo *che* ti bacio dietro le orecchie e dopo farai così h! (FF,23)

Maria Giuliano

Presente anche il costrutto fossilizzato del pronome relativo indeclinato con 3 ricorrenze, minimamente marcato e con valore temporale nei dialoghi del popolano Lupo, nel racconto di Onesimo in MN e in tre momenti di forte impatto emotivo in LO:

- «io ho pianto due volte in questa vita, la prima fu quando una notte vidi la mia povera madre cogli occhi aperti e la bocca aperta anch'essa ma storta da un lato/ Iddio l'aveva chiamata alla pace degli angioli, l'altra volta *che* io piansi fu quando a Mantova vidi morire il mio capitano Giovanni» (AF, 93)

- «non sono trascorsi che due o tre anni *che* ci vedemmo la prima volta nella parrocchia di Giugliano» (p.171)

- «oh::, è orribile, è orribile, mi pare di fare uno spaventevole sogno, sono io dunque la figlia della gobba, colei non mentiva il giorno *che* si presentò in questa casa, quando io era ancora bambina» (LO, 22)

3.5.7.6. Casi marcati di ordine delle parole

Come nella prosa aulica dell'Ottocento, in FF e MN sono presenti cinque casi di tmesi del verbo. Essa si verifica nel primo caso per interposizione di una modale implicita tra reggente e soggettiva, nel secondo per interposizione del complemento indiretto, nel terzo e quarto, invece, per interposizione dei soggetti, e, infine, nell'ultimo per interposizione non solo del soggetto ma anche dell'avverbio:

- «pareva dal suo discuterne che avesse avuto mille donne (FF, 43);

-«egli non parlava più /*soleva* con i grandi occhi neri velati *sognare* (FF, 24)

-«*parevano essersi* ella e lui *staccati* dal mondo/ *aver obliato* il mondo (FF, 107)

-«non *poteva* egli *accontentarla* (MN, 131)

-«Pur non *voleva* egli di tanto *accontentarla* (MN,158)

Maria Giuliano

In particolare in AF spicca la collocazione marcata dell'aggettivo qualificativo interpretabile come segnale di letterarietà: «quando la pupilla destra fissava un punto ben determinato deviava la manca in *molto sconcia maniera*» (p.83).

A proposito della collocazione dell'aggettivo si segnala in primo luogo la presenza della costruzione aggettivo qualificativo + possessivo + sostantivo, molto diffusa nella prosa ottocentesca¹¹⁹. Si osservino i due esempi che seguono in cui sono descritti i momenti ludici fra Nicla e Brunello, durante le loro spensierate passeggiate nei boschi:

«un giorno in cui Bruno sedeva sulla ginocchia di lei e tutti e due leggevano un romanzo di viaggi all'ombra dei pacifici *loro* alberi» (FF, 22); «ad un tratto con un'altra voce più alta / più libera che pareva un'onda cullante con una voce in cui vibrava la bella *sua* giovinezza di cristallo s'abbandonò a cantare» (FF, 24)

L'aggettivo possessivo è invece posposto al nome, con finalità di innalzamento letterario, in una battuta di Bruno

[...] e ti dirò *io* l'antica poesia *nostra* [...] (FF, 107)

in cui è da notare anche la posposizione del soggetto in funzione marcatamente enfatica.

¹¹⁹ Fornaciari, *Sintassi dell'italiano moderno*, cit., p. 80.

Maria Giuliano

Si possono segnalare inoltre due casi di aggettivi con funzione paravverbale, secondo un uso che Fornaciari giudica antiquato o poetico¹²⁰. Si consideri nella prima sequenza diegetica, che coglie l'incipiente passione tra Nicla e Brunello, l'uso dell'aggettivo *cùpido*, retto dal verbo *occhieggia*, come tratto di matrice scritta:

«in aperta campagna sotto un rosso tramonto un piccolissimo fauno si avvicina in punta di piedi a una ninfa che dorme e toltolè cautamente ogni velo *occhieggia cùpido* le nudità» (FF, 23)

Nella seconda sequenza narrativa invece Zuccoli si affida al più comune *avido* per connotare la bramosia del marito di Nicla nel voler conoscere i fatti privati dell'ormai adulto Bruno:

«Gigi interrogava *avido* Brunello chiedendo della vita di Parigi/ di Vienna / di Berlino» (p.74)

3.5.7.7. La sintassi marcata: le frasi segmentate

Nell'ambito dei fenomeni di sintassi marcata, la frase segmentata con tematizzazione a sinistra o a destra del dato, e relativa anticipazione o ripresa pronominale è uno dei costrutti che caratterizza la lingua parlata sottolineandone al tempo stesso la componente espressiva¹²¹. Nonostante le grammatiche tradizionali abbiano «sempre condannato come “pleonastiche” le costruzioni con ripresa pronominale di un tema, e come “francesismi” le costruzioni del tipo *È per questo*

¹²⁰ Fornaciari, *Sintassi dell'italiano moderno*, cit., p. 29.

¹²¹ Cfr. Bonomi 2002, p.321.

Maria Giuliano

che... È a lui che...»¹²², e nonostante il loro studio si debba soprattutto alle più recenti indagini sul parlato¹²³, il valore espressivo di queste costruzioni sintattiche 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 personali¹²⁴.

Nel nostro corpus la resa dell'oralità si allontana spesso dalla misura del parlato realizzata da Manzoni e si avvicina piuttosto al dialogo artificioso (per la convivenza di strutture auliche e forme del parlato) presente in autori come Tommaseo e Nievo¹²⁵. In particolare la simulazione del parlato nella serie "Romanzo popolare italiano", sebbene esigua, mira a riprodurre il più realisticamente possibile il dialogo spontaneo, come emerge dai casi di dislocazioni a destra in contesti decisamente colloquiali in AF, in MN, in LO e in GA:

- «noi infelici nemici delle bande nere tanto famose nelle guerre passate l'abbiamo contaminata *la gloria*»(AF, 92);
- «lo conosce *quel giovane* che ha servito» (LO, 10);
- «*la sai la novità?*» (GA, 66)
- «Anch'io *ne* ho fatto piangere *di belle ragazze* [ganze] » (MN, 158)

¹²² Sabatini 1985, p.161.

¹²³ Si vedano a tal proposito almeno Sornicola 1981, p. 182-9, D'Achille 1990, p.91-135 e Berretta 1994, p. 255-56.

¹²⁴ Fornaciari 1881 [1974], p. 311.

¹²⁵ Cfr. Testa 1997, pp-59-84.

Maria Giuliano

Presente anche la dislocazione a sinistra in uno dei dialoghi colloquiali di Nicla:

«*la contessa Traldi l'ha conosciuta /conte?* » (FF, 11)

Si segnalano invece le tematizzazioni senza ripresa del clitico, che nell'Ottocento costituiscono un tratto tipicamente letterario¹²⁶. Segnalo un caso relativo a un complemento diretto:

OLGA (la Salamandra): *settanta lire* mi ha offerto una volta il parrucchiere qui in basso (GA, 120)

Un altro costrutto riscontrato nell'ambito delle cosiddette «forme normalizzate» di dislocazione¹²⁷ è la tematizzazione tramite preposizione con 2 occorrenze: «*della bellezza* io ho un altro concetto» (GA, 32). Tuttavia in MN, LO e GA risultano più frequenti le frasi scisse, che esplicano la propria natura di costrutto enfatico, devoluto a marcare la struttura informativa, come si evince dalle seguenti progressioni dialogiche dal tono colloquiale:

«*E' il duca che* mangia il mio pane» (MN, 125); «*E' Dio che* vi manda» (MN, 33); «*Sono tre giorni che* io non faccio altro che piangere» (MN, 144); «*fu per lei che* mi lasciò» (MN, 94); «*è ciò che* le rende appunto seducenti da fare gola» (LO, 11) «non è così *che* si scrive a una giovane onesta» (LO, 12), «*sono due settimane che* la catechizzo» (GA, 131); «*è lui che* ti ha detto di vivere» (GA, 154).

Isolato l'uso del *c'è* presentativo:

¹²⁶ D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, cit. p. 94

¹²⁷ Antonelli, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel Primo Ottocento*, cit., p. 215.

Elle e Giulio

«salga / c'è qualcuno[gente] lassù *che* l'aspetta» (GA, 108)

La componente diastratica e diafasica appare più evidente nella sceneggiatura di GA, grazie alla presenza di un costrutto anacolutico nel parlato smozzicato di una popolana:

«io / quel giovanotto biondo... poi del resto tutti lo sanno /era lui/ poi chi si è visto si è visto/ se n'è andato / tutti uguali /tutti uguali/ buon giorno signore» [GA, 2]

Del tutto diverso l'andamento della sequenza corrispondente del testo letterario, in cui manca del tutto il cambio di progettazione sintattica, trattato ancora nella prosa ottocentesca più come accorgimento letterario che come tratto mimetico del parlato¹²⁸:

Mah! Misteri! Del resto lo sanno tutti. Non ha osservato mai un bel giovinotto nei corridoi? Era lui. E adesso chi l'ha visto l'ha visto. Tutti compagni... Buon giorno, signor Stanga! E mi piantò in asso. Risalii. Appoggiato al davanzale, che dava nel cortile, ascoltavo. (p.15)

Lo stesso costrutto enfaticizzante del tema sospeso viene utilizzato dallo sceneggiatore per richiamare l'attenzione del telespettatore, accorpendo porzioni più ampie di testo narrativo e tralasciando i continui interventi autoriali:

Filippo/ già all'età di 8 anni /questo fanciullo pareva che avesse preso il partito di tormentare sua madre, ed affrettarne la fine [MN, p.8]

¹²⁸ Cfr. Antonelli 2003, p. 204.

Maria Giuliano

Si confronti l'edizione a stampa in cui peraltro risaltano le scelte stilistiche del Mastriani in direzione dell'enfasi attraverso la tematizzazione dei complementi diretti:

*«Accrebbero le sofferenze ed affrettarono la morte della povera donna non tanto l'indifferenza e il disprezzo del marito, quanto la incredibile cattiveria del figlioletto Filippo, pervenuto già all'età di otto anni.
Come si innestano queste scellerate propaggini della razza umana non potremmo dire; ma è indubitato che uno nasce birbante come un altro nasce zoppo.
L'organizzazione morale ha le sue deformità, come il mondo fisico.
Questo fanciullo pareva che avesse preso il partito di tormentare sua madre ed affrettarne la fine» (p.268)*

Più che a una scarsa progettazione il nominativus pendens presente in AF, invece, va interpretato come una scelta dettata dalla retorica, un accorgimento letterario collocato in un contesto altamente drammatico, di cui sono protagonisti il papa Clemente V e il cappellano del carcere:

«la particola ... ella è poca cosa un pugillo di farina e non per tanto basterebbe a mantenerlo anche un'ora» (p., 443)

3.5.8. Sintassi del periodo

Per quanto riguarda la sintassi del periodo, particolarmente ampio e complesso soprattutto nell'italiano otto-novecentesco, così ricco di ristrutturazioni e

Maria Giuliano

rinnovamenti nell'ambito dell'articolazione del periodo, ci si limiterà a descrivere i rapporti di coordinazione e di subordinazione.

In linea di massima, c'è da osservare che la struttura del periodo è, nei romanzi di consumo qui scandagliati, estremamente composita: si hanno tipi di periodi basati esclusivamente sulla paratassi, periodi in cui la paratassi si alterna con una ipotassi di tipo semplice, e periodi in cui prevalgono legami ipotattici complessi.

Partiamo in ordine di complessità ipotattica. Si nota soprattutto nelle parti diegetiche, la tendenza, probabilmente mutuata dallo stile boccacciano, a collocare soprattutto in apertura di capitolo periodi lunghi con il verbo in clausola, e carichi di subordinate, che tuttavia restano sempre ben lontani dalle pesanti architetture proposte dalla prosa puristica. Spesso si tratta di descrizioni, come nel frammento testuale che apre il capitolo III di AF, *Il Papa e l'Imperatore*, e che corrisponde all'incipit dello sceneggiato televisivo: si notano proposizioni relative in sequenza, incidentali con l'uso insistito del participio e complete oggettive implicite con l'abolizione delle preposizioni prima di un verbo all'infinito:

«Adesso dormono polvere; - forse nè anche polvere: - ma allora erano due fra i più potenti della terra, - un papa ed un imperatore. E fino a quel punto di odio mortalissimo si aborirono. Il più lieto pensiero in cui si assopissero la notte, - la immagine più cara che alla dimane sul guanciale del riposo ritrovassero, porgeva loro la speranza di potere un giorno l'un l'altro incontrare giacente sui gradini del proprio palazzo, - nudo, - assiderato dal freddo, - supplicante una elemosina, - che l'imperatore nella mente superba esultava concedere larga ed amara, - e il papa invece si compiaceva negare, via procedendo in sembianza di non accorgersi di quel caduto. Imperciocchè, quantunque il cardinale di Richelieu non avesse ancora

Maria Giuliano

insegnato la regola, il cuore di Clemente VII aveva per istinto sentito, le donne e i sacerdoti non dovere perdonare giammai» (p.54).

Un'altra struttura che contribuisce a determinare il carico ipotattico della prosa di Guerrazzi rendendola più agile e scorrevole – soprattutto in concomitanza con i momenti di più viva drammaticità della vicenda o nella descrizione dei concitati eventi militari – è l'infinito narrativo introdotto da *ecco*, ricorrente anche nei romanzi storici coevi. Si confronti la prima sequenza qui riportata in cui è da segnalare inoltre il taglio modulare operato dagli sceneggiatori, che hanno eliminato la ridondante parte descrittiva (che viene qui integralmente riprodotta), di cui l'autore livornese senz'altro abusa, per richiamare subito l'attenzione del telespettatore sul momento più carico di tensione emotiva.

-«intanto un alfiere imperiale di incredibile ardire perviene al margine estremo del bastione ed alza il braccio per piantare la bandiera , *quand'ecco giungere* tempestando quella volta Dante da Castiglione che gli spicca la testa dal busto e taglia parte della Bandiera» [p.,]

Dal testo:

«Un alfiere d'incredibile ardire e di singolare prestanza si vantò tra i suoi voler porre in cotesta notte la bandiera su le mura di Firenze o morire; per esser più spedito, non tolse altra armatura che la barbuta e la rotella, già, perigliando su l'aereo cammino, perviene al margine estremo del bastione, lo tocca, e spiccato un salto, lo preme: alza il braccio per piantare la bandiera, apparecchia nei capaci visceri il grido annunziatore del vanto adempito agli amici, *quando ecco giungere* tempestando a quella volta Dante da Castiglione; egli, secondo l'usanza sua antica, con ambe le mani stringe la spada, e allorchè il barbaro meno se lo aspetta, acconsentendo della persona, con tale smisurata forza gli abbriva un manrovescio che gli spicca la testa dal busto e taglia parte della Bandiera» (AF, 200)

Alfieri Giuliano

Simile procedimento si registra in altri contesti di testi indagati:

«all'improvviso, *ecco* una palla *cogliere* il soldato nel capo, glielo porta via netto dal busto... e palla e testa percuotono dentro un masso del monte; la palla schiacciata rimbalzò fischiando, - la testa si sbrizzò» (AF, 244)

- ed *ecco introdursi* poche settimane dopo nel nostro stabilimento una novità inquietante (GA, 93)

L'esigenza di mantenere alto il ritmo della narrazione e l'innegabile efficacia comunicativa del testo sono alla base della ricorrente adozione di brevi periodi paratattici e frammentati: in particolare, si incontrano numerosi casi di successione di brevi frasi asindetichiche nel parlato idilliaco e sdolcinato di Nicla, oltre che nelle parti diegetiche. Nell'ordine di sequenza:

-«allora mi aspetterai sulla riva / io ti vedrò / uscirò a prenderti» (FF, 19)

-«puoi partire domattina/ siamo soli/ resta» (FF, 151)

-«ricordi amore / ricordi ancora tutto / ricordi tutto bambino mio / sei ancora mio come in quei giorni» (FF, 150)

-«poi si mise a correre / si volse / la salutò con la mano / scomparve oltre il cancello di villa Florida / tutti i giorni si videro così» (FF, 21)

Tuttavia nei testi di paraletteratura sceneggiata l'ipotassi è ben rappresentata, con particolare riguardo alla subordinazione di primo grado, nelle espressioni di gelosia e di sospetto di Brunello nel primo esempio, e di Bruno (ormai adulto) nel secondo caso, entrambi articolati in una principale e un'oggettiva esplicita;

Maria Giuliano

«giurami / giurami che non andrai più in barca con lui?» (FF, 25)
«è molto antipatico / ricordo che un giorno ti ha offesa ma non hai mai
voluto dirmene le ragioni» (FF, 26)

nelle lucide risposte dell'anarchico pittore Quibio, detto anche Cribio, ai discorsi utopistici di Stanga. L'esempio qui proposto si connota per la presenza paratattica di quattro proposizioni asindetice, seguite da un'oggettiva esplicita, da una coordinata avversativa e da una pseudo relativa:

-«tu sei un reazionario caro mio amico / stai in guardia/abbiamo pure una costituzione e un parlamento / supponi pure che entrambi siano malvagi / ma è il popolo sovrano che li ha voluti» (GA, 67)

E nei dialoghi affettati e catechizzati dei personaggi di LO, in cui si distingue, nella prima battuta, una frase iussiva, seguita da una interrogativa diretta semplice, e nella seconda un'espressione olofrastica, a cui succede una principale accompagnata da una subordinata condizionale, giustapposta a una coordinata avversativa che regge una dichiarativa esplicita a cui si affianca la coordinata copulativa che chiude il turno

- «non credere alle sue parole, tu l'ami già?»
- «ebbene sì! 'sprezzami' se lo vuoi/ ma ti confesso che nessun altro uomo ha mai esercitato tanto e mi parve così bello, nobile, fiero» (p.)

Si consideri infine questo inserto di stile narrativo, in cui risalta anche l'inversione della sequenza verbo ausiliare + participio passato

Maria Giuliano

«egli si era fermato presso l'uscio/ e *conficcato avea* i suoi occhietti di vipera velenosa/ sulla impaurita fanciulla/ un viso sconcio/ contorcea quel labbro/ lasciando scoperto un sistema di denti lerci/ sudici/ scaduti/ ma il sintomo più minaccioso/ più terribile/ era il movimento oscillatorio delle dita/ indizio dell'orribile istinto di strangolazione/ che lui si era ridesto col vino e alla vista di quella pudica giovinetta (MN, 158)»

Sono molto frequenti tuttavia in LO in modo particolare, ma anche in FF i casi in cui il periodo non supera il secondo grado di subordinazione, come nel discorso concitato di Attilio che inizia con una frase assertiva, continua con una interrogativa diretta, e procede con un'altra principale e 2 subordinate esplicite.

-«oh /cosa c'è / ora ricordo tu sei la 'ganza' di Piero/ doveva venirmi proprio da te quest'ultimo colpo? voglio dirti tutto/ sappi/ che se fra due giorni io non pago, duecento::: mila franchi sarò dichiarato fallito» (LO, 15)

E nello stile discorsivo fanciullesco di Brunello, che si articola in una principale e una subordinata esplicita, in una coordinata copulativa seguita da tre dipendenti, di cui due appaiono coordinate tra loro:

-«se tu vuoi io lo dico al mio papà / e il papà gli spara contro/ come fa con quelle tavole che sono in giardino e che il papà adopera per bersaglio» (FF, 44)

Risultano numerosi anche i casi di subordinazione di terzo grado, soprattutto nelle parti diegetiche, come negli esempi che seguono. Il primo periodo si articola

Maria Giuliano

simmetricamente in due proposizioni principali a cui vengono subordinate tre implicite seguite da una relativa esplicita; il secondo esempio si sviluppa in una principale, seguita da una coordinata asindetica da cui dipendono una relativa esplicita e una temporale; infine il terzo si snoda in una reggente da cui dipendono una temporale, una oggettiva e una relativa, e si chiude con una coordinata asindetica.

-«egli rinunciava a vivere per contemplare l'armonia dell'infinito / si uccideva nel corpo per vivere con la mente / rompendo il segno e la musica che dominava nell'universo» (GA, 53)

-«dopo la morte di Lena eravamo diventati inseparabili / la figura divina che gli appariva / quando contemplava certi spettacoli eterni / di natura o di umanità non mi uscirà più dalla mente» (GA, 71)

-«da poco erano partiti da casa /allorchè ella vide apparire sulla soglia dell'uscio che era rimasto aperto/ la orrenda figura dello strangolatore/ Marta mise un piccolo grido di sorpresa e di spavento» (MN, 159)

Un periodare più articolato, con un'ipotassi che raggiunge il quarto grado di subordinazione si riscontra nelle parti narrative de *Gli Ammonitori*, in cui va segnalata la principale seguita da quattro subordinate, di cui una implicita e tre esplicite.

«la poverina scuoteva le braccia davanti a lui /udendo le voci che sembrava che egli fosse un ragno schifoso che guardasse con cupidigia schifosa una mosca dibattersi nella sua tela» (GA, 21)

Maria Giuliano

3.5.8.1. Paraipotassi

Molto interessante è l'episodica presenza della paraipotassi, uno dei tratti più caratteristici dell'italiano antico e molto diffuso anche nella prosa dell'Ottocento¹²⁹. Tutte le occorrenze registrate nel corpus e costruite con il gerundio sono tratte dallo sceneggiato zuccoliano e trovano corrispondenza nell'archetipo paraletterario. Tuttavia, l'occasionalità di questa impennata arcaizzante si pone in risalto perché appare in evidente contrasto con i costrutti moderni della prosa novecentesca, accentuando l'effetto di straniamento nel lettore, spettatore che ha l'impressione di trovarsi di fronte a una lingua del passato.

«*guardando* verso ponente le montagne / *e pareva* con gli occhi vantare le vette e fissare altri paesaggi sconfinati / altri monti e fiumi e praterie e valli e città» (FF,17)

«*traboccando* dai calici incitamenti al piacere / *e tutti insieme si dilatavano* nell'aria / ebbri ed inebbrianti nell'ultimo spasimo della morte che incombeva nell'ultimo brivido che precedeva la notte» (FF,149)

«*Staccando* a un tratto dalle abitudini quotidiane per le quali aveva fatto della propria e della vita di Brunello quasi una cosa sola, chiedendosi perchè si fosse tanto stranamente occupata d'un ragazzo che non le apparteneva, e Nicla doveva convenire seco stessa che sarebbe stato meglio lasciarlo a quel suo destino, a quei parenti che se lo disputavano, a quelle diversità il cui aspetto l'aveva subito colpita» (FF, 30).

¹²⁹ M. Dardano, *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992.

Maria Giuliano

3.5.8.2. Stile nominale

Tra le strategie sintattiche diffuse in molti prosatori ottocenteschi, la più notevole riguarda senz'altro l'uso della sintassi nominale. Il modulo si presta particolarmente ad essere impiegato nell'ambito di descrizioni fondate sull'accumulo di elementi nominali, come nell'inserito qui presentato con chiara funzione espressiva, in cui Stanga vorrebbe sensibilizzare il re nei confronti della vita dei reietti e degli emarginati. In questo lungo monologo la sintassi nominale crea una frammentazione concitata, appoggiandosi alla struttura a catena delle varie proposizioni giustapposte:

-«ed ecco la contemplazione della società / da una parte la libertà / dall'altra l'azione / libertà anche all'errore/ ma tutto in favore e aiuto efficace alla luce / tendenza all'abolizione di tutti i legami/ da quelli materiali dei delinquenti e dei pazzi/ a quelli morali / dalle manette ai codici /dall'abolizione graduale della proprietà ereditaria alla personalità giuridica della donna/ all' uguaglianza dei sessi di fronte alla conquista della personalità / della libertà /della felicità / protezione della nascita e dell'allevamento dell'uomo / riposo assicurato ai vecchi /sorveglianza continua sulla salute pubblica / fino alla eliminazione della malattia / massimo favore alle industrie /al commercio / alle scienze / incoraggiamento dell'uomo alla conquista di se stesso /della terra e dello spazio / fede nel progresso dell'umanità /culto della vita / una grande speranza!» (GA, 64)

La frammentarietà della frase nominale si riscontra, com'è ovvio, anche nelle parti dialogiche con chiara funzione espressiva, rappresentata dalle proposizioni esclamative:

ZIA AMELIA: che bel ragazzo!

GINO BARBANO: una valigia così piccola!

BRUNO: Per soli sette giorni!

Maria Giuliano

ZIA AMELIA: ma che bravo / gentile / colto / un poco magro! (FF, 140)

E dalle interrogative retoriche con l'alternarsi di sintagmi verbali e nominali

- «e il tempo irreparabilmente perduto? »
- «e la reputazione intaccata? »
- «il pensiero torturante di una cara famiglia, rimasta senza l'unico sostegno?»
- «ma poi trovarsi giorno e notte lì tra una combutta di gente che fa perdere ai più onesti il senso morale» (MN, 133)

Esiste poi un altro impiego dello stile nominale, definito “telegrafico”¹³⁰ che tende a spezzare il ritmo regolare dell'esposizione per mettere l'accento su momenti testuali considerati dall'alto tessuto emotivo, con funzione informativa nel primo ed esortativa-responsiva nel secondo:

- «eccellenza/ nel suo bosco un cadavere!» (MN,127)
- «dunque / babbo/ la terribile novità? »
- «l'assassinio del vecchio duca»(MN, 152)

Talvolta la sequenza di elementi nominali risponde alla volontà dell'autore di sottolineare non solo la rapidità degli avvenimenti, ma anche la confusione e lo sbigottimento che essi generano negli osservatori: l'assenza di una gerarchizzazione tra i diversi turni dialogici giustapposti è funzionale ad esprimere il punto di vista di chi assiste a un evento senza comprenderne le motivazioni e quindi percepisce la realtà solo come una rapida catena di avvenimenti in sequenza:

¹³⁰ Cfr. Antonelli 2003, p. 190.

Maria Giuliano

«DUNQUE ALLA PROVA! AL COLTELLO!»
«AL COLTELLO! »
«SANTO DIAVOLONE! »
«Viva Dio / all'inferno! mostro esecrato» (MN, 168)

3.6 Analisi lessicale

Nella serie paleotelevisiva “Romanzo popolare italiano” la compagine lessicale non solo appare ricca di segnali orientati in direzioni diverse tra loro, ma presenta risultati rilevanti ai fini dell'interpretazione del rapporto tra lingua letteraria e lingua d'uso. Come si è già visto nella caratterizzazione fonografica e morfosintattica, la mimesi linguistica della fiction paraletteraria si presenta conforme all'archetipo letterario: di conseguenza ciò emerge con evidenza in certo senso ancora maggiore, anche se sicuramente più prevedibile, dall'analisi lessicale. È particolarmente significativo, mi sembra, che una così forte mescolanza fra elementi letterari, colloquiali, popolari e dialettali fosse radicata in un tipo di lingua media vicina a quella parlata, che rappresentava l'obiettivo linguistico della letteratura di consumo. Inoltre bisogna notare che tale compresenza, o meglio commistione di elementi diversi si rivela non solo all'interno della serie paleotelevisiva qui considerata nella sua interezza, ma anche all'interno di ogni singolo sceneggiato, in modo che la lingua di consumo risulta intessuta quasi ovunque di elementi eterogenei tra loro. Questo dato dunque dimostra come la

Maria Giuliano

commistione di voci letterarie, familiari o dialettali non sia dovuta soltanto alla varietà di argomenti trattati nei singoli sceneggiati. C'è poi da considerare che la letteratura di consumo, per le sue stesse caratteristiche strutturali, accoglie con molta facilità voci letterarie, collocandosi pertanto in un quadro di "eclettismo", quasi per compensazione al proprio disimpegno sul piano creativo¹³¹. Questa situazione si può dire si rifletta in ogni testo audiovisivo qui indagata, in particolare nel caso di Guerrazzi, in cui la componente arcaica e tradizionale assume però un ruolo decisivo, imposta del resto anche dal genere testuale, il romanzo storico, orientato verso registri stilistici alti, che ben si attagliano alla temperatura retorica del suo stile. Tuttavia la presenza di limitate aperture all'elemento vernacolare, che, se apparentemente disgrega la sua esuberanza espressiva e la compatta organizzazione discorsiva del romanzo, in realtà connota univocamente in funzione espressiva il parlato di personaggi popolari. Diversamente dallo scrittore livornese, nella lingua di Mastriani, la convivenza di elementi lessicali eterogenei emerge con evidenza soprattutto nelle aperture a un parlato altamente connotato in chiave diatopica e diastratica, che risponde alla volontà dell'autore di attingere una caratterizzazione sociolinguistica adeguata alla situazione ambientale del testo. In questo *pastiche*, come si vedrà, assume importanza non solo l'adesione alla lezione manzoniana, con la scelta del toscano vivo, ma anche l'italiano regionale, usato in funzione caratterizzante e in chiave preveristica. Infatti è proprio all'attenzione per

¹³¹ Cfr. Serianni 1994, p.546.

Maria Giuliano

la lingua viva che si devono ricondurre i frequenti colloquialismi e le espressioni idiomatiche.

È tuttavia negli sceneggiati della Invernizio, di Cena e di Zuccoli, in diffomità dallo stile di Guerrazzi e di Mastriani, che la compagine stilistico-lessicale si presenta ricca di segnali che riflettono le dinamiche di modellizzazione tra lingua letteraria e lingua dell'uso, per la presenza di una moderata escursività sociostilistica, dovuta alle varieguate situazioni comunicative descritte. Ma, se da un lato la notevole eterogeneità lessicale che caratterizza la letteratura di consumo è imputabile alla caratteristiche del feuilleton, alla sua struttura, al modo in cui i romanzi venivano adattati alle pagine del quotidiano, dall'altro è necessario chiamare in causa anche le condizioni in cui si trovava la lingua media comune in quel tempo: lo standard italiano era in lenta formazione, non esisteva ancora una lingua comune, di diffusione nazionale, capace di soddisfare le più varie esigenze di comunicazione e di espressione¹³².

Il settore che alimenta maggiormente il lessico di questi testi è, come più volte qui richiamato, la letteratura, intesa come fonte di voci estranee alla lingua comune e soltanto letterarie. Tuttavia le categorie in cui sono state suddivise le voci sono: voci letterarie (al cui interno si è reso necessario un distinguo tra arcaismi e aulicismi) colloquialismi, toscanismi, dialettalismi e regionalismi, forestierismi, neologismi e termini speciali.

¹³² Cfr. Bonomi 2002, p.122.

Maria Giuliano

Al fine di confrontare i risultati del nostro spoglio con la tradizione dell'uso letterario ottonovecentesco si è ritenuto opportuno riportare dal GDLI gli autori che usano il termine analizzato, con particolare attenzione alle prime attestazioni e a quelle degli autori coevi a quelli del corpus.

3.6.1 Voci letterarie: arcaismi

Per una corretta valutazione della componente arcaica presente nella serie “Romanzo popolare italiano” va tenuto presente innanzitutto che la prosa ottocentesca risente a tutti i livelli e gradi di elaborazione di una discreta quota di arcaismi inerziali, «usati al di qua di una vera intenzione stilistica, come uno strumento neutro attinto alla koinè scritta dell'epoca»¹³³.

Non ci sorprenderà, dunque, che il tessuto di *L'assedio di Firenze* sia costituito, come si vedrà, da forme come *adunque*, *cagione*, *guisa*, *tosto*, *sovente* e che si incontrano spesso formule come *andare guari*, *stette guari*, *fare d'uopo*, ampiamente diffusi in tutta la prosa primo e medio-ottocentesca. Si notino registri che, in conformità alle situazioni comunicative, appaiono desueti e farciti di arcaismi:

- *Aggavignare*

¹³³ Cfr. Mengaldo 1987, p. 228.

Maria Giuliano

« e gli tagliarono la mano sinistra; egli vi si *aggavignò* coi denti; e gli spaccarono la testa; e rimase, cadavere, coi denti infitti nel legno, in una presa tremenda che nessuno riusciva a disserrare» (FF, 118).

In TB; GDLI: In Cavalcanti, Boccaccio e Soderini.

- *avello*

da *avellum* «SEPPELLITEMI/ PRECIPITATEMI giù nell'*avello*» (AF, 164).

In TB; GDLI: in Dante, Foscolo, Leopardi, Pascoli, Carducci.

- *Baldracca*

toccherei lo sterco piuttosto che un dito di quella baldracca (Mn, 411).

TB; GDLI: In Aretino, Nievo, Verga, De Roberto, Pirandello.

- *Careggiato*

« ogni giorno si lagnava di qualche malvagio tratto dei suoi compagni, di qualche prova d'ingratitude, di qualche mancanza di cortesia, che gli venivano da quelli che più aveva *careggiato*.» (FF, 100); «[...] dove le altre madri careggiando i loro teneri pargoletti e baciandoli, dicono Angioletto mio, le madri calabresi dicono brigantuccio mio.» (MN, 163).

In TB; GDLI: Cavalca, Villani, Boccaccio, Pindemonte, Manzoni, Nievo e D'Annunzio.

-*cocciola*

«in fondo della 'assa ho trovato questo paro di cocciole d'oro che il mi tipaccio mi dette quando mi maritai» (AF, 245).

Il termine si trova attestato anche col significato di 'goccioline di orecchino' da TB e GDLI in Guerrazzi.

Maria Giuliano

- *compartire*

«il Fojano lo supplicava a *compartirgli il perdono*» (AF, 441).

In TB; GDLI: Dante, Tasso, Ariosto, Monti e Foscolo.

- *crispazione*:

«proruppe in un suono di gola simile a quello che fa la volpe quando schiattisce e una *crispazione* nervosa gli abbrividi il corpo intero» (AF, 203).

Il termine non risulta attestato in TB; GDLI: Guerrazzi (« un brivido del cuore sembrava cagionasse quella crispazione convulsa delle labbra»

- *druda*

«fra poco ascolteremo la storia di questa sventurata/ che da onesta contadinella/ finì per diventare la druda di Angelantonio Rinaldi» (MN, 123); « io ero allora...innocente e pura come la Madonna di Casa Luce/ e ora la druda d'un brigante» (MN, 146).

In TB; GDLI: Dante, Pulci, Equicola, Pindemonte, Manzoni.

- *gherone*

«Portava un soprabito bisunto, Dio sa a chi appartenuto, ad una delle falde del quale era cucito un gherone di un panno nero consumato» (MN; 10).

In RF; TB; GDLI: Boccaccio e Faldella.

- *giacere*

«andate a *giacere* miei bravi... ho dato una pillola calmante al povero pellegrino/ soffriva tanto» (MN, 169).

In TB; GDLI: in Guittone, Pulci, Tasso, Leopardi, Carducci.

- *incesso*

Maria Giuliano

«pareva che il suo *incesso* non procedesse dal mutare dei passi bensì dal radere volando la terra» (AF, 164).

In TB; GDLI: Cavalcanti, Monti e Serao.

- *Insanire*

«Tu sei stata infedele ai capi italiani / tu hai volato di capo in capo come femmina rotta alla libidine *insanisce* negli abbracciamenti vituperosi» (AF, 60).

In TB; GDLI: in Jacopone, Cletto Arrighi e Foscolo.

- *Fidanza*

«Anzi io diceva così perchè troppo bene me lo rammentava. Rimane messer Zanobi; astuto, arguto, nei casi umani ricercatore sottilissimo e, come voi altri Fiorentini vi dite, bagnato e cimato: in lui pertanto vuolsi riporre ogni fidanza» (AF, 224).

TB; GDLI: in Giamboni, Alfieri, Nievo, Manzoni e Carducci.

- *infanti*

«Cittadini con pubblico bando ordinaste le femmine di rea vita fossero cacciate dalla città / iniquamente ordinaste/ queste donne comunque degradate [abbietissime esse] hanno affetti/ amano il luogo che le raccolse *infanti* / i luoghi dove peccarono [...]» (AF, 253).

In TB; GDLI: Dante, Rinaldo degli Albizzi, Botta e Manzoni.

Si noti nella sceneggiatura la sostituzione del più colloquiale *comunque degradate* al posto del superlativo *abbietissime esse* in funzione marcatamente espressiva e con posposizione del soggetto nella scrittura guerrazziana.

- *muliebre*

Alfieri Giuliano

«poi venne Francesco Carducci in sembianza severa intorno al collo gli correva un nastro vermiglio/ quasi *muliebre* ornamento [...] (AF, 466».) In TB: «della lingua scritta» (Fanf.); GDLI: in Landino, Ariosto, Carducci, Bettini e Cicognani.

- *orare*

«tale *orò* fra Benedetto da Fojano» (AF, 162).

In TB il termine vale anche «tener ragionamento ad un'adunanza, o ad un principe, o ad una persona costituita in dignità; Arringare. Latinis. inusit. Varch. Stor. «Il Fojano, tra gli altri, in una sua predica senza nominarlo, ma descrivendolo di maniera che fu molto peggio, che se nominato l'avesse, dandogli del briccone pel capo, *orò* di lui acerbissimamente»;

GDLI: Dante, Carducci.

- *Perdonanza*

«adempi al comando dell'Eterno e chiedi pubblica *perdonanza* all'imperatore...» (AF; 422).

In TB; GDLI: Iacopone, Dante, Rustico.

- *pugillo*

«ella è poca cosa un *pugillo* di farina e non per tanto basterebbe a mantenerlo anche un'ora» (AF, 443).

Dal lat. *pugillum* , dim. di *pugnus*. In TB è preceduto da †; GDLI: in Guerrazzi.

- *Rimembranza*

« no! io non avevo mai amato/ ignoravo tutte quelle sensazioni che danno le vertigini/ producono l'ebbrezza/ o la morte/ per un mese fu un sogno delizioso/ la cui *rimembranza* durerà quanto la mia vita/ a poco a poco però/ le sue visite si fecero più rare/ ma perché? mi abbandonava mentre io l'amavo tanto/ (LO, 239).

In TB; GDLI: in Frugoni

Maria Giuliano

- *schiarare*

«E' d'uopo che la giustizia si assicuri di noi insino a tanto che non si sarà schiarato questo occulto misfatto» (MN, 125).

In TB; GDLI: Dante, Segneri.

- *Scombiccherava*

«Aveva scritto un romanzo, non uno di quei romanzi di cui, quand'era fanciullo, annunciava a Nicla l'idea e *scombiccherava* le parole dietro le paginette dell'albo di suo padre» (FF, 99).

In TB; GDLI: Guicciardini, Bronzino, Caro, Allegri, Botta e Fogazzaro.

- *scingere:*

«io la *scingerei*/ ma non mi attento/ sono cose queste che non si aspettano a' maschi...» (MN, 107).

Con il significato di sciogliere dalle vesti, spogliarsi la voce è attestata da TB e GDLI (in Boccaccio).

- *sembiante*

«ma i piedi del papa pestarono la barba del frate ed egli continuò il suo cammino senza badarlo/ senza pure far *sembiante di vederlo*» (AF, 441).

In TB; GDLI: Dante, Tasso, ma è ancora usato da Manzoni nell'edizione 1840-1842 dei *Promessi Sposi*.

- *somiere e somiero*

«Queste femmine abbracciarono la terra natale con ineffabile angoscia e sentono non potersene dipartire; - perchè non le salverà l'amore? Vedetele come stanno dolenti, timorose perfino di sciogliere una preghiera... ciò avviene perchè l'amore le ha rigenerate nel battesimo di virtù e di pudore. Non le cacciate via; - esse non vi saranno di carico, le membra sozze dal peccato purgheranno nelle opere, alle quali il *somiero* non basta; - esse non assotiglieranno il vostro pane, - andranno a procacciarsi l'alimento cogliendo erbe pei bastioni traverso lo sfolgorare delle artiglierie nemiche» (AF, 253).

Maria Giuliano

Il termine in TB ha il significato letterale di animale che porta la soma (Boccaccio), mentre in GDLI indica grande remissività ed è attestato in Guerrazzi.

-tristizia

«vorrei rimanessero la testimonianza che nel presente deserto delle anime visse un precursore di cui la voce protestò contro la *tristizia* dei tempi ed invocò l’aurora di un giorno di gloria»(AF, 298).

In TB; GDLI : Dante, Boccaccio, Manzoni.

3.6.2 Voci letterarie: aulicismi

-Abbracciamenti

«Tu sei stata infedele ai capi italiani / tu hai volato di capo in capo come femmina rotta alla libidine *insanisce* negli *abbracciamenti vituperosi*» (AF, 60).

In TB; GDLI: Boccaccio e Manzoni.

-abbrividire: «uno dei pochi ai quali il nome sacro di patria *abbrividisse le carni*» (AF, 31).

Attestato da TB; GDLI: in Ariosto, Tasso e D’Annunzio (voce poetica).

-Adusta

«Gli anni non eran riusciti a curvar la sua *adusta*, alta figura; ma aveva perduto fin l'ultimo capello, e in compenso s'era lasciato crescere la barba, una barba lunga e sottile, di cui prendeva in bocca e masticava la punta allorchè meditava sopra un'edizione aldina o sopra qualche gran caso della vita.» (FF, 110).

In TB; GDLI: Berni, Tasso, Manzoni, Carducci, D’Annunzio.

Maria Giuliano

- *ascose*

«Egli è fuor di dubbio che un libro il quale verrà dalla maggior parte de' lettori considerato come un romanzo, e che porta in fronte il il titolo presuntuosetto di Misteri di Napoli, debba far nascere il sospetto che ci sia entro roba da scandalo, storie di delitti, scene da raccapricciare, ascose turpitudini strombazzate a' quattro venti, e qui e colà qualche dramma di *vituperevoli* amori» (MN, VI).

In TB; GDLI: Dante

- *bilioso*

«era bella! questa figlia dei campi...quantunque/ di temperamento tristo e bilioso» (MN, 142).

In TB; GDLI: Garzoni, Parini e Nievo.

- *brandire*:

«egli torna a *brandire* l'asta e le vibra veloce come il serpente la lingua» (AF, 334).

In TB; GDLI: in Foscolo e Nievo.

-*Cagionare*

«figlio mio... fa d'uopo che tu vi rinunci/ quella famiglia *cagionò* troppo dolore/ a mio fratello Berto e poi::/ vi sono altre giovinette da amare» (LO, 236).

In TB; GDLI: Dante, Manzoni e Nievo.

-*Cale*

«poi che m'importa [*cale*]! un tuo bacio/ un sol tuo bacio Onesimo/ e poscia uccidimi! io ti amo! ti amo come una matta!» (MN, 133).

Maria Giuliano

In TB; GDLI: Dante, Boccaccio, Mnti, Foscolo, Manzoni, Tommaseo e Carducci. Nella sceneggiatura Gregoretti sostituisce *cale* con il più colloquiale *m'importa* più funzionale al contesto informale.

- *caliginoso*:
- «Il sole in sembianza di fuggiasco trascorre per quell' aere *caliginoso* e raccoglie a sè tutti i suoi raggi, quasi per timore di contaminarveli dentro» (AF, 14).
- In TB; GDLI: Dante, Verga.

- *Contessere*

«Il bosco saliva aprendosi lungo il monte; era qua e là fitto d'ombra, qua e là libero al sole, con larghi spiazzi, con bruschi gomiti per dove s'ingolfava il vento, con vòlte ben *conteste* di fogliame e ben riparate.» (FF, 21).

In TB; GDLI: Poliziano, Ariosto, Marino, Frugoni e Pindemonte.

- *convegno*

«L'esistenza di Nicla s'era tanto accomunata con l'esistenza di Bruno, che la fanciulla non desiderava più d'avere ospiti per distrarsi; e quando giungevano amici e amiche e ad essi doveva sacrificare i *convegni* con Bruno, le passeggiate dal pomeriggio fino al crepuscolo, durava fatica a dissimulare il suo malcontento.» (FF, 21).

In TB il termine è lemmatizzato letterario nel significato di incontro amoroso; GDLI: In Giusti e D'Annunzio.

- *costumanza*:

«si conserva ancora in molti dei nostri villaggi/ questa antica *costumanza*» (MN, 146); «siffatta *costumanza* dai Galli passò ai Romani/ e da questi a parecchi popoli di Italia/ nelle grandi città si perdè/ fu conservata nelle campagne» (MN, 146).

In TB; GDLI: Algarotti, Rosmini, Leopardi, Guerrazzi, Carducci.

Maria Giuliano

- *Cupidigia*:

«Non udendo le voci traverso quei vetri, mi pareva ch'egli fosse un ragno schifoso che guardasse con cupidigia una mosca dibattersi nella sua tela (GA, 21).

In TB; GDLI: Dante, Tasso, Manzoni e D'Annunzio

- *Discorsa* :

«Nicoletta vestita di bianco, un gran cappello di paglia ornato di papaveri sulla chioma nera a riflessi azzurrini, ascoltò la *discorsa* di suo padre freddamente.» (FF, 8).

In TB; GDLI: Spaventa e Carducci.

- *disserrare*

«e gli spaccarono la testa; e rimase, cadavere, coi denti infitti nel legno, in una presa tremenda che nessuno riusciva a disserrare» (FF, 118).

In TB; GDLI: in Dante, Tasso.

- *esimere*

«Sofia e Berto Zanna confessano ad Attilio il loro *fallo*/ l'obbligo di evitare lo scandalo/ salvare la reputazione/ impedire che il nome venga infangato/ non *esime* dall'obbligo della "PUNIZIONE"» (LO, 143).

In TB; GDLI: Monti, Botta e Manzoni.

- *favellare*

Maria Giuliano

«VOI E VOI E VOI come vi chiamerete / il mio *favellare* ha un nome per voi ma le mie labbra non osano profferire l'insulto che avete mille volte meritato» (AF, 60).

In TB; GDLI: Dante, Calandra e Palazzeschi.

- *fiatamento*

«conosco papà Gesualdo/ è un brav'uomo// come sei bella Rita! avevo una sorella bella come te/ il respiro [*fiatamento*] continuo della malaria delle tinaie ce la rapì/ povera sorella mia!» (MN, 90).

In TB; GDLI: in Magalotti. Come si vede nella sceneggiatura la scelta del più colloquiale *respiro* in luogo di *fiatamento* appare senz'altro più adeguata per la fruibilità del testo.

- *fenice*

« ah::/sentiamo chi sia questa... *fenice*/ la conosco io forse? chi è?» (LO, 210).

Si tratta di una voce comune, attestata sia da TB che da GDLI, col significato di «persona unica al mondo per bellezza o per doti e virtù eccezionali», in GDLI anche in senso ironico, come nel caso qui riportato (Petrarca, Bembo, Carducci).

- *Fronzuto*

«I grossi alberi, i rami, le foglie, i fantastici archi e le cortine che parevan chiudere in fondo, in fondo, le immaginarie gallerie *fronzute*, il terreno cinereo, la radura coperta di sterpi e di tronchi, andavano confondendo linee e profili.» (FF, 46).

In TB, GDLI: De Maiano, Boccaccio, Ariosto, Manzoni e Pascoli.

- *furente*

«mi abbandonava mentre io l'amavo tanto/ ero la sua schiava/ avrei chiuso gli occhi sorridendo calpestata dai suoi piedi... si era innamorato

all'aria Giuliano

di un'altra/ fui colta da una vertigine/ la più *furente* gelosia si impadronì di me» (LO, 231).

In TB; GDLI : Verri e Foscolo

- *genitrice*

«ogni qualvolta la madre lo chiamava presso al suo letto di dolori/ quel perfido fanciullo la scherniva/ e si divertiva a fare diavolerie nella stanza.../ dov'era la inferma *genitrice*» (MN, 172).

In TB; GDLI: in Dante, Boccaccio, Monti, D'Annunzio.

- *inferma*

«ogni qualvolta la madre lo chiamava presso al suo letto di dolori/ quel perfido fanciullo la scherniva/ e si divertiva a fare diavolerie nella stanza.../ dov'era la inferma *genitrice*» (MN, 172).

In TB; GDLI: in Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Carducci.

- *Giammai*:

- «Margherita è morta a tempo/ certo la sua memoria non sarà disprezzata né da Bruno/ né da sua figlia/ questa non conoscerà *giammai* il segreto della sua nascita/ ed avrà un padre buono ed onesto che l'amerà/ inchiniamoci quindi dinnanzi alla volontà di Dio/ che così ha voluto/ né io morire/ né vivere con un continuo rimorso nel cuore» (LO, 248); «nessuna donna vi passava *giammai*» (MN, 133).

-

- In TB; GDLI: in Dante, Ariosto, Leopardi e Verga.

- *gramo*

«era un fantasma...il viso *gramo*/ scarno/ pallidissimo» (MN, 72).

In TB; GDLI: in Bandello, Spolverini, Quaglino.

- *guardatura*

Maria Giuliano

la guardatura era quella di Giuda» (MN, 90).

In TB; GDLI: Boccaccio, Boiardo, Machiavelli, Gozzi e Manzoni.

- *guiderdone*

«prendete/ prendete/ egli è ben giusto che a me si debba premio più scarso di denaro perché ricevo maggior *guiderdone* di gloria» (AF, 249).

TB attesta «aver guiderdone», GDLI: 'ricompensa' in Giacomo da Lentini, Dante, Boccaccio, Marino e Leopardi.

- *imbarrato*

Ciò forse era dipeso che quel portoncino non era stato mai *imbarrato* né di giorno né di notte (MN, IX).

In TB è preceduto da †; GDLI: Villani.

- *imo*

«Gigi volse il capo/ prese l'una mano e l'altra della giovane/ le tenne strette nelle sue/ poi fissandola negli occhi/ quasi avesse voluto giungere fino all'*imo* della sua anima/ rispose» (FF, 117).

In TB; GDLI: in Pulci, Metastasio, Leopardi, Guerrazzi, Carducci e D'Annunzio.

- *ispido*

«Una donna frugava nella selva ispida d'una testa riluttante» (GA, 18).

In TB; GDLI: Pulci, Tasso, Frugoni, Magalotti e D'annunzio.

- *lordare*

Elle e Giulio

«vuol prendersi ancora gioco di me? non le basta avermi disonorata/ di aver lordato la mia vita/ mi ha fatto strappare anche dal seno la mia creatura» (LO, 232).

In TB il termine viene attestato solo col significato di «far lordo, sporcare, imbrattare». In GDLI la voce è documentata col senso di «coprire d'infamia e d'ignominia, disonorare», in Donato degli Albanzami, Colletta e Borgese.

-macchinalmente

«Il luogo era pieno di strepito e d'un vapore nauseabondo. Io mangiai, secondo l'abitudine, in gran fretta e *macchinalmente*» (GA, 33).
In TB; GDLI: In Manzoni (*Fermo e Lucia*).

- *manutengolo*

«L'hanno preso per un manutengolo: era sull'angolo di via Bonzanigo mentre i ladri scassinavano il negozio del gioielliere» (GA, 121).

In TB; GDLI: in Cletto Arrighi e in Periodici Popolari. Tra le parole attestate per la prima volta nel trentennio che precede il romanzo di Cena si segnala *manutengolo*, per cui il GRADIT dà come data di ingresso il 1870.

- nequizia

«Brunello, scorgendo le sedie e la poltrona ancora sovraccariche di roba, vesti, libri e gingilli, prese posto sul coperchio d'un baule, come quando piccino teneva tra le braccia il Re moro e meditava intorno alle *nequizie* del mondo.» (FF, 158).

In TB; GDLI: Boccaccio, Alfieri e Tommaseo.

- orlo

«un *orlo* di fuoco manifestò il contorno delle bastite di Firenze/ le palle degli archibugi fioccarono spesse quanto la pioggia» (AF, 200).

Alfieri Giuliano

In TB; GDLI: Spallanzani e Manzoni.

- *perire*

da *perire* lat. «adesso vi *perirei e meco perirebbero* le speranze/ per un passo mosso invano davanti/ conviene darne cento all'indietro» (AF, 71).

In TB; GDLI: Cavalcanti, Dante, Botta, Foscolo, Leopardi e Carducci

-*procelloso*

da *procellusum* lat.«il cielo che prima si mostrava *procelloso* diventò limpido e sereno quasi si rallegrasse di aver fatto pace con quelle traviate creature» (AF, 254).

In TB; GDLI: Dante, Leopardi e Manzoni.

- *proterva*:

«aveva la parte inferiore del volto/ più grossa della superiore/ il che/ ho sempre sentito dire/ essere indizio di cervellaccio e di proterva brutalità / il traditore di Cristo» (MN, 142).

In TB; GDLI: in Aristo, Tassoni, Campanella, Monti, Leopardi.

-*sbarbicare*

«Mi studiavo di *sbarbicare* dannosi e funesti pregiudizii dalle caliginose menti del nostro volgo» (MN, 10).

In TB; GDLI: Bresciani.

- *scellerato*

«no/ guai/ guai al lui se fosse vero/ non posso ancora crederci/ sarebbe troppo mostruoso/ disumano per quanto/ Attilio avesse ragione di vendicarsi della mia colpa/ non poteva/ essere *scellerato*/ a tal punto...» (LO, 237).

Maria Giuliano

IN TB; GDLI: In Dante, Machiavelli, Guicciardini e Foscolo.

- *serbare*

«per voi *ho serbato* questo signor Piero».

In TB; GDLI: Boccaccio, Foscolo e Pascoli.

- *slombato*

«Lo sciocco, il fatuo, l'immorale era egli solo, quel Duccio Massenti, già così *slombato* a ventisei anni da non sentire l'indicatezza e la vergogna della sua condotta; melenso e maligno, trattava Clara Dolores come una facile avventura e Nicoletta come una più facile preda». (FF, 42).

In TB; GDLI: In Frugoni e Carducci.

- *sorvegnete*

«Seguita terzo il valoroso principe Filippo dei duchi palatini di Reno e di Baviera doviziosamente ornato della corona e della porpora ducali il quale sostiene il mondo dorato separato dalle altre turbe *sorvegnenti* da una mano di cavaliere armati di corazze d'oro e di mazze d'armi dal manico d'argento / seguono gli oratori di Francia di Scozia d'Inghilterra» (AF, 76).

In TB; GDLI: Foscarini e Nievo.

- *sovente*

«ebbene/ da quel giorno chiedo *sovente* a me stessa/ se Margherita sia davvero mia figlia» (LO, 124).

In TB; GDLI Dante, Boccaccio, Tarchetti, D'Annunzio

- *sprezzare*

«ebbene si! '*sprezzami*' se lo vuoi/ ma ti confesso che nessun altro uomo ha mai esercitato tanto e mi parve così bello/ nobile/ fiero» (LO, 187).

In TB; GDLI: In Cavalca, Pulci, Stampa, Davanzati, Goldoni, Alfieri.

Alfieri Giuliano

- *talentare*:

piacerebbemi ma adesso nulla più mi *talenterebbe* che giungere a tempo per consolare il frate» (AF, 443).

Il lemma non è attestato da TB; GDLI: Iacopone, Ariosto, Monti, Guerrazzi («A me talentò sempre piuttosto virtù senza danaro che dovizia con superbia»)

- *trafitture* «quali trafitture dovesse provare quel cuore di madre» (MN, 91). In TB; GDLI: Muratori e De Roberto

-*turpitudine*

«Egli è fuor di dubbio che un libro il quale verrà dalla maggior parte de' lettori considerato come un romanzo, e che porta in fronte il titolo presuntuosetto di Misteri di Napoli, debba far nascere il sospetto che ci sia entro roba da scandalo, storie di delitti, scene da raccapricciare, ascose turpitudini strombazzate a' quattro venti, e qui e colà qualche dramma di *vituperevoli* amori» (MN, VI).

In TB; GDLI: Boccaccio, Guarini, Rosmini, D'Annunzio.

- *vile*

«lo vedrete/ lasciatemi andare/ saprete/ lo udirete voi stessa che Bruno non è un *vile* assassino» (LO, 248).

In TB; GDLI : in Ariosto e Foscolo.

- *vituperoso*

«tu hai volato di capo in capo come femmina rotta alla libidine insanisce negli abbracciamenti *vituperosi*» (AF, 60).

In TB; GDLI: Cesari, Castelnuevo, Manzoni.

- *vituperevole*:

- «Egli è fuor di dubbio che un libro il quale verrà dalla maggior parte de' lettori considerato come un romanzo, e che porta in fronte il titolo presuntuosetto di Misteri di Napoli, debba far nascere il sospetto che ci sia

Maria Giuliano

entro roba da scandalo, storie di delitti, scene da raccapricciare, ascose turpitudini strombazzate a' quattro venti, e qui e colà qualche dramma di *vituperevoli* amori» (MN, VI).

- In TB, RF, GDLI: in Cesari, Castelnuovo.

3.6.3 Toscanismi

Dal punto di vista lessicale il toscanismo si caratterizza soprattutto nel parlato di molti personaggi e più raramente anche nella voce narrante, ma compaiono. Spesso, infatti, si ha la sensazione che nei discorsi diretti la volontà di sottolineare la variabile diastratica si risolva in un indebito sfruttamento della variabile diatopica, per cui esponenti della borgata napoletana si esprimono in un toscano mescolato a tratti locali, indipendentemente dall'appartenenza geografica:

-aggiugnere:

«Allora il cardinale di Tortosa, non senza *aggiugnere* altre efficacissime preghiere, gli unse le coste e tutto il braccio coll'olio sacrosanto dei catecumeni (AF, 65); *aggiugni* che l'omiciattolo, oltre che dello impaccio che gli davano i lunghi calzon, aveva nella sinistra mano un pesante fagotto e nella dritta una mazza (MN,10).

In TB; GDLI: in Boccaccio, Monti, Manzoni, Leopardi e Settembrini.

- appiccare:

a nessuna delle mie opere, alle quali pur si sarebbe potuto *appiccare* un tal titolo [...]

 (MN, 1).

Maria Giuliano

In TB; GDLI: Dante, Bartoli e Manzoni

- *attaccaticcio*:

«ho inteso tutto/ vogliono ‘scacciarci’ da qui per colpa mia/ perché il mio male è *attaccaticcio*».

In TB, RF, GDLI: in Targioni Tozzetti.

- *beccaio*

«Ora via, monna Ghita, lasciate voi per avventura la lingua al *beccaio*?» (AF, 123)

TB (*beccajo*), GDLI: (ant. e dial. *beccaro*) in Dante, Manzoni (1827). Registrato da Mengaldo (1987: 142-43) tra i dialettalismi attenuati, è presente anche nella tradizione letteraria e viva di Firenze nell'Ottocento (RF). Manzoni corregge la forma in *macellaio* nell'edizione 1840-1842 dei *Promessi Sposi* (Vitale 1992:18).

- *bricciolo*

Che questa libertà non ci giova un *bricciolo* (p.188). In RF

- *bruno*

«non era passato ancora il tempo del *bruno* e messer Cosimo si ammogliò nuovamente» (MN, 411).

In TB; GDLI: Guicciardini.

- *bucinare*:

O *messere*, sapete un poco che cosa si va *bucinando* in paese di costui? (AF, 188) ‘parlare sommessamente, mormorare, vociferare’, presente in RF; GDLI: Boccaccio, Manzoni, Redi, Parini.

Maria Giuliano

- *buscherata*:
- «io son certo che dev'essere qualche solenne '*buscherata*» (MN, 71).

In RF; GDLI: Giusti.

- *celia*:

«A mo' di *celia* / egli l'aveva persuasa a farsi tutta avvolgere e restringere tra le fasce come si fa co' bimbi di fresco nati» (MN, 185-186).

Presente in RF. È tra i fiorentinismi introdotti da Manzoni nell'edizione 1840-1842 dei *Promessi Sposi* (Vitale1992: 30). GDLI: Lippi, Verri, Monti, lambruschini, Tommaseo.

- *cencio*

« Nessuno vuole la mia vera forza. Tanto non varrebbe buttarla come un cencio ai piedi di chi può? (GA, 132).

TB; RF; GDLI: in Manzoni, Leopardi, Nievo, Verga e D'annunzio. Mengaldo (1987:259) lo colloca tra i toscanismi meno accentuati perché già molto diffuso nell'uso letterario extra-toscano secondo-ottocentesco.

- *frullare*

«ma che ce ne *frulla* a noi de' morti» (MN, 411).

Voce non attestata in TB; presente in GDLI con il significato di avere in mente: Guerrazzi e De Sanctis.

- *gagliofo*

Io non conobbi mai leggi più *gagliofo* di quelle che promulgò Fiorenza nei tempi di reggimento popolare [...] (AF,188).

Maria Giuliano

In TB e RF; GDLI: Cavalca, Pulci, Gozzi, Monti, Carducci.

- *ganza*

« ma che ce ne frulla a noi de' morti /ognuno di voi c'ha la sua *ganza*».

In TB; GDLI: Pananti, Foscolo, Tommaseo, Imbriani, Verga, De Roberto.

- *garbare*

« *Badate* che a me non *garba* di *sentirmi le ramanzine* del commissario e del prefetto (MN,p.11).

Toscanismo molto diffuso nell'Ottocento, presente in RF.

- *gravezze*

Che questa libertà non ci giova un *briciolo*: se per pagare meno di *gravezze*, parmi ne abbiamo pagate più in un mese di repubblica che in un anno sotto i Medici. [...] (AF, 188)

TB; RF; GDLI: Rustico, Dante e Manzoni

- *omiciattolo*

«aggiugni che l'*omiciattolo*, oltre che dello impaccio che gli davano i lunghi calzoni, aveva nella sinistra mano un pesante fagotto e nella dritta una mazza» (MN,10).

In TB; GDLI: Borsieri, De Sanctis e Carducci.

- *pigionale*

«domandiamo... se possa darsi articolo più bestiale dell'articolo 1581/ del nostro codice napoletano/ che accorda al padron di casa/ di espellere *il pigionale*/ della casa abitata» (MN, 171).

Voce registrata in TB; RF; GDLI: in Manzoni, Bandini.

Maria Giuliano

- *pocolino*

«Fatto ciò il marito come se avesse voluto farla ridere un poco cominciò a dileticarla sotto i piedi» (MN, 186).

La voce non attestata in TB; risulta invece in RF e GDLI: (preceduto da articolo indeterminativo o aggettivo indefinito uso sostantivato) in Landino, Puoti, Nievo e Carducci.

- *rastiatura*

«Fu soppressione consigliata o comandata dalle sfere governative? Fu sgomento dell'autore per le infinite *rastiature* a cui la revisione poliziesca o sì bene della Pubblica Istruzione il costringeva?» (p.1).

TB; RF; GDLI: in Burchiello e Barezzi.

- *satolla*

«Come volete; - innanzi di lasciare *certo* mio buon trebbiano *arrubinato*, e sarà bene tòrcene una *satolla*.» (p.190)

TB dice «Vive in qualche luogo di Tosc.»; RF; GDLI

- *sbalestrare*

«di volto ignobile/ di colore giallastro/ intorno agli occhi un cerchio tra il verde ed il violetto increspato di infinite rughe in segno di lascivia / il soprannome accennava a un difetto di lui / quando la pupilla destra fissava un punto ben determinato deviava la manca *in molto sconcia maniera*/ quando la manca andava a segno *sbalestrava* la destra» (AF, 124).

In TB; GDLI: in Varchi, Saccenti e Cesari.

- *sbonzolatura*

«Una certa *sbonzolatura* che ei si era guadagnata in una delle arrischiate sue imprese» (MN, 10).

Maria Giuliano

In TB, RF e GDLI il lemma non è registrato. Invece si documenta *sbonzolare* in Berni e Tommaseo.

- *sucidezza*

«La goffaggine disposavasi alla sucidezza (MN, 10).

GDLI: Siri

- *uscio*: «picchiò all'*uscio*» (GA, 51).

Presente in RF. TB definisce *uscio* meno nobile di porta.

- *uscio*

«Venite: entriamo senza avvisare nessuno della famiglia in casa mia nell'*uscio* del piano terreno e interroghiamo l'oracolo.» (AF, 190).

In TB e RF; GDLI:

- *uzzolo*

«Davvero! Voi mi mettete un grand'*uzzolo* addosso di provare...» (AF, 190).

In TB; RF; GDLI:

3.6.4 Colloquialismi

Non è sempre facile circoscrivere il lessico che appartiene alla componente colloquiale, perché nella situazione linguistica italiana la variazione sull'asse diastratico non è mai disgiunta da quella sull'asse diatopico, sicché alcuni dialettismi potrebbero essere classificati come colloquialismi e viceversa. Nel

Maria Giuliano

caso specifico della serie Romanzo popolare italiano, si potrà trovare una continuità tra il settore dei toscanismi popolari e quello dei colloquialismi, come nel caso di *buccinare*, *bricciolo*, *gravezze*, *gaglioffe*. Pertanto come criterio di massima si è scelto, sulla scorta di Antonelli (2001) di classificare come colloquiale il lessico «giunto al registro informale dell'italiano provenendo dal filone comico-giocoso della letteratura toscana». Inoltre si sono riscontrate espressioni non ancora legittimate dall'uso letterario ma circolanti solo nel parlato, come conferma la possibilità di retrodatare alcune parole che si sarebbero poi ampiamente diffuse nel lessico colloquiale del primo Novecento, ad esempio il sostantivo *malaccortezza*, e l'alterato *brigantessa*. Nella notevole differenziazione di registri che caratterizza la serie televisiva, il lessico colloquiale è adottato soprattutto all'interno dei dialoghi, nell'evidente tentativo di simulare il tono informale delle conversazioni.

- *acconciarsi*: «quella vita però era dura e ostinata/ pareva che quella giovane costruzione umana di 20 anni/ non volesse proprio *acconciarsi* a rinunciare alla vita» (MN, 18).

TB; RF; GDLI: in Boccaccio, Leopardi, Giacosa.

- *aggiogare*:

«e si lasciarono battere come cani tignosi / *aggiogare* come bovi» (MN, 33).

In TB; GDLI: Carducci e Verga.

Maria Giuliano

- *Annottare*

«Pria che annotti sarai qui» (MN, 151).

In TB, GDLI: Dante, Manzoni, Leopardi e Verga.

- *brigantessa*

«Era scritto che io doveva essere polluta, micidiale e *brigantessa*» (MN, 172).

In TB non attestato; GDLI: in Moravia, quindi si tratta di una retrodatazione

- *carogna*

«brutta *carogna*/ se potessi alzarli/ ti rompere la gobba/ no! non ti dirò nulla» (LO, 134).

In TB vale «uomo senza coraggio e senza dignità, che ha nell'animo difetti e vizii sozzi»; GDLI: persona perfida, anche come ingiuria. In Biandello, Manzini, Gozzi, Giusti e Verga.

- *casino*

«il duca di Massavitelli m'incarica di menarti nel suo casino a Napoli e si diverte a sbeffeggiarmi con questi altri cangri fetenti che sono dentro a questo *casino*» (MN, 112).

In TB; GDLI: in Goldoni, Gozzi, Verri, Foscolo, Leopardi, Settembrini e Nievo.

- *catechizzare*

«Sono due settimane che la catechizzo.» (GA, 131).

In TB; GDLI: Nievo.

- *cervellaccio*

Maria Giuliano

«il che/ ho sempre sentito dire/ essere indizio di *cervellaccio* appannato e di proterva brutalità» (MN, 142).

In TB; GDLI: Manzoni, Giusti e De Roberto.

- *degnazione*

«voi in casa mia? quale degnazione/ quale onore per me» (LO, 78). In TB; GDLI: in Cavallotti

- *disgraziato*

«che cosa vuoi dire *disgraziata*» (LO, 210).

In TB; GDLI: Oriani e Della Porta.

- *impiparsi*: « Seppi, in fatti, che in una città d'Italia, uno di que' librai che s'*impipano* la reputazione degli autori aveva annunziato al pubblico la mia opera». (MN,1).

In TB «voce quasi volgare»; GDLI: in Manzoni e Verga.

- *infame*: mi lasci in pace/ *infame*/ voglio mia figlia (LO, 232). In TB;

GDLI: in Cavalca, Mazzini, Manzoni e Carducci.

- *Insudiciare*: «Qualcuno ha un piccolo usignuolo che gli canta in cuore mentre le sue mani s'insudiciano attorno alle ruote?» (GA, 35).

In TB; GDLI: Targioni Tozzetti e Foscolo.

-*minchionaccio*

un canchero che ti rosicchi gli intestini/ va via minchionaccio! va a vomitare quello che hai insaccato nello stomaco/ che ti fa prendere lucciole per lanterne! (MN, 123).

Maria Giuliano

RF; GDLI: in Pantano, Pulci, Folengo, Raineri e Pananti

- *Miserella*

«un giorno...Filomena si era addormentata sul seno del fratello/ giacchè *miserella*/ soffriva a stare coricata orizzontalmente// stavasi così questo gruppo di ineffabile amor fraterno/ allorchè l'usciolino che era socchiuso fu spinto un pochino» (MN,133).

In TB e GDLI: in Jacopone, Tasso, Gozzi.

- *pastracchione*

«che mi 'conta' questo pasticcione [*pastracchione*]?» (MN,112)

Il lemma, che nel testo televisivo viene sostituito dalla voce familiare 'pasticcione', in TB non è attestato; GDLI: Bresciani

- *ruzzolare*

«signorina/ il suo cappellino/ h/ le era *ruzzolato* giù dal tram» (LO, 134).

In TB; GDLI: Muratori e Carducci

- *sberrettare*:

«I contadini si sberrettavano e acceleravano il passo» (MN, 133).

In TB; GDLI: Dal Tufo, Doni e Verga.

- *scapato*

Maria Giuliano

«da molto tempo è un certo Zanna Pietro figlio di un banchiere/ uno
‘scapato’ di prima riga/ l’anno scorso manteneva la Delfina/ sai:/ :la bionda
commessa da Bonino» (LO, 321).

In TB; GDLI: Carducci, Verga.

- *Taccagnone*: «maledetti i morti vostri! ma la volete finire ‘taccagnoni’ del
diavolo» (MN, 412).

In TB; GDLI: Buonarroto il Giovane.

- *tanghero*: «parla pezzo di *tanghero*» (MN, 133).
- In TB; GDLI: In Redi. La voce compare anche nei *Promessi Sposi* (Cfr. Mengaldo 1987:188).

3.6.5 Voci dialettali e regionali

Numerose anche le voci regionali inserite dagli autori con intenti mimetici per caratterizzare i numerosi scenari che fanno da sfondo alle vicende, tra cui Firenze e Napoli. Quest’aspetto si accentua nella sceneggiatura di MN in cui Gregoretti per confermare al proprio spettatore che la scena si svolge nei contesti della borgata napoletana, fa in modo di riprodurre un dialogo o una frase pronunciata da un popolano del luogo, come si vedrà meglio nei registri stilistici; oppure descrive particolari ambienti, come quello malavitoso, attraverso il gergo della camorra, come lo stesso Mastriani mostrava nel suo romanzo.

Maria Giuliano

Tuttavia l'uso dei dialettalismi è calibrato sulle aspettative del pubblico televisivo e si rivela poco verosimile anche da un punto di vista sociolinguistico, perché maggiormente relegato nei dialoghi dei personaggi appartenenti alle classi sociali inferiori e infarcito di toscanismi come *usciolo* e *celia*. Inoltre l'uso di queste voci nella scrittura narrativa di Mn è spesso corredato di glosse, interne o esterne alla narrazione, ed è sempre contrassegnato dal corsivo, che ne ribadisce la condizione di prelievo dialettale, quasi a significarne una metalinguistica presa di distanza dalla componente dialettale.

- *branda*

«ho sete Gin/ dammi la 'branda'» (LO, 143).

Col significato piemontese di acquavite. Non risulta attestato in TB. Si tratta di una retrodatazione in quanto GDLI documenta solo in Pavese.

Cellecatoria (3 occ.)

«Cosimo fu arrestato/ e per tutto Napoli/ si sparse la voce che un marito aveva ucciso due mogli con uno strano genere di morte che il volgo battezzò morte *cellecatoria* (MN, 186); «Sì *cellecatoria* proviene dal latino/ significa solleticare (MN, 186); «bravo! bravo! non si poteva disconoscere che questa morte 'cellecatoria'...era assai ingegnosa» (MN, 186); «strano genere di morte...che il volgo battezzò ...morte *cellecatoria*» (MN; 187).

In ANDR. Vale «cellechiare, solleticare, fare il solletico ed anche il pizzicorino».

-*comarella*

signori miei! propongo...di portare con noi qualche altra *comarella*! (MN,90)

Maria Giuliano

In TB; GDLI: in Rustico, Alberti, Savonarola, Berchet e Panzini.

- *Compare*

«ti presento il mio *compare*» (MN, 142).

In TB vale «Tit. fam. di compare all'amico. Anco in senso ironico»; GDLI: «compagno, amico. Spesso in accezione nettamente dispregiativa, indica chi è socio o complice di azioni delittuose». Presente in: De Sanctis, Nievo e Carducci.

- *Don*

«ti presento il mio compare/ *don* Pilato» (MN, 33).

In TB vale come «titolo di signore alla spagnuola, usato tuttavia in Lombardia e nel Regno di Napoli»; GDLI: in forma proclitica (per lo più davanti a nome proprio) è d'uso comune nell'Italia meridionale dove equivale semplicemente a "signore". Presente in Nievo e in Verga.

- *Faticare*

«ringrazio Iddio che mi diede la salute per *faticà*» (MN, 133).

In ANDR. lavorare, e se penosamente, *faticare*, *affaticare*.

- *Massaro*

«abito nella masseria... in casa del *massaro* Aiello» (MN, 53).

Maria Giuliano

In ANDR. Coltivatore di un potere, colono, più comunemente contadino.

- *Sciarra*

«Lo Strangolatore capì che era una *sciarra*/ una sfida» (MN, 412).

In ANDR. «Rissa, Contrasto, Rottura. E *sciarra* non solo ma anche *sciarrare* fu detto dagli antichi toscani».

- *Sciacquitto*:

gli affiliati di quella paranza erano stati invitati per lo *sciacquitto* alla taverna dei pulcinelli

In ANDR. «sbevazzata, sbicchierata. Fare sciacquitto. Lo stesso che sciacquittiare».

- *Tizzone*

«c'era in quelle prigioni un omiciattolo...lo chiamavano *tizzone*» (MN, 17).

In ANDR. «Legnuzzo non interamente abbruciato, che manda fumo, fumacchio, comunemente detto anche fumo».

-*scostumato*

«vecchio scostumato» (MN, 411). In TB; GDLI: Boccaccio, Cesari e Bresciani.

- *paranza* (4 occ.):

Maria Giuliano

«anzi fanno ancora parte della stessa ‘paranza’/ cioè della stessa/ banda di camorristi di cui Pilato è il capo» (MN, 411); «gli affiliati di quella ‘paranza’ erano stati invitati per lo ‘sciacquitto’/ alla taverna dei pulcinelli» (MN, 411); «sogliono le ‘paranze’ pigliarsi di tempo in tempo questi spassi/ in tal caso si spende a rompicollo/ paga il cassiere della ‘paranza’» (MN, 412).

In TB; GDLI: Baldini. Presente in De Blasio 1973 [1897], *Uso e costumi dei camorristi*.

- *Puzzo*

«carogna e *puzzo!*».

In ANDR. «Essere nu *puzzo*, di persona o famiglia a cui non si da mai tanto che basti».

- *Vossia*:

«*vossia* ha toccato la donna mia» (MN 411).

In ANDR.; in GDLI Dial. *vossignoria*

3.6.6 Neologismi

- *aeropoli*

«ma che dici? Sei la principessa di *Aeropoli!*» (GA, 23). Voce non attestata in TB e GDLI.

Maria Giuliano

- *amorfista* (da amorfo + il suffisso *ista*)

«Io sono stato anarchico, ma anarchico amorfista, intendiamoci bene» (GA, 67).

- *bozzista*

« Ogni sera dinanzi alla mia lampada rileggevo quelle pagine, di cui dal bozzista compiacente, con qualche pretesto, mi facevo tirare una bozza per me (GA, 8).

Voce non attestata in TB e GDLI.

3.7 Voci di linguaggi speciali

La presenza poi dei tecnicismi tratti dal linguaggio militare, giuridico ed economico, rispondono alla volontà del Guerrazzi di dare attendibilità storica alla sua narrazione.

Si considerino in tal senso dal linguaggio militare i termini:

- *archibugio* (o *archibuso*)

«La sua voce era fioca, l'armatura coperta di polvere e sordidata di sangue, la faccia parimenti brutta di sangue e di polvere d'*archibugio*, sicchè i soldati non lo ravvisando gridavano» (AF, 264).

TB, GDLI: in Lorenzo dei Medici, Guicciardini, Foscolo, Nievo e Verga.

- *barbuta*

«per esser più spedito, non tolse altra armatura che la *barbuta* e la rotella, già, perigliando su l'aereo cammino, perviene al margine estremo del bastione, lo tocca, e spiccato un salto, lo preme» (AF. 264).

In Villani, Boccaccio, Pulci, Boiardo, Monti, Foscolo.

Maria Giuliano

- *bastita*

« un orlo di fuoco manifestò il contorno delle *bastite* di Firenze/ le palle degli archibugi fioccarono spesse quanto la pioggia» (AF, 264).

TB; RF, GDLI: in Villani, Monti e Manzoni

- *bombarda*

«Non sembra però la libertà che le portate troppo le piaccia, perché si apparecchia a ributtarla a colpi di *bombarda*», (p.155).

TB; GDLI: Villani, Burchiello, Guicciardini, Tasso, Chiabrera, Foscolo, D'Annunzio.

- *marrajuolo*

«e presa una torcia di mano a un *marrajuolo* che passava, svela allo sguardo del Castiglione stupefatto una statua colossale rappresentante la Gloria militare o la Vittoria, scolpita in un masso di pietra serena» (AF, 150).

In TB; GDLI: Foscolo e D'Azeglio.

- *partigiana*

«In fè di Dio avrei molto meglio tolta sul capo una partigiana che questo cappuccio di frate» (AF, 83).

Questo tecnicismo è attestato da TB come arma in asta, in uso nel 400 e nel '600 come arma della fanteria. Il significato è confermato anche da GDLI in Boiardo e Giambullari.

Dal linguaggio economico:

Maria Giuliano

-*accatto*, presente in TB, prestito forzoso imposto ai cittadini più ricchi nel periodo comunale a Firenze («e quanto più l'uomo si mostra alla Repubblica amorevole, più gli farete sopportare i balzelli e gli *accatti*?»); GDLI: Varchi, Segneri, Davanzati.

- *cambista*:

«ma la Delfina non era la sola amante del *cambista* Valerio? » (LO, 112).

TB documenta il termine come voce dell'uso col significato di colui che negozia nel cambio delle monete. GDLI: s.v. cambiatore e cambiavaluta: in Algarotti, Boccaccio, Targioni Tozzatti.

- *guarentigia*

- «maestà/ quando pure io possa confidare in voi/ intorno al sopprimere la libertà di Fiorenza/ non devo del pari confidarmi per ciò che spetta l'ingrandimento della mia famiglia/ di ciò pertanto domando *guarentigia*» (AF, 50).

TB, GDLI: in Cattaneo, Settembrini, Turchetti.

- *Prebenda*

«e come state a *prebenda*?» (AF, 464).

TB, GDLI: in Bandello, Piccolomini, Pacicchelli, Giannone.

Dal linguaggio medico:

- *Vescicante*

Maria Giuliano

«se il vecchio ti levasse l'incomodo /non sarebbe male la sua faccia di Malaugurio /è come un *vescicante* sullo stomaco» (MN, 412).

In TB; GDLI: in Bresciani e Tommaseo nel significato di persona noiosa; oppure farmaco dotato di azione revulsiva contenente polvere di cantaride e trementina, che provoca la formazione di bolle sierose in Rodi, Muratori e Carducci.

In particolare, la finalità di propaganda socialista e populista sottesa al romanzo di Cena incrementano il settore del lessico socio-politico:

- *abdicare*

«Un re, che contempla una società in uno stadio più alto, vuol condurvi con un metodo di governo i suoi sudditi, col proposito anche di *abdicare* quando li sentirà veramente liberi. Suo strumento principale: i Medici e i Maestri».(GA, 63-64).

TB; GDLI: in De Sanctis e Nievo.

-*Costituzione*

«Abbiamo una *costituzione* e un *parlamento*: supponi pure che entrambi siano cattivi, ma è il popolo sovrano che li ha voluti». (GA, 67).

TB; GDLI: in Rinuccini, Beccaria, Alfieri, Botta, Leopardi, Cattaneo.

- *popolo sovrano*

«Non indaghiamo qual sia stato il *popolo sovrano* di allora: non era diverso da quello d'adesso... »(GA, 67).

TB; GDLI: in Botta e Mariani.

- *parlamento*

Elisabetta Giuliano

«Abbiamo una costituzione e un *parlamento*: supponi pure che entrambi siano cattivi, ma è il popolo sovrano che li ha voluti». (GA, 67).

TB; GDLI: in Foscolo.

- *parlamentarismo*

«sono tanti anni che il parlamentarismo [xxx]/ e che s'è fatto per le classi che oggi/ con novello epiteto spregiativo/ vengono designate di nulla tenente».

TB; GDLI: in Carducci e Oriani.

- *perquisizione*

«Davanti alla porta della sua soffitta un altro uomo attendeva: aprì la giacca e mostrò la sciarpa: Veniamo per una perquisizione... (GA, 108).

TB; GDLI: in Tommaseo, Arrighi, Pirandello.

- *personalità giuridica*

«Abolizione graduale della proprietà ereditaria: dato il sufficiente ad ogni nato d'uomo, ricada tutto il suo acquisto, alla sua morte, nel fondo comune.
Personalità giuridica della donna, uguaglianza dei sessi di fronte alla conquista della personalità, della libertà, della felicità» (GA, 64).

TB, GDLI: in Massaia ed Einaudi

- *reazionario*

«Tu sei un reazionario, caro mio!» (GA, 67).

TB; GDLI: in Mazzini, De Sanctis, Carducci e Pascoli.

- *salute pubblica*

Maria Giuliano

«Sorveglianza continua sulla salute pubblica fino alla eliminazione della malattia [...]» (GA, 64) GDLI: in Stampa Periodica Milanese e Lessone

3.8 Fraseologia

Nell'ambito della fraseologia la coincidenza tra forme popolari, espressive e di origine dialettale è molto forte. Tuttavia mentre il repertorio dei proverbi veri e propri sembra essere piuttosto limitato, quello delle locuzioni idiomatiche si presenta ricco e trae linfa vitale, anche in questo caso, principalmente da due distinte fonti: il filone letterario comico-toscano e la contemporanea lingua d'uso. In primo luogo infatti la fraseologia presente nei romanzi sceneggiati deriva da un'interrotta tradizione letteraria, che muove dalle novelle di Boccaccio, passa attraverso la poesia di Burchiello e la commedia toscana del Cinquecento, attraversa le commedie di Goldoni e arriva fino a Giusti¹³⁴.

Appartengono al filone letterario la locuzione verbale:

- *fare d'uopo*

«anche oggi se lo vuoi/ solo *fa d'uopo* che io parli ancora una volta con Piero» (LO, 119). In TB; GDLI: Ariosto, Parini e Foscolo.

le locuzioni avverbiali:

- *guari*

¹³⁴ Cfr. Picchiorri 2007, p.210.

Maria Giuliano

«né stette *guari* che aperti gli usci della stanza vidi entrare diverse genti» AF, 136)

L'uso si è mantenuto fino al nostro secolo conservando un carattere pedantesco. GDLI: in Latini, Dante, Pulci, Bembo, Ariosto.

-*di subito*

«egli era stato colto *di subito* / strappato alla realtà/ avvolto in una nube di sogno» (FF, 6);

- *a guisa di*

« ed egli a *guisa di* un piccolo amore» (FF, 11); «poiché a guisa di Olla e di Oliba» (AF, 3);

- *a mano mano*

«Il corteo, ingrossatosi *a mano a mano* lungo i viali e a Porta Palazzo, traendo seco nuovi seguaci e curiosi per la singolarità della gente che lo componeva, giunse al Cimitero» (GA, 75), «E ho scritto... *A mano a mano* mi pareva di liberarmi da me stesso, dalla mia vita, dalla mia miseria, per entrare nudo e puro nella grande vita» GA, 135.

GDLI: Manzoni, Soderini e Maffei

- *a rompicollo*

« gli affiliati di quella paranza erano stati invitati per lo 'sciacquitto'/ alla taverna dei pulcinelli// sogliono le 'paranze' pigliarsi di tempo in tempo questi spassi/ in tal caso si spende a rompicollo/ paga il cassiere della 'paranza'» (MN, 411)

Elle è Giulio

GDLI: Lomazzi, Adriani, Rota, Manzoni;

- *di sottocchi*:

«Lo guardava di *sottocchi*, mostrando il broncio, e aspettando d'essere più forte per tornare da Nicla » (FF, 66)

TB; GDLI: in Scambrilla, Parini, Manzoni, Verga e D'Annunzio;

- *davvantaggio*

«Quanti anni hai tu? Vent'anni o poco *davvantaggio*» (MN, 91).

TB; GDLI: in Berni, Galileo, Marino, Goldoni, Manzoni, Leopardi.

Tra le locuzioni verbali se segnalano:

-*saperla lunga*

«Voi siete dotto e da tale nascete che la sapeva lunga» AF, 122

-*andare a braccetto*

« Picaday a braccetto con Quibio (GA, 60) GDLI: in Nievo, Verga e D'Annunzio.

- *guardare fiso*:

«la domenica/ e tutti i giorni festivi/ Onesimo andava a sentire messa a Giugliano// una domenica vide nella chiesa una giovinetta che lo guardava 'fiso fiso' // Onesimo fu distratto per tutto il tempo che durò la messa/ uscirono insieme» (MN, 90).

Maria Giuliano

In TB; GDLI: Dante, Petrarca, Ariosto, Alfieri, Chiabrera, Carducci e D'Annunzio.

-essere d'uno stesso stampo

«chi fosse entrato in quell'androne delle carceri della Vicaria/ alla prima squallida luce che vi si affacciava/ avrebbe visto uno spettacolo strano e bizzarro/ che solo un abile pennello potrebbe ritrarre// erano rinchiusi in quel camerone/ una ventina di carcerati all'incirca/ roba d'ogni risma/ micidiali/ falsari/ ladri/ grassatori/ conduttori di giochi vietati/ stupratori/ accoltellatori/ 'scrocchi'/ impropri mendicanti/ vecchi osceni/ ed altri fiori di galanteria *d'uno stesso stampo*» (MN, 10).

Voce non presente in TB col significato figurato di "appartenere alla stessa categoria" in senso dispregiativo. Registrato da GDLI in De Roberto («La gioventù oggi è tutta d'uno *stesso stampo*: scioperata, vanitosa irriverente»)

- avere stanza per dimorare

«mio padre aveva stanza in Val di Greve presso San Giusto» (AF,142)

Locuzione attestata da RF e da TB nella lingua parlata;

- *dar di capo*, registrata in TB e in RF col significato di impazzare

«Messere, badate di non *dar di capo nei gerundi*» (AF,189);

- *prendere lucciole per lanterne*:

«va via minchionaccio! va a vomitare quello che hai insaccato nello stomaco che ti fa *prendere lucciole per lanterne!*» MN, 123

GDLI: in Martini;

Alfieri Giuliano

- *grattarsi le mele al sole*

«Si sa che il mestiere di accenditore è duro per la notte, ed è perciò che durante il giorno *vi grattate le mele al sole* (MN, p.10).

Qui si noti in particolare l'espressivismo della locuzione idiomatica *grattarsi le mele al sole* dove *mele* indica anche le natiche, secondo un uso eufemistico toscano per nobilitare la locuzione 'alzare, sollevare le mele', documentata in Fagiuoli e Petrocchi, o in altri idiomatismi quali *mettere, piantare le mele in seggio*. Si osservi altresì che in Mastriani l'eufemismo è ulteriormente marcato dall'espressione allitterante *al sole*.

La presenza di un folto gruppo di locuzioni verbali usate anche da Manzoni è da ascrivere al serbatoio linguistico del toscano vivo e della tradizione comico-realistica.

Appartengono a questo filone espressivo costrutti come:

- *far venire l'acquolina in bocca*

«Questo sì che che è proprio qualche cosa da *far venire l'acquolina in bocca* a tutte le nobili dame di corte» (AF, p.233);

- *dare in smanie*

«La ragazza diede in smanie a vederlo: poi s'acquetò stanca com'era» GA, 72 GDLI:
Bartoli e Manzoni;

- *bruttare la gloria*

Maria Giuliano

«Così è - noi infelici reliquie delle Bande Nere, tanto famose nelle guerre passate, ne abbiamo or dianzi bruttata la gloria» AF, 92

RF 'far cose che disonorano', GDLI: in Settembrini;

In stridente contrasto con la letterarietà della lingua guerrazziana appare infatti la colloquialità di alcuni idiomatismi panitaliani di recente diffusione come:

- *ribollire il sangue*

«il sangue mi ribolle quando penso un soldato possa riuscire stromento di servitù nelle mani del tiranno o del traditore» MN, p. 122

- *mettere a balia*

È all'ospizio, ma poi lo manderò a balia (GA, 96)

GDLI: in Giusti e Carducci;

Nell'ambito dei toscanismi si registrano inoltre locuzioni come:

- *bell'e spacciata*

« se Angelantonio mi vedesse a parlare con te...sarei *bell'e spacciata*» MN, 171(GDLI: in Bresciani);

- *netti di specchio*:

Fu pei suoi conforti composto il Consiglio prima di ottocento trenta, poi di mille settecento cinquantacinque cittadini, oltre i trent'anni, amorevoli della repubblica, *netti di specchio*. (AF, 145)

Maria Giuliano

attestato in TB e in RF col significato di “persona senza macchia e senza alcun difetto”

- di *specchiata onestà*, come diremmo oggi;

Infine sul fronte dei proverbi popolari si segnalano:

- *Dio non paga il sabato*, presente in TB e riscontrato nel parlato di un popolano («non per anche abbiamo fatto i conti; *Dio non paga il sabato* e per ogni tuo bisogno fa capo a casa» AF, p.189);

- *a nemico che fugge ponte d'oro*, attestato dal RF, e dal TB col significato che al nemico conviene dare la via larga e libera, agevolandone in tutti i modi l'allontanamento («Lasciateli stare, - a nemico che fugge ponte d'oro.» AF, p.267);

- *ogni fil di strame fa pagliaio ed ogni pruno siepe* («davvero ella è una miseria ma *ogni fil di strame fa pagliaio ed ogni pruno siepe*» AF, p.144), presente in RF col significato di occorre tener conto di ogni piccola cosa;

- *baci di molti e quattrini punti* (AF, 144), registrato nel TB col significato di grandi promesse e pochi fatti.

Maria Giuliano

3.9 Registri stilistici

Nella serie Romanzo popolare italiano la tematizzazione e le dinamiche diegetiche hanno inciso sulla scrittura televisiva di questi romanzi, sicché in questa chiave si è cercato di definire il rapporto tra lo sceneggiato paraletterario e il parlato che vi si rappresenta, ipotizzando un repertorio di stili comunicativi dislocato su 3 livelli. Al primo si può ricondurre lo stile togato di *L'Assedio di Firenze*, che orienta il parlato verso registri stilistici alti tendenti all'italiano letterario; al secondo afferisce lo stile eclettico e artificioso di *I ladri dell'onore*, *Gli ammonitori* e *La freccia nel fianco*, in cui il parlato recitato oscilla tra la lingua letteraria e la mimesi di oralità, con una moderata escursività sociostilistica dovuta alle varieghe situazioni comunicative descritte; infine al terzo livello afferisce lo stile ipercaratterizzato riconducibile a *I misteri di Napoli*: il parlato di questo livello si orienta verso registri socio stilistici medio-alti tendenti al neostandard, con esempi di parlato marcato principalmente in diastratia e diatopia.

3.9.1. Lo stile 'togato' di *L'assedio di Firenze*

Maria Giuliano

Appare significativa nella sequenza diegetica che segue, una tipica interruzione del Guerrazzi, che attraverso un'energica prosopopea, impreca contro la corona di ferro che serviva a consacrare re d'Italia anche gli usurpatori stranieri, a metà della scena dell'incoronazione di Carlo V:

GUERRAZZI: CORONA DI FERRO! poiché a guisa di olla e di olivia/ le meretrici infami venute dal profeta Ezechiello ti lasciasti *stuprare* da contatto straniero/ possi un giorno priva di gemme e sozza di fango essere adatta per collari al collo di uno schiavo! Tu sei stata infedele / tu hai volato di capo in capo *come femmina rotta alla libidine insanisce e gli abbracciamenti vituperosi...*/ tu ti sei data a chi ti ha voluto prendere [p.1]

Si noti la forte valenza semantica del termine *stuprare* con cui Guerrazzi manifesta il suo disprezzo e che introduce la similitudine enfatica, appassionata della corona paragonata alla bramosia impetuosa di una donna in preda a desideri sessuali.

Appare interessante osservare inoltre come il gusto di certe rievocazioni del nostro passato che raggiunsero il culmine nel secolo scorso e che si ritrovano nella lettura sceneggiata del Guerrazzi, oggi sopravvivano soltanto nella manifestazioni folcloristiche. A questo proposito si osservi nella sequenza che segue l'attendibile descrizione del corteo di Carlo V come se fosse la telecronaca di una manifestazione attuale, commentata da un qualsiasi conduttore:

NARRATORE: seguono gentiluomini e cavalieri di vari ordino equestri / ognuno decorato delle consegne dell'ordine cui appartiene / poco dopo / singolare a vedersi/ un'immensa caterva di araldi abbigliati con fogge

Maria Giuliano

svariatisime / immediatamente subentrano i principi / primo di tutti il marchese di Monferrato veste una cappa di seta color vermiglio e sovr'essa un manto di porpora [...] / viene secondo lo strenuissimo e magnificientissimo Francesco Maria della Rovere duca di Urbino non meno di gemme splendido e d'oro che porta elevato lo stocco imperiale di infinita ricchezza / seguita terzo il valoroso principe Filippo dei duchi palatini di reno e di baviera doviziosamente ornato della corona e della porpora il quale sostiene il mondo dorato separato dalle altre turbe da una mano di cavaliere armati di corazze d'oro e di mazze d'armi dal manico d'argento / seguono gli oratori di Francia di Scozia d'Inghilterra []

L'interferenza del linguaggio artificioso del melodramma ottocentesco si attesta in questo duetto tra Andrea Doria e il poeta fiorentino Luigi Alemanni che assiste all'incoronazione di Carlo V, in cui si rileva la struttura a chiasmo *il mal preme Fiorenza e la spaventa il peggio* e la prosopopea dell'Italia:

ALAMANNI: Ardisci / muovi un passo ed occupa quei seggi vuoti /
DORIA: Alamanni
ALAMANNI: ser Doria sono io
DORIA: dimmi luigi come vanno le cose della patria
ALAMANNI: *il mal preme Fiorenza e la spaventa il peggio*
DORIA: ostinati che siete/ perché non accordaste con Cesare quando ve lo consigliai a Barcellona
[...]
ALAMANNI: *Italia Italia / regina* dei popoli / donna coronata di torri ora di spine / ardisci! []

Si rileva inoltre come nella sceneggiatura di Gregoretti si mostri una particolare attenzione per una convenzione estetica derivata dalla tradizione teatrale, che prevede un'identità tra aspetto esteriore e qualità interiore del

Maria Giuliano

personaggio, come si osserva nella sequenza in cui è lo stesso Cencio Guercio, l'ignobile servo di Malatesta Baglioni, a descrivere se stesso:

CENCIO: di volto ignobile/ di colore giallastro/ intorno agli occhi un cerchio tra il verde ed il violetto increspato di infinite rughe in segno di lascivia / il soprannome accennava a un difetto di lui / quando la pupilla destra fissava un punto ben determinato deviava la manca *in molto sconcia maniera*/ quando la manca andava a segno *sbalestrava* la destra []

Dove andrà rimarcata l'anastrofe *in molto sconcia maniera* e l'uso dell'obsoleto *sbalestrare* nel significato di mancare l'obiettivo, il bersaglio.

Tuttavia la predilezione per gli spettacoli cruenti si manifesta nella tendenza iperbolizzante del *torrente di sangue* che deflagra nel momento in cui il torrente diventa un fiume, che scorre in piena in tutta la sceneggiatura, come una continua emorragia in cui si rimane immersi dal principio alla fine:

GUERRAZZI: segue una mischia atroce / vedere un giovane di ben composte forme il volto pieno della morte imminente/ un torrente di sangue che gli scoppiò dalla bocca gli ruppe ad un tratto la parola e la vita/ intorno al Ferrucci si era innalzato un riparo di morti e moribondi/ sicchè gli convenne per mantenere la terribile zuffa calpestare quel baluardo di carne umana / all'improvviso ecco una palla www / la testa schizza in frantumi e le schegge degli ossi tagliano il collo e il volto dei circostanti / gli immerse la spada nella gola penetrò la punta omicida nell'ugola ruppe l'osso nel palato e l'occhio destro si rovinò fuori dall'orbita / proruppe una tempesta di palle / di tanta gente stipata rimane un mucchio informe di tante membra lacere e sulle pareti delle case appaiono attaccati frantumi di cervelli umani o impresse col sangue le forme dei corpi quivi schiacciati/ oscene morti avvengono in cotesta infame fossa // []

Maria Giuliano

L'enfasi che è la cifra stilistica di questo testo si esprime anche attraverso le numerose climax ascendenti, soprattutto nelle parti diegetiche, come la seguente in cui il popolano Lupo esalta le qualità del suo capitano, Giovanni dalle bande nere, morto in battaglia:

LUPO: quel prode guerriero *bellissimo di corpo/ forte/ di braccio ingegnoso/ di mente audace e feroce* []

Significativa inoltre la gradatio intensiva nella scena in cui i cittadini si radunano intorno ai rispettivi gonfalonieri per decidere cosa rispondere a papa Clemente VII , se votare cioè per la resa pacifica oppure per la guerra:

GONFALONIERE: di quanti noi siamo cinque votano la guerra/ trentacinque l'accordo / siamo venuti nel presente concetto/ *prima giova salvare i beni / poi la vita/ poi la libertà* []

Descrizioni che richiamano il vampirismo, come genere di intrattenimento, si riscontrano nella scena della morte tra i rimorsi del traditore Malatesta Baglioni, che autorizzano il regista, fedele al testo letterario, all'uso delle tecniche e delle convenzioni più turpi dell'horror. Malatesta, oppresso dall'amarezza per la ingratitudine di Clemente VII dopo la caduta di Firenze, alla quale col suo tradimento ha dato un contributo decisivo, sogna di trovarsi al centro di una sconfinata arena:

Maria Giuliano

GUERRAZZI: un vento infiammato investe l'arena e mena in giro nuvole di terribile mole e tra le nubi appaiono i fantasmi di tutti coloro che egli aveva menato a morte a cagione del suo tradimento/ prima degli altri gli si mostra lo spettro del Foiano

FOIANO: Dannati / traditore

GUERRAZZI: segue Raffaello Girolami con le labbra nere e lacerate dal tossico la pelle dal colore di piante imputridite chiazzata di macchie livide poi venne Francesco Carducci di sembianza severa intorno al collo gli correva un giro vermiglio quasi un lieve ornamento/ allorquando egli volle curvarsi la testa gli si staccò dalle spalle ma non per questo gli disse DANNATI e lo caccio con una spinta verso l'abisso / il sogno va avanti ugualmente sciudendo gli occhi si vide apparire truciissima davanti la testa mozza di Lorenzo Soderini con gli occhi aperti senza palpebre lo fissava e con le labbra insanguinate lo baciava sicché le stille del sangue gli gocciavano in bocca e corrosive come acido di vetriolo o gliela ulceravano o gliela riempivano di vesciche []

Chiude questa rassegna l'invettiva contro Firenze, contenuta nella scena finale in cui Alamanni, come metafora del presente, raffigura Guerrazzi, che viene arrestato *per carteggio sedizioso e attività cospirative*:

GUERRAZZI: addio Firenze tornerò per vederti agonizzare/ verrò per darti un viatico di lacrime/ *tu andrai dove Atene e Sparta andavano/ dove la romana libertà precipitava* e tutte le tue sorelle ti precedevano / ultima stella d'*ausonio*/ mi volgo ai *campi di Gavinana* []

La finalità di propaganda politica caratterizza con piglio dantesco il passo sopra riportato che si apre con la personificazione allegorica di Firenze agonizzante, e si snoda sulla metafora della schiavitù, in seguito alla perdita delle istituzioni repubblicane e quindi della libertà. La contestualizzazione del romanzo nel clima caratterizzato dal fallimento dei moti risorgimentali suggerisce un

Elisabetta Giuliano

immediato confronto con il passato. Si notino le perifrasi *tu andrai dove Atene e Sparta andavano*, per indicare la schiavitù di Firenze, e *dove la romana libertà precipitava*, che allude alla caduta della repubblica romana in seguito ai moti del 1831. Si rilevi inoltre l'aggettivo *ausonio*, ascripto da De Mauro al registro letterario nell'accezione di italico, italiano. *Volgersi ai campi di Gavinana* è l'ennesima espressione metaforica che significa volgersi verso il bene, ossia verso l'eroe positivo dell'Assedio di Firenze, Francesco Ferrucci, ucciso a Gavinana.

Come si può notare dagli esempi fin qui proposti, lo stile de *L'Assedio di Firenze* oscilla tra l'enfasi del racconto paraletterario e l'enfasi della propaganda risorgimentale, secondo gli intenti socioidentitari della paleotv.

3.9.1.1. Stile 'medio' e componente toscana

In AF l'uso di voci toscane caratterizza non soltanto il discorso del narratore ma soprattutto il parlato di molti personaggi di bassa estrazione sociale, popolani e soldati. Rappresentativo il "favellare" di cittadini che si incontrano per strada:

O *messere*, sapete un poco che cosa si va *bucinando* in paese di costui?
Dite *mo*, che vi ascolto
Che questa libertà non ci giova un *bricciolo*: se per pagare meno di *gravezze*, parmi ne abbiamo pagate più in un mese di repubblica che in un anno sotto i Medici. [...] Io non conobbi mai leggi più *gaglioffe* di quelle che promulgò Fiorenza nei tempi di reggimento popolare [...] (p.188)

Maria Giuliano

In questa situazione dialogica dal tono colloquiale spiccano il fiorentinismo *bucinare* per “parlare sommessamente” “mormorare, vociferare”, presente in RF, l’avverbio *mo*, come tratto della varietà meridionale, presente in numerosi contesti, e l’uso aggettivale di *gagliofo*, registrato nel RF e nel TB come sostantivo maschile.

Spesso nelle modalità conversazionali dei personaggi diastraticamente connotati la coincidenza tra toscanismo vernacolare e toscanismo letterario neutralizza la volontà dell’autore di marcare a fini espressivi la variabile diatopica, come nel contesto che segue:

«Davvero! Voi mi mettete un grand'*uzzolo* addosso di provare...»
«Venite: entriamo senza avvisare nessuno della famiglia in casa mia nell'*uscio* del piano terreno e interroghiamo l'oracolo.»
«Mi raccomando a voi...; dopo faremo un poco di cena.»
«Come volete; - innanzi di lasciare *certo* mio buon trebbiano *arrubinato*, e sarà bene tòrcene una *satolla*.» (p.190)

Dove al toscano colloquiale *satolla* ‘scorpacciata’, e a *uscio*, si associa il sintagma trebbiano *arrubinato*. Tuttavia si registra un’apertura al fiorentino dell’uso con il sostantivo *uzzolo* ‘capriccio’, presente in RF. Si noti infine l’uso dell’indefinito *certo* al posto dell’articolo indeterminativo, considerato probabilmente come soluzione latineggiante.

Maria Giuliano

Emblematico di uno stile medio, per la presenza di voci regionali e letterarie è il passo in cui si nota l'incitamento a rinfrancarsi che un soldato fiorentino rivolge all'amico Lupo, che si era distinto per il valore nella difesa della cittadella di Arezzo:

«Lupo!» riprese un altro soldato, «bevi: - il tuo buono umore è *ito* in fondo del boccale; ripescalo coi labbri e ridiventa gaio, perchè la tua tristezza ci *uggisce*, e troppo più della tristezza *cotesti* tuoi sospiri, che spingerebbero in mare il *bucintoro*. - *Piagni* forse i tuoi morti?» (p.118)

dove oltre al regionalismo è *ito*, si segnalano il verbo *uggire* attestato nel RF, il pronome dimostrativo *cotesti*, il tecnicismo *bucintoro*, presente in RF, un termine storico con cui si intendeva una grande naviglio, ornato elegantemente, sul quale montava il doge di Venezia per la cerimonia dello sposalizio in maree il toscanismo *piagnere*.

Infine al patrimonio linguistico del Varchi, in particolare al terzo libro delle *Storie fiorentine* si deve l'uso di *balusare* 'avere la vista corta': «essendo *balusante*, spesso aguzzava gli occhi dirigendone il raggio alla punta del naso lunghissimo» (p.189).

Maria Giuliano

3.9.2. Lo stile 'eclettico e artificioso' di *I ladri dell'onore*, *Gli ammonitori* e *La freccia nel fianco*

Al secondo livello che ho definito eclettico e artificioso, afferiscono i testi che oscillano tra la lingua letteraria e la lingua d'uso.

Come si vedrà nello sceneggiato della Invernizio spicca da una parte una ridondanza spesso pedante che si traduce in un eccesso di informazione protesa ad alimentare le fughe dalla realtà dei telespettatori, dall'altra un contesto banale di lingua colloquiale, in cui in funzione marcatamente espressiva spiccano l'enfasi retorica e un parlato sciolto, in cui si distinguono modi di dire tradizionali e toscanismi marcati.

La letterarietà tradizionale traspare comunque dal lessico, con la presenza della locuzione *fa d'uopo* e il preziosismo *cagionò*, come si può osservare nella scena in cui il banchiere Zanna cerca di convincere il proprio figlio a rivolgere le sue attenzioni a un'altra fanciulla e non a Margherita:

Signor Zanna: figlio mio... fa d'uopo che tu vi rinunci/ quella famiglia cagionò troppo dolore/ a mio fratello Berto e poi::/ vi sono altre giovinette da amare//

Se la letterarietà dunque è una connotazione della lingua della Invernizio, si consideri la sequenza in cui Sofia si è spostata nello studio del marito e rovistando

Maria Giuliano

tra i cassetti, trova una lunga serie di lettere rivelatrici, dalle quali arguisce che il suo amatissimo Berto non morì di morte naturale, ma fu avvelenato da Attilio. Senza dubbio quest'esempio costituisce un tratto anticipatorio del plot della fiction seriale:

Sofia: oh:::/ h/ Berto::/ Berto::/ è pur vero ciò che io:: leggo::/ noi fummo traditi in modo infame::/ e tu/ forse chiudesti gli occhi pensando con terrore in quali mani mi lasciavi...
Sofia: oh:::/ è dunque vero/ egli gliela fece strappare dal seno/ ma poi che farne::? oh:::/ ho paura di comprendere/ Dio/ Dio::/ fate scaturire un po' di luce in mezzo a queste tenebre/ no::/ guai::/ guai a lui se fosse vero/ non posso ancora crederci/ sarebbe... troppo mostruoso...disumano / per quanto... Attilio avesse ragione di vendicarsi della mia colpa/ non poteva essere scellerato a tal punto ...[]

In questo contesto si nota subito la locuzione eufemistica *chiudere gli occhi*, l'iterazione enfatica, e osservando le metafore *egli gliela fece strappare dal seno* e *fate scaturire un po' di luce in mezzo a queste tenebre*, si rileva come esse attingano a un repertorio retorico ridotto a un linguaggio di emozioni, e per finire, la generosa profusione di aggettivi preceduti dall'avverbio in evidente funzione espressiva *troppo mostruoso...disumano*.

Poco attendibile il dialogo in situazioni connotate diastraticamente, come l'incontro casuale tra Gin, la cartomante, e Lorenza, che poi si rivelerà la figlia che Gin cerca da 18 anni, in cui si nota una sillessi nella sequenza verbo e complemento oggetto.

Maria Giuliano

LORENZA: non ho madre/ né alcuno al mondo che si cura di me/
sono.../ una ragazza 'bastarda'/ il nome che porto mi fu dato all'ospizio
quando vi fui portata/ diciotto anni fa//

GIN: oh/ h/ sarebbe/ così buona/ da/ dirmi il suo nome?

LORENZA: Lorenza Dile/ commessa nel negozio 'Bocconi'/ di Piazza
Castello//

GIN: ebbene signorina Lorenza/ se qualche volta::/ *le abbisognasse::*/
delle erbe medicinali/ o::/ dei semi di fiori oppure gradisse farsi il giuoco
delle carte/ non si dimentichi di me/ domandi di Gin/ la gobba di Porta
Palazzo/ e tutti le indicheranno dove mi trovo//

Non molto riuscita la mimesi in contesti di forte emozionalità, come nel dialogo
che segue tra Lorenza e Piero e che anticipa il genere del fotoromanzo, in cui si
percepisce l'artificiosità del dialogo:

Lorenza: voi::?

Piero: Lorenza/ Lorenza/ tu non vuoi che io muoia vero?mi ami?

Lorenza: lasciatemi//

Piero: no Lorenza/ mia luce/ mia gioia/ anima mia/ dovremo vivere sempre
insieme/ è vero che non ci separeremo più?

Lorenza: non mentite vero? mi amerete proprio <sempre?>

Piero: <sempre!>

Lorenza: guai se mi ingannaste/ se mi voleste mentire/ non subirei in pace il
tradimento/ l'onta::/ la vergogna::/ h/ mi ucciderei//

Piero: no Lorenza/ scaccia le tue tristi idee/ non lo senti che ti adoro? tu solo
puoi rendermi felice//

Lorenza: lo giuri che non mi lascerai più//

Piero: te lo giuro/ te lo giuro//

Piero: e sarai mia vero? mia per sempre/ lotteremo contro tutti/ [la bacia
appassionatamente] cara... adorata// []

Maria Giuliano

L'escursività stilistica è attestata dal linguaggio giudiziario. Carolina Invernizio è un'attenta osservatrice di processi: potremmo a buon diritto affermare che in questo sceneggiato si comincia a profilare la 'spettacolarizzazione' del processo che anticipa le dinamiche neotelevisive della spettacolarizzazione dei casi di cronaca. Si noti nel passo seguente la realistica vena dialogica nello scambio di battute fra il giudice e Lorenza, e l'improvvisa e imprevedibile sortita populistica che la Invernizio mette in bocca a Gin, accusata dell'omicidio di Piero Zanna, con cui si conclude la prima udienza di questo processo:

Giudice: e la compiste!

Lorenza: NO! sono innocente/ LO GIURO//

Giudice: vabbene/ continuate//

Lorenza: volevo sapere ad ogni costo/ chi fosse quella signorina/ venni così a scoprire che si trattava dell'unica erede/ di un noto industriale/ e che la signorina in questione/ h:// andava a passare le mattinate presso Piero/ in quello stesso appartamento in cui FU UCCISO/ E DIRO' ANCHE CHI FOSSE QUELLA SIGNORINA//

Signor Zanna: TACETE/ E' INUTILE PRONUNCIARE QUEL NOME CHE IO CONOSCO/ voi tentate di gettare fango/ sopra una pura ed onesta fanciulla/ dicendo una spudorata menzogna//

Gin: ECCO:::/ QUE:STA:: E' LA GIUSTIZIA:: DEGLI UOMINI::/ LA LEGGE E' FATTA PER TUTTI VI E' SCRITTO/ ma io dico che è fatta solo a danno dei miseri/ dei poveri/ e degli sventurati::/ h/ perché l'amante del signor Zanna LA SIGNORINA MARGHERITA MORRA/ ha UNA DOTE DI QUALCHE 'MIGLIONE'/ ANCHE IL PADRE VERRA' ASSASSINATO/ E SORGE A DIFENDERLA::// []

Un riferimento intertestuale in questa serie paleo televisiva di romanzi di consumo si può intravedere nel sogno di Attilio, che sembra ricordare un contesto simile in

Elle e Giulio

AF, ovvero gli incubi di Malatesta Baglioni nel momento in cui gli appaiono i cadaveri di coloro che ha fatto uccidere e gli dicono “dannato traditore”:

Margherita: ah::/ pentiti o sarai <dannato>

Attilio: <Margherita> Margherita/ h/ oh::/ <Margherita>

Margherita: <pentiti o non potrò tornare da te> sei tu che mi fermi//

Berto: tu verrai con noi/ che ci dannasti//

Piero: l’inferno ti aspetta::/ non vi è misericordia per te []

Se negli sceneggiati di Gregoretti, fedeli ai testi letterari di partenza, come più volte qui richiamato, l’aspetto fonomorfológico e quello sintattico appaiono nel loro complesso rivolti mediamente al presente con qualche impennata arcaizzante, la compagine stilistico-lessicale si presenta ricca di segnali che riflettono le dinamiche di modellizzazione tra lingua letteraria e lingua dell’uso.

Com’è ovvio, assume un peso considerevole nelle scelte linguistiche di Zuccoli e di Cena la componente letteraria tradizionale, alla luce della quale emerge con evidenza una fitta rete di reminiscenze letterarie. Si tratta di una pratica molto diffusa nella narrativa ottocentesca, ed è stata riconosciuta, in particolare, come una caratteristica tipica della narrativa di consumo¹³⁵. Per Zuccoli in particolare sembra contare non solo la necessità di richiamarsi a un’auctoritas riconosciuta, ma anche l’esigenza di ammiccare a un pubblico colto¹³⁶. Pertanto Gregoretti, fedele al testo

¹³⁵ R. Melis Freda, *Alcuni aspetti linguistici della “letteratura di consumo” nell’Ottocento*, in «Lingua Nostra», XXIX, pp. 4-13.

¹³⁶ L’opera di Zuccoli intorno agli anni Venti fu contestata da un folto gruppo di giovani intellettuali alla ricerca di una letteratura più impegnata, e lo scrittore del Canton Ticino fu etichettato come romanziere

Maria Giuliano

di Zuccoli, secondo l'intento didascalico edificante della paleotv, ripropone all'interno della sceneggiatura riecheggiamenti delle liriche carducciane, tratte dalla raccolta *Rime Nuove*. Spesso l'uso di arcaismi e citazioni in Zuccoli è rivelatore di un gusto per l'esibizione della preziosità, assimilabile anche alla lingua dannunziana, da cui vengono riprese le descrizioni della natura. Tale scelta stilistica è evidente in un canto di Nicla, tratto sempre dalle carducciane *Rime Nuove*, in cui si nota l'imminenza dell'azione espressa attraverso la tmesi del sintagma verbale fraseologico nella forma arcaica *vo'a cantare* interposto da un complemento indiretto, l'aulicismo *erma*, le anastrofi *te tra le braccia avendo* e *calar vedendo*, e la forma arcaica *agna* che sta per "agnella" attestata da TB.

NICLA: io vo' da questa rupe *erma a cantare*, *te* tra le braccia *avendo* e via lontano *calar vedendo* l'*agne* bianche al mar siciliano (FF)

Interessante appare il descrittivismo con cui tratteggia i colori della natura, i tramonti, il lago, manti di ametista che calano dal cielo e che caratterizzano il passo in cui Nicla, la protagonista, canta al giovane Brunello, durante i loro incontri al lago, una nenia, costruita su iperbati:

NICLA: Poi noi ti *addurrem* nelle fulgenti *dell'ametista grotte* e del cristallo ove *eterno forme* e gli elementi temprano un ballo. Io per te sveglierò dai colli

ameno, con evidente accezione negativa, per la vuotezza dei contenuti e, per contro, la cospicuità delle entrate (G. Papini, *Stroncature*, Firenze, Vallecchi, 1927, p.144).

Maria Giuliano

aprichi le driadi bionde *sovra* il piè leggero e ammiranti alle tue forme gli antichi numi d'Omero/

Dove si rilevano gli arcaismi letterari *addurrem* con apocope della vocale finale, l'aggettivo *aprichi*, la congiunzione *sovra* e la sillessi *eterno forme*.

Il gusto per l'esibizione di preziosità letteraria connota una sequenza diegetica che può rimandare a una consapevole manipolazione dei versi di Cavalcanti (*Chi è questa che vèn ch'ognom la mira e fa tremare di claritate l'aere*):

VOCI NARRANTI: [...] uno di quegli uomini il cui destino sta come in cima ad una fiamma che *l'aria fa tremare di luminosità* e volgere a capriccio (FF)

Significativa ai fini della caratterizzazione della lingua del racconto paraletterario modalità discorsive colloquiali, a proposito delle descrizioni delle vite degli abitanti di Aeropoli. Si segnalano nei lunghi monologhi di Stanga i diminutivi *muratorino*, che connota un personaggio che ricorda le famiglie di *Cuore* di De Amicis, *mucchietto*, e l'espressivismo *schifoso*:

STANGA: La domenica il pianerottolo era brulicante/i più erano laceri e sporchi/una donna frugava nella testa ispida e riluttante/ *un muratorino* esponeva solo i piedi escoriati dalla calce e dai geloni/ (GA)

STANGA: per un attimo ebbi la visione di un *mucchietto* di cenci sparsi sul lastricato (GA)

Maria Giuliano

STANGA: la poverina scuoteva le braccia davanti a lui udendo le voci che sembrava che egli fosse un ragno *schifoso* che guardasse con cupidigia *schifosa* una mosca dibattersi nella sua tela (GA)

Nei dialoghi confidenziali tra Nicla e la madre si riscontrano espressioni come *scappare, arrabbiarsi, disgraziato, fatto*, nell'evidente tentativo di simulare il tono informale delle conversazioni:

MADRE DI NICLA: il conte Traldi è *scappato*

NICLA: che dici? E' scappato / ne sei certa?

MADRE DI NICLA: non *arrabbiarti* così / è un *disgraziato* / lo sanno tutti / è scappato durante la notte con i cavalli anziché con la ferrovia

NICLA: come sai tutti questi particolari? in paese non si parla d'altro /stamane sono venute dieci persone a raccontarmi il *fatto* (FF)

Appare invece lezioso e affettato il colloquio idillico Nicla Brunello che si incontrano sul lago di Como, durante la villeggiature della famiglie.

Vedi come siamo lontani. Su a cuccia ora. Torniamo a casa.//

Ci vedremo ancora, signorina?//

Quando vorrai//

Io voglio sempre//

Allora mi aspetterai sulla riva// Io ti vedrò uscirò a prenderti//

Anche tu mi vuoi sempre?//

Ti voglio, ma sarà per poco. Il tuo babbo ti condurrà ancora lontano//

Chissà//

Il tono melodrammatico e l'enfasi dei sentimenti emergono fortemente quando i due giovani si rincontrano dopo molti anni, e il loro rapporto idillico si colora di toni vagamente incestuosi:

Maria Giuliano

NICLA: Sei tu? Sei proprio tu. Nicla // Tu? Brunello. Bambino caro// Nicla, mi riconosci. Ti ricordi ancora./ Ti ricordi// Vieni. Bambino caro. Amore mio
BRUNO: Dunque/ existi/ existi davvero/ tu credevi che io fossi sfumata nell'aria// Sei ancora la mia Nicla// sì/ sono ancora la tua Nicla/ non mi avevi detto di aspettarti che saresti tornato []

L'enfasi ha un suo linguaggio anche sintattico caratterizzato nel brano che segue da una forma particolare di ridondanza, per dare un tono di concitazione agli enunciati polisindetici, di cui Zuccoli senza'altro abusa:

BRUNELLO:E da quel giorno/ io ho cercato con bramosia i miei libri/ a ritrovare la musica che tu mi avevi insegnato//
NICLA:Qui i nostri destini si fusero. E io promisi a me stessa/ inconsciamente/ che sarei stata tua sempre/ *Tu potevi da quel giorno chiedermi l'anima/ e t'avrei dato l'anima/ l'amore/ e t'avrei dato l'amore/ la vita/ e t'avrei dato la vita. Io ti darò tutto questo, bambino mio/ perché te l'ho promesso quando ancora tu non sapevi/ Ascolta* [p.]

Tuttavia allo stile formale tipico dei dialoghi de *La freccia nel fianco*:

PADRE DI BRUNO: Non vi sia sgradito che io le esprima tutta la mia riconoscenza per l'affetto che dimostra al mio Brunello
NICLA: è impossibile non voler bene a Brunello /egli è venuto un giorno a cercarmi / come ... come un piccolo amore / noi abitiamo qui / *vuole conceder mi la grazia di presentarla* alla mia mamma?

si contrappongono frammenti di lingua colloquiale con lessico comune e senza artifici retorici, come nel seguente contesto a proposito delle nozze sfumate tra Nicla e Duccio:

elferie Giuliano

MADRE DI NICLA: Eh no / no /no / un altro la voleva / e *per colpa tua* / tutto
è andato in fumo (FF)

Notevole l'uso delle figure retoriche. Un tratto comune a tutta la prosa dell'Ottocento è l'abuso di strutture binarie e ternarie. I romanzi di consumo sembrano prediligere in particolare le strutture composte da tre elementi, con andamento di climax ascendenti:

STANGA: La folla mi riempiva di un senso nuovo/ io sentivo ripercuotersi in me le sue emozioni/ come se ne facessi parte/ ne facevo parte/era come se io diventassi *permeabile/ penetrato/ attraversato* dalle onde *di un'ira/di un'aspirazione /di una passione* (GA)

STANGA: il gesto del pittore mi pareva *muto /strano/ pauroso* [...] (GA)

L'accumulazione di aggettivi si esplica nei contesti descrittivi, come nel caso della contessa Clara Dolores, madre di Bruno:

VOCI NARRANTI: s'indovinava in lei subito un temperamento *impressionabile/nobilissimo /fantastico* (FF)

o dello stesso Bruno

VOCI NARRANTI: Brunello non poteva essere un fanciullo come tutti gli altri/ e sarebbe stato meglio */più suscettibile/ più intelligente/più sensuale/ straordinariamente aristocratico* (FF)

Strutture accumulative sono frequenti nella lingua di Zuccoli, come in questo frammento, che prelude all'amplesso tra Nicla e Bruno, enfatizzato da una sequenza

Maria Giuliano

di avverbi in climax:

VOCI NARRANTI: *impensatamente / inaspettatamente / dissennatamente / pazzamente* ella gli offerse subito la bocca (FF)

Interessante infine un tricolon asindetico marcato ulteriormente da ossimoro, presente anche negli interventi didascalici di Gregoretti:

GREGORETTI: per Stanga la società italiana a cavallo tra il 1800 e il 1900 è una macchina mostruosa traverso cui l'uomo moderno esce *falsato/ deformato/ stritolato*

E ancora strutture ternarie tendenti all'iperbole connotano il parlato del noto regista nel commentare l'impulso di Stanga a compiere un'azione per testimoniare il rifiuto della società ingiusta:

GREGORETTI: ormai si è convinto che scrivere non serve / la denuncia dovrà essere *clamorosa / incisiva / esplosiva*; dovrà essere *un'azione sintetica, grandiosa, feconda*; *l'amore per le vittime della mostruosa macchina, l'ansia di sollevarne il dolore, aiutarne l'ascesa*

La preferenza per i moduli tipici della lingua poetica è confermata anche dall'adozione di alcune figure retoriche più complesse. Si possono individuare, ad esempio, tre strutture chiastiche e allitteranti nel testo sceneggiato di Cena¹³⁷. Si

¹³⁷ Dell'autore piemontese si ricorderanno il crepuscolare poemetto in versi *Madre* (1897) e la raccolta di liriche *Umbra* (1898).

Maria Giuliano

osservino i seguenti contesti relativi alla vita all'interno di Aeropoli:

STANGA: [...]ad un tratto vidi *aprirsi la porta della soffitta e l'ubriaco uscì*
(GA)

Ad un certo signor Picadai, caricaturista di un quotidiano torinese, Cena affida il compito di esporre le teorie di Stanga sulla società:

PICADAI: che fa la campagnola quando il *sole pieno* e la *calante ombra* la riempiono di sgomento?

E per finire i versi di Vigile Crastino, il poeta dolce e malaticcio che scrive poesie senza guadagnare nulla; nell'esempio che qui si offre si rilevano oltre alla coppia chiastica soggetto + attributo e attributo + soggetto, le coppie assonanti *passo stanco* e *braccio manco* e la prosopopea *piange il mare*, con vistosi effetti di espressivismo lirico:

VIGILE CRASTINO: *fior moribondi su un morto fiore /da quella soffitta oggi ho visto un marinaio / con un passo stanco ha portato una bara sotto il braccio manco /come una culla e con lui piange il mare//* (GA)

Frequente è l'impiego di ripetizioni anaforiche sia nelle parti diegetiche che in quelle dialogiche:

Maria Giuliano

VOCI NARRANTI: e si baciavano a lungo / gli occhi chiusi con l'avidità di due anime che si confondono/ ah!/ con la bramosia con cui l'assetato beve/ beve... *fino* all'ebbrezza mortale/ *fino* alla follia / *fino* all'annientamento (FF)

VOCI NARRANTI: dalla finestra spalancata entrava un'onda di suoni/ *eran* le campane delle reti che affioravano/ *eran* le campane del paese che annunciava il destro/ *eran* da lungi le campane delle mandrie che tornavano dalle stalle (FF)

Si osservi l'enfasi che connota la seguente battuta di Nicla:

NICLA: *se tu* mi vuoi bene/ *se tu* mi ami/ devi promettermi che non farei niente (FF)

Oltre alla lingua scritta nell'archetipo letterario e alla riproduzione del parlato nella riscrittura televisiva qui scandagliate, segnalo una terza strategia discorsiva, rappresentata dal parlato di Gregoretti, orientata comunque sul versante dell'italiano scritto per ciò che riguarda le modalità enunciative e la pianificazione elevata del discorso. In tale dinamica, la lingua del regista romano, a cui è affidato il compito di introdurre e commentare in funzione didascalica i vari segmenti testuali dello sceneggiato, si configura come un parlato programmato che se da un lato attinge al repertorio della lingua letteraria, dall'altra tenta di riprodurre il parlato attraverso i continui fatismi, i demarcativi e gli indicatori di riformulazione rivolti ai telespettatori. A tal proposito appare esemplificativo l'incipit della puntata dedicata a *La freccia nel fianco*:

Maria Giuliano

GREGORETTI: Luciano Zuccoli ha la particolarità di essere anche conte / il conte Luciano von Ingenheim / di origine tedesca che ha scelto lo pseudonimo di Zuccoli / e la sua letteratura sprizza *come dire* /conterla da tutti i pori /un conte scrittore sa meglio di altri come vanno intrattenute le signore borghesi / caratteristica comune allo Zuccoli ed altri numerosi artefici della letteratura milanese / *cioè* di quei romanzi che oggi vengono anche definiti romanzi post dannunziani di consumo / *caratteristica comune dicevo* è la tendenza ad ambientare le storie nei luoghi tipici della vita dei lettori / delle lettrici / *la freccia nel fianco* / *per esempio* / si svolge in gran parte su questo lago /durante la villeggiatura dei ricchi milanesi / su uno sfondo di alberghi / di ville di barche private /eccetera /*vedete* siamo ben lontani da quel sognare ad occhi aperti del lettore popolare / del lettore povero / che dipendeva secondo Gramsci / da un complesso di inferiorità sociale /*bene adesso* signore mi dovete dare una mano [...]

La mimesi dello stile diegetico scritto si manifesta nell'anafora consapevolmente riprodotta in questa battuta di Gregoretti, probabilmente grazie anche alla consulenza di Folco Portinari e Umberto Eco:

GREGORETTI: *Ben altra cosa* quell'aristocrazia operaia da Aeropoli /dal rientro notturno dell'ubriaco che ammazza di botte la moglie e i figli / *ben altra cosa* dallo straziato avvio della biondina alla piccola bara del figlio /*ben altra cosa* dalla triste fine della sorella di Crastino/ avvenuta in questi giorni

Più rara invece è l'anadiplosi, qui presente nel contesto colloquiale tra Nicla e la madre, a proposito del matrimonio con Duccio Massenti:

NICLA: chiedimi piuttosto che cosa *non voglio* / *non voglio* il matrimonio / per ora almeno con Duccio Massenti (FF)

all'aria di Folco

e nel monologo di Stanga sull'idea di una società armonizzata ed autogovernata:

STANGA: era quello un singolare *miscuglio* di persone / *un miscuglio* di operai e commessi di negozio / stavano artisti e professori di università / un grande scultore / un libraio tedesco / la musica fondeva tutti insieme *quella gente* / *quella gente* la cui vita svolgevasi distante e diversa/ (GA)

Tra le figure di significato si possono indicare due esempi di sinestesia, comunque marcati da usualità colloquiale che ne alterna la portata stilistica. Il primo si trova nello stile elencativo delle descrizioni degli incontri amorosi di Nicla e Brunello;

VOCI NARRANTI: [...] il fanciullo la fissò a lungo / era uno *sguardo freddo* / di curiosità ambigua/ crudele di dubbio e di impertinenza (FF)

il secondo in una battuta di Stanga che commenta l'atteggiamento refrattario alle novità della segretaria nei confronti dell'introduzione della monotype in fabbrica.

STANGA: [...] era uno strumento complicatissimo su cui una signorina con un *sorriso amaro* e riluttante e con una calma esotica pareva combinare coi tasti delle armonie non udibili (GA)

Va segnalata inoltre una similitudine che ha la funzione di arricchire le parti poetiche all'interno della narrazione diegetica, in cui si evoca l'immagine di un guerriero, nell'atto di sferrare l'ultimo e inesorabile attacco alla nave nemica, a cui viene paragonata l'audacia e la temerarietà di Bruno. Come tutte le similitudini è

Maria Giuliano

divisa in due parti che evidenziano i due elementi messi a confronto; la prima risulta molto ampia, mentre la seconda appare scarna ed essenziale:

VOCI NARRANTI: Come un guerriero antico / gettatosi a nuoto nel mare / voleva scolar la nave del nemico / e s'era abbrancato al bordo con la mano destra / gli tagliarono la mano destra / egli l'afferrò con la mano sinistra / e gli tagliarono la mano sinistra / egli vi si aggavignò coi denti / e gli spaccarono la testa / e rimase / cadavere / coi denti infitti nel legno / in una presa tremenda che nessuno riusciva a disserrare / Brunello Traldi doveva aver la stessa forza di volontà cieca e dura (FF)

L'amplificazione dei moti del sentimento risulta evidente nella sineddoche contenuta nel commento all'irrefrenabile passione fra Nicla e Bruno:

VOCI NARRANTI: l'ultimo brivido che precedeva saliva e si moltiplicava / si diffondeva/ si faceva più acuto / bagnava il viso / penetrava *le carni di Nicla e di Bruno* affacciati su quel prodigioso veleno (FF)

Nei brani descrittivi predominano strutture elencative e accumulative, come nel seguente passo che ricostruisce l'incontro tra Gigi Barbano, il marito di Nicla e Brunello:

VOCI NARRANTI: all'indomani sera/ quando Gigi Barbano vide Brunello Traldi varcar la soglia del salotto/ ne fu tutto scosso /non era soltanto un bel giovane / aveva quell'indefinibile *sottile eleganza di modi e di portamento / quella misura / quella sicurezza priva di spavalderia/quella nobiltà nel sorriso / nei tratti / nella gentilezza medesima della persona* / che vengono dalla razza /pur vestito di cenci /il passo o un gesto o un modo di guardare l'avrebbero svelato per un grande signore / e Gigi Barbano / che sapeva la forza poiché era egli medesimo un forte / rilevò subito negli occhi del fanciullo una luce e nella bocca una linea che ne dicevano *l'energia straordinaria / la volontà cocciuta / formidabile*.

Maria Giuliano

Se a prima vista può sembrare che *Gli ammonitori* presentino situazioni comunicative tipicamente inverniziane, occorre tuttavia sottolineare che esse costituiscono un espediente che consente all'autore di entrare, per esempio, nel grande ospedale di Torino, col pretesto di Lena, la sorella di uno dei tre protagonisti, per darci uno spaccato non più romanzesco ma documentaristico di relatore e partecipe della sofferenza del popolo.

Tuttavia sul fronte dell'oralità, la ricchezza mimetica del testo si rivela nella plurivocità di stili lessicali che ben documentano il solidarismo umanitario di un accademico torinese, convertito al socialismo. Si tratta dei discorsi del dottor Segni, che ha la responsabilità della corsia di un grande ospedale di Torino, in cui viene ricoverata, ormai morente, la sorella di Vigile Crastino, la giovane e sfortunata Lena. Si osservino nel microtesto che segue le argomentazioni costruite su gradatio intensificative:

DOTTOR SEGNI: creda / l'egoismo e l'incoscienza dell'uomo sono mostruosi/ la donna/ moralmente/ è di molto superiore all'uomo/ Come Stai? Non ti sei ancora coricata?

PAZIENTE: è venuta stamattina

DOTTOR SEGNI: come? Vede? Non è ancora sviluppata del tutto/ avrà 16 anni/ indifesa? Indifesa!

PAZIENTE: è in servizio/ l'ha portata la padrona/

DOTTOR SEGNI: se la riprenderà? E il bambino? Allo spizio! Eh! Pensi quanti bambini nascono in questo momento in Italia / e quanti sarebbe meglio che morissero subito / no! *Vivranno / soffriranno e daranno la vita ad altri miserabili / una gran parte di coloro che sentono in se inquietudine / squilibrio fisico / difetto di eccessi / difetto di pazzia /* possono rintracciarne la causa nella nascita / chi ne ha colpa? Di rado la madre / spesso il padre / sempre ... la società! (GA)

Maria Giuliano

Versato su un tono stilistico colloquiale, con lessico comune e senza artifici retorici è il parlato di Quibio, detto anche Cribio, pittore ritrattista espansivo, i cui soggetti preferiti sono i poveri inquilini delle soffitte, come questa patetica prostituta detta la salamandra:

Quibio. Come va la salute *Salamandrina*?

Salamandra. Chiamami Olga/intanto

Quibio. Quanti anni ha?

Salamandra. 21

Quibio. Ah! E che farai da vecchia?

Salamandra. L'affitta camere per ragazze come me

Quibio. Ti ripagherai sulle disgraziate come te/e la catena non finirà mai più

Salamandra. Ma! Mi stai facendo brutta?

Quibio. Ma che dici? Sei la principessa di *aeropoli*.[]

Il termine *aeropoli* è un neologismo inventato da Quibio per indicare le brulicanti soffitte del palazzo in cui abitavano proprio gli ammonitori, questi personaggi reietti, che vivono ai margini della società, in cui è evidente la parentela col mondo delle famiglie povere di De Amicis.

Infine si osservi il linguaggio pseudomarxista di Martino Stanga, l'ideologo del gruppo, contadino istruito, correttore di bozze di una tipografia. Nel lungo monologo, che qui si riporta, l'alienazione operaia è riprodotta simbolicamente in complessi enunciati polisindetici, connotati dalla perifrasi sineddotica innestata nella metafora fraseologica *vendevano mente e mano ad ore a rata fissa*.

Maria Giuliano

IL cumulo di figure di pensiero è completato dalle antitesi tra la metafora della società come macchina mostruosa e conflittuale, la metafora della «comunità», come vincolo ed essenza sociale e spirituale dell'individuo, e la metafora della solitudine come effetto di una decomposizione sociale, che si riflette nella disposizione psichica degli uomini:

STANGA: intorno a me/correttori/compositori/macchinisti entravano e uscivano
vendevano mente e mano ad ore a rata fissa nessun amore per il loro lavoro/nessun
ideale/ciascuno vedeva uscir dalle sue mani per sempre e anonima la fatica di un'ora/
nessuno poteva mai dirgli qualche cosa/questo l'ho fatto io o forse quella uniformità
d'azione/ qualcuno ha *un piccolo usignolo che gli canta in cuore*/mentre le sue mani
si insudiciano intorno alle ruote/ l'idea che fra quegli individui ridotti ad essere i denti
dell'ingranaggio/ che irrigidiva ore e ore di un immenso meccanismo potesse stabilirsi
qualche rapporto/ sembrava impossibile/eppure nascevano e si intrecciavano
sorrisi/desideri/ amori/ e che gioia all'uscita vederli tornar vivi e tornare esseri umani
sorridere e parlarsi e salutarsi e dividersi e stringersi a braccetto come amanti//

3.9.3. Lo stile 'caratterizzato' di *I misteri di Napoli*

Il testo afferente al II livello si presenta certamente più connotato in senso diafasico e diatopico. La copiosa produzione letteraria e giornalistica di Mastriani ebbe una grande diffusione popolare, sebbene fosse considerata con distacco dagli intellettuali e dai critici. Del resto come riferisce Matilde Serao «egli era un raccontatore nato, instancabile, inesauribile. Egli era il narratore per istinto che non ha mai visto il mondo, ma che ha un mondo di persone nella mente».

La ricognizione linguistica effettuata su *I misteri di Napoli* ha rilevato una sorta di commistione tra italiano regionale e italiano letterario, come si cercherà di mostrare

Maria Giuliano

nell'esemplificazione: a tal fine diversamente da come si è fatto per il testo guerrazziano si procederà in maniera escursiva su porzioni di testo. Tale mescolanza di stili emerge già nell'incipit in cui l'autore dichiara le motivazioni che lo hanno spinto a scrivere un romanzo di denuncia sociale:

Per queste ragioni e per altre moltissime cui per brevità non accenno, comunque da *lunga pezza* io vagheggiassi questi Misteri di Napoli, non mi sapevo deliberare a *darci* una forma, una vita e soprattutto un titolo. (p.VI)

[---] Egli è fuor di dubbio che il libro il quale verrà dalla maggior parte de'lettori considerato come un romanzo, e che porta di fronte il titolo *presuntuosetto* di Misteri di Napoli, debba far nascere il sospetto che ci sia entro qualcosa da scandalo, storie di delitti, scene da raccapricciare, *ascose turpitudini strombazzate a' quattro venti*, e qui e colà qualche dramma di vituperevoli amori. (p. VI)

Nel primo *segmento* l'autore pare procedere ad una stilizzazione del linguaggio letterario tradizionale attraverso la locuzione libresca *lunga pezza* mista a forme dell'italiano informale come l'uso del *clitico ci* in *darci*, riferito a un plurale inanimato, mentre nel secondo frammento l'efficacia comunicativa, che deve favorire l'identificazione emotiva del lettore, si manifesta attraverso l'accostamento

Maria Giuliano

di espressioni informali come il diminutivo *presuntuosetto*, a cui fanno seguito aulicismi come il sintagma letterario *ascese turpitudini* associato a locuzioni colloquiali, *strombazzate a' quattro venti*.

Si designa pertanto all'interno di *I misteri di Napoli* un duplice spazio discorsivo, un repertorio linguistico che presenta due varietà: la prima, formale, dell'italiano letterario dell'autore, segnata nello stesso tempo da notevoli aperture alla colloquialità e alla componente toscana, la seconda, all'interno della quale si attua la finzione del parlato, propria dei personaggi, caratterizzata dal dialetto e dall'italianizzazione di locuzioni dialettali.

Sempre sul fronte dello stilizzazione di moduli discorsivi informali si consideri il seguente brano tratto dall'introduzione:

Aborrente per principio e per gusto, da tutte le grette imitazioni e segnatamente dalle novità che ci vengono da' nostri vicini di oltralpe, *tenni fermo*, per non breve spazio di tempo, *a non voler apporre* il titolo di **Misteri di Napoli** a nessuna delle mie opere alle quali si sarebbe potuto *appiccare* un tal titolo, se si guardi al concetto che il più de' lettori si son fatto di un libro che *porti in fronte* la *stuzzicante* parola *Misteri*. Seppi infatti che in una città d'Italia, uno di que' librai che *s'impipano* la reputazione degli autori aveva annunziato al pubblico, con lettere stragrandi su enormi cartelloni la mia opera *I Vermi* sotto il titolo di **Misteri di Napoli**, *sendogli* forse *paruto* che un tal titolo, più sonoro e più *aperiente* l'appetito dei lettori, dovesse fargli incassare un maggior numero di quattrini. (p. V-VI).

Si notano i colloquialismi *appiccare*, usato tuttavia come variazione sinonimica del più comune *apporre* per evitarne la ripetizione, *stuzzicante* e *impiparsi*, quest'ultimo registrato nel TB come voce quasi volgare, le immancabili forme arcaiche quali *paruto*, l'aulico *aperiente*, e l'apocopato *sendogli*. La traballante

Maria Giuliano

competenza linguistica dell'autore è tradita tuttavia, al di là della verniciatura lessicale e fraseologica, dall'erroneità dei costrutti verbali: è il caso di *tener fermo* concordato con la preposizione *a*, anziché con *in* e di *impiparsi*, concordato col complemento oggetto anziché col complemento indiretto introdotto da *di*.

Dunque la sceneggiatura de *I misteri di Napoli* stabilisce con lo spettatore un rapporto doppio e simultaneo, perché se da un lato lo cattura con delle scene che presentano un flusso di fatti straordinari, dall'altro lo sottopone a un bombardamento di citazioni, perorazioni, denunce, perfino di suggerimenti giuridici. Si osservi la perorazione di uno dei tanti personaggi, Cipriano Onesimo, fittavolo del duca Massa Vitelli, arrestato per un presunto omicidio, attraverso cui l'autore manifesta il suo pensiero sul sistema giudiziario:

ONESIMO: Si devono mischiare i giudicabili con i giudicandi. *Si infligge una pena a coloro sui quali la giustizia non ha ancora discusso e comprovata la colpeabilità.*// *Il sospetto non è l'accusa comprovata/ L'accusa non è la condanna.*// Eppure avviene spesso che un accusato risulti del tutto innocente della colpa di cui fu accusato subito. Eh. In questo caso come saranno risarciti i danni che gli avrete prodotto con la prigionia?// La salute danneggiata per il periodo trascorso in carcere? i germi di gravi malattie che si possono prendere in quei luoghi malsani, fetidi, umidi? Un tempo irreparabilmente perduto? E la reputazione intaccata? E il pensiero torturante di una cara famiglia rimasta senza l'unico sostegno? ma può trovarsi giorno e notte tra una combutta di gente che fa perdere ai più onesti il senso morale/ sono questi, sommariamente accennati i danni incalcolabili che avrete prodotto ad un uomo che i tribunali hanno poi dichiarato innocente/ e come lo ripagherete di queste gravi ingiustizie? Prima essenzialissima riforma nel sistema penitenziario dovrebbe essere questa/ salvare il senso morale/ dal contagio del vizio//

Maria Giuliano

Si noti il virtuosismo argomentativo con cui si apre la sequenza scandita da un progressione lineare tra tema e rema, che gioca intorno all'arcaismo *colpabilità*, *Si infligge una pena a coloro sui quali la giustizia non ha ancora discusso e comprovata la colpabilità / la colpabilità non è l'accusa comprovata/ L'accusa non è la condanna /* e che continua con una gradatio di interrogative retoriche, *la salute danneggiata, il tempo perduto, la reputazione intaccata, il pensiero di una famiglia rimasta senza sostegno*. Nell'explicit della sequenza la dichiarazione propositiva di Mastriani a proposito delle strutture sociali e civili, *salvare il senso morale dal contagio del vizio*.

Ancora il linguaggio giuridico-burocratico connota un'altra scena in cui continuano le angherie e le persecuzioni del duca Tobia nei confronti del colono Cipriano, attraverso l'intimazione di sfratto da parte dell'ufficiale giudiziario:

UFFICIALE GIUDIZIARIO: In virtù dell'articolo millecinquecentoottantuno del nostro codice civile, il signor duca vi intima lo sgombero per contravvenzione ai patti del contratto di fitto avendo voi introdotto in questa casa persona affetta da *mal contagioso*

Dove il *mal contagioso* è la tisi che ha colpito Filomena, la figlia di Cipriano: si osservi il dialogo tra la fanciulla ammalata e Cipriano, in cui con realistica attendibilità ritorna il registro sociopolitico, segnalato dal plurale *maiestatis domandiamo*, si rilevi inoltre il toscanismo *pigionale* e il colloquiale *piglia*:

Maria Giuliano

FILOMENA: ho inteso tutto, vogliono scacciarci da qui per colpa mia, perché il mio mal è attaccaticcio//

CIPRIANO: *come si vede le leggi sono state fatte per i ricchi, per i signori e non per i poveri/ ce ne fosse una/ una sola fatta bene per noi/e ne sono fatte per loro/ è più chiaro della luce del giorno/* Domandiamo se possa darsi articolo più bestiale dell'articolo millecinquecentottantuno del nostro codice napoletano che accorda al padron di casa di espellere il *pigionale* dalla casa abitata dove alcun caso di malattia creduta contagiosa abbia luogo nella famiglia/ il legislatore *piglia* norme dal più storico pregiudizio popolare per dare il suo appoggio alla bestiale spietatezza dei padroni di casa//

Cogliendo l'immaginosa originalità del linguaggio triviale e plebeo del duca Tobia, si osservi l'espressione colloquiale *pezzo di tanghero*:

TOBIA: che mi conta questo pasticcione? No, no, no. Restate./ Parla *pezzo di tanghero*

Ha funzione di mimesi realistica l'uso di regionalismi napoletani che il Mastriani usa con parsimonia nel narrato ma dispiega largamente nei dialoghi. Nel passo sceneggiato il termine *paranza* nell'espressione gergale della camorra napoletana, ricorre in una sequenza in cui si descrive il ritrovamento di malviventi; nello stesso contesto si rilevi il dialettalismo *sciaquitto* per festeggiamento, rinfresco:

NARRATORE: gli affiliati di quella *paranza* erano stati invitati per lo *sciaquitto* alla taverna dei Pulcinella/

Maria Giuliano

In funzione ipercatterizzante il neologismo morte *cellecatoria*, attestato nell'Andreoli come espressione dialettale *cellechiare* e *cellechiamento*, 'solleticare' e 'solletico', nella sequenza narrata in cui Cosimo, un originale ladrone partenopeo, viene accusato dello strano omicidio di due mogli: da notare la sillessi in *bimbi fresco nati*, e l'arcaismo *scoperse*, entrambi spie della fedeltà al testo letterario:

NARRATORE: i primi mesi di matrimonio riuscirono felicissimi ma un bel mattino a modo di *celia* Cosimo aveva persuaso Mariagrazia a farsi tutt'avvolgere e stringersi tra le fasce come si fa con i *bimbi fresco nati*. Indi sempre ridendo e scherzando come egli la ebbe carcerata in quelle fasce che ella non poteva più fare più nessun movimento ne *scoperse* e ne denudò soltanto la pianta dei piedi. Ciò fatto il marito come se avesse voluto farla ridere un poco cominciò a solleticarla sotto i piedi//

Cosimo fu arrestato e per tutta Napoli si sparse la voce che un marito aveva ucciso due mogli con uno strano genere di morte che il volgo battezzò *morte cellecatoria* //

Ai fini della caratterizzazione espressiva la componente diatopica risulta più marcata a livello fraseologico, dal momento che Gregoretti mantiene con il telespettatore quella complicità stilistica che Mastriani volle instaurare con il suo lettore, innestando gli idiomatismi del dialetto napoletano, condiviso con il lettore. A tal proposito si rilevi l'espressione idiomatica del gergo camorristico *fare un crovattino*, che in dialetto napoletano significa prendere per la gola e l'espressivismo ricavato dalla gradatio *tuo servo/tuo schiavo/tua bestia*, nell'episodio sotto riportato in cui due malavitosi nel carcere della Vicaria si

Maria Giuliano

mettono d'accordo per strangolare un compagno di cella. La citazione del narratore che succede al dialogo rende conto della molteplicità di stili e registri compresenti ne *I misteri di Napoli*. Si consideri infatti il lessico denso di componenti enfatiche: salta agli occhi l'effetto metafora enfatica degli occhi come archi che vibrano nell'espressione *gli occhi vibrarono un lampo di voluttà feroce*, per marcare l'aulicizzazione della locuzione *lanciare uno sguardo*. Si noti infine il linguaggio invocativo che efficacemente coinvolge lo spettatore e l'articolata perifrasi letteraria *pareva che quella giovane costruzione umana di vent'anni non volesse proprio acconciarsi e rinunciare alla vita*, che si tematizza nell'enunciato successivo.

CECATIELLO: Pilato / io...

PILATO: Insomma tu vorresti che io *facessi un crovattino* a quel puzzolente carbone/ Non è questa la tua idea? /

CECATIELLO: sì che è questa! Sì che è questa! E se tu lo farai, io giuro che sarò *tuo servo/tuo schiavo/tua bestia* per tutta la vita/

NARRATORE ESTERNO: Gli occhi del masto divennero due *braci ardentissime, vibrarono un lampo di voluttà feroce*/ la bestia era stata toccata nel vivo della carne/

Qualche notte dopo Tizzone russava/ *Quali sogni visitavano in quel momento lo spirito di questo infelice/ Oh! Se un angelo custode dell'anima è dato a ciascun uomo. Oh! Di quali ineffabili tristezze e pietà non dovette sentirsi quella celeste creatura*. Una scena orribile ebbe luogo nelle tenebre. Le mani dello strangolatore avevano ricercato e trovato la strozza del dormiente. Quelle mani erano due tenaglie di ferro. Quella vita era però dura e ostinata, *pareva che quella giovane costruzione umana di vent'anni non volesse proprio acconciarsi e rinunciare alla vita*. Quella costruzione umana era stata fatta per durare ottantenni. Oltre un quarto d'ora durò la lotta. I primi albori del giorno nascente gittarono una livida luce sul cadavere di Tizzone. Da quel giorno cecatiello divenne proprietà dello strangolatore

elferie Giuliano

Fa da contraltare questa sequenza che si apre con un'imprecazione e si connota per l'eccessivo espressivismo diafasico che si contrappone all'eufemismo *escrementi*, in sintonia con gli intenti della paleotv:

CIPRIANO: Maledetta sia l'anima vostra, svergognatissima figlia di baldrac. Che possiate voi tutti quanti vomitare il vostro sangue fetentissimo. Voi l'avete fatta apposta/ per farmi rompere le ossa del naso per san Gesualdo,/ di cui porto il nome/ razza di svergognati/ escrementi!/ me la dovete pagare/

Ampiamente praticato, in ottemperanza ai canoni del genere sentimentale, il registro melodrammatico nel passo che segue. Nella breve scena si segnala oltre alla metafora *le lacrime della figliuola erano piombo liquefatto sul cuore del ladro*, lo stile ricercato espresso dall'allitterazione aulicizzata dalla presenza dell'enclitico.

In quanto all'*amarsi* essi *amavansi* già da qualche tempo senza conoscersi ancora / ma *le lacrime della figliuola erano piombo liquefatto sul cuore del ladro*

Il frammento che qui segue ripropone invece il dialogo fra Onesimo e la sua ex fidanzata, ormai diventata la moglie di un brigante. Il brano si caratterizza per il linguaggio artificioso, iperbolizzante con le insistenti gradatio *mio cuore/ mio bene/ mio paradiso*, e successivamente *mi odi,/ mi abborri/ mi disprezzi*

Maria Giuliano

RITA: Vieni. Siediti. Oh! Finalmente. Finalmente mi è *conceduto* di stare due minuti co te/ *mio cuore/ mio bene/ mio paradiso/* Lo so/ Lo so che *tu mi odi,/ mi abborri/ mi disprezzi/* ma io ti costringerò ad amarmi, per forza e sia pure per pochi momenti/ un solo istante/ un solo istante fra le tue braccia/ e l'anima mia scellerata piombi nell'inferno/ ma poco mi importa/ un tuo bacio/ un sol tu bacio Onesimo/ e poi si uccidimi/ io ti amo/ ti amo come una matta/

Non si discosta da questa tendenza all'enfasi l'accelerazione elocutiva con cui Onesimo si difende davanti al proprio fratello, esprimendo la propria ideologia cristiana di una giustizia superiore attraverso una serie di enunciazioni serrate e similitudini polisindetiche, in cui si distingue l'aulicismo *porre la museruola* in luogo di mettere, la locuzione proverbiale *stettero mogi come somari*.

ONESIMO: *ma tu mi credi capace di un assassinio fratello?* Non giurammo noi tutti il perdono delle offese// stoltezze, stoltezze, stoltezze. Sei un stolido imbelle come furono Cipriano e mio padre, Benedetto mio avolo, Anastasio mio bisavolo/ Sciocchi! Che si fecero porre la museruola dai possidenti, dai ricchi signori/ *stettero mogi come i somari/* e si lasciarono battere come i cani tignosi a giocare come bovi e zapparono la terra per dar da mangiare ai signori/ *e fecero dei figli per dare i maschi al re e ne fece gli assassini del popolo e le femmine ai principi che se ne divertirono nelle ore di ozio/ e furono più considerate le bestie che gli uomini//*

Infine molto interessante risulta ai fini dell'escursività stilistica la riproduzione del dialogo tra i due malavitosi, Pilato e Cecatiello. Si noti in particolare la marcatura diatopica contenuta nella locuzione idiomatica *ci volete buttar il nero della seppia*, quasi a volerne fare, alla stregua di Verga, un'espressività costruita, italianizzando un modo di dire regionale:

Maria Giuliano

PILATO: è che siamo rimasti in tredici e questo è un numero di malaugurio//
CECATIELLO: e don Cristo e che *ci volete buttar il nero della seppia*//

In ogni caso nonostante la presenza la presenza di moduli affettati dell'italiano letterario, il tono dialettale non può dirsi esclusivo della parola dei personaggi e utilizzato solo per la resa dell'ambientazione locale, come si dimostra dal frammento che segue in cui lo scrittore a proposito del duca di massa Vitelli ironizza su uno dei sentimenti più comuni dell'uomo:

Tobia [...] ebbe l'occasione di essere presentato al principe di P... *Corbezzoli*! Questo sì che è proprio qualche cosa da *far venire l'acquolina in bocca* a tutte le nobili dame di corte, cameriera maggiore! Sapete che cos'è una cameriera maggiore? In verità tra la cameriera maggiore di una regina e *la vajassa* non ci è altra differenza se non che questa presta i suoi servigi per bisogno, e quella per ambizione.

Potenza del cielo! Che cosa ridicola è l'ambizione! Vuole innalzarsi fino al trono e si abbassa fino a governare il *cesso*. (p. 233)

Dove locuzioni toscaneggianti ed eufemistiche (*corbezzoli*), tipiche di una comunicazione che ammicca al lettore (*l'acquolina in bocca*) coesistono con gli inserti dialettali (*la vajassa*) e con espressioni informali (governare il *cesso*), ma anche con lo stile formale tra il burocratico e il didascalico dell'insieme.

Alla drammatizzazione contribuisce anche la tendenza all'enfasi e alla perorazione come dimostra il passo qui riportato in cui per adeguarsi al registro oratorio delle interrogazioni e delle invocazioni Mastriani farcisce il suo composto italiano

Maria Giuliano

letterario con toscanismi, come *oriuolo* (con la dittongazione), *moccichino* (il fazzoletto da tasca);

Intanto *che cosa fanno* i governi civili *a pro* dell'ingegno e della virtù? Colpiscono il ladro se ha la *malaccortezza* di farsi *ghermire nel momento che mette le mani nell'altrui tasca* per rubare l'*oriuolo* e il *moccichino*; ma gli *appiccano un ciondolo al petto* se ha l'abilità di deviare un milione. (p. VII)

Si segnala inoltre l'escursività stilistica di questo passo in cui accanto alla cornice formale *fare a pro*, all'aulicismo *ghermire*, convivono espressioni colloquiali come *nel momento che, mettere le mani nell'altrui tasca, appiccano un ciondolo al petto*, che è il ribaltamento ironico di appendere una medaglia al petto. Da rilevare inoltre il colloquialismo *malaccortezza*, che potrebbe anche rinviare al napoletano *accuorto*. Si tratta in ogni caso di una retrodatazione, in quanto il GDLI lo dà come hapax usato solo in Cesare Pavese: ennesima riprova del ruolo della lingua di consumo ottocentesca ai fini della costituzione di un italiano medio colloquiale.

Tuttavia la toscanità è ampiamente diffusa non solo nel parlato di personaggi secondari diastraticamente connotati verso l'alto come il direttore del carcere, che esibisce un italiano colloquiale attendibile, marcato da termini come *badare* e da locuzioni come *sentirsi le ramanzine*:

Badate che a me non *garba* di *sentirmi le ramanzine* del commissario e del prefetto (p.11)

Maria Giuliano

ma anche nel parlato di un malavitoso, in cui l'imperativo aulico *scalciamo* e l'alterato *canucciaccio*, con doppio incastro suffissale diminutivo e spregiativo – *accio* (RF) stridono con la naturale colloquialità di tirate *mogi*, non attestato però nella locuzione *tirare mogi per la vostra via*:

Scalciamo presto, canucciacci e tirate mogi per la vostra via senza dar sospetto
(p.10)

Nei discorsi diretti invece gli aspetti di maggior rilievo che orientano verso la mimesi del parlato sono rappresentati dalla linearità e dai moduli asciutti del dialogo che indubbiamente risentono del parlato teatrale. La simulazione dell'oralità è affidata sul piano sintattico al *ci* attualizzante in unione al verbo avere, all'italiano popolare *che tu mi facci*, al costrutto colloquiale *ti ho da* e *ci è chi*. Basti osservare nel seguente contesto che riproduce il parlato di due ladri, lo schema dialogico scarno, fondato su enunciati monoproposizionali e separati costantemente dagli accapo, senza traccia di interventi autoriali:

-Non *ci è chi* mi somigli? Chiedetene anche a *Cuoppo* di pepe, che mi conosce.
-*Ci avete* uno *scalatore* nella compagnia?
-Sì quello *scagnardo* di Peppiniello, *il rosso*
-*Per lo appunto*
-Va bene. Ora fatti in qua e poni l'occhio su questa carta.
-*Compare*, io *ti ho da* pregare che *tu mi facci* un piacere, e poi disponi di me, del mio braccio, della mia vita. (p.12)

Maria Giuliano

Al registro stilistico-lessicale è invece affidata la caratterizzazione socio ambientale, giocata sulla convivenza tra regionalismi toscani e napoletani. Così il regionalismo toscano *scagnardo*, attestato nel RF, convive con il meridionalismo *compare* e con i napoletanismi *cuoppo di pepe* che in napoletano serve a connotare in senso spregiativo, l'espressione gergale *scalatore napoletana* con cui si intende un ladro esperto nel penetrare nelle case degli altri per gli acquedotti dei pozzi. Il registro manzoniano è assicurato da *disponi di me*, dall'intercalare *per l'appunto*, mentre orientano verso una colloquialità media *fatti in qua e poni l'occhio*. Da notare comunque la compensazione enfatica nella gradatio oratoria finale.

Nella Napoli ottocentesca probabilmente gergo e dialetto convivevano nella competenza comunicativa degli strati bassi della popolazione come codici in parte interscambiabili e comunque entrambi alternativi all'italiano. Il dialetto napoletano inoltre concorre con le sue forme alla costituzione del repertorio gergale, e dunque non sempre è facile tracciare un confine tra gergo e uso dialettale diastriticamente basso, anche per una interferenza che si stabilizza poi nell'uso¹³⁸, al punto che parte del lessico gergale è entrato nei vocabolari dialettali senza marca specifica oppure, da parte del parlante o del lessicografo, parole dialettali vengono percepite come caratteristiche di ambienti marginali.

E per finire appare interessante ai fini della verosimiglianza storica del racconto il sistema dei soprannomi tipico degli usi linguistici dei gruppi malavitosi

¹³⁸ Cfr. Marcato 1994.

Maria Giuliano

e dell'onomoastica popolare in cui soppianta il nome anagrafico, come sanciva

Verga nell'incipit de *I malavoglia*:

Veramente nel libro della parrocchia, si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole.

Nei registri delle carceri della Vicaria e di san Francesco, dove "Cecatiello" aveva fatto parecchie villeggiature, era segnato una volta "Serafino Jojema" e un'altra volta "Serafino Iommero".

E fu gran ventura, per l'onore del genere umano, che "Cecatiello" cancellasse il nome di battesimo Serafino, diventato un'empia e sacrilega ironia sulla persona di quell'immondo sgorbio della creazione. (p. 11)

Nel passo sopra riportato si noti come il cognome *Iommero* sia assonante con il napoletano 'gliommero' 'gomitolo, matassa' anche 'intestino, interiora', confermando il contrasto sul piano sintattico del *nomen omen* con lo spirituale Serafino.

Compari di Cecatiello saranno *Cuoppo* 'e pepe ('cartoccio di pepe') e *Sfùnnolo* ('mangione, sfondato') *Fornariello*, *Bello Guaglione*, *Zelluso* ('pelato'), *Suricillo* ('topolino'), *Scemolillo*, *Scarafone* ('scarafaggio'), *Chiapparello* ('capperino, peperino'), *Capo o croce* ('testa o croce', dal gioco), e tra le donne troviamo la *Cafoncella* e *Sacco di fiore*. Si noti inoltre che sono tutti rigorosamente italianizzati ai fini della circolazione nazionale del testo.

Ilaria Giuliano

Conclusioni

La tesi di dottorato, dal titolo *Il “Romanzo popolare italiano” tra editoria cartacea e televisiva*, ha avuto l’obiettivo di istituire un confronto tra l’editoria popolare otto-novecentesca e l’editoria televisiva, definendo, sul fronte linguistico-testuale, le modalità di transcodificazione della letteratura popolare italiana dalla scrittura narrativa a quella televisiva.

Dall’analisi svolta, l’italiano della serie “Romanzo popolare italiano” si presenta caratterizzato da un discreto dinamismo sociostilistico che, pur rimanendo fedele agli intenti pedagogici e di italianizzazione su base letteraria della paleotv, anticipa le tendenze della fiction seriale all’italiana. Da un attento studio minuzioso è emerso inoltre come cominci ad apparire la caratterizzazione diatopica, diafasica, per la presenza di alcune arditezze espressive, mentre manca l’italiano popolare che invece ad italianizzazione compiuta, sarà una componente rappresentativa

Maria Giuliano

dell'italiano della fiction seriale. Tuttavia mi pare che si debba partire comunque da un'ipotesi di fondo, e cioè che si tratti di una lingua che muovendo dal polo dell'italiano letterario, come base univoca della competenza linguistico-normativa, si apre volontariamente all'influsso regionale ma per motivazioni diverse.

Pertanto mi rifarò ai tre livelli enunciativi di stili indagati per articolare le mie conclusioni: a) livello I: *L' Assedio di Firenze*; b) livello II: *I ladri dell'onore, Gli ammonitori e La freccia nel fianco*; c) livello III : *I misteri di Napoli*.

Innanzitutto si può etichettare il parlato recitato de *L'Assedio di Firenze*, appartenente al primo livello, come un italiano standard aulico, con un'esigua presenza di tratti regionali di matrice toscana, in particolare nell'ambito fonetico e fraseologico, nel tentativo di riprodurre il parlato di figure popolane. Tali soluzioni espressive, adeguandosi alla finalità della propaganda politica del romanzo di Guerrazzi, presentano una lingua troppo enfaticizzata, dove il ricorso ai procedimenti retorici rende calcata e ridondante la stessa recitazione. Il Guerrazzi tende inoltre per esigenze di genere letterario a uno stile aulico e per quanto riguarda il rapporto tra lingua parlata e lingua scritta rifiuta il parlato come modalità conversativa condizionante lo scritto. In tale dinamica di conservazione, esigue sono le aperture verso la medietà stilistica, limitata nell'ambito della testualità del parlato a qualche sparuto caso di dislocazione a destra, di frase scissa e di che polivalente comunque non di registro popolare. L'architettura del discorso nelle parti diegetiche risente dei modelli latineggianti, infatti appare complessa e appesantita da inserti incidentali,

Maria Giuliano

La toscanizzazione è presente non solo attraverso alcuni tratti di ampia diffusione nella prosa ottocentesca, ma anche in molti casi di fonetica fiorentina e soprattutto nel lessico. Gli esiti colloquiali del discorso del narratore, per lo più lessicali, nascono da un volontario uso di tratti di espressione regionale che si riconducono al toscano tre-cinquecentesco e convivono con moduli letterari tradizionali. Tuttavia un'apertura all'uso e a uno stile medio si intravede nelle pari dialogate, sia per la presenza di locuzioni fraseologiche di coloritura locale che servono a caratterizzare e a descrivere il contesto e i personaggi, sia per l'uso di tecnicismi che esprimono concetti e cose per le quali la lingua letteraria non ha vocaboli e che, in particolare, rispondono alle esigenze autoriali di conferire veridicità alla narrazione storica.

Nei testi del II livello, *I ladri dell'onore*, *La freccia nel fianco*, *Gli ammonitori*, l'italiano paraletterario, sebbene mostri una funzione di rispecchiamento delle abitudini linguistiche dell'epoca, con le scorie di stile togato che abbiamo rilevato, lascia intravedere squarci di mimesi di oralità che orientano il parlato simulato di questi teleromanzi verso un incipiente realismo espressivo, anticipando i tratti stilistici della fiction seriale. Si avverte pertanto un'adequata attenzione a riprodurre il linguaggio dei personaggi, rispettandone le motivazioni psicologiche e le pertinenze sociologiche. Pertanto modeste, anche in questo caso, sono le aperture verso l'uso medio, soprattutto nel testo zuccoliano, limitate a qualche sparuto caso di dislocazione a sinistra e di frase scissa. Invece nell'accalorata narrazione delle miserie del proletariato umano si alternano tratti,

Elisabetta Giuliano

seppur episodici, relativi alla testualità del parlato, come il *che* polivalente e il tema sospeso, a tratti di matrice classica, come la tmesi per interposizione del complemento indiretto e dei soggetti. Probabilmente la presenza di isolate punte di arcaismo, quali la paraipotassi, è imputabile all'influenza della prosa ottocentesca che Zuccoli in particolare eredita dal prosare dannunziano. La toscanizzazione è presente attraverso alcuni tratti di ampia diffusione nella prosa ottocentesca come l'articolo davanti a nomi propri femminili o l'uso della proposizione *di* davanti a *subito*.

Sul piano della sintassi del periodo, in entrambi i romanzi sono evitate costruzioni sintattiche eccessivamente articolate: nelle parti dialogate la subordinazione non supera il quarto grado, soprattutto in *Gli Ammonitori*, mentre in *La Freccia nel fianco* si attesta al terzo grado, probabilmente per influenza dello stile brillante della stampa periodica. Il cumulo di brevi periodi in successione e la sintassi nominale, che caratterizzano le parti diegetiche, sembrano funzionali all'accelerazione narrativa.

Sul piano stilistico risaltano le modalità espressive della lingua poetica attraverso un ampio uso delle figure retoriche e un ricco campionario di citazioni poetiche che attraversa il romanzo. Si osservi d'altra parte che il ricorso al repertorio retorico tradizionale è un tratto tipico della stampa ottocentesca¹³⁹ e va

¹³⁹ I. Bonomi, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani online*, Cesati Editore, Firenze, 2002.

Maria Giuliano

ricordato che Luciano Zuccoli oltre all'attività di romanziere svolse anche quella di giornalista su alcune delle più importanti testate italiane¹⁴⁰. Al di là poi dei numerosi riferimenti intertestuali la letterarietà emerge nel lessico, denso di componenti enfatiche, soprattutto nelle parti descrittive, tradizionalmente depositarie del registro più elevato, in cui si distinguono aulicismi, toscanismi e colloquialismi - soprattutto nell'ambito delle polirematiche - oltre ai numerosi termini legati alla politica e all'ideologia socialista nel testo di Cena. In ogni caso, come ha osservato Serianni¹⁴¹, la letteratura di consumo di metà Ottocento incrementa la presenza di arcaismi, collocandosi in un quadro di "eclettismo", quasi per compensazione al proprio disimpegno sul piano creativo.

È significativo inoltre come nella sceneggiatura televisiva dei testi scandagliati si rilevi l'assenza della componente diatopica, che risulta invece episodicamente presente nel testo letterario di *Gli Ammonitori* attraverso l'inserimento di versi tratti da canti popolari piemontesi. Pertanto la caratterizzazione espressiva, che nella moderna fiction è affidata all'elemento regionale e dialettale, qui si realizzava attraverso una stilizzazione diafasica dei dialoghi, affidata a un italiano colloquiale, raramente frammisto a inserti di stile espressivo. In questa dinamica linguistica si inserisce il parlato del regista-narratore Gregorette che, seppur ancorato a stilemi di

¹⁴⁰ L. Palma, *Un difficile rapporto con la letterarietà: la narrativa di Luciano Zuccoli attraverso il Novecento*, in «Esperienze Letterarie», XV, 1990, 2, pp. 97-106, p.97.

¹⁴¹ L. Serianni, *La prosa*, in *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, I, pp. 451-577, p.546.

Elleie Giuliano

matrice letteraria, non esita ad enfatizzare le proprie strategie comunicative anche attraverso modalità espressive dell'oralità.

Infine la lingua del testo afferente al terzo livello, qui rappresentata da *I misteri di Napoli*, si connota come un italiano ipercaratterizzato che, per coinvolgere un pubblico che ha bisogno della verisimiglianza linguistica, si adegua al codice linguistico della piccola borghesia napoletana, in cui la ricerca di espressività si fonda sulla mescolanza di italiano letterario, italiano regionale e dialetto napoletano italianizzato.

Nel mondo di Mastriani, soggettivistico ed enfatico-emotivo, sebbene l'uso del dialetto si presenti come una garanzia di realismo, la componente regionale deve essere considerata nella più vasta prospettiva della lingua dell'uso, nota, seppur con qualche approssimatività all'autore e praticata per favorire l'elevazione culturale del pubblico popolare abituato a esprimersi in dialetto. Su tali basi Mastriani accorda i moduli del romanzo d'appendice alla trascrizione del parlato piccolo-borghese, ricercando il contatto con il pubblico napoletano non solo sul piano dei contenuti ma anche su quello espressivo. Il colore locale è attento consapevolmente nel dialogo attribuito ai personaggi popolari, non soltanto sul piano morfosintattico ma anche su quello lessicale che sul filo di una caratterizzazione popolare si spinge verso l'italianizzazione di esiti regionali o meridionali, come si può vedere dalla stessa onomastica.

Maria Giuliano

Le parti diegetiche si connotano per la presenza di una scrittura letteraria tradizionale, spesso sovrapposta alla componente toscana che invade anche le forme conservative, e vela talvolta l'espressività delle forme idiomatiche, offrendone quasi sempre una versione tradotta e italianizzata. In ogni caso non si registrano infatti interferenze involontarie, la componente dialettale, ben controllata, è gestita solo in chiave preveristica in funzione caratterizzante.

Su tale linguaggio ipercharacterizzato in quanto pastiche di italiano letterario e dialetto si innesta la presenza copiosa della componente gergale, la cui potenzialità espressiva da un lato si piega a intenti realistici, dall'altro mostra il sincero interesse per il mondo dell'emarginazione e dell'associazione malavitosa di cui Mastriani si fa interprete.

Dunque in base al confronto con l'italiano manzoniano, sembra in definitiva configurarsi la tendenza a una lingua di consumo che cerca di avviarsi verso una notevole stabilità, con prudente apertura al nuovo, in considerazione della diastratia e della diatopia del pubblico, ma con riverente riguardo verso la norma tradizionale, gestita comunque con incertezza e discontinuità, di contro alla disinvolta e sicura padronanza dell'elemento dialettale nativo.

Sebbene sul piano del consumo nella serie "Romanzo popolare italiano" sono presenti tutti i tratti che anticipano la serialità delle soap operas con agnizioni, colpi di teatro, sul piano del linguaggio la fiction paraletteraria rimane attestata su un linguaggio togato, com'era inevitabile nella situazione sociolinguistica italiana. In

Maria Giuliano

definitiva l'italiano della fiction paraletteraria si caratterizza come un parlato recitato che oscilla tra la lingua letteraria e la mimesi dell'oralità, con un'accettabile alternanza di stili e registri comunicativi diafasicamente connotati. Inoltre, come si era dunque anticipato, l'italiano dello sceneggiato paraletterario si qualifica, alla luce dei dati analitici qui sintetizzati, come un italiano di matrice scritta, collocato in una dimensione sopraregionale e fondato su dinamiche di incentivazione alla lettura, perseguita ai livelli alti nel primo decennio della tv "storica" col teleromanzo tratto dai classici italiani e stranieri, e nei decenni di avvicinamento alla neotv con la paraletteratura ottocentesca.

Maria Giuliano

Bibliografia

Fonti lessicografiche e strumenti di consultazione

ANDREOLI, Raffaele

Vocabolario napoletano-italiano, Torno, Paravia, 1887.

BATTAGLIA Salvatore e Barberi Squarotti

Grande Dizionario della Lingua Italiana, (1961-2002), Torino, UTET.

BRUNI, Francesco

(a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali, Testi e documenti*, 1992, Torino, UTET.

BUONMATTEI, Benedetto

Della lingua toscana libri II, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani. (I ed. 1643), 1807.

CLIO

Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900, Editrice Bibliografica, 1991.

DE MAURO, Tullio

Grande Dizionario Italiano dell'Uso, Torino, UTET, 2000.

DISC

Maria Giuliano

Dizionario Italiano Sabatini Coletti, a cura di Francesco S. e Vittorio C., Firenze, Giunti, 2006.

FORNACIARI, Raffaello

Sintassi Italiana dell'uso moderno (1881), (ristampa anastatica) a cura di G. Nencioni, Firenze, Sansoni, 1974.

GELMETTI, Luigi

La lingua parlata di Firenze e la lingua letteraria d'Italia, Parte Prima-Seconda, Milano, N. Battezzati e B. Saldini Coeditori, 1874.

GIORGINI, Giovan Battista – BROGLIO, Emilio (1897),

Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze, compilato sotto la presidenza del comm. Emilio Broglio, ecc., Firenze, Cellini.

GOIDÀNICH, Pier Gabriele

Grammatica Italiana, Bologna, Zanichelli, 1962.

HALL, Robert Anderson

La struttura dell'italiano, Roma, Armando Editore, 1971.

LIZ

Letteratura Italiana Zanichelli, in Cd-Rom, versione 4.0, a cura di P. Stoppelli – E. Picchi, Bologna, Zanichelli.

MANZONI, Alessandro

Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla, Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione, proposta da Alessandro Manzoni agli amici e colleghi Bonghi e Carcano, ed accettata da loro (1868), in *Scritti linguistici*, (a cura di A. Stella e L. Danzi) in *Tutte le*

all'arie Giuliano

opere di Alessandro Manzoni, (a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti), vol.II, pp. 605-652, p. 605, 1990, Milano, A. Mondadori

MORTARA GARAVELLI, Bice

Manuale di retorica, Milano, Studi Bompiani, 1988.

PUOTI, Basilio

Regole elementari della lingua italiana, Venezia, Antonelli. (I ed. 1833), 1857.

RIGUTINI, Giuseppe – FANFANI, Pietro

Vocabolario italiano della lingua parlata, Firenze, Barbèra, 1893.

ROHLFS, Gerhard

Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, voll. I-II (*Fonetica, Morfologia*), Torino, Einaudi, 1968.

ROHLFS, Gerhard

Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, vol. III (*Sintassi e formazione delle parole*), Torino, Einaudi, 1969.

(manca l'indicazione delle pagine)

SERIANNI, Luca

Grammatica Italiana. Italiano comune e lingua letteraria, Torino, UTET Libreria, 1989.

SERIANNI, Luca – TRIFONE, Pietro

Storia della lingua italiana, Vol. I, II, III, Torino, Einaudi, 1994.

Elle e Giulio

TEKAVČIC, Pavao

Grammatica storica dell'italiano, Bologna, Il Mulino, 3 voll., 1972.

TOMMASEO Niccolò – BELLINI, Bernardo(1865-1874)

Dizionario della lingua italiana, Torino UTET, ristampa anastatica a cura di G. Folena, Dizionari Classici Rizzoli, Milano, 1979.

Testi e studi

ALFIERI, Gabriella

Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*. Atti del I Convegno di Studi, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1981, pp. 189-260.

ALFIERI, Gabriella

L'«Italiano nuovo». Centralismo e marginalità linguistici nell'Italia unificata, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

ALFIERI, Gabriella

Questione della lingua italiana e questione italiana della lingua, Catania, Edizioni CULC, 1988.

ALFIERI, Gabriella

La lingua sconciata, Napoli, Liguori, 1990

ALFIERI, Gabriella

alfieri giuliano

La lingua di consumo in L.Serianni, P.Trifone (a cura di) *Storia della lingua italiana*, vol.II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp.161-235.

ALFIERI, Gabriella

La soap-opera "all'italiana": stili e lingua di un genere radiofonico, in AA.VV. 1997, *Gli italiani trasmessi. La radio. Incontri del centro-studi di grammatica italiana* (13-14 maggio 1994), Firenze, Accademia della Crusca, 1994, pp.361-471.

ALFIERI, Gabriella

La lingua della televisione, in TRIFONE P. (a cura di), *Lingua e identità*, Roma, Carocci, 2009, pp.163-185.

ALFIERI, Gabriella – RAPISARDA, Maria

La componente diatopica nella fiction "all'italiana"(1995-2006) tra rispecchiamento sociolinguistico e stilizzazione caratterizzante, in MARCATO 2007 (a cura di), pp.127-140.

ALFIERI, Gabriella

La fiction, in ALFIERI-BONOMI (a cura di), *Gli italiani del piccolo schermo*, Firenze, Cesati, 2008, pag. 235-304.

ALFIERI, Gabriella

Tommaso Toscano in F. Bruni (a cura di) *Niccolò Tommaseo popolo e nazioni. Italiani, Corsi, Greci, Illirici*. Atti del Convegno internazionale di Studi nel bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, Venezia, 23-25 gennaio 2003, pp.194-239.

ALFIERI, Gabriella – BONOMI, Ilaria

(a cura di), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

Alfieri Giuliano

ALTIERI BIAGI, Maria Luisa

Semantica e sintassi dell'aggettivo nei "Promessi Sposi", in *Manzoni "l'Eterno Lavoro"*, Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni, Milano 6/7/9 novembre 1985, Milano, Casa del Manzoni. Centro di Studi manzoniani, 1987, pp. 255-284.

ANTONELLI, Giuseppe

Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1996.

ANTONELLI, Giuseppe

Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti, Roma, Edizioni Dell'Ateneo MMIII, 2003.

ANTONELLI, Giuseppe – PALERMO, Massimo – POGGIOGALLI, Danilo – RAFFAELLI, Lucia
La scrittura epistolare nell'Ottocento. Nuovi sondaggi sulle lettere del CEOD, Ravenna, In Giorgio Pozzi, 2009.

BAGGIO, Serenella

Il linguaggio di Carolina Invernicio: «Il bacio di una morta», in ARSLAN A. (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Otto e Novecento*, Padova, 1977, pp.117-143.

BARBERA, Piero

La stampa e il Risorgimento italiano, in *Id. Editori e autori. Studi e passatempi di un libraio*, Firenze, Barbera, 1904.

Alfieri Giuliano

BERENGO, Marino

Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione, Torino Einaudi, 1980.

BERRETTA, Monica

I pronomi clitici nell'italiano parlato, in Holtus /Radtke, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985, pp. 185-224.

BERRETTA, Monica

Ordini marcati dei costituenti di frase in italiano. La frase scissa, in "Vox Romanica", n. 53, 1994, pp. 79-105.

BERRUTO, Gaetano

"Dislocazioni a sinistra" e "grammatica" dell'italiano parlato, in Franchi De Bellis – Savoia, *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Atti del XVII Convegno Internazionale di Studi della Società Linguistica Italiana, pp. 59-82.

BERRUTO, Gaetano

Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?, in Holtus-Radtke, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985, pp. 120-53.

BERRUTO, Gaetano

Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo, Roma, Carocci 1987.

BERRUTO, Gaetano

Un tratto sintattico dell'italiano parlato: il c'è presentativo, in Lichem-Mara-Knaller, *Parallela 2. Aspetti della sintassi dell'italiano contemporaneo*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1986, pp. 61-73.

Elisabetta Giuliano

BIANCHINI, Angela

Il romanzo d'appendice, Torino, Eri, 1969.

BIANCHINI, Angela

La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento, Napoli, Liguori, 1988.

BONGHI, RUGGERO

Perché la letteratura non sia popolare in Italia, Varese, Sugarco Edizioni, 1993 [1855].

BONOMI, Ilaria

La lingua dei giornali del Novecento, in L.Serianni, P.Trifone (a cura di) *Storia della lingua italiana*, vol.II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp.667-696.

BONOMI, Ilaria

L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on-line, Firenze, Cesati Editore, 2002.

BORDONI, Carlo

Il romanzo di consumo. editoria e letteratura di massa, Napoli, Liguori, 1993.

BORGHI, Maurizio

La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865), Milano, Franco Angeli, 2003.

BRANCIFORTI, Francesco

Alla conquista di una lingua letteraria, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1981, pp. 261-308.

BRUNI, Francesco

Ilaria Giuliano

Per la linguistica generale di Alessandro Manzoni in Italia linguistica: idee, storia, strutture, (a cura di) F.Albano Leoni et alii, Bologna, il Mulino, 1983.

BRUNI, Francesco

Stabilità e mutamento nella storia dell'italiano, in «Studi Linguistici Italiani», vol XII, 1986, pp. 145-181.

BRUNI, Francesco

L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura, Torino, Utet, 1987.

BRUNI, Francesco

Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1999.

BRUNI, Francesco

L'italiano letterario nella storia, Bologna il Mulino, 2002, pp.149-198.

BUONANNO, Milly

Le formule del racconto televisivo: la sovversione del tempo nelle narrative seriali, Milano, RCS libri, 2002.

BUONANNO, Milly

Eroi mimetici e donne armate. L'Italia nella fiction poliziesca, in Buonanno M. (a cura di), *Storie e memorie. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno Quattordicesimo*, Rai- Eri, Roma, 2003, pp.63-88.

CADIOLI, Alberto

Pubblico e lettore negli scritti di Giovanni Berchet, in *Scrittore e lettore nella società di massa*, Trieste, edizioni Lint, 1991, pp.343-351.

CADIOLI, Alberto

Alfieri Giuliano

Autori e pubblico, in F. Brioschi - C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol III, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 91-113.

CADIOLI, Alberto

Dall'editoria moderna all'editoria multimediale, Firenze, Edizioni Unicopli, 2001.

CARDINI, Daniela

La lunga serialità televisiva. Origini e modelli. Roma, Carocci, 2004.

CASTELLANI, Arrigo

Consuntivo della polemica Ascoli Manzoni in «Studi Linguistici Italiani», vol XII, 1982, pp. 105 -129.

CASTELLANI, Arrigo

Quanti erano gl' italofoeni nel 1861?, in «Studi Linguistici Italiani», vol VIII, 1982, pp. 3-26.

CASTELLANI POLLIDORI, Ornella

Ricerche sui costrutti col possessivo in italiano. (I) Premessa. (II) L'articolo e il possessivo, in «Studi Linguistici Italiani», vol VI, 1966, pp. 3-48 e pp. 81-137.

CASTELLANI POLLIDORI, Ornella

Ricerche sui costrutti col possessivo in italiano. (III) L'articolo, il possessivo e i nomi di parentela, in «Studi Linguistici Italiani», vol VII, 1967-1970, pp. 37-98.

CATAUDELLA, Michele

Il romanzo storico italiano, Napoli, Liguori, 1968.

CAVALLO, Giovanni – CHARTIER, Roger

Storia della lettura, Bari, Laterza, 2004, pp. 337-410.

Elle e Giulio

CENA, Giovanni

Gli ammonitori, Roma, Nuova Antologia, 1904.

CHEMELLO, Adriana

La biblioteca del buon operaio, Romanzi e precetti per il popolo nell'Italia Unita, Milano, Edizioni Unicopli, 1991.

CHEMELLO, Adriana

La letteratura popolare e il consumo, in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, pp.165-192.

COLETTI, Vittorio

Storia dell'italiano letterario, Torino, Einaudi, 1993.

CORTI, Maria

Il problema della lingua nel Romanticismo italiano, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 163-91.

D'ACHILLE, Paolo

Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana, Roma, Bonacci, 1990.

D'OVIDIO, Francesco

Scritti linguistici, Patricia Bianchi (a cura di), Napoli, Guida editori, 1982

DARDANO, Maurizio

G.I. Ascoli e la questione della lingua, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974.

DARDANO, Maurizio – TRIFONE, Pietro

La sintassi dell'italiano letterario, Roma, Bulzoni, 1995.

Maria Giuliano

DE MAURO, Tullio

Storia linguistica dell'Italia unita, Bari, Laterza, 1976.

DECLEVA, Enrico

Un panorama in evoluzione, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, (a cura di) G.Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp.225-298.

DI RIENZO, Eugenio

Il mercato editoriale, in F. Brioschi - C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol III, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 69-90.

DURANTE, Marcello

Dal latino all'italiano moderno, Bologna, Zanichelli, 1981.

ECO, Umberto

Il superuomo di massa, Milano, Bompiani, 1988 [I ed.1976].

ECO, Umberto

Dire quasi la stessa cosa, Milano, Bompiani, 2003.

FALASCHI, Giovanni

Sulla lingua del Guerrazzi, In Id. *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni, 1993, pp.63-72.

FIRPO, Luigi

Il rinnovamento dell'editoria fiorentina nei primi decenni dell'Ottocento, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*. Atti del Convegno (13-15 novembre 1981) (a cura di) Ilaria Porciani, Prefazione di G. Spadolini, Olschki, Firenze, 1983, pp.3-19.

GARIN, Eugenio

Elle e Giulio

La cultura italiana tra '800 e '900, Bari, Laterza, 1976.

GARIN, Eugenio

Editori italiani tra Ottocento e Novecento, Bari, Laterza, 1991.

GIGLI MARCHETTI, Ada

Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, (a cura di) G.Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp.115-163.

GRASSI, Corrado

La lingua parlata e la lingua scritta in Manzoni e dopo Manzoni, in *Atti del Congresso di Studi manzoniani*, Accademia dei Lincei, 1974, pp. 121-32.

GUERRAZZI, Francesco Domenico

L'assedio di Firenze, Milano, Guigoni, 1863.

INFELISE, Mario

La nuova figura dell'editore, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, (a cura di) G.Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp.55-76.

INFELISE, Mario

Postfazione in F. Barbier, *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Postfazione di M. Infelise, ed. Dedalo, 2004, pp.543-560.

INVERNIZIO, Carolina

I ladri dell'onore, Firenze, Salani, 1894.

JORI, Luigi

Lettera all'Unità della lingua, del 5 II 1869 in *Unità della lingua* , 1869, pp 252-3.

Elfenie Giuliano

LAMBRUSCHINI, Raffaello (1869),

Della unità della lingua. A proposito dell'ultimo scritto di A. Manzoni, in «Nuova Antologia» XI, 1869.

LORETELLI, Rosamaria

L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa, Bari, Laterza, 2010.

MACCHIA, Giovanni

Origini europee del romanticismo, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi-N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, pp.417-460.

MARASCHIO, Nicoletta

Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione, in Serianni Luca- Trifone Pietro, (a cura di) *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1994, pp.139-227.

MARAZZINI, Claudio

Il gran 'polverone' attorno alla relazione manzoniana del 1868, in «Archivio glottologico italiano», LXI, 1976, pp. 117-29.

MARCATO, Gianna

Il gergo. in Serianni L.-Trifone P. , *Storia della lingua italiana, vol.II, Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp.757-791.

MAURONI Elisabetta

L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani, Milano, Led, 2006.

MASCILLI MIGLIORINI, Luigi

Elisabetta Giuliano

Memoria e storia nazionale, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*. Atti del Convegno (13-15 novembre 1981) (a cura di) Ilaria Porciani, Prefazione di G. Spadolini, Olschki, Firenze, 1983, pp.459-471.

MASCILLI MIGLIORINI, Luigi

Lettori e luoghi della lettura, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, (a cura di) G.Turi, Firenze, GIUNTI, 1997, pp.77-112.

MASINI, Andrea

La lingua dei giornali dell'Ottocento, in L.Serianni, P.Trifone (a cura di) *Storia della lingua italiana*, vol.II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp.635-663.

MASTRIANI, Francesco

I misteri di Napoli, Milano, Sonzogno, 1875.

MAZZONI, Guido

L'Ottocento I/II Milano, Vallardi, 1973.

MELIS FREDÀ, Rossana

Alcuni aspetti linguistici della "letteratura di consumo" nell'Ottocento, in «Lingua Nostra», XXIX, pp. 4-13.

MENDUNI, Enrico

Televisione e società italiana 1975-2000, Milano, Bompiani, 2002.

MENGALDO, Pier Vincenzo

L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica, Bologna, Il Mulino, 1987.

MIGLIORINI, Bruno

Storia della lingua italiana, Milano, Bompiani. (I ed. 1963), 2000.

Ilaria Giuliano

MONTUORI, Francesco

Lessico e camorra. Storia della parola, proposte etimologiche e termini del gergo ottocentesco, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli, 2008.

MORANDINI, Maria Cristina

I testi di lingua italiana prima e dopo l'Unità, in TESEO, 2003, pp.XLIX-LXII.

NACCI, Laura

Orientamenti linguistici nella letteratura per l'infanzia nel periodo postunitario: l'opera di Ida Baccini, in *Editori e piccoli lettori tra otto e novecento* (a cura di) Luisa Finocchi e Ada Gigli, Marchetti-Franco Angeli, 2004..

NENCIONI, Giovanni

Un profilo di storia della lingua italiana, in «La rassegna della letteratura italiana», Anno 57°- Serie VII, N.4, Ottobre- Dicembre 1953.

NENCIONI, Giovanni

Conversioni dei Promessi Sposi, in *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983.

NENCIONI, Giovanni

Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici, Bologna, Zanichelli, 1983.

NENCIONI, Giovanni

La nuova questione della lingua, in *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 209-19.

NENCIONI, Giovanni

La lingua di Manzoni, in *Storia della lingua italiana*, diretta da F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1993.

Maria Giuliano

OTTINO, Giuseppe (1873)

La stampa periodica. Il commercio dei libri e la tipografia in Italia.

PALAZZOLO, Maria Iolanda

Editori, librai e intellettuali. Vieusseux e i corrispondenti siciliani, Napoli, Liguori Editore, 1980.

PALAZZOLO, Maria Iolanda

I tre occhi dell'editore. Saggi di storia dell'editoria, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

PALAZZOLO, Maria Iolanda

Italia e Germania uno sguardo comparativo in « La Fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia », 1, 1996, pp.2-5.

PALAZZOLO, Maria Iolanda

Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, (a cura di) G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp.11-54.

Palazzolo, Maria Iolanda

I libri il trono l'altare. La censura nell'Italia della Restaurazione, Milano, Franco Angeli, 2003.

PALERMO, Antonio

Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento, Napoli, Liguori, 1972, pp.7-21.

Maria Giuliano

PALERMO, Massimo

Il tipo «il di lui amico» nella storia dell'italiano, in «Studi linguistici italiani», 1998, pp. 12-50.

PATOTA, Giuseppe

Sintassi e storia della lingua italiana: tipologia delle frasi interrogative, Roma, Bulzoni, 1990.

RAFFAELLI, Sergio

Il parlato cinematografico e televisivo, in Serianni L., Trifone P., *Storia della lingua italiana*, vol.II, Scritto e parlato, Torino, Einaudi, 1994, pp. 271-285.

RAGONE Giovanni

Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno, Torino, Einaudi, 1999.

RAGONE, Giovanni

Italia 1815-1870 pp.343-354, in *Il Romanzo*, (a cura di) Franco Moretti, vol.III *Storia e geografia*, Torino Einaudi, 2002.

RAICICH, Marino

Scuola, cultura e politica da De Sanctis a Gentile, Pisa, Nistri-Lischi, 1981.

RAICICH, Marino

Di Grammatica in Retorica. Lingua scuola editoria nella Terza Italia, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996.

SABATINI, Francesco

Massimo Palermo

L'“italiano dell'uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in HOLTUS-RADTKE, Holtus, Günter e Radtke, Edgar (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-183.

SALIBRA, Luciana

Riscrivere, Firenze, Cesati Editore, 2008.

SCAPPATICCI, Tommaso

Il romanzo d'appendice e la critica. F. Mastriani, Cassino, editrice Garigliano, 1990.

SCAVUZZO, Carmelo

Studi sulla lingua dei quotidiani messinesi di fine Ottocento, Firenze, Olschki, 1988.

SERIANNI, Luca

Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.

SERIANNI, Luca

Vicende di «niuno» e «nessuno» nella lingua letteraria, in «Studi Linguistici Italiani», vol. VIII, 1982, pp. 27-40.

SERIANNI, Luca

Elle e Giulio

Il primo Ottocento, in *Storia della lingua italiana*, diretta da F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1989.

SERIANNI, Luca

Le varianti fonomorfologiche dei "Promessi Sposi", in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 141-213

SERIANNI, Luca

Il secondo Ottocento, in *Storia della lingua italiana*, diretta da F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1990.

SERIANNI, Luca

La prosa, in *Storia della lingua italiana*, vol I, Torino, Einaudi, 1993, pp. 451-577.

SERIANNI, Luca

La lingua nella storia d'Italia, Roma, Società Dante Alighieri, 2001.

SERIANNI, Luca – TRIFONE, Pietro, ed.,

Storia della lingua italiana, vol.II, Scritto e parlato, Torino, Einaudi, 1994.

SORNICOLA, Rosanna

Il parlato, Bologna, Il Mulino, 1981.

SORNICOLA, Rosanna

Ilaria Giuliano

Il parlato: tra diacronia e sincronia, in Holtus-Radtke, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985, pp. 2-23.

SPINAZZOLA, Vittorio

I destinatari dei «Promessi Sposi», in *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 341-57.

TELLINI, Gino

Le «opere di amena lettura» dell'editore Barbera, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*. Atti del Convegno (13-15 novembre 1981) (a cura di) Ilaria Porciani, Prefazione di G. Spadolini, Olschki, Firenze, 1983, pp.43-93.

TELLINI, Gino

Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

TESI, Riccardo

La lingua moderna e contemporanea, Bologna, Zanichelli, 2008.

TESTA, Enrico

Lo stile semplice, Torino, Einaudi, 1997.

TIMPANARO, Sebastiano

Sulla linguistica dell'Ottocento, Bologna, Il Mulino, 2005.

TORTORELLI, Gianfranco

Ilaria Giuliano

La letteratura popolare, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*. Atti del Convegno (13-15 novembre 1981) (a cura di) Ilaria Porciani, Prefazione di G. Spadolini, Olschki, Firenze, 1983, pp.493-501.

TORTORELLI, Gianfranco

Tra le pagine: autori, editori, tipografi nell'Ottocento e nel Novecento, Bologna, Pendragon, 2002.

TRANFAGLIA, Nicola – VITTORIA, Albertina

Storia degli editori italiani, Bari, Laterza, 2000.

(manca l'indicazione delle pagine)

TRIFONE, Pietro (a cura di),

Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano, Roma, Carocci, 2009, pp.15-45.

TURI, Gabriele (a cura di),

Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea, Firenze, Giunti, 1997.

VITALE, Maurizio *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978.

VITALE, Maurizio

La lingua di Alessandro Manzoni, Milano, Cisalpino, 1992.

VIVALDI, Vincenzo

Storia delle controversie intorno alla nostra lingua. Dal 1500 ai nostri giorni, vol. III,

Catanzaro, Officina tipografica di Giuseppe Calì, 1898.

WITTMAN, Richard

Ilaria Giuliano

Una «rivoluzione della lettura» alla fine del XVIII secolo?, in *Storia della lettura* (a cura di) G.Cavallo-R.Chartier, 2004, pp.337-371.

ZACCARIA, Giuseppe

Il romanzo d'appendice. aspetti della narrativa popolare nei secoli XIX e XX, Torino, Paravia, 1977.

ZOLLI, Paolo

Saggi sulla lingua italiana dell'Ottocento, Pisa, Pacini, 1974.

ZUCCOLI, Luciano

La freccia nel Fianco, Milano, Treves, 1913.

Maria Giuliano

Appendice

TRASCRIZIONI TELEVISIVE

ROMANZO POPOLARE ITALIANO

UN PROGRAMMA DI UGO GREGORETTI

CONSULENZA DI UMBERTO ECO, FOLCO PORTINARI,
EZIO RAIMONDI

REGIA DI UGO GREGORETTI

Maria Giuliano

L'ASSEDIO DI FIRENZE

- 1) GREGORETTI: dunque / in un'ora dobbiamo raccontare queste mille pagine e in più dobbiamo farci anche un discorso sopra
- 2) ATTORE : ma le raccontiamo tutte mille?
- 3) GREGORETTI: no non è possibile / solo le più significative che sono già un bel numero / allora tu ti vai a mettere lì su quel podio e da lì fai tutti gli interventi di Guerrazzi in prima persona / tu invece da qui ti leggi le parti narrate
- 4) ATTORE: e come le leggo
- 5) GREGORETTI: con voce normale
- 6) ATTORE: io invece con enfasi
- 7) GREGORETTI: beh sì / perché quando Guerrazzi interviene in prima persona nel romanzo lo fa sempre con un piglio oratorio molto enfatico / d'altra parte lui nella vita faceva l'avvocato oltre che lo scrittore
- 8) Attore: e se indossassi una toga?
- 9) GREGORETTI: no/ la toga no / devi però recitare come se ce l'avessi/ una recitazione togata
- 10) ATTORE 2: senti durante i nostri dialoghetti ci diamo del tu o del lei?
- 11) GREGORETTI: del lei
- 12) ATTORE 2: senti/ quanti anni ho?
- 13) GREGORETTI: aspetta/ Guerrazzi è nato a Livorno nel 1804/ ha scritto *L'assedio di Firenze* nel carcere di Porto Ferraio
- 14) ATTORE 2: in carcere
- 15) GREGORETTI: sì nel 1832/ lo ha pubblicato a Parigi sotto falso nome nel 1836 / prendiamo come anno di riferimento quello della pubblicazione / quindi avresti...
- 16) ATTORE 1: 32 anni no!
- 17) GREGORETTI: esatto! Sei pronto?
- 18) ATTORE 2: perché a Parigi?
- 19) GREGORETTI: beh perché in Toscana c'era la censura / c'erano i Granduchi no! Vai allora!
- 20) INCIPIT
- 21) 20.LETTORE: salute o Firenze la bella! fabbricata su campi lieti di fiori/ appellata col nome dei fiori /una corona di colli ridenti ti circonda/colà sacrificava Lorenzo dei Medici alle grazie e alle furie/ in quella parte meditò i suoi scritti Francesco Guicciardini storico sommo/ pessimo cittadino/ in quell'altra Galileo/ colombo dei cieli/ quantunque volte lanciò lo sguardo al firmamento... altrettanti mondi vi discoperse/ ma di Firenze cosa hai fatto de' tuoi giorni di gloria? [...] dove sono i tuoi grandi? [...] glorie di sepolcro [...] un pugno di cenere! lo straniero ti vide/ s'accese di te e la mano ti pose sul corpo delicato/ quando l'oste nemica/ tedeschi e spagnoli [spagnuoli] si affacciarono al monte e l'occhio sprofondando giù dalla valle ti videro/ stettero immoti e non profferirono parola/ poi all'improvviso con indicibile allegrezza tutti insieme esclamarono/ signora Fiorenza /apparecchia li tuoi broccati/chè noi veniamo a comprarli a misura di picche!

Elisabetta Giuliano

- 22) NARRATORE INTERNO: il vicerè di Napoli Filiberto principe d'Orange [...] [si] rimase attonito pur egli e disse [favella] / s'io fossi nato là dentro ... la difenderei...
- 23) GREGORETTI: siamo nel 1530 / l'esercito di Carlo V d'Asburgo comandato da Filiberto d'Orange sta per cingere l'assedio a Firenze/ Firenze ha cacciato mi pare per la terza volta i Medici / i potentissimi signori della città e ha proclamato la Repubblica/ Carlo V vuole riportare i Medici a Firenze ed abbattere le libere istituzioni repubblicane perché lo ha promesso a papa Clemente VII il quale appartiene anch'egli alla famiglia dei Medici ed ha chiesto che la città venga resa a suo nipote Alessandro / Carlo V e Clemente VII in questo momento si trovano a Bologna/dove il papa sta per incoronare Carlo re d'Italia e imperatore e alla vigilia dell'incoronazione hanno riconfermato il patto / Guerrazzi come si può immaginare facilmente è molto contrario a questo patto e detesta in modo particolare Clemente VII ed ha un modo tutto suo nel romanzo di resuscitare dopo tre secoli i personaggi storici che non ama/ li fa resuscitare materialmente / li stana dalle tombe con deliberata cattiveria
- 24) GUERRAZZI: adesso dormono/ polvere / forse neanche polvere /ma allora erano due tra i più potenti della terra /uno imperatore ed uno papa / Clemente papa/ scuoti la polvere dal tuo sepolcro /rompi la lapide e mostrati come [quale] eri allora/ e quali disegni concepivi/ mostrati insomma quale apparirai nella valle di Giosafatte/ Ricusì forse svegliarti dal tuo sonno di marmo? dirai che al cospetto dell'eterno soltanto vorrai comparire nel giorno del giudizio? vorrai forse minacciare me de' tuoi fulmini? Ah ah ah / ben altri fulmini che non furono i tuoi stanno spenti a Sant'Elena/ esci dunque Clemente / tu vesti un mantello [manto] vermiglio/ a quanti oppressori vissero di sangue talentò mai sempre il colore rosso/ la tua barba diventò bianca per gli anni...
- 25) GREGORETTI: ma ditegli di farla finita / mica vorrà dirla tutta /dura tre pagine
- 26) LETTORE: Clemente VII e Carlo V insieme ristretti si ingegnavano a ordire un patto
- 27) CARLO V: gloria in excelsis deo et in terra pax! La pace è fatta. [...] i Medici domineranno Fiorenza
- 28) PAPA: ma fin qui io non veggo che promesse di promesse
- 29) Carlo V: non basta forse a papa Clemente la promessa di Carlo imperatore?
- 30) PAPA: maestà/ quando pure io possa confidare in voi/ intorno al sopprimere la libertà di Fiorenza/ non devo del pari confidarmi per ciò che spetta l'ingrandimento della mia famiglia/ di ciò pertanto domando guarentigia
- 31) CARLO V: a tempo debito Alessandro vostro nipote condurrà in moglie la nostra figlia Margherita/ però mi è corsa una voce intorno a codesto vostro nipote/ me l'hanno detto camuso/ di sembiante osceno / rotto ad ogni genere [maniera] di libidine / figlio di schiava africana
- 32) PAPA: chi ve lo ha detto/ non lo credete / vi ingannano/ egli è buono prudente e cortesissimo giovane
- 33) CARLO V: a quando l'incoronamento

Maria Giuliano

- 34) PAPA: i vostri ufficiali di cerimonia possono concertare il tempo e le forme col maestro di sacro palazzo
- 35) CARLO V: addio dunque beatissimo padre!
- 36) LETTORE: di subito lo trassero nella cappella dedicata a san Gregorio/ dove lo avvolsero nell'ammitto/ nel camice/ e nella dalmatica/ e sopra gli posero un manto imperiale di ricami e di gemme gravissimo/ sicché non avrebbe potuto di leggeri sostenerlo se il conte di Nassau da Tergo/ i vescovi di Bari del Palatinato di Brescia e di Caria non ne avessero sorretto i lembi
- 37) LETTORE: finalmente il santo padre gli cinse le chiome della corona / Carlo allora giusta la formalità/ si prostrava curvandosi al bacio dei piedi santi
- 38) GUERRAZZI: CORONA DI FERRO!
- 39) LETTORE: che è?
- 40) GREGORETTI: eh non si preoccupi è un atipica interruzione del Guerrazzi a metà scena / fra poco smette/ ce l'ha con la corona di ferro che serviva a consacrare re d'Italia anche gli usurpatori stranieri
- 41) GUERRAZZI: CORONA DI FERRO! poiché a guisa di Olla e di Oliba/ le meretrici infami venute dal profeta Ezechiello ti lasciasti stuprare da contatto straniero/ possi un giorno/ priva di gemme e sozza di fango/ essere adatta per collare al collo di uno schiavo! Tu sei stata infedele ai 'api italiani / tu hai volato di 'apo in 'apo come femmina rotta alla libidine insanisce negli abbracciamenti vituperosi / tu ti sei data a chi ti ha voluto prendere
- 42) GREGORETTI: Carlo Magno Carlo V Napoleone I
- 43) GUERRAZZI: però / quando i popoli d'Italia risorgeranno alla vita di gloria NESSUNO vorrà del tuo ferro per fabbricarsi un pugnale
- 44) LETTORE: E la stessa corona di ferro del film di Blasetti?
- 45) GREGORETTI: sì sì
- 46) GUERRAZZI: Tutti rifiuteranno il tuo oro per comporsene l'elsa della spada/ ah sacerdoti e voi che la promettete allo straniero/ voi che gliela poneste sul capo nel modo stesso che altri spingerebbe la femmina comprata nel talamo del lascivo
- 47) LETTORE: adesso ce l'ha con i preti eh!
- 48) GREGORETTI: Beh Guerrazzi è un mangiapreti furibondo tipico di una certa sinistra risorgimentale anticlericale
- 49) GUERRAZZI: VOI E VOI E VOI come vi chiamerete / la mia favella ha un nome per voi ma le mie labbra non osano profferire l'insulto che avete mille volte meritato
- 50) LETTORE: quale sarà
- 51) GUERRAZZI: e chi lo sa / potete ricominciare la funzione
- 52) LETTORE: qualcosa significava mai quel cenno/ significava che Carlo stesse sicuro imperocchè Carlo sapeva Roberto re di Sicilia essere stato avvelenato nell'ostia e di pari morte è rimasto spento l'imperatore Enrico VII
- 53) Scusa la scena del corteo dell'incoronazione la saltate?
- 54) GREGORETTI: no / mandate per favore sul monitor il filmato che ha portato quel signore di Asti// cos'è il corteo storico del palio di Asti del palio passato / cosa c'entra? somiglia molto a quello di Carlo V descritto dal Guerrazzi

Maria Giuliano

- 55) ATTORE: piuttosto che usare un surrogato non è meglio eliminare del tutto la scena del corteo?
- 56) GREGORETTI: non si tratta di un surrogato/ vogliamo mostrare come il gusto di certe rievocazioni del nostro passato che raggiunsero il culmine nel secolo scorso con i romanzi del Guerrazzi del D'Azeglio ecc. oggi sopravvive soltanto a parte il teatro dell'opera, in quello che potremmo chiamare il retroterra culturale delle proloco delle associazioni folcloristiche e filodrammatiche e le affinità sono indubbie / provi a leggere la descrizione del corteo di Carlo V del Guerrazzi come se fosse la telecronaca di questo corteo / come la leggerebbero Luciano Luisi e Daniele Piombi
- 57) LETTORE: prima d'avanzare fu un drappello numerosissimo di giovanetti nobili
- 58) GREGORETTI: no no guardi usi il presente le viene meglio / concediamoci questa piccola infedeltà al testo
- 59) LETTORE: seguono gentiluomini e cavalieri di vari ordini equestri / ognuno decorato delle Insegne dell'ordine cui appartiene / poco dopo / singolare a vedersi/ un'immensa caterva di araldi abbigliati con fogge svariatissime / immediatamente subentrano i principi / primo di tutti il marchese di Monferrato veste una cappa di seta color vermiglio e sovr'essa un manto di porpora / gran parte delle spalle e del patto gli copre [cuopre] una pelliccia di candidissimi ermellini / nella mano destra egli porta lo scettro d'oro / viene secondo lo strenuissimo e magnificientissimo Francesco Maria della Rovere duca di Urbino non meno di gemme splendido e d'oro che porta elevato lo stocco imperiale di infinita ricchezza / seguita terzo il valoroso principe Filippo dei duchi palatini di Reno e di Baviera doviziosamente ornato della corona e della porpora ducali il quale sostiene il mondo dorato separato dalle altre turbe sorveglianti da una mano di cavaliere armati di corazze d'oro e di mazze d'armi dal manico d'argento / seguono gli oratori di Francia di Scozia d'Inghilterra
- 60) GREGORETTI: ti sei convinto?
- 61) ATTORE: si potrebbe dimostrare pure qualche altra cosa
- 62) GREGORETTI: e cioè? Che tutto questo bricca bracc quest'odore di sartoria teatrale questo senso di approssimativo esistevano già nel romanzo storico / ecco non si può dire che la descrizione del Guerrazzi sia più credibile di quella fatta oggi anzi questi qui fanno del loro meglio / romanzieri tipo Guerrazzi che studiavano direttamente le fonti avrebbero dovuto essere più rigorosi
- 63) GREGORETTI: ma romanzieri tipo Guerrazzi studiavano direttamente fonti del '500 sì ma poi queste cose le rappresentavano come le vedevano a teatro nelle messe in scene ottocentesche delle tragedie storiche che ti puoi immaginare come dovevano essere oppure nei teatralissimi quadri storici dei pittori romantici ma soprattutto nel teatro lirico / guarda per esempio quanto fa melodramma italiano questo dialogo questo duetto tra Andrea Doria e il poeta fiorentino Luigi Alamanni che assiste all'incoronazione di Carlo V
- 64) ALAMANNI: Ardisci / muovi un passo ed occupa quei seggi vuoti /
- 65) DORIA: Alamanni
- 66) ALAMANNI: messer Doria sono io

Maria Giuliano

- 67) DORIA: dimmi [ditemi] Luigi come vanno le cose della patria
68) ALAMANNI: il mal preme Fiorenza e la spaventa il peggio
69) DORIA: ostinati che siete! perché non accordaste con Cesare quando ve lo consigliai a Barcellona?
70) ALAMANNI: un'altra volta un imperatore vide le mura di Firenze / le vide ma non l'espugnò
71) DORIA: oh! allora non adoperavano come ora le artiglierie
72) ALAMANNI: sì! ma ora/ come allora/ dietro le mura/ diroccate stanno altri muri / più gagliardi di petti dei cittadini / oh Italia Italia/ la regina dei popoli la donna coronata un giorno di torri ora di spine / ardisci ti stanno presso i due seggi vuoti / un passo e basta
73) DORIA: e pare un passo ma egli è un abisso / io ho molto bene considerata la bisogna/ ed ho meco stesso disaminato se le mie gambe fossero potenti a sì gran salto/ non venne anche il tempo/ adesso vi perirei e meco perirebbero le speranze/ per un passo mosso invano davanti/ conviene darne cento all'indietro.
74) ALAMANNI: Doria salva l'Italia/ io ti getto in pegno dell'amicizia che spira / la scelta di farti più grande o il più infame degli italiani
75) LETTORE: Luigi si era pienamente di colà rimosso lasciandogli la tremenda alternativa di essere grande o infame
76) Intendiamo e vogliamo che vi mettiате interamente nelle nostre braccia che mostreremo al mondo che per essere nati nella vostra città vi saremo fratelli e per essere 'apo dei fedeli vi faremo da padri
77) GREGORETTI: il Gonfaloniere Carducci ha appena finito di leggere agli altri governanti e al popolo della Firenze assediata la lettera ultimatum con la quale papa Clemente VII invita i fiorentini ad arrendersi senza combattere / la reazione come vedete è assai dura/ notiamo alcuni esponenti politici della Firenze repubblicana / il gonfaloniere Carducci che abbiamo già visto il gonfaloniere Girolami Lorenzo Soderini/ Michelangelo Buonarroti che ogni volta che appare in questo romanzo invariabilmente fa degli schizzi / adesso i cittadini si radunano intorno ai rispettivi gonfalonieri per decidere cosa rispondere a papa Clemente VII / se votare cioè per la resa pacifica oppure per la guerra / iniziano le operazioni di voto / sentiamo il responso di quelli di santo spirito
78) Tanti che siamo tutti dicono di sì
79) GREGORETTI: e sì alla guerra / sale ora il gonfaloniere del drago verde che rappresenta piccoli bottegai e mercanti
80) GONFALONIERE: dei quaranta che sono nel gonfalone del drago verde cinque votano la guerra/ trentacinque l'accordo / siamo venuti nel presente concetto/ prima giova salvare la vita/ poi i beni/ poi la libertà
81) GUERRAZZI: la repubblica stava dentro le loro botteghe perché ostacolano la guerra perché se un giorno la bombarda avesse guasta l'insegna dipinta a nuovo sarebbe stato infortunio da far piangere una settimana monna Filippa o monna Lessandra/ e se un giorno i nemici fossero penetrati in città e avessero scomposto e vuotati i barattoli se rubate le masserizie in casa/ se poste le mani addosso a monna Filippa o a monna Lessandra / miseri'ordia / sarebbe stata la fine del mondo

Elleie Giuliano

- 82) GREGORETTI: le operazioni di scrutinio sono finite / sentiamo i risultati
- 83) E guerra sia
- 84) GREGORETTI: ma questi fiorentini così fieri della loro libertà repubblicana così pronti a combatterla per difenderla non sanno che il capitano generale delle loro milizie /Malatesta Baglioni è segretamente in combutta con il papa / dov'è Malatesta Baglioni?
- 85) ATTORE: si sta truccando
- 86) GREGORETTI: ah già il trucco / dobbiamo fare un discorso sul trucco / nel romanzo storico risorgimentale si rispetta in genere una convenzione estetica derivata dalla tradizione teatrale che pretende un'identità tra aspetto esteriore e qualità interiore del personaggio cioè l'aspetto esteriore è il simbolo dell'animo del personaggio/ questo in parole povere vuol dire che i cattivi dovevano essere anche brutti e i buoni belli / nell'assedio di Firenze questa convenzione viene spinta all'estremo / i buoni sono di una bontà e quindi di una bellezza indescrivibile / i cattivi di una bruttezza che è quasi irriproducibile tanto è vero che noi ci troviamo nei pasticci con il trucco / è vero signora?
- 87) TRUCCATRICE: come no!
- 88) GREGORETTI: ecco per esempio questo è il volto di Cencio guercio/ l'ignobile servo di Malatesta Baglioni / ci vuoi leggere per favore come ti dipinge il Guerrazzi
- 89) CENCIO: ma no senti lo so a memoria / di volto ignobile/ di colore giallastro/ intorno agli occhi un cerchio tra il verde ed il violetto/ increspato di infinite rughe in segno di lascivia / il soprannome accennava a un difetto di lui / quando la pupilla destra fissava un punto ben determinato/ deviava la manca in molto sconda maniera/ quando la manca andava a segno sbalestrava la destra
- 90) GREGORETTI: va beh lascia perdere/ piuttosto i buoni come vanno
- 91) TRUCCATRICE: c'è il problema di questa fronte
- 92) GREGORETTI: cosa dice il testo "la fronte purissima come un santuario dove avrebbe potuto porre un bacio l'angiolino dell'innocenza"
- 93) GREGORETTI: e chi è questo
- 94) TRUCCATORE: è un cancelliere criminale di Carlo V / una specie di poliziotto
- 95) GREGORETTI: ma non avete un po' esagerato? vi siete attenuti al testo?
- 96) TRUCCATORE: come no / una testa da incutere spavento/ da mandare senza processo al patibolo colorita con la serie infinita dei gialli e dei verdi che presentano le malerbe cresciute per la superficie dell'acque corrotte / di/ ma questo ce l'aveva con la polizia?
- 97) GREGORETTI: chi / Guerrazzi? Beh certo era un perseguitato politico / beh se vogliamo rimanere fedeli al romanzo dobbiamo estendere questa regola del bello e del brutto anche ai corpi/ al portamento/ ai gesti / dobbiamo sottolineare il contrasto tra Dante di Castiglione eroe positivo e Malatesta Baglioni eroe negativissimo/ quando si incontrano per le scale di palazzo Vecchio / Dante di Castiglione sale i gradini a quattro a quattro/ Malatesta invece arranca penosamente anche perché ha le membra attrappite dal mal francioso ma sentiamo cosa dice il testo

Maria Giuliano

- 98) LETTORE: al Malatesta gli morse il cuore l'invidia quando notò quei muscoli stupendi e le forme statuarie del corpo di Castiglione/ proruppe in [cotale] un suono di gola simile a quello che fa la volpe quando schiattisce e una crispazione nervosa gli abbrividì il corpo intero
- 99) GREGORETTI: ancor più delicato il problema della vergine Annalena /la vergine invariabilmente benefica che quando cammina sembra che sfiori il pavimento / questa dello sfiorare invece che camminare è una caratteristica comune a molte vergini della narrativa popolare ottocentesca, Fleur de Marì de I misteri di Parigi / la Marianna salgariana/ ma si tratta di una immagine poetica che non è traducibile in un gesto o in un'azione
100. GREGORETTI: allora portatela in scena visto che ora tocca a lei
101. GUERRAZZI: seguitate voi giovani codesta bandiera/ tenete sempre fissi in lei gli sguardi/ mantenete severa la disciplina e soprattutto/ vi scongiuro/ l'unione pace concordia / dimenticate le offese/ volgansi contro i nemici le magnanime vostre ire/ non bastano le preghiere dei vostri più cari/ nè la speranza di vincere nè il timore di perdere, nè le supplicazioni della patria, nè il comandamento di Cristo/ allora io sdegno ormai di favellare più oltre/ non mi resta più altro che piangere
102. LETTORE: tale orò fra Benedetto da Foiano e al termine delle sue parole direttamente piangeva / intanto si udivano risuonare per le volte della vasta chiesa singhiozzi e pianti e un domandar perdono e un concederlo / poi vedevi uomini da molto tempo nemici abbracciarsi/ baciarsi in bocca ogni rancore deposto salutarsi fratelli / sopra due cuori soli le parole del Foiano passarono senza lasciare traccia / uguale l'odio in entrambi uguale il nome / Benedetto Buondelmonti si chiamava l'uno/ Zanone Buondelmonti l'altro
- 103: Voi gli faceste offesa/ chiedetegli perdono/ il vostro maestro Niccolo Macchiavelli non vi narrava della magnanimità di Aristide e di Temistocle/ non vi narrava quando minacciato dall'Ateniese disse /Umiliati/ superbo tu sei un pugno di cenere!
104. BENEDETTO DA FOIANO: se tu ti ostini nel rifiuto tu mi lasci nel rimorso di essermi inchinato al demonio
105. ZANONE: ma che vi ho fatto perché [onde] mi vogliate il più svergognato cavaliere che abbia mai cinto la spada/ SEPPELLITEMI/ perché [io] NON CONSENTIREI A VIVERE SENZA www PRECIPITATEMI giù nell'avello / APRITI TERRA E COPRIMI
106. LETTORE: si apre una folla comparisce una vergine / ella non sembra cosa terrena / la fronte tiene rivolta al cielo quasi ascoltasse una voce dall'alto e pareva che il suo incenso non procedesse dal mutare dei passi bensì dal radere volando la terra
107. ANNALENA: Tu giaci su l'ossa dei tuoi padri / lascia un esempio di virtù e perdona
108. GUERRAZZI: quando la terra d'Italia produsse vergini siffatte il Ghirlandaio e Raffaello dipinsero gli angeli quali forse i più belli non li creò mai Dio nel suo paradiso poiché ella era figlia di donna e non creature celeste
109. LETTORE: messer Zanovi/ vinto da una tale forza cui non sapeva resistere/ si leva tenendo lo sguardo fisso in quello della vergine / ella presolo per la mano a sé lo trae avvicinandolo a messer Benedetto

Maria Giuliano

110. BENEDETTO DA FOIANO: Zanobi/ l'atroce offesa...
111. ZANOVI: perdoniamolo [dimentichiamola] Benedetto
112. LETTORE: e si abbracciarono con incredibile affetto / non vi fu circostante per quanto di animo saldo che non sentisse a codesto spettacolo commuoversi l'animo e inumidirsi gli occhi
113. GREGORETTI: questa scena tra le più commoventi tradisce la parentela di certe pagine del romanzo storico risorgimentale con la letteratura popolare edificante religiosa parrocchiale diffusissima in quel tempo e che lo stesso Guerrazzi non esita a prendere a modello in qualche capitolo nonostante il suo laicismo a tutta prova ribadito ancora poco fa/ ma è chiaro che al di là di questo elemento idillico mistico c'è nell'episodio un preciso sottinteso politico C'è il discorso dell'unità della necessità di superare le divisioni e le posizioni individualistiche in un momento di grave emergenza / discorso questo che i romanzieri risorgimentali rivolgono invariabilmente agli italiani del loro tempo ricordandogli come le discordie del passato abbiano contribuito a preparare la debolezza del presente ma torniamo all'Assedio / la prima volta che i soldati di carlo V attaccano le mura di Firenze è di notte
114. LETTORE: un orlo di fuoco manifestò il contorno delle bastite di Firenze/ le palle degli archibugi fioccarono spesse quanto la pioggia/
115. Filiberto sconsolato da tanti morti voleva ordinare si ritirassero le schiere e di lì a poco si sarebbero ritirate tornandosi tristi laddove pocanzi con tanta audacia di orgoglio si erano dipartiti / hai sentito? Non ti ricorda nulla? È il bollettino della vittoria di Armando Diaz il nemico risale in disordine quelle valli che aveva disceso con tanta orgogliosa sicurezza / è strano
116. GREGORETTI: Guerrazzi ha alimentato un secolo di letteratura patriottica in Italia suo malgrado/ adesso però non m'interrompere più
117. LETTORE: intanto un alfiere imperiale di incredibile ardire perviene al margine estremo del bastione ed alza il braccio per piantare la bandiera / quand'ecco giungere tempestando quella volta Dante da Castiglione che gli spicca la testa dal busto e taglia parte della bandiera
118. GREGORETTI: ci vuole molto più sangue / un vero getto di sangue/ dobbiamo cercare di restare in tutti i modi fedele al testo
119. LETTORE: il busto mutilato / sgorgando dalle vene recise un torrente di sangue rovinò lungo le mal salite scale
120. GREGORETTI: si può fare
121. Tutto si può fare ma non è reale
122. ATTORE: insomma sarebbe come in quei filmacci dell'orrore che ci tocca fare oggi per campare
123. GREGORETTI: sai evidentemente il pubblico già da allora aveva certe predilezioni per gli spettacoli cruenti/ adesso ci siamo/ d'altra parte non sapete quello che ci aspetta il torrente sta per diventare un fiume/ un fiume di sangue che scorre in piena per tutto il romanzo / una continua emorragia/ un bagno in cui si rimane immersi dal principio alla fine
124. LETTORE: selezione delle pagine più cruenta dell'assedio di Firenze / segue una mischia atroce /vedere un giovane di ben composte forme il volto pieno della morte

Elisabetta Giuliano

imminente/ un getto di sangue che gli scoppiò dalla bocca gli ruppe ad un tratto la parola e la vita/ intorno al Ferrucci si era innalzato un riparo di morti e moribondi/ sicchè gli convenne per mantenere la terribile zuffa calpestare quel baluardo di carne umana / all'improvviso ecco una palla /coglie il soldato nel capo / la testa schizza in frantumi e le schegge degli ossi tagliano il collo e il volto dei circostanti / gl'immerse la spada nella gola penetrò la punta omicida nell'ugola ruppe l'osso nel palato e l'occhio destro si rovinò fuori dall'orbita / proruppe una tempesta di palle / di tanta gente stipata rimane un mucchio informe di tante membra lacere e sulle pareti delle case appaiono attaccati frantumi di cervelli umani o impresse col sangue le forme dei corpi quivi schiacciati/ oscene morti avvengono in codesta infame fossa

125. GREGORETTI: sto cercando di immedesimarmi con l'autore/ certo le stragi dei soldati semplici non gli facevano mai pena / nessuna parola di pietà di fronte allo sterminio dei poveracci/ invece era capace di piangere per dieci pagine di seguito sulla morte in battaglia di un capitano di un nobile anche se nemico / certo che il suo discorso per la plebe come la chiamava lui cioè per i contadini per il popolo minuto della città era totale e implacabile/ ma questo era tipico di una certa borghesia risorgimentale radicale ci vuole dire qualcosa contro la plebe per favore
126. GUERRAZZI: urbana o periferica? una fuga di contadini spaventati da una scaramuccia / di lì a poco furono viste sboccare furiosamente gente di varia maniera/ confuse/ spaventate sbandarsi per la campagna / invano fermo sul limitare un cavaliere sprezzando il pericolo/ con la voce e coi cenni le richiama/ la paura chiude loro gli occhi / quei codardi non hanno vita che nelle gambe / la plebe si prepara ad accogliere l'esercito nemico vincitore / una testa s'affaccia alla finestra poi due poi cento / come le rane in palude passato il rumore di che hanno avuto paura si levano sulla acque contaminate e ritornano al gracidiare increscioso / di lì a breve le porte delle case si schiudono e vedi uscirne uomini ratti ratti che traversando le strade si recano ora da quel cittadino ora da quell'altro nel modo stesso che il serpe vibra la lingua o i ramarri nei giorni canicolari si lanciano di cespuglio in cespuglio / cominciano a radunarsi capannelli / s'ascolta una sorda agitazione/ la plebe prorompe lontano si diffonde uno schiamazzo/ un trambusto/ un batter di tamburi/ un gridare Viva l'imperatore morte a Marzocco/ Marzocco è l'insegna del comune di Firenze / popolo quante volte hai gridato e dovrai gridare Vita alla morte e alla morte vita/ dalla tua ignoranza accecato e dalle lusinghe altrui sedotto/ per quanto tempo ancora il tuo destino sarà quello del bove/ vita di bastone / morte di macello
127. GREGORETTI: la plebe però non è sempre così decisa nelle sue scelte / in genere oscilla- no
128. GUERRAZZI: così per un punto il popolo diventa[soventi volte riesce] la più magnanima o la più turpe delle cose create
129. GREGORETTI: in fondo alle masse diseredate del suo tempo non è che dell'unità d'Italia gliene importasse molto comprensibilmente
130. ATTORE: Avevano problemi più gravi
131. GREGORETTI: sì più gravi /diversi/ ma questo Guerrazzi non poteva capirlo
132. ATTORE: non aveva letto Marx

Maria Giuliano

133. GREGORETTI: no anche perchè Marx a quel tempo avrà avuto 14 anni ma era proprio la questione sociale che non lo interessava molto/ ad ogni modo qualche figura di popolano la salva pure Guerrazzi
134. LETTORE: Giovanni Antonio da Firenze bombardiere soprannominato Lupo/ uno dei pochi ai quali il nome sacro di patria abbrividisse le carni e spremesse dal ciglio dolcissime lacrime
135. SOLDATO:Lupo bevi / il tuo buon umore è caduto in fondo al boccale ripescalo coi labri
e ridiventa gaio/ piangi forse i tuoi morti?
- 136.LUPO: per il battista / tu l'hai detto / piango l'onore dell'Italia e di noi altri
- 137.SOLDATO: l'onore della milizia italiana è spento non siete fuggito anche voi da Arezzo?
- 138.LUPO: noi infelici nemici delle bande nere tanto famose nelle guerre passate l'abbiamo contaminata la gloria [vedi testo p.119]
- 139.SOLDATO: confortatevi lupo col capitano Ferrucci/ non fuggiremo più
- 140.LUPO: io ho pianto due volte in questa vita/ la prima fu quando una notte vidi la mia povera madre cogli occhi aperti e la bocca aperta anch'essa/ ma storta da un lato / iddio l'aveva chiamata alla pace degli angioli/ l'altra volta che io piansi fu quando a Mantova vidi morire il mi capitano Giovanni dalle bande nere/ fu un danno inestimabile per la milizia italiana/ quel prode guerriero bellissimo di corpo/ forte di braccio/ ingegnoso audace feroce
- 141.ATTORE: ma questo non è un proletario? Questo è un fascista
- 142.GREGORETTI: eh non esageriamo adesso vedete fascisti dappertutto / oh dio non c'è dubbio che una certa mistica della guerra nasce anche da qui ma guardi piuttosto quest'altra figura di popolana monna Ghita/ operaia dell'arte della lana che irrompe nella sala dei dieci a palazzo Vecchio alla vigilia della guerra
- 143.MONNA GHITA: e non m'hanno fatto sapere che la signoria ordinò s'appiccicasse su quei muri un bando affinché chiunque si trovasse ad avere figlioli da 18 a 36 anni ed ori e argenti li portasse al palazzo della Signoria per essere adoperati in difesa della nostra patria / ora io mi trovo ad avere codesto figliolo / vieni oltre Ciapo e saluta i messeri / quando ho sentito il bando gli ho detto Ciapo piglia la spada del tu babbo e vieni ad arruolarti e torna ad annunziarmi la vittoria della nostra patria perché se mi 'apiti in casa vinto io ti chiudo l'uscio in faccia e dico al vicinato di averti raccolto per istrada e non di averti portato in questo fianco né con questo seno nudrito
- 144.DRAGO VERDE: Ghita / se la repubblica non tenesse dieci cittadini dell'animo vostro i nemici non accamperebbero adesso sotto le mura di Firenze
- 145.GHITA: o un'altra 'osa davvero ella è una miseria ma ogni fil di strame fa pagliaio ed ogni pruno siepe / in fondo della 'assa ho trovato questo paro di cocciole d'oro che il mi tipaccio mi dette quando mi maritai / se avessi trovato di più di più v'avrei portato
- 146.ATTORE: poveretta è ignorante e condizionata non capisce che non fa gli interessi suoi ma quelli della borghesia laniera
- 147.GREGORETTI: ma anche la borghesia laniera ha avuto un ruolo rivoluzionario a suo tempo comunque a Ghita le ricorda qualcuno del suo paese

Maria Giuliano

- 148.ATTORE: come no questa è mia nonna tale e quale / Mussolini gli fottette l'anello da sposa gli mandò i figli in Africa e lei tutta fiera
- 149.GREGORETTI: un terzo esemplare di popolano è Pieruccio una specie di santone della plebe/ un profeta da strada una cassandra dei poveri che porta a palazzo vecchio una delegazione di prostitute fiorentine che chiedono di non essere messe al bando dalla città
- 150.LETTORE: attoniti dal nuovo spettacolo i padri non battono palpebra
- 151.PIERUCCIO: Cittadini con pubblico bando ordinaste le femmine di rea vita fossero cacciate dalla città / iniquamente ordinaste/ queste donne comunque degradate [abbiettissime esse] hanno affetti/ amano il luogo che le raccolse infanti / i luoghi dove peccarono/ vedete come stanno dolenti timorose perfino di sciogliere una preghiera/ non le cacciate/ esse non vi saranno di carico/ le membra contaminate [sozze] dal peccato purgheranno nelle opere alle quali il somiero non basta/ esse non assottiglieranno il vostro pane/ andranno a procacciarsi l'alimento cogliendo l'erba pei bastioni attraverso lo sfolgorare delle artiglierie nemiche/ quello che ordinerete che facciano faranno/ ma lasciatele morire nella terra dei loro padri
- 152.Drago verde: questo Pieruccio è un sant'uomo/ femmine la vostra preghiera è stata esaudita/ andate in pace e pentitevi
- 153.LETTORE: il cielo che prima si mostrava procelloso diventò limpido e sereno quasi si rallegrasse di aver fatto pace con quelle traviate creature
- 154.GREGORETTI: anche il cielo come vedete ubbidisce in questo romanzo alla regola che vale per le facce / episodio bello tempo buono/ episodio brutto tempo cattivo / Sui campi di battaglia cosparsi di cadavere ed imbevuti di sangue per esempio, la notte quando scende è sempre una notte cupa rigida nera tempestosa senza luna come questa/ la notte che si addice agli sciacalli che vedete intenti a depredare i cadaveri e a mutilarli di dita e di orecchi per far prima a portar via anelli ed orecchini/ ma non si muore soltanto ammazzati nel romanzo storico/ si può morire in tanti altri modi/ soprattutto di amore di dolore e di rimorsi/ anzi possiamo dire che questi tre modi citati sono i modi canonici/ tutto il romanticismo europeo letterario pittorico e musicale è disseminato di questi tre tipi di morte/ nell'assedio di Firenze per esempio toccherà al traditore Malatesta Baglioni la morte di rimorso o per meglio dire tra i rimorsi/ malatesta sta per morire derubato dal servo devastato dal mal francioso e oppresso dalla amarezza per la ingratitudine di Clemente VII dopo la caduta di Firenze alla quale col suo tradimento malatesta ha dato un contributo decisivo e sta sognando di trovarsi al centro di una sconfinata arena
- 155.LETTORE: un vento infiammato investe l'arena e mena in giro nuvole di terribile mole e tra le nubi appaiono i fantasmi di tutti coloro che egli aveva menato a morte a cagione del suo tradimento/ prima degli altri gli si mostra lo spettro del Foiano /dannati traditore
- 156.LETTORE: segue Raffaello Girolami con le labbra nere e lacerate dal tossico la pelle dal colore di piante imputridite chiazzata di macchie livide/ poi venne Francesco Carducci in sembianza severa intorno al collo gli correva un nastro vermiglio/ quasi muliebre ornamento/ allorquando egli volle curvarsi/ la testa gli si staccò dalle spalle/ ma non per questo gli disse/ DANNATI! e lo cacciò con una spinta verso l'abisso / il

Maria Giuliano

sogno va avanti ugualmente schiudendo gli occhi si vide apparire trucissima davanti la testa mozza di Lorenzo Soderini con gli occhi aperti senza palpebre/ lo fissava e con le labbra insanguinate lo baciava/ sicchè le stille del sangue gli gocciavano in bocca e corrosive come acido di vetriolo o gliela ulceravano o gliela empivano di vesciche

- 157.GREGORETTI: in effetti Dragula il vampirismo come genere di intrattenimento quel vampirismo che abbiamo imparato a conoscere e a riconoscere al cinematografo nei fumetti in questi ultimi 10/15 anni non è affatto un prodotto d'evasione inventato oggi e se anche Guerrazzi non poteva aver letto Dragula il vampiro/ alla fine dell'ottocento certamente il tema del vampirismo circolava già implicito nella letteratura nera del suo tempo e certamente Guerrazzi ne ha di romanzi neri nella sua biblioteca / Sade / il castello di Otranto di Walpole/ il confessionale dei penitenti neri della Radcliffe/ il monaco di Lewis/ insomma i bestseller più orrifici della letteratura europea del primissimo Ottocento / pieni di sangue di orrore di oscenità / c'è da dire che tra i rari imitatori italiani del genere il Guerrazzi apparve il più scatenato/ egli però potrebbe avere delle giustificazioni / anzitutto l'orrore riguarda prevalentemente il nemico/ è un veicolo di propaganda contro il nemico della patria / contro Malatesta legittima l'uso da parte dell'autore delle tecniche e delle convenzioni più turpi della letteratura nera/ inoltre poiché queste convenzioni andavano di moda avevano molto successo/ avevano un largo pubblico/ forse Guerrazzi strumentalizzava politicamente/ come diremmo oggi / le ricette più commerciali dell'orrore per ottenere la massima diffusione e propagazione di quelle alte idealità risorgimentali che egli sotterraneamente propagandava con i suoi libri / ma su cosa puntava Guerrazzi per elettrizzare i caratteri degli italiani come dirà anche D'Azeglio a proposito del suo Fieramosca / l'altro celebre esempio di romanzo storico patriottico puntava soprattutto sulla rappresentazione dei caratteri degli italiani antichi più virtuosi e più patriotticamente esemplari e dei loro antagonisti più esemplarmente negativi/ pensiamo all'incontro finale di Clemente VII con Benedetto da Foiano prigioniero a Castel Sant'angelo dopo la caduta di Firenze / come si poteva non detestare questo papa nemico della libertà di Firenze e per estensione dell'Italia dopo aver letto un capitolo come questo/ vere o false che fossero le cose descritte
- 158.LETTORE: proteso col capo chino al pavimento/ le mani atteggiate[composte] a misericordia il Foiano lo supplicava pel sangue di Gesù a compartirgli il perdono/ ma i piedi del papa pestarono la barba del frate ed egli continuò il suo cammino senza badarlo/ senza pure far sembante di vederlo
- 159.GREGORETTI: condannato a morire di fame/ il Foiano giunto agli estremi chiederà la comunione al cappellano del carcere che correrà da Clemente per indurlo a concedere il sacramento
- 160.CLEMENTE: dunque non è ancor morto/
- 161.CAPPELLANO: pochi minuti vi ripeto ha da vivere [pochi altri momenti gli rimangono di vita]
- 162.CLEMENTE: quanti pochi
- 163.CAPPELLANO: forse due ore
- 164.CLEMENTE: alla favella voi mi parete di Como
- 165.CAPPELLANO: santità son cremasco

Elisabetta Giuliano

- 166.CLEMENTE: e come state a prebenda
167.CAPPELLANO: santità se non mi date commiato/ io non giungo a tempo pel Foiano
168.CLEMENTE: voi mi parete un dabbenuomo/ s'io vi creassi maestro [prelato] di camera vi piacerebbe?
169.CAPPELLANO: piacerebbemi ma adesso nulla più mi talenterebbe che giungere a tempo per consolare il frate
170.CLEMENTE: andate dunque/ dacchè questo frate vi preme cotanto/ non gli si amministri il viatico/ noi lo assolviamo in articulu mortis/ la particola .. ella è poca cosa un puggillo di farina e non per tanto basterebbe a mantenerlo anche un'ora
171.GREGORETTI: pensate per contro a che nobili ed infuocati sentimenti di orgoglio virile e nazionale dovevano dare adito le pagine dedicate al contributo del grande Michelangelo alla difesa militare della patria assediata
172.LETTORE: Michelangiolo Buonarroti con quel suo impeto terribile si vedeva trascorrere veloce da un punto all'altro senza posare un momento/ pareva la mente agitatrice [spirito agitatore] di tutto il popolo quivi raccolto/ lo avreste detto per quel suo roteare fantastico il genio custode della città/ dietro i nuvoloni nerissimi che il firmamento ingombravano era sorta l'amica dei cuori violenti e dei sepolcri/ la luna/ quel volto terribile di grandezza e di genio apparve sublime / sembrò che dio gli mandasse una benedizione di luce
173.GUERRAZZI: fossi io potente come l'aquila delle alpi / dalla vetta del loro più alto monte [del più alto comignolo dei monti patrii] caccerei un grido che scuotesse dal capo alle piante la mia patria diletta e mi nasconderei volando nell'immensità / oh se potessero queste pagine scritte col sangue durare/ io da gran tempo mi sarei aperto le vene perché [perocchè] vorrei rimanessero la testimonianza che nel presente deserto delle anime visse un precursore di cui la voce protestò contro la tristizia dei tempi ed invocò l'aurora di un giorno di gloria
174. GREGORETTI: se ci ricordiamo che queste le cose le ha scritte quando era in prigione/ come del resto tutto il romanzo/ non possiamo fare di pensare con rispetto al prezzo che quest'uomo ha pagato e alla sofferta sincerità della sua passione politica/ anche se il suo linguaggio in qualche circostanza continua a proporci la tentazione del sorriso/ ma qual è la tristizia dei tempi a cui sicuramente si è riferito Guerrazzi/ quella tristizia storica e politica che lo fa tanto patire/ quali sono cioè le condizioni politiche dell'Italia del suo tempo dell'Italia del 1836/ per ricordarcene è inutile andare a rivedere i libri di storia/ basta rileggere qualche pagina dell'assedio di Firenze in filigrana come metafora del presente come se anziché parlare del 1530 parlasse del 1830 / basta vedere al posto di Carlo V d'Asburgo e di papa Clemente VII Francesco I d'Asburgo imperatore d'Austria nel 1836 e l'austriacante pontefice Gregorio decimo sesto/ basta immaginare al posto di Andrea Doria/ che so... Carlo Alberto di Sardegna e al posto dell'Alamanni magari lo stesso Guerrazzi
175.GUERRAZZI : Ardisci / muovi un passo ed occupa quei seggi vuoti /
176.CARLO ALBERTO: sei tu Guerrazzi
177.GUERRAZZI: maestà son'io
178.CARLO ALBERTO: dimmi Francesco come vanno le cose della patria
179.GUERRAZZI:il Palla preme e la spaventa il peggio/ ardisci un passo e basta

Maria Giuliano

180.e pare un passo/ ma è un abisso

181.GUERRAZZI:ah Savoia salva la patria io m'impegno di farti il più grande o il più infame degli italiani

182.GREGORETTI: oppure basta spogliare degli abiti cinquecenteschi il cancelliere criminale di Carlo V dalla faccia gialla e verde che abbiamo conosciuto in sala trucco ed ecco venir fuori il classico sbirro al servizio dei Granduchi di toscana vecchia ed odiata conoscenza del nostro scrittore

183.GENDARME: Francesco Domenico Guerrazzi vi dichiaro in arresto per carteggio sedizioso e attività cospirative

184.GUERRAZZI: addio Firenze tornerò per vederti agonizzare/ verrò per darti un viatico di lacrime prima che tu vada dove Atene e Sparta andarono/ dove la romana libertà precipitava/ dove tutte le tue sorelle ti precedevano / ultima stella d'Ausonia/ mi volgo ai campi di Gavinana

185. GREGORETTI: volgersi ai campi di Gavinana vuol dire volgersi a Francesco Ferrucci l'eroe positivo centrale de L'assedio di Firenze e di tanti altri romanzi di questo genere ucciso qui a Gavinana nel 1530 dal vile Maramaldo/ ve ne parliamo soltanto adesso perché Francesco Ferrucci nella tela di questo romanzo rimane un po' a sè / combatte solitario una sua campagna nella sua Toscana contro i nemici di Firenze circondato da un'aura quasi religiosa/ raramente si mescola con quella degli altri personaggi/ è una specie di eroe proverbiale / di grande santo laico offerto alla venerazione della gioventù risorgimentale ed è per questo che abbiamo pensato di ricorrere al classico affresco dello schema celebrativo per riunire in una sola grande sequenza gli episodi principali dell'epopea di Francesco Ferrucci alla guerra del 1530//

I misteri di Napoli

1. GREGORETTI: "I misteri di Napoli" / di...Francesco Mastriani/ formano/ con "I vermi" e "Le ombre" / una triade di romanzi pubblicata a Napoli tra il 1864 e il 1870 e DETTA OGGI/ per l'interesse portato dall'autore ai problemi sociali/ la trilogia socialista/ ma a dire il vero questi romanzi non erano destinati a un pubblico socialista/ che del resto per lo meno a Napoli non c'era/ essi furono concepiti su misura per una piccola borghesia timorata ma profondamente insoddisfatta/ cronicamente povera e già delusa delle nuove realtà nazionali/ di cui Mastriani fu esponente tipico/ e furono trasmessi anche al popolo minuto ed incolto/ il cosiddetto popolino/ attraverso una diffusa propagazione orale/ una piccola borghesia e un popolino che avevano allora come oggi/comuni frustrazioni e comuni problemi/ il pane/ il lavoro/ la casa/ la salute/ l'istruzione/ e le stesse/ confuse ma ardenti aspirazioni/ alla giustizia// di queste aspirazioni Mastriani fu interprete e portavoce instancabile ma il suo successo / che a Napoli fu enorme / non si deve soltanto a ciò/ Mastriani studiò di stabilire e di

Maria Giuliano

raggiungere con il lettore napoletano/ anche un'intesa di stile/ usando il suo stesso linguaggio/ le sue frasi fatte/ i luoghi comuni/ la saggezza spicciola/ il buon senso dialettale del lettore napoletano/ però in italiano/ anzi un italiano molto letterario/ manzoneggiante/ in questo modo/ chi leggeva aveva l'impressione/ di partecipare a un colloquio diretto da pari a pari con l'autore/ e la soddisfazione di vedere risciacquata in Arno la propria filosofia da tavolino di caffè/ di quel caffè o pizzeria/ o osteria/ o pubblico ritrovo/ frequentato da piccoli borghesi e popolani/ nel quale abbiamo provato ad ambientare un immaginario terzetto di fedeli estimatori del Mastriani/ che si ritrovano qui tutte le sere per leggersi ad alta voce/ a turno/ un nuovo episodio dei "Misteri di Napoli"// "I misteri di Napoli" durano 1000 e più pagine/ evocano ambienti diversi/ narrano storie di famiglie e di persone in gran numero/ <sarà bene...

2 [compare una cameriera]

3. CAMERIERA: [xxx]

4. GREGORETTI: un caffè> // sarà bene perciò/ cominciare col presentare i personaggi e gli ambienti

più significativi

5. [il 1° lettore tossisce per schiarirsi la voce]

6. 1° lettore: libro 1°/ Cecatiello/ o La Genesi dei ladri//

7. 2° Lettore: Genesi?

8. 1° Lettore: no/ gènesi/ chi fosse entrato in quell'androne delle carceri della Vecaria/ alla prima squallida luce che vi si affacciava/ avrebbe visto uno spettacolo strano e bizzarro/ che solo un abile pennello potrebbe ritrarre// erano rinchiusi in quel camerone/ una ventina di carcerati all'incirca/ roba d'ogni risma/ micidiali/ falsari/ ladri/ grassatori/ conduttori di giochi vietati/stupratori/ accoltellatori/ 'scrocchi'/ impropri mendicanti/ vecchi osceni/ ed altri fiori di galanteria di questo stampo// [musica in sottofondo] don Mesi/ Serafino Ionnàro/ si trovava nelle carceri della Vecaria/ quando gli occorre di fare conoscenza con Pilato/ detto di poi lo strangolatore o il masto/ Pilato aveva qualche anno di più di Serafino/ era assai più alto/ più robusto/ meglio organizzato per l'opera di distruzione// una delle passioni di Serafino era il giuoco/ egli era riuscito nelle carceri a forgiarsi un mazzo di carte con un foglio di cartone/ c'era in quelle prigioni un omiciattolo/ che era in vece di bravaccio/ lo chiamavano 'lu' tizzone/ voce del dialetto napoletano che significa... 'fumaiuolo'/ ovvero carbone malcotto/ che fa fumo insomma// un giorno sorse tra lui e Serafino/ una disputa// Serafino/ diede del 'baro' e del frodatore a tizzone//

9. SERAFINO: 'uè' perché hai imbrogliato 'uaglio'? perché? 'uè imbroglio'/ disgraziato! dico a te! Ehi! perché hai imbrogliato? ei! ah! ahhh! [Serafino piange, si ferisce a un occhio]

10.1° LETTORE: l'occhio sinistro andò perduto per sempre/ e Serafino Ionnàro/ diventò 'cecatiello'// una sera erano rimasti soli nella camerata/ cecatiello e Pilato//

11. SERAFINO: 'compare'? compare? compare...io ho da chiederti che tu mi faccia un piacere/ e poi disponi pure di me/ del mio braccio e della mia vita//

12. Pilato: parla compare!

13. Serafino: hai visto? hai visto lo sfregio che mi ha fatto quello svergognato di tizzone?

14. Pilato: lo vedo!

Maria Giuliano

15. Serafino: e non mi ha detto neppure una parola di scusa/ e si diverte a sbeffeggiarmi con questi altri cancri fetenti che sono dentro a questo casino// ah...se io avessi la tua forza e il tuo coraggio...compare Pilato io...//
16. Pilato: insomma...tu vorresti che io facessi un 'crovattino'/ a quel puzzolente carbone?
17. Serafino: eh!
18. 1° lettore: strangolare! 'crovattino'...strangolare//
15. 3° lettore: 'u sapia'//
16. 2° lettore: siamo ignoranti//
17. Pilato: ora è questa la tua idea?
18. Serafino: sì che è questa! sì che è questa! e se tu di tanto mi farai...IO GIURO CHE SARO' TUO CANE/ TUO SCHIAVO/ TUA BESTIA per tutta la vita// DUE DI QUELLE TUE ACCONCE MANI attraverso la strozza//
19. 1° lettore: gli occhi del masto divennero due braci ardentissime/ vibrarono un lampo di voluttà feroce// la bestia era stata toccata nel vivo della carne// qualche notte dopo/ tizzone russava/ [musica in sottofondo] quali sogni visitavano in quel momento lo spirito di questo infelice? oh...! se un angelo custode dell'anima è dato a ciascuno uomo/ oh! di quale ineffabile tristezza e pietà non dovette [xxx] in quel momento quella celeste creatura.../ una scena orribile ebbe luogo nelle tenebre// le mani della strangolatore/ avevano ricercato e trovato/ la strozza del dormiente/ quelle mani erano due tenaglie di ferro/ [tizzone si lamenta e si dimena / quella vita però era dura e ostinata/ pareva che quella giovane costruzione umana di 20 anni/ non volesse proprio acconciarsi a rinunciare alla vita/ quella costruzione umana era stata fatta per durare 80 anni/ oltre un quarto d'ora durò la lotta// [si sentono respiri affannati di Pilato] i primi albori del giorno nascente gittarono una livida luce sul cadavere di tizzone// da quel giorno Cecatiello divenne proprietà dello strangolatore//
20. 3° lettore: 'mo' tocca a me//
21. 2° lettore: no no no/ se permetti tocca a me/ e scusa eh!
22. Tobia Massa Vitelli/ o La Genesi delle ricchezze// il duca Tobia di Massavitelli/ il più ricco dei proprietari di tutta la provincia di terre/ di [xxx]/ era un uomo di circa 40 anni/ alto come un moscovita/ rosso di faccia e di capelli [musica in sottofondo] aveva la parte inferiore del volto/ più grossa della superiore/ il che/ ho sempre sentito dire/ essere indizio di cervellaccio [xxx] e di proterva brutalità/ la guardatura era quella di Giuda/ il traditore di Cristo/ [musica in sottofondo] un giorno lo scellerato/ [si sente gridare una donna] battè a più riprese [xxx] la consorte/ tanto che essa diede in uno sfogo di sangue/ questo lugubre presagio di morte non commosse minimamente quell'animo iniquo/ che forse si rallegrò di quel caso che gli annunciava la prossima fine di sua moglie/ accrebbero le sofferenze ed affrettarono la morte della povera donna non tanto l'indifferenza e il disprezzo del marito/ quanto la incredibile cattiveria del figlioletto/ [il figlioletto imita il verso del miagolare] Filippo/ pervenuto già all'età di 8 anni/ [Filippo grida] questo fanciullo pareva che avesse preso il partito di tormentare sua madre/ ed affrettare la fine// ogni qualvolta la madre lo chiamava presso al suo letto di dolori/ quel perfido fanciullo la scherniva/ e [xxx] si divertiva a fare diavolerie nella stanza / dov'era la inferma genitrice//
23. [la donna urla, il figlio le aveva buttato addosso uno dei piedistalli del letto a baldacchino] e se costei con fioca voce [xxx] che desistesse/ egli raddoppiava lo strepito/ e facendo collettivamente la mostra delle corna diceva/

Maria Giuliano

24. Filippo: < tie! tie! brutta!
25. 2° lettore: muori! muori BRUTTA!>/ [xxx] pensare quali trafitture dovesse provare quel cuore di madre// Tobia non entrava nella camera di sua moglie e assai di rado/ forse nel solo intento di vedere o sapere se l'ora estrema di lei fosse arrivata/ si fermava lo spietato con la pipa in bocca...in sull'uscio/ gettava un'occhiata sulla giacente/ e riempiva quella stanza con un'insopportabile puzza di tabacco/ [xxx] petto del petto dell'inferma risentiva una penosissima oppressione/ [xxx] a cui prendevano parte per consulto/ parecchi libertini/ [voci in sottofondo] e insolenti/ ATEI bestemmiatori scelleratissimi/ a queste colazioni e questi pranzi scostumatissimi/ prendeva parte per lo più il piccolo/ Filippo/ che studiava d'imitare quegli ubriaconi// [i presenti intorno al tavolo ridono] e il babbo/ che tanto si compiaceva della intelligenza di quel frugolo/ MALEDETTI SON DA DIO/ i genitori che si adoperano/ a corrompere i cuori dei pargoletti/ loro figliuoli// capitolo terzo/ vuoi continuare tu?
26. 3° lettore: eh! [si mette gli occhiali]
24. 2° lettore: tieni//
25. 3° lettore: "gli Onesimi"/ ovvero/ i proletari/ della campagna/ [musica in sottofondo, il duca è in salotto in compagnia di amici]
26. Duca: [xxx] a quest'ora?
27. Cipriano: faccio rispettosamente intendere a sua eccellenza che ciò che ho da dirvi non permette che altri [xxx] sentano//
28. Duca: che mi 'conta' questo pasticcione? ma no! no! restate! restate/ parla pezzo di 'tacchero'/ che tu abbia a dire [xxx] / cento diavoli d'anima svergognata! [Filippo fa una pernacchia] che io son certo che dev'essere qualche solenne 'buscheria'// [i presenti ridono]
29. 3° lettore: [xxx] in questo modo la frase indecente ed oscena che l'egregio signore profferì/
30. Cipriano: eccellenza/ nel suo bosco [xxx] un cadavere!
31. Duca: un cancro CHE TI ROSICCHI GLI INTESTINI/ VA VIA MINCHIONACCIO! VA A VOMITARE QUELLO CHE HAI INSACCATO NELLO STOMACO/ CHE TI FA PRENDERE LUCCIOLE PER LANTERNE!
32. [Cipriano esce dalla stanza, il duca lo raggiunge]
33. Duca: aspetta...// tu dicevi che scavando nel bosco hai trovato cosa?
34. Cipriano: un cadavere eccellenza//
35. Duca: ne sei sicuro?
36. Cipriano: e certo signor duca!
37. Duca: tu l'hai riconosciuto?
38. Cipriano: no/ io non lo avevo mai veduto//
39. Duca: và bene/ và bene...non occorre altro/ puoi andar via// [Onesimo si allontana]
40. Duca: so quello che conviene fare//

[cambio di scena, Onesimo lavora nei campi, arrivano due guardie che lo portano via]

41. Prefetto: siete voi Cipriano Onesimo/ fittavolo del signor duca di Massavitelli?
42. Cipriano: sono io//
43. Prefetto: da quanti anni servite il signor duca?
44. Cipriano: io non servo il signor duca/ nella mia qualità di fittavolo...//
45. Prefetto: ma non mangiate voi...il pane del Signor duca?

Maria Giuliano

46. Cipriano: tutto l'opposto signor prefetto/ è il duca che mangia il mio pane//
47. Prefetto: mh...basta così// un indizio di gravissimo reato pesa sulla vostra persona//
48. Cipriano: un reato?
49. Prefetto: bisogna che la giustizia si assicuri di voi...fino a tanto che non si sarà chiarito questo occulto misfatto//
50. Cipriano: mah...!
51. [il prefetto schiocca le dita, dando il permesso alle guardie di portarlo via]
52. Prefetto: sia menato nelle prigioni provvisorie/ E SI METTA a disposizione dell'autorità giudiziaria//

[cambio di scena, camerone in cui si trovano i carcerati, voci e rumori indistinti]

53. Guardiano: MALEDETTA SIA L'ANIMA VOSTRA SVERGOGNATISSIMA FIGLI DI BALDRACCHE! CHE POSSIATE TUTTI QUANTI VOMITARE A SECCHIE IL VOSTRO SANGUE FETENTISSIMO! VOI L'AVETE FATTO APPOSTA/ PER FARMI ROMPERE LE OSSA DEL NASO MA QUEL SAN GESUALDO/ DI CUI PORTO IL NOME.../ RAZZA DI SVERGOGNATI! ESCREMENTI! ME LA DOVETE PAGARE!
54. Un carcerato: eh...!
55. Guardiano: ecco qui la tua cuccia/ tu sei il numero 7/ capisci? e cerca di non prendere il malo esempio di questi svergognati... figli di troie!
56. 3° lettore: facciamo di passo un'osservazione...si devono mischiare i giudicabili con i giudicati/ deve infliggere una pena/ a coloro sui quali la giustizia...non ha ancora discusso e comprovata la colpevolezza//
57. 1° lettore: eh... il sospetto non è la colpa/ eh... l'accusa non è la condanna//
58. 3° lettore: eppure avviene spesso che un accusato risulti del tutto innocente della colpa di cui fu accusato subito/ eh? in questo caso...come gli saranno risarciti danni che gli avrete prodotti con la prigionia?
59. 1° lettore: eh//
60. 2° lettore: la salute danneggiata per il periodo trascorso in carcere/ i germi di gravi malattie che si possono prendere in quei luoghi...malsani/ fetidi//
61. 1° lettore: e il tempo irrimediabilmente perduto//
62. 2° lettore: e la reputazione intaccata//
63. 3° lettore: il pensiero torturante di una cara famiglia/ rimasta senza l'unico sostegno//
64. 1° lettore: ma poi trovarsi giorno e notte lì tra una combutta di gente che fa perdere ai più onesti il senso morale//
65. 3° lettore: sono questi/ sommariamente accennati/ i danni incalcolabili che voi avrete prodotti ad un uomo che i tribunali hanno poi dichiarato innocente//
66. 2° lettore: e come lo ripagherete di queste gravi ingiustizie//
67. 3° lettore: prima/ e l'essenzialissima riforma del sistema penitenziario dovrebbe essere questa...salvare il SENSO MORALE/ dal contagio del vizio//
68. 1° lettore: eh già//
69. 2° lettore: chiarissimo//
70. 3° lettore: eh 'signò'/ 'nautri du caffè...si pepiascè' //

Maria Giuliano

71. Gregoretti:abbiamo spartito/ tra i nostri lettori/ le diverse fasi che compongono questo primo intermezzo del Mastriani/ denunciatore riformistico delle strutture sociali e civili/ che nelle pagine dei “Misteri di Napoli” si alterna in continuazione con Mastriani narratore// il rapporto che egli stabilisce con i lettore/ infatti è doppio e simultaneo/ da un lato li cattura col flusso dei fatti straordinari che inventa/ dall’altro li sottopone a un bombardamento di annotazioni/ citazioni/perorazioni/ denunce/ perfino suggerimenti giuridici/ egli è perciò nello stesso tempo/ nella stessa pagina/ talvolta romanziere e articolista politico/ artista che inventa una realtà/ e sociologo che la indaga e la esecra/ anticipatore di quella pubblicistica della indignazione/ che/ sottoforma di [xxx] corsivi/ colonnine e lettere aperte/ darà un’impronta particolare alla stampa napoletana/ e ne garantirà il successo popolare per un lungo periodo// ma torniamo al romanzo/ con un balzo in avanti/ tipicamente mastrianesco/ passiamo dal 1818 al 1846/ ritroviamo gli stessi personaggi invecchiati di circa 30 anni/ e ne conosciamo di nuovi/ nati nel frattempo// Cipriano è riuscito a trovare la sua estra [xxx] alla faccenda del morto assassinato

ritrovato nel bosco/ certamente un oscuro misfatto dovuto al duca Tobia/ e il caso è stato archiviato// il colono è tornato a lavorare nel feudo del duca/ si è sposato/ ha avuto 3 figli Onesimo Sabato Filomena/ è rimasto vedovo ed ora è sul punto di perdere l’amatissima Filomena/ minata dalla tisi// intanto le angherie e le persecuzioni del duca Tobia/ lungi dal cessare/ si sono moltiplicate//

72. 3° lettore: un giorno...Filomena si era addormentata sul seno del fratello/ giacchè miserella/ soffriva a stare coricata orizzontalmente// stavasi così/ questo gruppo di ineffabile amor fraterno/ allorchè l’usciolino che era socchiuso fu spinto un pochino//

73. Usciere: permesso?

74. Filomena: che volete?

75. Usciere: sono l’usciere giudiziario del tribunale di Santa Maria Capoverde//

76. Onesimo: e che venite a fare qui?

77. Usciere: vengo a intimarvi lo sfratto/ fra 24 ore//

78. Onesimo: lo sfratto?

79. Usciere: ad istanza dell’eccellentissimo duca Tobia di Massavitelli/ proprietario di questo potere e di codesta casa [xxx]// in virtù dell’articolo 1581 del nostro codice civile/ il signor duca vi intima lo sgombrò per contravvenzione ai patti del contratto di fitto/ avendo voi introdotto in questa casa persona affetta da mal contagioso/ buona giornata// [l’usciere v’è via]

80. Cipriano: è necessario che stasera stessa...io vada dal duca//

81. Sabato: non sperare che quel boia si pieghi/ ci manderà via come tanti cani//

82. Onesimo: dove traslocare in così breve tempo?

83. Sabato: che [xxx] ha quel carnefice? che la nostra Filomena sia mandata a morire nel mezzo della strada o nell’aperta campagna//

84. [Filomena si lamenta]

85. Filomena: [xxx] tutto/ vogliono ‘scacciarci’ da qui per colpa mia/ perché il mio male [xxx]//

86. Onesimo: come si vede che le leggi sono state fatte per i ricchi/ per i signori/ e non per i poveri/ ce ne fosse una/ UNA SOLA adatta per noi! se le sono fatte per loro! è più chiaro della luce del giorno!

Maria Giuliano

87. 3° lettore: domandiamo... se possa darsi articolo più bestiale dell'articolo 1581/ del nostro codice napoletano/ che accorda al padron di casa/ di espellere il pigione della casa abitata/ dove alcun caso di malattia / CREDUTA contagiosa abbia luogo nella famiglia//

88. 2° lettore: il legislatore 'piglia' norma dal più storico pregiudizio popolare/ per dare il suo appoggio alla bestiale spietatezza dei padroni di casa//

89. 3° lettore: [xxx] la scienza da molti anni ha dato il suo verdetto negativo sulla questione del contagio in alcune malattie/ tra le quali la tisi//

[una cameriera porta dei caffè]

90. 2° lettore: la proprietà non ammette progresso/ non ammette ragioni//

1. 3° lettore: sì... e il [xxx] che è costante/ di andare a esalare l'ultimo fiato/ in mezzo alla strada o all'ospedale/ senza misericordia

92. 1° lettore: sono tanti anni che il parlamentalismo [xxx]/ e che s'è fatto per le classi che oggi/ con novello epiteto spregiativo/ vengono designate di nulla tenente//

93. 3° lettore: eh... belle frasi/ paroloni altisonanti/ SQUARCI DI ELOQUENZA//

94. 2° lettore: ma nessun freno fu posto all'ingordigia dei possidenti/ niente!

95. 3° lettore: sì.../ le pighioni salirono fino alle proporzioni dell'impossibile//

96. 2° lettore: ah! che bella cosa!

97. 1° lettore: vorrei proprio domandare a quelli che si divertono a tenere in mano la solita cosa pubblica/ di che cancro si occupano da 'matina' a sera/ quando non si occupano di fare 'impalare'/ una decina di padroni di casa al giorno//

98. 2° lettore: <eh... magari! magari!>

99. 3° lettore: eh...//

100. 2° lettore: ah!>//

[il 1° lettore sorseggia un caffè e riprende la lettura]

101. 1° lettore: un quarto d'ora non era trascorso/ dalla partenza dell'usciera/ e il parroco di Giuliano/ si presentò all'uscio di quella casa//

102. Parroco: siano lodati Gesù e Maria//

103. Onesimo: il parroco!

104. Parroco: la pace sia con voi fratelli miei/ non c'è altro male sulla terra... che il peccato/ rinfrancate l'animo vostro//

105. Cipriano: padre! è Dio che vi manda!

[Cipriano bacia la mano al parroco]

106. Parroco: abbiamo trovato per questa fanciulla un santo ricovero// figliola mia...il Signorevchiè da te...un grande sacrificio/ cioè la momentanea separazione dalla tua famiglia/ vuoi tu fare questo sacrificio? In compenso un angelo veglierà vicino al tuo letto/ bambina mia//

107. Filomena: un angelo?

108. Parroco: sì/ un angelo/ tu andrai in casa di Marta/ la santa di questo paese/ ella si è offerta di accogliere questa fanciulla//

Maria Giuliano

109. Cipriano: sia lodato Gesù Cristo! conosco Marta/ essa è l'angelo di Casal del Principe/ beato quel giovine che la sposerà//

110. Parroco: E VOI BUONA FAMIGLIA! DIMENTICATE E PERDONATE il torto che i potenti vi fanno/ sapete cosa insegna San Paolo? [xxx] ANIMA CRISTIANA! IN GINOCCHIO FRATELLI! Filomena Caterina Onesimo/ non appartiene più alla terra/ essa... è partita per il cielo/ venite oh fratelli/ a porle un bacio sulla fronte/ di queste sacre spoglie mortali//

[Cipriano bacia la figlia]

111. Cipriano: mia dolcissima figlia/ ora tu sei volata a raggiungere tua madre/ nel cielo//
[il parroco accosta Onesimo a Filomena]

112. Onesimo: sorella mia! Dolcissima Filomena...oh adultera sorella/ dunque non ti rivedremo più?

113. Stasera tu non ti addormenterai sul mio petto come facevi ogni sera/ il suono della tua voce/ più non colpirà il mio orecchio/ oh...perché ci lasci Filomena//

[Onesimo piange, il parroco lo solleva da terra]

114. 1° lettore: si conserva ancora in molti dei nostri villaggi/ questa antica costumanza/ quando una morte avviene tutte le persone di famiglia per ordine di età/ e di gerarchia/ si recano l'una appresso dell'altra/ a baciare l'estinto// siffatta costumanza dai Galli passò ai Romani/ e da questi a parecchi popoli di Italia/ nelle grandi città si perdè/ fu conservata nelle campagne// il parroco recita una preghiera in latino] Sabato si accostò al cadavere della sorella/ i suoi occhi erano asciutti/ il suo volto non esprimeva il dolore/ ma una collera cupa e feroce/ egli/ guardò attorno a sé//

115. Sabato: la miseria ti diede la tisi/ perché se tu non fossi stata povera/ non saresti andata a prenderti la malaria nelle tinaie/ e non ti si sarebbe 'attossicato' il petto/ i ricchi ti han dato la morte perché se il duca infame me lo avesse mandato a 'scacciarti' da questa casa/ tu non saresti morta così presto/ giacché io ti conosco sorella/ tu ti sei lasciata morire perché non hai voluto lasciar via la tua famiglia/ a questo tetto sotto cui nascesti/ e sotto il quale morirono/ tua madre e i tuoi fratelli// [Sabato pioggia la guancia sul petto della sorella]

orbene sorella/ innanzi che tu ne vada sotterra a marcire come la mamma coi miei fratelli/ sentimi bene/ io ti giuro per l'anima tua santa/ io ti giuro che ti vendicherò/ guarda sorella/ io/ l'ultimo degli Onesimi/ io [xxx] giuramento storico e [xxx] dei miei antenati/ di mio padre e dei miei fratelli/ gli Onesimi hanno troppo perdonato/ e io non dimentico e non perdono/ sorella...io credo che questo mio discorso/ ti debba fare più piacere/ che tutte le codarde lacrime che qui si versano per te// Sabato Onesimo/ ultimo degli Onesimi/ farà la vendetta di lunghe

generazioni/ il contadino più non pagherà ma si vendicherà//

116. 1° lettore: così parlò il fanciullo/ agli orecchi della estinta sorella/ mentre il padre e il fratello maggiore risponderanno sommessamente alle precide [xxx]/ che proferiva il vecchio parroco//

[cambio di scena, si vede Marta canticchiare in un campo]

Maria Giuliano

117. 2° lettore: Marta lavorava diverse cose/ secondo la stagione [xxx] lavorava dalle 7 del mattino sino alle 23// la sua mercede era di 16 grane/ cioè 72 centesimi al giorno/ ovvero 7 centesimi all'ora// a Fannì Esler/ danzatrice/ la più celebre di tutto il secolo/ si dava a Londra 200 sterline/ 50 MILALIRE italiane o di presso [xxx]/ ma lire d'oro di una volta/ per la missione di danza/ cioè per un'ora di lavoro!

118. 3° lettore: 7 centesimi all'ora a chi lavora con le braccia//

119. 1° lettore: 50 mila lire a chi lavora coi piedi//

120. 2° lettore: eh! andate un po' a ragionare con quest'assurda logica umana/ che ragiona con i piedi!

121. [i tre lettori ridono] fin dal dì che Marta aveva offerto la sua casa all'inferma Filomena/ Onesimo/ aveva concepito il desiderio grandissimo/ di conoscere la santa di Casal del Principe// Una mattina/ Onesimo incontrò sulla via di Caimano una giovane contadina/ portava/ nella mano un gruppetto di [xxx] e di gelsomini//

122. Onesimo: bella giovane? Vuoi tu darmi uno di questi fiorellini?

123. Marta con piacere!

124. Onesimo: grazie//

125. 2° narratore: toccando quella mano/ egli sentì un brivido di piacere corrergli per tutte le fibre//

126. Onesimo: di fanciulla! non sei tu Marta...soprannominata la madonnella di Casal del Principe?

127. Marta: sì/ e tu chi sei?

128. Onesimo: Onesimo/ figlio di Cipriano [xxx] del duca di Massavitelli//

129. 2° narratore: questo/ fu il primo incontro di queste due belle e gentili creature/ e da quel dì/ si rivedero ogni giorno/ in quanto all'amarsi/ essi amavansi già da qualche tempo/ senza conoscersi ancora// è questo un gran mistero delle anime caste e pure// la donna ha una triplice missione sulla terra/ amare/ soffrire/ pregare/ e Marta amava/ soffriva/ e pregava// l'amore per Onesimo la faceva donna/ in tutto il resto ella era un angelo//

[Onesimo lavora al mulino, arriva un domestico del duca]

130. Domestico: sei tu Onesimo/ figliuolo del fu Cipriano?

131. Onesimo: sono io!

132. Domestico: sua eccellenza/ il duca di Massavitelli m'incarica dimenarti a Napoli/ egli ha qualcosa da dirti di somma importanza//

133. Onesimo: e che 'vuò' il signor duca per 'avè' bisogno di me?

134. Domestico: non è di [xxx] di chiedere ciò al signor duca//

135. Onesimo: sarò di ritorno questa sera?

136. Domestico: prima che [xxx] notti starai qui//

[Onesimo poggia per terra l'arnese da lavoro e si mette la giacca]

137. 1° lettore: il giovane mugnaio/ non aveva mai veduto il vecchio duca di Massavitelli/ che aveva fatto tanto male alla sua famiglia// provava una certa commozione: al pensiero di farsi trovare alla presenza di quest'uomo//

[cambio di scena, il duca si trova a letto moribondo]

Maria Giuliano

138. Duca: sei tu Paolo Onesimo? Figliolo di Cipriano?
139. Onesimo: sono io!
140. Duca: quanti anni hai?
141. Onesimo: 20 anni o poco più//
142. Duca: oh! la bella salute che ti brilla sul volto/ tu non soffri quanto [xxx]/ non è vero giovanotto?
143. Onesimo: ringrazio Iddio che mi chiede la salute per 'fatica'/ [xxx]//
144. Duca: e per fare il galletto nel mezzo delle contadinelle/ eh? anch'io ne ho fatto piangere di belle ragazze eh.../ ma oggi domine Dio mi castiga/ e la morte si avvicina/ bisogna rassegnarsi// ma ora veniamo a noi/ io ho un debito da pagare/ voglio riparare ai torti/ che cagionai a tuo padre e a tuo nonno/ orbene/ tra qualche mese forse/ o anche tra pochi giorni/ tu... Onesimo sarai ricco
145. Onesimo: ricco?
146. Duca: sì! ricco... // erediterai dal duca di Massavitelli la somma di 30 mila ducati in tante belle monete d'oro che ho messo in serbo per te//

[Marta si trova in un pollaio]

147. Marta: pio pio pio pio pio pio//
148. Onesimo: Marta!
149. Marta: che fù! che avvenne!
150. Onesimo: noi siamo ricchi! straricchi!
151. Marta: oh mio Dio! egli è impazzito//
152. Onesimo: no! no! Marta mia diletta/ siamo ricchi ti ripeto/ e non avremo più bisogno della dote che tuo padre ha messo in serbo per te/ [xxx] con essa umile condizione di vita/ smetteremo di essere povera gente! Comprerò un casinetto/ un carrozzino//
153. Marta: ma dì/ che avvenne?
154. Onesimo: una cosa che tu non potresti mai immaginare//
155. Gregoretti: chi è/ il padre di Marta? è... Serafino Ionnero/ cecatiello/ lo ricordate?
[musica in sottofondo] e qual è la dote che ha promesso a Marta? Quella di 30 mila scudi che il duca Tobia ha messo da parte per Onesimo//

[Cecatiello e Pilato si trovano nella stanza del duca]

156. Cecatiello/ e Pilato lo strangolatore/ usciti di galera/ anche loro/ hanno ripreso a rubare in grande stile/ servendosi di informazioni sicure/ le cosiddette basi/ raccolte nel mondo della camorra e pagate a caro prezzo// questo colpo /questa base era già allo studio da alcuni giorni e Cecatiello sapeva che sarebbe stato fruttuoso/ ma certo non sa che per dare una dote alla sua adorata figlia/ che vive in campagna ed ignora del tutto le attività criminose del padre/ sta rubando la dote di Onesimo/ quegli scudi che appena qualche ora fa/ il vecchio duca ha promesso al giovane pretendente di Marta//

[Pilato strangola il duca, il cambio di scena, Marta si trova nel pollaio]

Maria Giuliano

157. Cecatiello: Marta!
158. Marta: il babbo!
159. Cecatiello: Marta figliuola mia! figliuola mia/ ti presento il mio compare/ don Pilato/ che è venuto espressamente da Napoli per conoscerti// questa... è la mia cara figliuola//
160. Pilato: [xxx] mia che essa non ti assomiglia affatto//
161. Marta: babbo! avevo tanto bisogno di vederti/ sono tre giorni che io non faccio altro che piangere!
162. Cecatiello: che cos'hai mia cara figlia?
163. Marta: non sai dunque babbo la terribile novità?
164. Cecatiello: quale novità?
165. Marta: l'assassinio del vecchio duca//
166. Cecatiello: ah! si! si! è vero! è vero! ne ho inteso parlare//
167. Marta: oh! Dio mio! babbo! se tu sapessi!
168. Cecatiello: che cosa?
169. Marta: hanno arrestato Onesimo//
170. Cecatiello: Onesimo?
171. Marta: sì babbo! la mattina seguente...alla notte in cui venne...assassinato il vecchio duca// oh...babbo/ in nome di Dio/ per l'anima mia e di mia madre/ ti prego/ portami a Napoli! fà che io riveda il mio Onesimo/ io voglio parlargli//
[Marta piange]
172. 1° lettore: no mai situazione fu al mondo più penosa e terribile di quella in cui si trovava il ladro// un giovane di cari costumi/ di rara virtù/ di singolare avvenenza/ era stato portato in carcere/ e questo giovane era amato alla follia da Marta/ ed egli/ cecatiello/ sapeva che era innocente// come rifiutare all'adorata figlia/ la soddisfazione di andare a ritrovare in Napoli Onesimo! non poteva egli accontentarla/ ma le lacrime della figliuola erano piombo liquefatto/ sul cuore del ladro//
173. Cecatiello: Marta! Marta! figliuola mia! dai non piangere così/ se non vuoi straziarmi//
174. Marta: io sono sicura che egli è innocente/ no! Dio non può volere che un innocente soffra/ Dio scoprirà gli autori dell'orrendo assassinio//
[entra Pilato]
175. Marta: ahh! mio Dio babbo! quell'uomo...mi fa paura/ ha del sangue negli occhi/ perché sei venuto con lui?
176. Cecatiello: egli...è il mio destino figliuola//
177. Pilato: andiamo a bere compare/ ho la gola secca//
178. Cecatiello: sì! sì! sì! andiamo a bere/ andiamo a bere/ Marta...figliuola mia/ sarò qui a momenti quest'uomo è brillo/ lo accompagno da Ciccio Saverio// andiamo! andiamo a bere//
179. 1° lettore: da poco erano partiti da casa/ allorchè ella vide apparire sulla soglia dell'uscio che era rimasto aperto/ la orrenda figura dello strangolatore/ Marta mise un piccolo grido di sorpresa e di spavento//
180. Marta: ahh!
181. 1° lettore: egli si era fermato presso l'uscio/ e conficcava [xxx] i suoi occhietti di vipera velenosa/ sulla impaurita fanciulla// un viso sconcio/ contorcea quel labbro/ lasciando scoperto un sistema di denti lerci/ sudici/ scaduti/ ma il sintomo più minaccioso/ più terribile/ era il movimento oscillatorio delle dita/ indizio dell'orribile istinto di strangolazione/ che lui si era

Maria Giuliano

[xxx] col vino e alla vista di quella pudica giovinetta// Pilato se n'era invaghito/ e invaghirsi di qualcuno significava per lui essere preso dal prepotente desiderio di strozzare//

182. Marta: il babbo non è con voi?

183. Pilato: no... mia beffa/ sono venuto un po' più presto...per avere il desiderio/ il piacere di abbracciarti// [Pilato si avvicina e strozza Marta]

184. Marta: ahh! aiuto! ahh!

185. [cecatiello colpisce Pilato che cade a terra tramortito]

186. Pilato: ahh!

187. Marta: bisogna...bisogna aiutare/ quest'uomo//

188. Cecatiello: no! lasciamolo morire/ lasciamolo morire/ mi sono tolto alla fine un odioso padrone//

189. Marta: no/ no babbo/ noi...gli renderemo la vita//

190. Cecatiello: ma tu non pensi oh Marta! tu non pensi che questa serpe ci strangolerà tutti/ e non appena noi gli avremo ridato le forze//

191. Marta: Dio...ci salverà//

192. 1° lettore: rispose la santa/ in un sublime slancio di fede/ che abbagliò l'anima scura del ladro// [cecatiello butta il coltello] Cecatiello aveva due correnti alle quali obbediva/ il suo corpo/ obbediva al masto/ la sua anima a Marta// [Pilato si lamenta] la belva lo trascinava da un lato/ l'angelo/ dall'altro//

193. Gregoretti: il conflitto fra l'angelo e la belva/ il bene e il male/ il buono e il cattivo/ che abbiamo già sperimentato largamente nell'Assedio di Firenze"/ e che permea ogni vicenda dei "Misteri di Napoli"/ dispone in questo romanzo / come si è visto/ anche di uno spazio di combattimento nella coscienza di Cecatiello/ una specie di ring interiore/ dove l'angelo e la belva si azzuffano senza concedersi riposo/ con un'altalena di risultati che rispecchia il mutevole gioco delle influenze alternate di Marta e dello strangolatore// questo tentativo di interiorizzazione lo scontro/ anche se un po' ingenuo ed elementare/ ci sembra nuovo e degno di rispetto/ così come nuovo ci sembra l'atteggiamento di Mastriani di fronte al male/ che non è più visto soltanto come un fatto morale/ ma anche con occhio per così dire...scientifico// si pensi...all'istinto di strangolazione di Pilato/ e ai suoi sintomi/ come quello del movimento oscillatorio delle dita/ che è visto da uno scrittore che è anche un po' antropologo criminale e con analogo occhio criminologico/ Mastriani guarderà al fenomeno del brigantaggio/ del quale non gli sfuggiranno tuttavia le complesse motivazioni storiche e sociali/ né la straordinaria capacità di resa drammatica e spettacolare in un romanzo come "I Misteri di Napoli"/ tant'è vero che se ne servirà ampiamente// Onesimo/ come avete udito da Marta/ è stato arrestato perché sospettato di aver ucciso il duca Massavittelli/ ma i poliziotti/ che lo conducevano a Napoli/ sono stati a loro volta assaliti da un gruppo di briganti/ che hanno rapito Onesimo// [musica in sottofondo, un uomo e una donna mangiano] questo rapimento è stato voluto da RITA GESUALDO/ antica innamorata di Onesimo/ e rivale di Marta// fra poco ascolteremo la storia di questa sventurata/ che da onesta contadinella/ finì per diventare la druda di Angelantonio Rinaldi/ uno dei più temuti capi briganti del napoletano/ ma adesso consentiamo a quei signori di riprendere la loro lettura//

175. 3° lettore: Angelantonio Rinaldi/ capo della banda di briganti che assalì la carrozza dov'era Onesimo/ era nato in Calabria/ terra d'uomini insigni/ di eroi/ e di briganti// nei boschi/ che sulle montagne della Calabria/ si nasce briganti/ le madri cullano i loro bambini cantando

Maria Giuliano

canzoni brigantesche/ e dove le altre madri carezzando i loro teneri pargoletti e baciandoli/
dicono/ angioletto mio...le madri calabresi dicono...brigantuccio mio//

[un vasto gruppo di persone, composto da briganti e donne; c'è chi mangia, chi si riposa, chi è
indaffarato in svariate attività; un uomo ferito si lamenta]

176. Pellegrino: ahh! ahh! ahhhh!

177. Angelantonio: povero pellegrino! egli deve soffrire assai / è ferito alla pancia//

180. Brigante: 'uè'! pellegrino cosa ti senti?

181. Pellegrino: ahhhh!

182. Angelantonio: maledetta sia la creazione/ soffre come 10 anime dannate/ fatto stà che i
suoi strilli mi [xxx]/ santo diavolo! questa bestia mi [xxx]/ non se né soffrire/ né morire/ la
carogna/ VANNE ALL'INFERNO! [Angelantonio spara all'uomo ferito]

183. Pellegrino: ahh!

184. Angelantonio: andate a giacere miei bravi / ho dato una pillola calmante al povero
pellegrino/soffriva tanto//

[Rita si allontana]

185. Rita: [xxx] a lui ci penso io//

186. Onesimo: Rita!

187. Rita: Onesimo!per avere la felicità per stare due minuti 'cò' te/ ho messo a rischio la vita/
ho commesso una grave imprudenza nel salire fin quassù/ se Angelantonio mi vedesse a
parlare 'cò' te...[xxx] spacciata// ho tante cose da dirti/ non sono trascorsi che 2 o 3
anni...dalla prima volta che ci vedemmo/ nella parrocchia di Giuliano/ ti ricordi Onesimo?

188. Onesimo: ricordo//

189. Rita: io ero allora...innocente e pura/ come la Madonna di casa Luce/ e ora/ la druda d'un
brigante//

190. 3° lettore: Rita Gesualdo aveva 14 anni quando un dì/ suo padre Gesualdo le disse/ "Rita/
figlia mia/ domani te ne andrai a guadagnare il pane nella masseria di Aiello/ a Giuliano"// la
fanciulla non profferì molto/ era già molto che il babbo l'avesse alimentata fino all'età di 14
anni//

[nel cortile di casa Gesualdo si trovano Rita e suo padre]

191. Gesualdo: Rita/ ricordati dei comandamenti di Gesù Cristo/ e fuggi lo sguardo dei ricchi
proprietari di campo/ perché costoro/ tenderanno insidia al tuo onore//

192. 3° narratore: fu questa/ la provvista morale/ che la figliuola di Gesualdo/ recò seco/ dalla
casa paterna// [Rita si allontana da casa] era bella! questa figlia dei campi... quandunque/ di
temperamento tristo e [xxx]/ aveva un corpo da dipingere//

193. Parroco: benedetto San Giuseppe suo castissimo sposo//

194. 3° narratore: la domenica/ e tutti i giorni festivi/ Onesimo andava a sentire la messa a
Giuliano// una domenica vide nella chiesa una giovinetta che lo guardava 'fiso fiso' // Onesimo
fu distratto per tutto il tempo che durò la messa uscirono insieme//

[la messa finisce, i fedeli escono dalla chiesa, compresi Rita e Onesimo]

195. Onesimo: come ti chiami?

Elle e Giulio

196. Rita: Filomena Margherita/ detta Rita
197. Onesimo: di chi sei figlia Rita?
198. Rita: di Gesualdo/ il fittavolo di casa Nuova a Casal Principe//
[i due s'incamminano]
199. Onesimo: conosco [xxx] Gesualdo/ è un brav'uomo// come sei bella Rita! avevo una sorella bella come te/ il respiro continuo della malaria delle tinaie ce la rapì/ povera sorella mia!
200. 3° narratore: una mano di lei si trovò per caso presso una mano del garzone/ quelle due mani/ si strinsero...//
201. Onesimo: Rita! vuoi tu amarmi come mi amava la mia sorella che se ne andò in paradiso?
202. 3° lettore: e quelle teste si avvicinavano/ e per un attimo i loro occhi si confusero / ciò fu quando le labbra s'incontrarono//
[vocio dei presenti che assistono alla lettura]
203. 2° lettore: eh! oh! oh! e che 'so sti' cose? e andate via 'mò'! oh! ma state un poco zitti/no?
204. 1° lettore: vai avanti//
205. 3° lettore: a poca distanza da Giuliano/ era una casetta/ circondata da rilenti poggiuoli/ pure nessuno si fermava a quella casina/ i contadini si sberettavano e acceleravano il passo// nessuna donna vi passava giammai// vi abitava un giovane/ di circa 20 anni nel complesso del volto/ il tipo conosciutissimo della famiglia [xxx]/ era sua altezza/ il conte reale di Lecce [xxx] barbone/ fratello del re di Napoli// [dalla casa escono tre uomini] talvolta usciva a piedi/ accompagnato dal marchese don Alfonso/ nipote del duca Tobia/ soleva andare a caccia/ eh eh eh non di [xxx] e di beccacce ma di un'altra specie di selvaggina che NON HA PIUME! E NON VOLA!
206. 1° e 2° lettore: eh! eh!
207. 1° lettore: 'avemmo' capito!
208. 2° lettore: 'comme' no!
209. 3° lettore: una domenica mattina/ Rita si recava alla chiesa nella speranza di incontrare Onesimo/ e camminava assorta/ nei suoi pensieri//
210. Marchese: ei! bella giovane! sua altezza/ vi regala questa moneta / come vi chiamate? E dove abitate / bella fanciulla?
211. Rita: mi chiamo Rita/ e abito nella masseria della posta del campo/ in casa del massaro Aiello// [Rita si allontana]
[cambio di scena, Rita sta lavorando ai campi quando arrivano due uomini e la portano via]
212. 3° lettore: Rita non ritornò alla masseria che il giorno dopo verso le 5 ore del mattino/ il suo viso era infiammato/ come per un violento accesso di febbre/ un [xxx]/ che cosa le era accaduto?
213. 1° lettore: eh? che cosa?
214. 2° lettore: eh? che cosa?
215. 3° lettore: niente!
216. 2° lettore: ah menomale!
217. 3° lettore: tutto!
218. 1° lettore: ah tutto!
218. 2° lettore: ohh!
219. 3° lettore: su quel fiore era passata la bava avvelenata d'una biscia//

Elisabetta Giuliano

[una massaia degli Aiello si trova in chiesa]

220. Parroco: i nostri peccati hanno attirato su di noi la collera del Signore/ ecco l'altra vittima del nostro [xxx]/ voglia il solo Iddio allontanare da noi/ quel flagello che ci travaglia/ la serpe che insidia l'innocenza della nostre figliuole// rinfrancati/ andrò io da Gesualdo//

221. Massaia: grazie padre/ grazie//

[il parroco si reca in casa di Gesualdo]

222. Parroco: sono il curato di Giuliano/ il Signore visita la tua casa fratello/ che la sua volontà sia fatta// vengo ad annunciarti una grande sventura//

223. Gesualdo: è morta mia figlia?

224. Parroco: peggio che morta fratello//

225. Gesualdo: è un ricco?

226. Parroco: un potente//

227. Gesualdo: fu sedotta?

228. Parroco: no! fu rapita//

229. Gesualdo: [xxx]

230. Parroco: sì [xxx]

231. Gesualdo: maledetto il suo seme! maledetto il ventre che lo portò e le poppe che lo allontanarono/ che sia maledetto il sole che lo illumina/ e la terra che lo sostiene/ i ricchi/ i potenti/ e il loro seme//

232. Parroco: fratello! perdona! I ricchi e i potenti/ sono pure nostri fratelli//

233. Gesualdo: no! no! essi non sono nostri fratelli/ era...era così bella la mia piccina/ la miseria/ la miseria me la fece allontanare dalla casa/ me l'hanno rapita//

[cambio di scena, Rita e Onesimo si trovano nei pressi di un fiume]

234. Rita: Onesimo!

235. Onesimo: tu qui?

236. Rita: vieni qui! ho da dirti qualche cosa//

237. 3° lettore: Rita aveva le guance lievemente colorite/ gli occhi brillanti per il fuoco che [xxx]/ aveva le braccia/ nude/ braccia di alabastro/ arrotondate al tornio// Rita...era bella/ ma una bellezza assai diversa da quella di Marta/ Marta era la donna/ anima/ Rita...la donna corpo//

238. Rita: vieni! siediti! oh! finalmente! finalmente! mi è [xxx] di stare 'du' minuti 'cò' te! mio cuore! mio bene! mio paradiso! lo so...lo so che tu/ mi odi! mi abborri! mi disprezzi! ma io ti costringerò ad amarmi mia scellerata piombi nell'inferno/ poi che m'importa! un tuo bacio/ un sol tuo bacio Onesimo/ e [xxx] uccidimi! io ti amo! ti amo come una matta!

[Rita butta le braccia al collo di Onesimo, lui la respinge]

239. Rita: aspetta//

[Rita si butta nel lago]

240. Rita: ahh!

241. Onesimo: RITA! [si toglie la camicia e si tuffa per salvarla]

elferie Giuliano

242. 3° lettore: non sappiamo/ e mai sapremo dire/ quali/ e quanti prodigi di forze costò ad Onesimo/ il salvamento della vita di Rita ma Iddio/ benedisse ai nobili e generosi sforzi//
[cambio di scena, Rita si reca da Angelantonio Rinaldi]
243. Rita: vengo da Casaluce//
244. Brigante: no/ non passi//
245. Rita: portami da Angelantonio!
246. Brigante: no/ non puoi passare//
247. Altro brigante: falla passare coscienza//
248. Brigante: vabbè...allora passi//
249. Angelantonio: [xxx] questa bambina è buona / chi sei tu [xxx]
250. Rita: sono un'orfana di Casal del Principe//
251. Angelantonio: come ti chiami?
252. Rita: Rita Gesualdo//
253. Angelantonio: sei zitella?
254. Rita: fui//
255. Angelantonio: chi ti tolse l'onore?
256. Rita: un principe//
257. Angelantonio: e che viene a fare qui?
258. Rita: vengo ad offrirmi/ mi vuoi?
259. Angelantonio: per essere la donna di Angelantonio Rinaldi occorre avere coraggio e ardimento/ ne hai tu Rita Gesualdo?
260. Rita: sì//
261. Angelantonio: alla prova// [Angelantonio estrae un pugnale]. Due drude dello stesso uomo finiscono con l'uccidersi l'una con l'altra/ evitiamo questo caso// Rita Gesualdo vibra cotesto ferro nel petto ignudo di questa donna/ è la maniera più semplice di prendere il suo posto/ è gelosa come una tigre/ se ella si desta e ti vede al mio fianco ti si avventa addosso// dunque/ risolvi/ vuoi essere mia? o di tutti?
262. Altri briganti: di tutti! di tutti!
263. Rita: no! sarò tua// [prende il pugnale dalle mani di Angelantonio e uccide la donna]
264. Donna: ahhh!
- [cambio di scena, prosegue la conversazione intrapresa precedentemente tra Rita e Onesimo]
265. Rita: ah! se tu m'avessi amata Onesimo! io sarei rimasta onesta e pura/ ogni fatica dura mi sarebbe sembrata dolcissima/ ma il destino...dispose altrimenti/ ed è scritto che [un brigante punta un fucile contro Onesimo] [xxx] ello è Onesimo! tuo fratello!
266. 3° lettore: non tenteremo di dipingere i diversi affetti che si agitarono nell'animo di Onesimo/ nel ritrovare il fratello che egli credeva estinto/ nel vederlo vestito alla brigantesca/ armato dello schioppo e del pugnale dell'assassino//
267. Sabato: ogni uomo nasce con un destino/ io sono nato per essere un brigante/ tu per essere un santo/ ciascheduno adempia la sua missione sulla terra// di Onesimo...è poi vero che tu assassinasti il vecchio duca di Massavitelli? ehh.../ io non lo credo/ ma se ciò fosse.../ tu avresti compiuto la vendetta degli Onesimo/ e io ti ammirerei e ti stimerei/ mio degno fratello//
267. Onesimo: ma tu mi credi capace di un assassinio fratello? non giurammo noi tutti il perdono delle offese?

Ilaria Giuliano

268. Sabato: stoltezze! stoltezze! stoltezze! sei uno stolido in pelle/ come furono Cipriano mio padre/ Benedetto mio avolo/ Anastasio mio bisavolo/ sciocchi! che si fecero porre la museruola/ dai possidenti/ dai ricchi e signori/ come [xxx]/ a giocare come bovi/ e zapparono la terra per dare a mangiare ai signori/ eh...// e fecero dei figli/ per dare i maschi al re che ne fecero di assassini del popolo/ e le femmine ai principi/ che se ne divertirono nelle ore di ozio/ e furono più considerate le bestie che gli uomini//

269. Gregoretti: Sabato è il personaggio del giustiziere/ giustiziere sociale/ e giustiziere privato/ Onesimo perdona/ Sabato vendica/ sono le due anime del Mastriani umanitario/ che Guarda le miserie della condizione contadina/ con sentimento di chi crede nella Provvidenza / ma nello stesso tempo è tentato dalla ribellione/ come dire che il bene e il male si combattono nella coscienza di Mastriani/ come in quella di Cecatiello// il bene Onesimo/ con la sua attesa cristiana di una giustizia superiore e indolore/ il male Sabato/ con le promesse di vendetta/ e la predicazione violenta// è chiaro che Mastriani preferisce Onesimo/ a noi invece/ e come lettori/ ci sembra di avere il diritto di esprimere una preferenza/ è più simpatico sabato//

[cambio di scena, conversazione tra Angelantonio e Sabato]

270. Angelantonio: senti fanciullo/ è tempo ormai che il tuo tirocinio finisca/ d'ora in poi tu sarai considerato come un uomo della mia banda/ ma prima tu devi dare un piccolo saggio di valore e di coraggio//

271. Sabato: che debbo fare mio capitano?

272. Angelantonio: hai veduto il giovane mugnaio prigioniero?

273. Sabato: sì capitano//

274. Angelantonio: tra un'ora al massimo mi recherai le orecchie e di quel giovanotto!

275. Sabato: del giovane Onesimo?

276. Angelantonio: proprio//

277. Sabato:[xxx]

278. Angelantonio: non basta!

279. Sabato: parla capitano//

280. Angelantonio: la mia donna mi tradisce/ ama un altro uomo e quest'uomo è il giovane mugnaio// tra un'ora dunque tu mi recherai prima le orecchie del giovane mugnaio/ e poi strapperai alla mia donna infedele il cuore dal petto//

281. Sabato: un momento capitano! voglio darti una prova maggiore del mio coraggio//

282. Angelantonio: quale?

283. Sabato: voglio misurarmi con te col coltello//

284. Angelantonio: tu?

285. Sabato: io/ sì/ capitano!

286. Angelantonio: e chi ti risprangherà il cuoio quando io te l'avrò bucherellato in cento [xxx]

287. Sabato: non darti pensiero capitano/ non credo...di essere nato per morire di mio male//

288. Angelantonio: e sia pure! dunque da bravo! vediamo le tue prove di valore!

289. Sabato: un momento capitano/ ho da dirti una cosa//

290. Angelantonio: che altro?

291. Sabato: la giustizia ha messo un primo di 1000 ducati/ a chi consegnerà vivo o morto/ il bandito Angelantonio Rinaldi/ credo che sia io a guadagnarlo//

Maria Giuliano

291. Angelantonio: DUNQUE ALLA PROVA! FINIAMOLA!
292. Sabato: FINIAMOLA!
293. Angelantonio: AL COLTELLO!
294. Sabato: AL COLTELLO!
295. Angelantonio: SANTO DIAVOLONE!
296. Sabato: [xxx]
297. Angelantonio: ahhh! [Sabato colpisce Angelantonio che cade a terra]
298. Sabato: all'inferno! mostro esecrato//
299. [Sabato taglia la testa ad Angelantonio]
300. 3° lettore: la notizia della morte del brigante Angelantonio Rinaldi si diffuse come il vento/ scoppiò dappertutto un GRIDO di gioia universale e fu nelle chiese cantato l'inno di ringraziamento a Dio// intanto la banda/ priva di capo si diede a correre per quei monti/ pensando ciascuno alla propria salvezza/ e parecchi banditi caddero nelle mani della giustizia// [tossisce, un cameriere porta da bere ai tre lettori]
301. 2° lettore: eh! dai qua! [prendendogli il libro dalle mani] fatti vedere da un medico no? Stai inguaiato! tra gli arrestati un brigante a nome Cosimo/ soprannominato... 'lu sapunaru'/ era siciliano/ ma viveva da gran tempo a Napoli/ in questa vasta antica metropoli che produce da un lato i più sublimi ingegni e dell'altro i 'chiù' abbieiti e bestiali cretini//
302. 1° lettore: ehh! terra di fiori...e di vermi/ terra di luci e di tenebre//
303. 3° lettore: terra di voluttà e di selvagge passioni//
304. 2° lettore: come e quando il saponaro divenisse brigante...non sapremmo dire con precisione//
305. Gregoretti: brevissima precisazione prima di andare avanti con la storia di Cosimo/ gli episodi dei "Misteri di Napoli sono innumerevoli/ le vicende intrecciate degli Onesimi/ dei Massavitelli/ dei Gesualdo/ dei camorristi come Pilato e ceccatiello cominciano all'inizio dell'800/ e si concludono con l'ingresso di Garibaldi a Napoli/ 60 anni dopo anche se i fatti principali accadono tutti intorno al 1846// questo nostro condensato perciò può offrirvene soltanto una piccola idea/ inoltre accanto alle aree principali/ si affiancano di continuo aree laterali di racconto/ come questa storia di Cosimo/ oppure quella della collerosa sepolta viva/ o quell'altra della fanciulla nobile costretta a prendere il velo/ una monaca di Monza in piena regola/ e poi come abbiamo già detto/ intermezzi didattici e filosofici/ inchieste sociali /una teoria sulle cause dell'avarizia o sul vizio del fumo/ un elogio del pater noster/ uno studio sulle tentazioni della donna e perfino una serie di consigli alle giovani madri così sorprendentemente moderni da fare invidia al dottor Spok// questa storia che state per ascoltare è un'altra divagazione/ che testimonia l'amore di Mastriani e del suo pubblico per i fattacci della cronaca nera napoletana e per i loro protagonisti/ come questo Cosimo...ineffabile 'landrù' partenopeo/ non sappiamo bene se inventato/ o veramente esistito//
306. 2° lettore: una stranissima storia si narrava a Napoli nell'anno 1835// una singolare Tragedia era avvenuta non ricordiamo in qual punto della città// un marito aveva ucciso 737 la moglie in un modo veramente originale//

[cambio di scena, Maria Grazia sta seduta nella poltrona di casa sua, quando sente i suoi vicini, marito e moglie, ridere di cuore]

Maria Giuliano

307. Maria Grazia: come si divertono i miei vicini! beati loro! Eh sono appena 5 mesi che sono Sposati / la bella luna di miele dura ancora [xxx] eh / chissà che strani fatterelli le stà raccontando! strano davvero però / in genere il mio vicino Cosimo non mi è parso di un umore assai gioviale //

[cambio di scena, il vicino esce dal suo appartamento e bussa alla porta di Maria Grazia]

308. Maria Grazia: chi è?

309. Cosimo: MIA BUONA VICINA! CHE DISGRAZIA! CHE DISGRAZIA!

310. un momento!

[Cosimo piange, Maria Grazia apre la porta]

311. Cosimo: un colpo di fulmine! la mia Cecchina! Mi è spirata tra le braccia!

312. Maria Grazia: non era lei che rideva prima //

313. Cosimo: già si era così gai! venite! venite! a darmi una mano/ io mi vedo disperato!

314. Maria Grazia: sì! sì!

[Maria Grazie entra nella casa del vicino e vede la moglie a letto priva di vita]

315. Maria grazia: oh! mio Dio! mio Dio! [piange] non si direbbero! che ella ride ancora! mia povera signora Cecchina! così giovane! così bella! [xxx] sposa// ed un po' il mio povero vicino Cosimo avevate messo fuori anche le fasce per la creatura che doveva nascere!

[piangono Cosimo e Maria Grazia]

316. 2° lettore: non era passato ancora il tempo del lutto/ e [xxx] Cosimo si risposò nuovamente/ e indovinate chi fu la donna che egli sposò? proprio la sua vicina/ Maria Grazia// non era né molto giovane/ né molto bella/ ma era ricca abbastanza di capitalucci e di oro// i primi mesi di matrimonio riuscirono felicissimi/ ma un bel mattino a modo di [xxx] Cosimo aveva persuaso Maria Grazia a farsi tutta avvolgere e stringersi tra le fasce/ come si fa con i bimbi fresco nati//

[Maria Grazia ride, Cosimo la stà avvolgendo con delle fasce]

317. Maria Grazia: che fai? [xxx]

318. 2° lettore: sempre ridendo e scherzando come egli la ebbe carcerata in quelle fasce...ella non poteva più fare nessun movimento/ ne scoperse e [xxx] soltanto la pianta dei piedi/ [xxx] il marito come se avesse voluto farla ridere un poco cominciò a solleticarla sotto i piedi//

319. Maria Grazia: che devo fare? [xxx]

[Maria Grazia inizia a ridere tanto fino a morire]

320. 2° lettore: Cosimo fu arrestato/ e per tutto Napoli/ si sparse la voce che un marito aveva ucciso due mogli/ con uno strano genere di morte che il volgo battezzò morte cellecatoria//

[un ragazzo suona la chitarra]

321. 1° lettore: ehh...cellecatoria proviene dal latino!

322. 3° lettore: eh...si/ solleticare//

323. 2° lettore: bravo! bravo! non si poteva disconoscere che tra i...[xxx] della umana malvagità/ questa morte cellecatoria era assai ingegnosa//

324. 3° lettore: e già non lasciava tracce del delitto//

325. 2° lettore: né funestava gli occhi dell'omicida con la vista del sangue/ né le sue orecchie erano conturbate dalle grida/ e dai gemiti della vittima/ la quale moriva ridendo//

Maria Giuliano

326. 3° lettore: i vicini interrogati non potevano rispondere altro che...”ehh! abbiamo sentito a ridere!” e questo non era certo un argomento di reità//
327. 1° lettore: la gran corte criminale di Napoli condannò Cosimo soprannominato il saponaro di porto alla pena di morte//
328. 2° lettore: ehh!
329. 1° lettore: ma ‘te la vo finì co sta’ chitarra!
330. 2° lettore: [xxx] oh! [il ragazzo si allontana]
331. 1° lettore: ognuno ha detto la sua sulla pena di morte/ diremo la nostra/ ma i nostri lettori ci perdoneranno se innanzitutto vogliamo porre sotto gli occhi loro un raffronto storico/ delle diverse legislazioni penali antiche//
332. 3° lettore: oh! ‘Maronna do’ carmine!
333. 1° lettore: SE I NOSTRI LETTORI CI DARANNO COLPA DI ALLONTANARCI E DIVAGARCI UN PO’ TROPPO SPESSO DAL FILO DELLA NOSTRA NARRAZIONE/ RICORDEREMO LORO CHE IN QUESTO LIBRO NOI CI OCCUPIAMO DI STUDI STORICO SOCIALI/ IL CHE VUOL DIRE CH OGNI PERSONAGGIO E’ UN PEZZO DI ANATOMICO SU CUI PORTIAMO IL COLTELLO SCIENTIFICO E FILOSOFICO//
334. 2° lettore: oh! Ma Pilato e Cecatiello che fine hanno fatto?
335. 1° lettore: eh! si sono messi a rubare un’altra volta//
336. 2° lettore: ah!
337. 3° lettore: Pilato è guarito?
338. 1° lettore: sì! sì! grazie alle cure di Marta//
339. 3° lettore: quella santa//
340. 2° lettore: ma poi si è saputo che cecatiello ha...//
341. 1° lettore: no! no! no! non si è mai saputo anzi fanno ancora parte della stessa ‘paranza’/ cioè della stessa/ banda di camorristi di cui Pilato è il capo// gli affiliati di quella paranza erano stati invitati per lo ‘sciacquitto’/ alla taverna dei pulcinelli// [vocio] sogliono le ‘paranze’ pigliarsi di tempo in tempo questi spassi/ in tal caso si spende a rompicollo/ paga il cassiere della ‘paranza’// [la compagnia canta e bene] il cassiere della masseria era don Cristoforo/ gli invitati furono il masto /ovvero lo strangolatore/ Capuzzo/ [xxx]/ Peppinello/ [xxx]/ Carusiello/ Pappa/ don Cristoforo e Cecatiello// era stato invitato anche il bel sesso/ Sacco di fiore che amava don Cristoforo/ Naso di cane/ innamorata di Lupo/ occhio d’oro/ innamorata di Carusiello/ e finalmente /la celebre Carmela/ la ‘maruzzara’ innamorata del terribile sciasciariello//
342. Cassiere: EHHH! SIGNORI MIEI! PROPONGO...DI PORTARE CON NOI QUALCHE ALTRA COMMARELLA!
343. Carmela: [xxx] ‘mò’ [xxx] scostumata! e che ce ne facciamo noi d’unaltra cummarella?
344. Cassiere: e che siamo rimasti in 13 e questo è un numero di malaugurio!
345. Carmela: a don Cristò! e perché ci volete buttare il nero della seppia! [la compagnia ride]
347. 1° lettore: non ci discostiamo da questa propulsione per serbare l’immaginosa originalità del linguaggio triviale e plebeo// uno della compagnia: ‘u giornali!’
348. Ragazzo: ‘u vuliti u giornale’?
349. Carmela: ‘a fusti mai iettare’?
350. Sciasciarello: e non vedi che porta gli occhiali?
351. Cassiere: io sono prudente ‘vagliò’! e mi piace allontanare le disgrazie//

Maria Giuliano

352. Carmela: una di più una di meno/ e che ci si guadagna in questo brutto mondo! I MORTI VIVONO MEGLIO DEI VIVI!

353. Pilato: maledetti i morti vostri! m la volete finire ‘taccagnoni’ del diavolo! io vado in campagna per scaricare un poco [xxx] e voi pare che lo facciate apposta a nominare i morti vostri/ ma che ce ne frulla a noi dei morti /ognuno di voi c’ha la sua [xxx]/ e pro vi faccia/ e in quanto a me c’ho pure io la mia innamorata/ E LA MORTE! mi piace tanto di vedere la faccia di uno che muore strangolato per esempio/ la faccia diventa curiosa/ fa ridere//

354. Carmela: se il vecchio ti levasse l’incomodo /non sarebbe male la sua faccia di Malaugurio /è come un [xxx] sullo stomaco/ il vecchio [xxx] m’ha dato un pizzicotto stamane//

355. 1° lettore: a queste parole gli occhi di sciasciarello balenarono di una luce di sangue/ gli si era toccata la corda più sensibile/ la donna sua// lo strangolatore capì era una ‘sciarra’/ una sfida//

[Sciasciarello guarda in modo minaccioso Pilato, facendogli cenno di uscire] ‘scaloppiò’ ‘mogio mogio’ dalla panchetta sulla quale era seduto/ lo seguì Sciasciarello// [masto e Sciasciarello escono fuori dalla taverna]

356. Pilato: m’hai fatto cenno di uscire!

358. Sciasciarello: sì/ io voglio da ‘uscita’ una dichiarazione//

359. Pilato: e che dichiarazione?

360. Sciasciarello: vossia ha toccato la donna mia//

361. Pilato: tu ‘mentisci’ carogna! toccherei lo sterco piuttosto che un dito di quella baldracca//

362. Sciasciarello: io non ‘mentisco’/ e non sono una carogna/ e la donna mia non è una baldracca!

363. Pilato: CAROGNA E PUZZO! [Pilato sputa in faccia a Sciasciarello]

364. Sciasciarello: TIRA FUORI LA PUNTA!

365. [Sciasciarello esce il coltello, Pilato và per strozzarlo]

366. 1° lettore: ucciso e uccisore furono coperti di sangue/ l’ultima parola dello strangolatore fu una bestemmia// [Sciasciarello pulisce il coltello]

367. Gregoretti: con questa superba pagina di filologia dei bassifondi/ condotta con un piglio narrativo rapido e tagliente/ una di quelle pagine che fanno del Matriani/ per dirla come un critico di oggi /un antenato e un maestro insuperato del romanzo d’azione dei nostri giorni / si conclude questo ansimante tentativo/ di analizzare in breve tempo l’immenso pastiche dei “Misteri di Napoli”// ma ci sembra giusto raccontarvi anche come va a finire/ va a finire così/ Onesimo e Marta/ separati da una lunga serie di dolorosi eventi /riescono a ricongiungersi 15 anni dopo/ nel 1860/ Onesimo è diventato operaio/ ma è una gioia di breve durata/ Marta/ infatti è malatissima/ e un giorno anzi una mattina...//

368. 1° lettore: una mattina di domenica/ Onesimo arriva di ora straordinaria in casa di Marta/ il suo volto è sorridente/ la felicità brilla sulle nobili sembianze dell’operaio//

369. “buon giorno [xxx] Serafino!” “benvenuto figliolo mio!” “non c’è Marta?” “sì/ ma essa è ancora a letto!” “possibile? ella è dunque seriamente malata?”

370. Non aveva Onesimo finito di proferire queste parole che l’usciolino della stanza contigua si

aperse e venne fuori Marta// era un fantasma...il viso [xxx]/ scarno/ pallidissimo/ annunciava una profonda devastazione/ i suoi passi non avevano fatto alcun rumore/ appunto come

Maria Giuliano

camminavano gli spettri/ era chiaro che essa si era alzata nel sentire la voce del dialetto/ quella voce aveva fatto un miracolo// [Marta si avvicina ad Onesimo e si siede]

373. “Ah Marta! ah mia Marta! sposa mia!” esclamò Onesimo prendendo per la mano la giovane/ a nome di sposa/ Marta fece un movimento del quale Onesimo si avvide e tosto soggiunse//

374. Onesimo: sì/ che ora posso e voglio chi amarti mia sposa/ tra 15 giorni tu sarai mia moglie//

375. 1° lettore: “sua moglie” ripeteva finalmente la giovane come assorta in un’estasi divina/ “ma perché non rispondi amica mia? perché non partecipi della mia gioia”? diceva Onesimo/ la giovane alzò il capo/ i suoi occhi [xxx] di lacrime cercarono il cielo/ “amarti per tutta la vita/ potermi addormentare al tuo fianco/ posare la mia testa sulle tue spalle”// “sì” esclamò Onesimo [xxx]// Marta abbassò nuovamente il capo e disse mestamente/ “troppo tardi”/ poi mise un sordo gemito e appoggiò il capo sulla spalla di Onesimo// la misera mancava/ era morta//

376. 2° lettore: e poi?

377. [il 1° lettore non riesce a leggere per la commozione, il terzo prende il libro, mette gli occhiali e prosegue la lettura]

378. 3° lettore: una tomba sorge sul modesto camposanto di un paesello nelle vicinanze di Napoli/ è la tomba di Marta/ la sua immagine scolpita in marmo si erge sul monumento//

[il 2° lettore nota la commozione del primo e poggia una mano per confrontarlo]

379. 1° lettore: no...//

380. 3° lettore: ogni giorno/ sull’ora del tramontare/ un vecchio/ un cieco/ un mendico all’apparenza veniva a porre un fiore su quella tomba// una sera il vecchio s’inginocchiò e appoggiò il capo e le braccia sulla lapide in marmo/ l’indomani i custodi del cimitero trovarono quel mendico in questa posizione/ lo cedettero addormentato/ vollero destarlo/ era morto//

[il vecchio è il padre di Marta, Serafino, Ionnero]

I LADRI DELL’ONORE

Maria Giuliano

ANTEFATTO

LA FACCIATA RISPETTABILE

Interno. Salotto borghese. Tre donne e due cavalieri

Narratore: Attilio/ e Sofia Morra/ una coppia di sposi borghesi molto felice/ molto considerata/ molto invidiata/ molto ricca//

[gli ospiti si salutano fra inchini e baciavano]

IL ROVESCIO INCONFESSABILE

Interno. Salotto di casa Morra

Narratore: Attilio e Sofia Morra non si amano/ lui la trascura/ si assenta di casa per lunghi periodi/ la tradisce//

[Attilio, aiutato da un governante, si veste di soprabito, guanti, cappello, bastone. Saluta ed esce di scena]

Narratore: lei si addolora/non regge alla pena di tanta astinenza/ lo ricambia//

[Sofia si getta tra le braccia del suo amante dopo l'uscita di scena di Attilio]

Interno. Ingresso. Casa di Gin

Narratore: Sofia si innamora di un amico di famiglia/ Berto Zanna/ Attilio si incapriccia di una sottoproletaria con la gobba/ Gin/ dai due tradimenti simultanei scaturiscono due gravidanze//

[Attilio in casa di Gin si abbandona tra le sue braccia]

Maria Giuliano

LA SCOPERTA DELL'ADULTERIO

Interno. Camera da letto. Sofia e Attilio

Narratore: Attilio si accorge che la moglie lo tradisce con Berto Zanna/ [Sofia seduta su una poltrona, visibilmente scossa, si sorregge la testa, mentre Attilio discute e si agita animatamente] scoperte del genere possono essere provocate da un rientro inaspettato/ da un biglietto intercettato/ da un gonfiore gravidico mal dissimulato/ [Attilio indica il ventre di Sofia, visibilmente in avanzato stato di gravidanza] la scoperta di una gravidanza rivelatrice di solito è accompagnato da una confessione//

LA CONFESSIONE

Interno. Studio di Attilio, Sofia e Berto Zanna

[Attilio seduto dietro la scrivania osserva e ascolta l'amante e la moglie. Attilio mantiene la calma e reprime la rabbia]

Narratore: Sofia e Berto Zanna confessano ad Attilio il loro fallo/ l'obbligo di evitare lo scandalo/ salvare la reputazione/ impedire che il nome venga infangato/ non esime dall'obbligo della "PUNIZIONE"//

[Attilio, appresa la notizia, inizia ad agitarsi, Berto continua a giustificarsi, Sofia cerca comprensione dal marito]

Narratore: accettato come verità ineluttabile sia dai colpevoli sia dall'offeso/ che si trasforma in giudice punitore/ [Attilio impugna una pistola e la punta verso Berto, ma subito dopo l'abbassa] il delitto d'onore è omesso/ non nuoce alla reputazione dell'offeso/ ma nei romanzi della Invernicio/ la soluzione cruenta a breve termine viene sconsigliata dal demone della "VENDETTA"... che reclama tempi lunghi e suggerisce per l'adultera il castigo di una "ESPIAZIONE" lenta e senza fine/ piuttosto che quella di una morte rapida/ [Berto si alza dalla poltrona ed esce di scena lasciando i due coniugi soli] generalmente il seduttore scompare quasi subito di scena/ va all'estero oppure si ammala misteriosamente/ Berto infatti/ muore qualche giorno dopo di una misteriosa malattia/ [scena di Berto agonizzante nel suo letto, muore poco dopo] l'adultera viene invece castigata nell'affetto materno/ nel "FRUTTO DELLA

Maria Giuliano

COLPA”/ [scena di Sofia che partorisce la figlia] nel figlio adulterino che sta per nascere/ e che appena nato le verrà strappato/ e sarà affidato a un capraio o a un ospizio oppure abbandonato in una chiesa o a qualche altro destino/ la madre espierà/ interrogandosi atrocemente per tutta la vita sulla sorte della creatura/ [entra in scena il narratore, che si accomoda su una poltrona con alle sue spalle Sofia che urla per i dolori del parto] fin qui lo schema classico di un tipico romanzo alla Carolina Invernizio/ ma in “I ladri dell’onore”/ il libro che esaminiamo stasera/ c’è una variante/ di frutti della colpa/ e proprio nello stesso giorno/ anziché uno/ ne vengono al mondo due/ la figlia di Sofia e di Berto/ [esce di scena, mentre fatto il suo ingresso Attilio, si lascia cadere sulla sedia afflitto per tutta la vicenda, mentre ancora Sofia soffre per il parto] e la figlia di Attilio e della gobba da lui sedotta/ Gin! [la scena si sposta in casa di Gin che ha appena partorito la sua creatura e che tiene tra le braccia, mentre la madre, le sta seduta ai piedi del letto] a questo punto Attilio/ secondo lo schema classico/ dovrebbe/ togliere la figlia a Sofia/ e ignorare la figlia di Gin/ invece rovescia lo schema//

Interno. Camera da letto di Gin

Gin: ah::/ ah::/ ah::/ la mia bambi (-)/ LA MIA BAMBINA:::/ LA MIA BAMBIBA!
[la madre le strappa dal grembo la figlia per portarla via] no::/ no::!

Narratore: toglie la figlia a Gin/ con l’aiuto della perfida madre di lei/ la Rava/ che si guadagna l’odio imperituro della gobba/ e lascia invece la figlia a Sofia/ riconoscendola/ illegittimamente e guadagnandosi la gratitudine imperitura della moglie/ [cambia scena, siamo nella camera da letto di Attilio e Sofia. Sofia tiene tra le braccia la sua bambina] come si spiega? lo capiremo leggendo insieme i principali capitoli de “I ladri dell’onore”/ così come capiremo altre cose sullo stile e sul mondo della Invernizio/ per cominciare/ facciamo uno spostamento in avanti di diciotto anni/ [cambia nuovamente la scena, siamo nel salotto di casa Morra. C’è un gran fermento per i preparativi di Natale] è la settimana di Natale e in casa di Attilio e Sofia si prepara una festa/ la figlia di una neoborghese industriale e mercantile torinese/ molto bella/ molto ricca/ molto viziata dal padre/ molto amata dalla madre/ anche se la madre/ a dire il vero/ manifesta certe inquietudini//

Interno. Camera da letto. Attilio e Sofia

Attilio: sei pronta?

Sofia: sì/ aspettavo Margherita/ Attilio...

Attilio: cosa vuoi mia cara?

Sofia: guardami bene//

Attilio: ti guardo e ti faccio i miei complimenti/ [Attilio le bacia la mano] tu diventi sempre più bella//

Sofia: ma è proprio vero che tu ami Margherita?

Maria Giuliano

Attilio: sì! l'amo/ io l'adoro/ io ho pensato quasi unicamente a lei in questi diciotto anni è:::/ la mia gioia/ il mio ORGOGLIO//

Sofia: OH! h/ h/ h/ oh/ [sospira e piange] oh:://

Attilio: tu piangi perché ti dico questo?

Sofia: piango perché non ti credo/ tu per avermi perdonata/ ma:::/ è un inganno l'amore che tu hai per Margherita sapendo che non è <tua figlia>

Attilio: <TACI!> Margherita porta il mio nome/ mi rassomiglia/ mi appartiene/ tu stessa non l'ami quanto sento d'amarla io//

Sofia: potessi crederci/ h/ h/ ma tanta generosità:: mi spaventa::/ e::/ non so perché//

Narratore: Sofia ha degli strani dubbi/ e non da oggi/ sono ben dieci anni che se li cova dentro/ anche se fino ad ora non li aveva mai manifestati/ [Sofia continua a bisbigliare ad Attilio, mentre lui si mostra preoccupato e pensieroso] ma come hanno avuto origine questi dubbi? da un lontano episodio/ adesso dobbiamo fare un salto indietro di dieci anni//

Interno. Camera da letto. Gin seduta ai piedi del letto

Rava: h::/ h::/ oh::! ho tanta/ h/ sete/ dammi <da bere>

Gin: <un momento> prima tu devi dirmi che ne facesti della mia creatura//

Rava: oh! uhm::/ ho sete/ h//

Gin: OH! TU FINGI DI NON INTENDERMI/ neppure l'avvicinarsi della morte ti cambia//

Rava: ho sete Gin/ dammi la 'branda'//

Narratore: 'branda' in gergo vuol dire 'acquavite'//

Gin: NO! non ti darò nulla se non parlerai/ sono otto anni che ti prego invano di dirmi che ne facesti della mia creatura/ forse l'hai venduta/ mo non una parola/ una parola sola/ e ti perdonerò tutto il male che mi hai fatto//

Rava: h/ h/ mmh/ dammi da bere Gin//

Gin: NON TI DARO' UNA GOCCIA DI 'BRANDA::'/ se prima non mi avrai detto dov'è mia figlia//

Rava: oh:::/ brutta carogna/ se potessi alzarli/ h/ ti rompere la gobba/ no! non ti dirò nulla/ no/ no/ no//

Gin: e morirai come un cane arrabbiato/ h/ h:://

Rava: no/ no/ pietà/ da bere/ h/ parlerò:://

Gin: davvero?

Rava: sì/ h/ la tua bambina::/ h/ h::/ è in mano di suo padre/ e lui che l'ha voluta/ h/ l'ha pagata bene//

Gin: tu menti//

Rava: no/ no/ da bere::/ h/ da bere/ h:://

[Gin versa dell'acquavite in un bicchiere]

Maria Giuliano

Interno. Salotto di casa Morra. Attilio legge delle lettere

[Irrompe sulla scena Gin]

Gin: mi riconoscete vero? potrò aver cambiato di volto/ ma porto un tal segno sulle spalle che nessuno può ingannarsi//

Attilio: mi hanno detto che venivate a nome di vostra madre/ cosa posso fare?

Gin: mi abbisogna che una cosa sola/ mia figlia//

Attilio: vo:stra:: fi:glia::/ avete una figlia Gin?

Gin: uhm::/ vuol prendersi ancora gioco di me? non le basta avermi disonorata/ di aver lordato la mia vita/ mi ha fatto strappare anche dal seno la mia creatura//

Attilio: io? IO!

Gin: non si mente al letto di morte/ mia madre mi ha confessato di avermi strappato la creatura per portarla qui/ otto anni or sono//

Attilio: E' UNA MENZOGNA!

[entra nella stanza, da un ingresso laterale, una bambina accompagnata da Sofia]

Gin: E' LEI::! oh::// [Gin afferra la bambina, strappandola dalle mani di Sofia]

Sofia: che vuol dire questa scena?

Attilio: lasciatela stare cara/ è una giovane donna che ha perduto la sua bambina/ e ha creduto di averla ritrovata in casa nostra//

Sofia: e tu ricevi gente simile? [si dirige verso Gin allontanando la bambina] lasciate mia figlia//

Gin: vostra questa fanciulla? ella:: è mia/ chiedete a vostro marito se non è la fanciulla che IO ebbi da lui//

Sofia: ah/ ah/ ah/ sei tu Attilio che hai reso madre questa gobba?

Gin: la:scia:temela con le buone/ signora/ altrimenti guai a voi//

Sofia: or via finiamola// [tira verso di se la bambina]

Bambina: papà portami via// [viene tirata e strattonata da entrambe le donne]

Attilio: sì/ sì/ Sofia::/ portala via/ por:ta:la: via/ a costei ci penso io//

[Sofia esce di scena portando con se la bambina, mentre Attilio trattiene con forza Gin che vorrebbe correrle dietro]

Gin: mi lasci:: in pace::/ infame/ voglio mia figlia/ <la voglio::>

Attilio: <tornate in voi>

Gin: <la vo:glio::>

Attilio: <tornate in voi> o sarò COSTRETTO A FARVI ARRESTARE!

Interno. Camera da letto di Sofia

Maria Giuliano

[Sofia e Attilio. Siamo tornati indietro di dieci anni]

Sofia: ebbene/ da quel giorno chiedo sovente a me stessa/ se Margherita sia davvero mia figlia//

Attilio: ah/ ah/ ah/ tu hai creduto proprio alle parole di quella pazza/ ma mi stimi/ di così poco gusto d'aver avuto un capriccio per quella gobba/ non parliamone più/ ecco Margherita// [entra Margherita e Attilio le va incontro]

Narratore: nello stesso momento in cui si svolge questa scena/ a notevole distanza da casa Morra/ nei pressi del popolare mercato di porta palazzo/ accade un fatto nuovo/ [esterno, strada] Gin la gobba/ rincorre una ragazza/ scivolando in malo modo giù dal tram/ la ragazza ha perso il cappellino/ e Gin l'ha raccolto//

Gin: signorina/ il suo cappellino/ h/ le era ruzzolato giù dal tram//

Ragazza: grazie/ grazie/ mi sarebbe dispiaciuto un poco andare al negozio a testa scoperta/ lasciate che vi stringa la mano per ringraziarvi// [le porge la mano]

Gin: oh:::/ questo sì mi rende proprio contenta/ come ho trepidato quando le è caduta/ pensa lo spavento che avrebbe provato sua madre se si fosse trovata presente//

Ragazza: non ho madre/ né alcuno al mondo che si cura di me/ sono.../ una ragazza 'bastarda'/ il nome che porto mi fu dato all'ospizio quando vi fui portata/ diciotto anni fa//

Gin: oh/ h/ sarebbe/ così buona/ da/ dirmi il suo nome?

Ragazza: Lorenza Dile/ commessa nel negozio 'Bocconi'/ di Piazza Castello//

Gin: ebbene signorina Lorenza/ se qualche volta::/ le abbisognasse::/ delle erbe medicinali/ o::/ dei semi di fiori oppure gradisse farsi il giuoco delle carte/ non si dimentichi di me/ domandi di Gin/ la gobba di Porta Palazzo/ e tutti le indicheranno dove mi trovo//

Ragazza: ne approfitterò qualche volta/ <arrivederci>

Gin: <arrivederci>

Narratore: una trovatella di diciotto anni/ non può che fare colpo su Gin/ subito presa da una travolgente simpatia per la ragazza che il caso le ha fatto incontrare/ sono appena diciotto anni che Gin cerca la figlia/ ormai si è rassegnata all'idea che Margherita Morra non sia lei/ e l'incontro fortuito con Lorenza le è sembrato un segno del destino/ non dimentichiamo che Gin è anche cartomante/ e Gin vuole illudersi a tutti i costi che Lorenza sia sua figlia//

Interno. Ingresso. Casa di Lorenza

[suonano alla porta e Lorenza va ad aprire. Sorpresa si trova davanti Gin]

Lorenza: <OH::!>

Gin: <oh! Lorenza> [entra in casa con un cesto colmo di regali]

Narratore: ne scopre quasi subito l'alloggio/ le porta le sue tisane omeopatiche/le comunica il risultato delle sue indagini all'ospizio/ dove ha scoperto che Lorenza fu

Maria Giuliano

abbandonata nello stesso periodo in cui nacque sua figlia/ e in breve/ le due donne/ ambedue sole e bisognose d'affetto/ si stabilisce un profondo legame//

Lorenza: come posso ringraziarvi? [siedono sul letto tenendosi per mano]

Gin: h::/ ah::/ con l'amarmi un poco/ voi siete sola::/ mmh/ e pure io non ho parenti né famiglia/ entrambe abbiamo bisogno di qualcuno che ci ami/che ci aiuti a camminare nella vita/ h/ volete considerarmi come se fossi la vostra madre?

Lorenza: oh::/ sì!

Gin: oh! [le bacia le mani] da questo momento puoi disporre della mia vita che è tutta tua! [si abbracciano amorevolmente]

Narratore: abbiamo appena letto cento pagine de "I ladri dell'onore" che ne dura seicento/ e abbiamo già capito che Margherita non è figlia di Sofia/ ma è figlia di Attilio e di Gin/ che la figlia di Sofia deve essere stata sostituita nella culla con la figlia di Gin/ c'è la vera figlia di Sofia e del suo povero amante Berta/ con ogni probabilità/ è la trovatella Lorenza/ non l'hanno capito loro/ e troppo ce ne vorrà prima che ci arrivino/ ma noi sì/ perché Carolina Invernicio ci ha anticipato tutto/ e questo procedimento/ che può apparire sbagliato a noi lettori di oggi abituati dalle tecniche della modernità 'suspense'/ a scoprire la verità soltanto alla fine/ e invece è una regola precisa romanzo d'appendice/ dove la verità non deve essere scoperta dai lettori/ ma dai personaggi/ ai lettori come all'autore/ interessa unicamente l'intreccio/ il racconto delle innumerevoli peripezie che dovranno affrontare per esempio Gin e Sofia/ per scoprire la verità sulle loro figlie/ non tanto perciò per come andrà a finire/ ma come si arriverà a quel finale che già si prevede/ ci si arriverà con due espedienti paralleli/ egualmente tipici del romanzo popolare/ il primo/ astratto e simbolico/ che la Invernicio chiama/ "la voce del sangue"/ è una specie di cordone ombelicale affettivo/ che guida come un filo d'Arianna le madri e le figlie nei labirinti dell'intreccio romanzesco/ fino al ritrovamento conclusivo/ il secondo espediente / è invece il decorso concreto/ a un personaggio o a un fatto nuovo/ che metta in moto il meccanismo di riavvicinamento/ il personaggio inventato a questo scopo nel nostro romanzo è Piero Zanna/ nipote del defunto Berto/ un ladro dell'onore di cui si innamorano lo stesso giorno/ Lorenza e Margherita//

Interno. Negozio di stoffe. Lorenza e seconda commessa

Piero: buonasera signorina!

Commessa: buonasera signor Zanna! cosa desidera?

Piero: oggetti di profumeria/ e:::/ un portafoglio di seta//

Commessa: da quella parte signore//

[Piero penetra con lo sguardo gli occhi di Lorenza]

Lorenza: lo conosce quel giovane che ha servito? [si rivolge all'amica]

Maria Giuliano

Commessa: da molto tempo/ è un certo Zanna Pietro figlio di un banchiere/ uno ‘scapato’ di prima riga/ l’anno scorso manteneva la Delfina/ sai:/ :la bionda commessa da Bonino//

Lorenza: ma la Delfina non era la sola amante del cambista Valero?

Commessa: precisamente/ è una ragazza leggera:/ lusinghiera:/ e già ::/ora bisogna essere così per piacere e essere amate//

[Piero guarda Lorenza e le sorride maliziosamente]

Interno. Salotto di casa Morra. Diversi invitati

Piero: è incantevole stasera/ e sarebbe un boccone prelibato/ trecentomila lire di dote//

Aldo: perché non le fai le carte?

[Margherita distribuisce i regali ad amici e parenti]

Piero: e:/ per noi signorina/ non c’è nulla?

Margherita: per voi ho serbato questo signor Piero [gli porge un pacco mentre lui le prende la mano guardandola dritta negli occhi]

Voce esterna: entrambi subirono come una scossa elettrica//

Interno. Salotto di casa Zanna. Piero e il padre, il banchiere Zanna

Signor Zanna: dunque:/ non hai proprio nessuna novità da raccontarmi?

Piero: eh:/ si papà/ temo di essermi innamorato... seriamente!

Signor Zanna: ah:/sentiamo chi sia questa... fenice/ la conosco io forse? chi è?

Piero: l’unica figlia di Attilio Morra/ la bella ereditiera Margherita/ non sei contento della mia scelta?

Signor Zanna: figlio mio... fa d’uopo che tu vi rinunci/ quella famiglia cagionò troppo dolore/ a mio fratello Berto e poi:/ vi sono altre giovinette da amare//

Piero: ne ho già vista una//

Signor Zanna: di chi si tratta//

Piero: di una commessa di negozio//

Signor Zanna: bada! Ve ne sono delle scaltre/ e: MALIZIOSE:://

Piero: è ciò che le rende appunto seducenti da fare gola//

Signor Zanna: il vizioso/ h/ due parole:/ te ne farai un’amante?

Piero: lo spero// [brindano sorridenti e allegri]

Interno. Salotto di casa Morra. Margherita, Silvia Attilio, Bruno

Maria Giuliano

Narratore: anche margherita ha parlato ai genitori del suo amore per Piero Zanna/ ed anche a lei è stato detto/ no! Attilio e Sofia non hanno certo spiegato alla figlia il segreto motivo del loro rifiuto/ la parentela di Piero con Berto/ antico amante di Sofia/ causa di tanti drammi/ ma vi è pure un altro motivo/ Bruno/ un giovane immensamente ricco che aspira alla mano ragazza e che ai genitori di lei/ sembrerebbe il partito ideale//

Sofia: come ti sembra Bruno? [rivolgendosi alla figlia]

Margherita: insignifican:::te!

Sofia: ah/ h::/ senti cara/ le cose non vanno mica bene così sai//

Interno. Casa di Gin. La stessa e Lorenza

Lorenza: tu che sei capace di indovinare l'avvenire/ sai dirmi se l'uomo che qui scrive è sincero? [le porge la lettera] se mi ama?

Gin: chi l'ha scritta?

Lorenza: Piero Zanna//

Gin: mmh/ h::/ oh::/ questo uomo né ti stima né ti ama/ non è così che si scrive a una giovane onesta/ non credere alle sue parole/ tu l'ami già?

Lorenza: ebbene sì! 'sprezzami

' se lo vuoi/ ma ti confesso che nessun altro uomo ha mai esercitato tanto potere su di me/ l'ho visto una sola volta e mi parve così bello/ nobile/ fiero//

Gin: povera Lorenza/ meglio se lo dimenticasse//

Interno. Camera da letto. Lorenza legge

[suonano alla porta]

Lorenza: voi::?

Piero: Lorenza/ Lorenza/ tu non vuoi che io muoia vero?mi ami?

Lorenza: lasciatemi//

Piero: no Lorenza/ mia luce/ mia gioia/ anima mia/ dovremo vivere sempre insieme/ è vero che non ci separeremo più?

Lorenza: non mentite vero? mi amerete proprio <sempre?>

Piero: <sempre!>

Lorenza: guai se mi ingannaste/ se mi voleste mentire/ non subirei in pace il tradimento/ l'onta::/ la vergogna::/ h/ mi uccidere//

Piero: no Lorenza/ scaccia le tue tristi idee/ non lo senti che ti adoro? tu solo puoi rendermi felice//

Narratore esterno: ella fu colta come da una vertigine/ non resisté più//

[i due si dirigono in camera da letto]

Elle e Giulio

Narratore: al di là di quella porta/ sta per essere consumato un furto dell'onore/ di quell'onore che per Lorenza/ fanciulla del popolo/ costituisce a detta dell'Invernizio/ l'unica ricchezza/ volendo potremmo istituire un parallelo/ se non un'identità/ tra certi personaggi femminili dell'Invernizio/ e il pubblico delle sue lettrici di allora/ Lorenza è una commessa dei grandi magazzini/ e le commesse dei grandi magazzini/ sono certamente/ divoratrici assidue dei romanzi dell'Invernizio/ che erano i fotoromanzi di quel tempo/ avrete notato come... certe sottolineature didascaliche dell'Invernizio/ anticipano in maniera sorprendente/ il linguaggio del fotoromanzo/ e questi romanzi/ dicevamo/ dovevano esercitare una qualche influenza sulle lettrici di modesta cultura come Lorenza/ sulle sartine/ sulle commesse/ e probabilmente sui loro amori... promozionali/ e forse le rendevano più esposte ai pericoli della seduzione/ alle trappole e alle suggestioni dei ladri dell'onore/ alla Piero Zanna//

Lorenza: lo giuri che non mi lascerai più//

Piero: te lo giuro/ te lo giuro//

Esterno. Scalinata d'ingresso della basilica. Piero, Margherita e Jenni la governante

Piero: Margherita//

Margherita: Piero//

Piero: possiamo fidarci della vostra governante? [i due si appartano]

Margherita: interamente/ ella mi è devota come una schiava//

Jenni: non sarebbe meglio visitare la basilica?

Margherita: sì/ andiamo//

Interno. Basilica

Il cicerone: Elisabetta e Cristina/ regine di Ravenna/ Carlo Alberto//

Narratore: appena reduce/ dal furto dell'onore di Lorenza/ Piero/ si prepara a rapinare quello di Margherita/ per costringere Attilio/ Sofia e il banchiere/ a rimangiarsi il divieto/ e sposare Margherita e mollare Lorenza al suo destino//

Piero: mi ami?

Margherita: sì!

Piero: e sarai mia vero? mia per sempre/ lotteremo contro tutti/ [la bacia appassionatamente] cara... adorata//

Narratore: ma Lorenza/ e soprattutto Gin/ sospettose sin dal principio/ vi:gi:la:no/ e questo falso mendicante è una loro spia [all'uscita della basilica un uomo segue la coppia] un certo Giaccone/ che vive di espedienti e dell'elemosina di Gin//

Interno. Casa di Gin. Ingresso

Elisabetta Giuliano

Gin: in via Mazzini? ma sei sicuro Giaccone?

Giaccone: eh::// [annuisce solamente]

Gin: ed è rientrata nella casa del signor Morra::h/ rispondi::/ h/ rispondi SUBITO//

Giaccone: sì//

Gin: h/ ed è sua figlia::/ h/ sua:: fi:glia::/ l'innamorata del signor Piero:://

Giaccone: h/ ma sì// [Gin si alza urlando]

Narratore esterno: il sangue le fischiava nelle orecchie/ quale tempesta dentro l'anima sua/ ancora non poteva credere a ciò che avveniva/ Margherita rivale di Lorenza/ era troppo/ ella non l'avrebbe risparmiata//

Interno. Casa di Gin. Camera da letto. Lorenza e Gin

Lorenza: se potessimo coglierli entrambi insieme/ oh::/ h//

Gin: giungeremo anche a questo/ purché tu sia disposta a obbedirmi//

Lorenza: è bella? [piange disperatamente]

Gin: oh! mmh! ha molti denari//

Lorenza: OH! dunque Piero la <sposerà>

Gin: <no> finché io vivo//

Narratore: se Gin sapesse che proprio in questo momento/ c'è qualcuno ancor più deciso di lei a impedire questo matrimonio/ si sentirebbe in qualche modo/ spalleggiata/ questo qualcuno/ è il suo odiato nemico/ Attilio Morra/ che proprio in questi giorni è stato fulminato da un'altra delle tipiche folgorazioni inverniziane/ la rovina canonica/ la bancarotta segreta/ il problema di evitare la scandalo//

Interno. Casa Morra. Camera da letto. Attilio e Margherita

Attilio: Piero non è uomo per te/ pensa piuttosto a piacere al signor Bruno/ egli ha tante qualità/ è bello/ milionario/ senza pretese/ aggiungi che questa unione mi renderebbe felice//

Margherita: papà/ farò ciò che vorrai/ ma ricordati che amo <Piero>

Attilio: <BASTA/ BASTA/> sposalo se vuoi ma sappi che prima delle nozze tuo padre sarà mo:rto:://

Margherita: papà::/ h/ papà mio::/ oh::/ io voglio che tu viva/ e sposerò Bruno/ anche se il mio cuore/ il mio avvenire saranno distrutti//

Attilio: che cosa vuoi dire disgraziata//

Margherita: oh/ papà uccidimi/ lo merito/ da due giorni appartengo a Piero/ era il solo mezzo/ mi disse/ per strappare un consenso al nostro matrimonio/ uccidimi::/ uccidimi::/ oh//

Attilio: [sembra essere colpito da un malore] perduto/ h/ h/ perduto... l'ha perduto/ e:: io::/ che speravo da lei... la mia salvezza/ ah// [sviene cadendo su una poltrona]

Ilaria Giuliano

Margherita: no! oh::/ papà/ papà/ papà// [gli fa odorare dell'etere per rianimarlo]

Attilio: oh:/ cosa c'è/ oh/ ora ricordo/ tu sei:: la 'ganza' di Piero/ doveva venirmi proprio da te quest'ultimo colpo? voglio dirti tutto/ sappi/ che se fra due giorni io non pago/ duecento:: mila franchi/ sarò dichiarato fallito::/ e mi farò saltare le cervella/ mmh/ se tu acconsentivi a sposare il signor Bruno/ egli che conosce la mia situazione mi avrebbe <anticipato>

Margherita: <cessa papà> cessa/ cessa/ se lo vuoi sarò la moglie di Bruno//

Attilio: rinunzieresti a Piero d'uopo essere stata sua? no/ non voglio tanto sacrificio//

Margherita: no/ non è stato un sacrificio/ è un dovere/ e l'adempierei/ te lo giuro//

Attilio: oh::/ mia adorata/ tu/ mi salvi tu/ tu mia unica gioia/ mio unico orgoglio::/ quando posso parlare con il signor Bruno?

Margherita: anche oggi se lo vuoi/ solo fa d'uopo che io parli ancora una volta con Piero//

Attilio: lascia che sia io stesso a parlare a Piero//

Margherita: NO/ tu non puoi avere la calma che abbisogna in tale circostanza//

Attilio: lascia che vada io::/ sarò CALMO//

Margherita: fa ciò che vuoi/ sono tua figlia e devo obbedirti/ [gli bacia la fronte e va via] h/ h/ non rivedrò più Piero//

Interno. Casa di Piero

Narratore: e infatti/ non lo rivedrà più/ lo rivedrà invece/ Lorenza/ qualche giorno dopo/ penetrata con una chiave falsa nella 'garconniere' di Piero/ con l'aiuto di Gin e Giaccone/ e suscitare un clamoroso scandalo/ Lorenza si troverà di fronte a qualche cosa di imprevisto//

[Lorenza scopre il corpo senza vita di Piero]

Lorenza: AH::://

Narratore esterno: non sognava/ non si illudeva/ un rantolo le strozzò la gola/ il suo odio contro l'amante/ il suo desiderio di vendetta/ erano caduti/ scomparsi/ e l'amore risorgeva gigante/ tremendo nel petto della giovane//

Lorenza: oh::/ h/ h/ Piero/ h/ Piero/ h/ parlami/ rispondimi/ no::/ tu non puoi essere morto/ non ci credo/ tu vivi ancora... mi senti... sono io/ la tua Lorenza che ti chiama/ oh::/ AH::/ tu dei morto/ non puoi sentirmi::/ ma come puoi essere perito così miseramente? ti hanno forse assassinato? AH::/ se così fosse... GUAI/ GUAI al tuo assassino/ [suonano alla porta e dallo spavento le cade dalle mani un fazzoletto] oh!

[Lorenza corre ad aprire alla porta]

Maria Giuliano

Uomo: mi: scusi::/ io devo essermi certamente sbagliato/ cercavo il professore di tedesco/ il signor Nieman//

Lorenza: emh/ non lo conosco/ non so se abita in questa casa/ lo cerchi//

Uomo: certo/ certo/ mi scusi//

Lorenza: era d'uopo fuggire da queste stanze/ dov'è stato commesso un così terribile delitto//

[Lorenza prende le sue cose confusamente e fugge via, ma sbadatamente lascia il suo fazzoletto con le proprie iniziali: "A", "L"]

Narratore: Lorenza/ non la passerà liscia/ a differenza del vero assassino che nessuno ha visto e che non ha lasciato tracce/ questa stupida trovatella/ non solo è andata ad aprire a quel signore di prima/ e si è fatta vedere qui/ ma ha dimenticato questo/ [raccoglie da terra il suo fazzoletto] il fazzoletto fatale//

Interno. Salotto di casa Morra. Sofia e Margherita

Margherita: oh! umh::/ oh mio Dio//

Sofia: calmati cara/ calmati/ è una tremenda sventura quella che è successo/ ma che si penserebbe::/ vedendo le tue lacrime/ il tuo dolore//

Margherita: io non so fingere/ amavo Piero e lo confesso altamente/ oh::/ h/ anche sposa di Bruno/ non avrai mai cessato di pensare a lui/ h/ oh:://

Sofia: taci/ taci/ vi sono segreti che fa d'uopo devi custodire gelosamente in fondo al cuore/ per attirarsi il disprezzo/ il biasimo degli onesti/ il ricordo di lui ti sarà caro/ ma la tua bocca non pronunzi mai/ mai::/ il suo nome/ è necessario/ per te/ e per quelli che ti amano//

Interno. Tribunale. Lorenza sul banco dei testimoni

[Gin e Giacomo sono rinchiusi in una cella in aula]

Lorenza: no! io non avevo mai amato/ ignoravo tutte quelle sensazioni che danno le vertigini/ producono l'ebbrezza/ o la morte/ per un mese fu un sogno delizioso/ la cui rimembranza durerà quanto la mia vita/ a poco a poco però/ le sue visite si fecero più rare/ ma perché mi abbandonava mentre io l'amavo tanto/ ero la sua schiava/ avrei chiuso gli occhi sorridendo calpestata dai suoi piedi... si era innamorato di un'altra::/ fui colta da una vertigine/ la più furente gelosia si impadronì di me/ e IN QUEL MOMENTO/ LO CONFESSO ALTAMENTE/ IL DESIDERIO DELLA VENDETTA PARLO' ALL'ANIMA MIA PIU' FORTE DELL'AMORE//

Giudice: e la compiste!

Lorenza: NO! sono innocente/ LO GIURO//

Giudice: vabbene/ continuate//

Lorenza: volevo sapere ad ogni costo/ chi fosse quella signorina/ venni così a scoprire che si trattava dell'unica erede/ di un noto industriale/ e che la signorina in questione/

Maria Giuliano

h:// andava a passare le mattinate presso Piero/ in quello stesso appartamento in cui FU UCCISO/ E DIRO' ANCHE CHI FOSSE QUELLA SIGNORINA//

Signor Zanna: TACETE/ E' INUTILE PRONUNCIARE QUEL NOME CHE IO CONOSCO/ voi tentate di gettare fango/ sopra una pura ed onesta fanciulla/ dicendo una spudorata menzogna//

Gin: ECCO:::/ QUE:STA:: E' LA GIUSTIZIA:: DEGLI UOMINI::/ LA LEGGE E' FATTA PER TUTTI VI E' SCRITTO/ ma io dico che è fatta solo a danno dei miseri/ dei poveri/ e degli sventurati::/ h/ perché l'amante del signor Zanna LA SIGNORINA MARGHERITA MORRA/ ha UNA DOTE DI QUALCHE 'MIGLIONE'/ ANCHE IL PADRE VERRA' ASSASSINATO/ E SORGE A DIFENDERLA:://

[confusione in aula, il pubblico insorge]

Giudice: udienza sospesa::/ sgomberate l'aula:://

Narratore: con questa:/ improvvisa/ ed impreveduta sortita populistica/ che la Invernizio mette in bocca a Gin/ si conclude la prima udienza i questo processo/ Carolina Invernizio è una patita di processi/ come del resto la maggior parte degli italiani del suo tempo/ e si può dire che non vi sia un romanzo in cui non ne infili uno/ e i suoi processi/ ricalcano fedelmente la struttura dei processi veri del suo tempo/ di quei processi che mettono in piazza gli intrighi e le nequizie segrete della borghesia italiana come il processo Murri/ come il processo per la morte della contessa Lara/ che rivelano spesso retroscena più romanzeschi dei romanzi/ e il pubblico li segue con la stessa passione/ vivendo gli scandali della classi alte/ come se fossero i capitoli di un grande romanzo nazionale d'appendice/ illustrato dai disegnatori delle copertine della illustrazione italiana/ comunque/ questo processo finirà con un colpo di scena/ i periti scopriranno che lo strangolatore/ ha lasciato intorno al collo di Piero Zanna/ impronte di dita lunghe/ magre/ nodose/ con unghie affilatissime e a punta/ dita che non possono essere/ né di Lorenza né di Gin/ né di Giacone/ i quali verranno assolti//

[l'inquadratura si sposta su Attilio che appresa la notizia del giornale provvede a limarsi le unghie]

Esterno. Giardino. Margherita, Bruno, la cameriera Fede (in realtà Lorenza)

[Lorenza sotto falso nome lavora presso casa Morra]

Margherita: grazie Fede/ vai pure//

[la sua gravidanza è ormai evidente]

Fede: prego signora// [le porge una tazza di tè]

Narratore: è trascorso un bel po' di tempo/ siamo verso la fine dell'estate/ in una villa di campagna/ Margherita e Bruno sono sposati da alcuni mesi/ sette per la precisione/

Maria Giuliano

Margherita aspetta un figlio/ dell'omicidio di Piero Zanna non si parla più/ l'assassino non è stato trovato/ la giustizia ha archiviato il caso/ ma non così/ il banchiere padre e Lorenza/ che dopo il processo si sono conosciuti/ alleati/ ed hanno giurato di vendicare insieme lo scomparso/ convinti che l'assassino sia Bruno/ il quale avrebbe eliminato Piero per impalmare più facilmente Margherita/ e decisa a smascherarlo/ Lorenza e il banchiere hanno fatto ricorso ad un espediente classico/ quello del travestimento/ questa servizievole cameriera chiamata fede/ infatti non è che Lorenza/ la quale si è introdotta in casa Morra/ come domestica con una lettera di raccomandazione del banchiere Zanna/ piccolo Montecristo in gonnella/ Lorenza attende con implacabile tenacia/ l'ora della vendetta//

Margherita: grazie Fede puoi andare//

Bruno: hai freddo amore mio?

Margherita: sì!

Bruno: mio Dio cos'hai?

Margherita temo che sia giunto il tempo supremo/

Bruno: è impossibile doveva nascere a Novembre/

Margherita: non so/ la debolezza/ l'emozione/ forse anticiperanno la nascita della nostra creatura//

Bruno: ma perché non avvisavi/ chiamerò subito il medico/ la levatrice//

[Bruno l'accompagna in casa per stendersi sul letto]

Interno. Camera da letto. Margherita e Bruno

Bruno: vuoi che io rimanga qui con te?

Margherita: no! mandami Fede//

[Bruno esce e rientra accompagnato da Fede]

Fede: mio Dio che ha?

Margherita: come soffro/ h/ oh::/ è orribile/ h/ una cosa orribile/ sai fede... sto per divenire madre//

Fede: oh::/ oh/ signora ma avete fatto avvertire il medico?

Margherita: è andato mio marito stesso a prenderlo/ ma intanto dovesse succedere prima/ tu non avrai scrupoli ad aiutarmi vero?

Fede: se posso esserle utile/ conti pure su di me/ non si preoccupi di nulla/

Margherita: oh::/ h/ umh::/ h/ oh:://

[Fede si allontana e ragiona un po' sull'accaduto]

Fede: non sono trascorsi che sette mesi dal suo matrimonio ma la creatura che sta per nascere/ è proprio del signor Bruno?

Margherita: oh::/ h/ h/ ah::/ AH!

Fede: la signora sta peggio?

Maria Giuliano

Margherita: si Fede/ h/ mi sento/ h/ morire/ h/ mi pare che mi taglino a brandelli la carne viva/ Dio/ h/ oh::/ Dio//

Fede: vuole che chiami qualcuno?

Margherita: h/ no/ h/ no/ NON [xxx] TOGLIERE/ E' TUA/ MA NON PUOI DARLE IL TUO NOME/ NON VOGLIO CHE SIA UNA BASTARDA/ oh::/ oh::://

[la bambina nasce e nella stanza riecheggia il suo pianto]

Fede: oh::/ che bella bambina//

Margherita: che avrei fatto senza di te Fede/ a chi assomiglia?

Fede: né a lei né a suo marito//

Margherita: OH!

[Bruno rincasa accompagnato dal medico]

Bruno: Margherita cos'è successo?

Margherita: non ho avuto dell'opera di alcuno/ mi è bastata Fede//

[Bruno corre verso la moglie e la figlia]

Fede: BADATE SIGNORE/ BADATE//

Bruno: impazzite?

Fede: perdoni, temevo per la signora che ha bisogno di calma/ e per la bambina che è così delicata un abbraccio troppo forte <potrebbe>

Margherita: <mi sento in forze> stai tranquilla Fede/ e pensa che un padre non potrebbe mai fare del male alla propria creatura//

Fede: ha ragione signora/ mi allarmai a torto//

Narratore esterno: quella scena/ per Lorenza era atroce/ la bimba di Piero tra le braccia di Bruno/ l'assassino che accarezza la figlia della sua vittima/ ma Lorenza ed il banchiere/ non avrebbero permesso quell'inaudito sacrilegio//

Interno. Camera da letto di Fede

[Fede scrive una lettera, mentre ode le voci dalla stanza accanto]

Bruno: "oh::/ il braccino::/ eh! che bella"

Margherita: oh:/ amore!

Interno. Casa Zanna. Salotto. Signor Zanna

[l'uomo legge la lettera inviatagli da Fede]

Signor Zanna: oh! si/ bisogna decidersi/ dovrò lasciare impunito l'assassinio di mio figlio/ come lasciai quello di Berto? No! il sangue di mio figlio/ ricadrà su di loro//

Maria Giuliano

Interno. Camera da letto di Margherita. Sofia e Margherita

[Sofia e Margherita dormono e al suo risveglio Margherita non trova sua figlia nella culla]

Margherita: AH::/la piccina/ DOV'E' LA PICCINA//

Sofia: che succede? Margherita!

[Margherita corre nella stanza di Fede]

Fede: che vuole/ che cerca?

Margherita: mia figlia/ dov'è mia figlia/ non l'hai TU?

Fede: io signora? ma mi sono svegliata adesso/ non capisco/ ma la piccina non è nella culla?

Margherita: MIA FIGLIA/ MIA FIGLIA:://

Sofia: CALMATI/ Fede/ andiamo a cercare nelle altre stanze//

Margherita: AH ! [trova nella culla una lettera] è la scrittura di Piero/ “dovevi pensarlo/ che anche morto/ non avrei mancato di difendere il mio sangue non ti punii quel giorno che calpestando la mia memoria/ ti abbandonasti/ virilmente spergiuo infame al mio assassino/ ti punisco ora/ in mia figlia/ il morto che riprende i suoi diritti/ pure/ da te dipende/ il rivederla ancora/ e sarà il giorno in cui tu stessa/ avrai posto nelle mani della giustizia/ l'assassino di suo padre/quel giorno/ forse/ sarai da me perdonata/ Piero” [strappa la lettera e cade a terra svenuta]

Sofia: Margherita/oh::/ Margherita/ Margherita/ figlia mia/h//

Interno. Camera da letto. Attilio dorme

[Sofia entra in camera, furtivamente spia tra gli averi di Attilio per cercare qualche prova]

Narratore: sono tornati tutti a Torino/ e si è scatenata la ridda dei sospetti/ si può dire che ogni membro della famiglia coltivi un suo sospetto personale/ Sofia per esempio sospetta di Attilio/ perché sospetta d'Attilio? Beh! non dimentichiamoci che Sofia vive da venti anni nel timore del marito/ della sua doppiezza/ della sua generosità ambigua/ ma perché Attilio avrebbe strappato la bambina a Margherita? chiaro pensa Sofia/ perché avrebbe capito che la piccina/ è figlia di Piero Zanna/ e se anche Margherita è figlia di uno Zanna/ del povero Berto/ e così colpisce due Zanna adulterine/ con una botta sola/ ma è proprio vero che Margherita sia figlia sua e di Berto? l'eterno atroce sospetto/ assale ancora una volta Sofia/ e finalmente Carolina Invernizio ha pietà di lei/e le concede/ e le suggerisce l'espedito infallibile/ più collaudato della letteratura d'appendice [intanto Sofia si è spostata nello studio del marito e controlla tra i cassetti, trovando una lunga serie di lettere] per venire a capo di tutte le verità/ per sciogliere nodi più complicati/ la scoperta di una o più lettere rivelatrici/ sono lettere del povero Berto indirizzate a Sofia ma intercettate da Attilio/ lettere della Rava/ la madre di Gin

Maria Giuliano

ad Attilio/ lettere di Gin/ da queste lettere Sofia scopre che il suo amatissimo Berto non morì di morte naturale/ ma fu avvelenato da Attilio//

Sofia: oh:::/ h/ Berto::/ Berto::/ è pur vero ciò che io:: leggo::/ noi fummo traditi in modo infame::/ e tu/ forse chiudesti gli occhi pensando con terrore in quali mani mi lasciavi...

Narratore: h/ che suo marito Attilio ha realmente avuto una figlia con Gin la gobba//

Sofia: oh:::/ è dunque vero/ egli gliela fece strappare dal seno/ ma poi che farne::? oh:::/ ho paura di comprendere/ Dio/ Dio::/ fate scaturire un po' di luce in mezzo a queste tenebre//

Narratore: che sua figlia/ subito dopo la nascita è stata abbandonata e sostituita con la figlia di Attilio e della gobba/ tutte cose che noi già sappiamo da un pezzo/ ma la Invernizio/ come abbiamo cercato di spiegare al principio/ non vuole sbalordire noi/ vuole che noi si assista alla sbalordimento di lei//

Sofia: no::/ guai::/ guai al lui se fosse vero:/ non posso: ancora crederci::/ sarebbe::/ troppo mostruoso::/ disumano::/ per quanto::/ Attilio avesse ragione di vendicarsi della mia colpa/ non poteva:::/ essere:::/ scellerato/ a tal punto ...

Narratore: come si vede/ si è trattato di una vendetta più articolata delle solite/ e anche più ricca di soddisfazioni/ mettendo segretamente sua figlia/ al posto della figlia di Berto/ Attilio infatti ha ottenuto/ primo/ di far fuori l'intrusa/ secondo/ di dare nome/ ricchezza/ affetto/ alla figlia sua/ terzo/ di darle una madre come Sofia/ che tutto sommato è meglio della gobba/ quarto/ di avere la riconoscenza di Sofia/ quinto/ di salvare le apparenze/ la facciata/ no dico/ non c'è male/ non dimentichiamo che qui/ la madre in attesa di rivelazioni/ sono due/ Sofia e la gobba/ questo fatto permette alla Invernizio/ di offrirci subito/ un ricco bis/ di una ghiotta scena/ di una lettera missiva rivelatrice//

Interno. Ingresso. Casa di Gin

[bussano alla porta, Gin va ad aprire]

Gin: chi cerca?

Sofia: una donna chiamata Gin//

Gin: sono io//

Sofia: mi riconosce?

Gin: oh:::/ voi in casa mia? quale degnazione:::/ quale onore per me//

Sofia: avete ragione di sorprendervi/ e forse non mi avrete mai riveduta/ se una causa ben grave per entrambe/ non mi avesse qui condotta//

Gin: una cosa grave per voi <certamente>

Sofia: <no> anche per voi//

Gin: ah/ ah/ ah/ veramente? sentiamo//

Sofia: vi ricordate quando siete venuta da mio marito a reclamare vostra figlia?

Gin: se me lo ricordo? voi non <capite>

Maria Giuliano

Sofia: <si::> quel giorno::/ io fui cattiva con voi/ non me ne dimentico e me ne pento/
ma io riponevo fiducia in mio marito/ ora è un miserabile/ che mi ha sempre ingannata/
ed imploro::/ la vostra assistenza/ che mi aiutate a SMASCHERARLO//

Gin: ah/ ah/ sapete inventarla bene la vostra difesa// eh!

Sofia: come:::/ non mi credete?

Gin: no/ no::/ è inutile che assumete quell'aria addolorata/ non si sa bene a cosa
valgono le lacrime/ le smorfie/ di voi altre signore/ siamo noi::/ noi povere donne del
popolo/ che quando si piange/ si versano lacrime di sangue//

Sofia: com'è cattiva/ non essere creduta/ h/ se non avessi letto::/ le lettere VOSTRE::/
E DI VOSTRA MADRE:://

Gin: h::/ lettera di: mia: madre::?

Narratore esterno: delle sue lettere non ebbe bisogno di apprenderne in contenuto/ ma
quelle di sua madre/ non le lesse/ le divorò con gli occhi infiammati/ la perfidia di sua
madre/ da lei maledetta/ era tutto lì/ in quei fogli//

Gin: ah::/ ah::/ in:fa:me::/ maledetta::/ h/ ah/ AH::/ grazie signora/ [Sofia prova a
consolarla] non vi disturbate::/ è passato/ oh/ dunque::/ h/ h/ sarebbe... mia figlia!

Sofia: io lo credo/ almeno::/ vostra figlia/ è stata amata/ protetta/ ebbe un nome/ MA
LA MIA?

Gin: perdonatemi se ho dubitato di voi::/ h/ oh/ da questo momento sono la vostra
schiava/ e per sempre::/ oh::/ qual santa e nobile donna/ h/ e io che l'ho odiata tanto:://

Narratore: a questo punto/ abbiamo un riconoscimento certo/ Gin/ sa che Margherita è
sua figlia/ ma Margherita non sa/ che la gobba è sua madre/ e Sofia non immagina
ancora che Lorenza sia sua figlia/ e Lorenza nemmeno si preoccupa di sapere chi sia
sua madre/ tutta presa com'è dalla fanatica determinazione/ di vendicare Piero//

Interno. Camera da letto. Lorenza

Narratore: ritroviamo Lorenza/ in una casetta sperduta di campagna/ è il rifugio
segreto in cui il banchiere le ha nascosto la bambina/ Lorenza è venuta a visitarla//

Esterno. Neve per la strada

Vecchia signora: chi vuole? chi cerca?

[Bruno si aggira per la strada guardandosi intorno, perso nei suoi pensieri]

Narratore: ma non si è accorta che Bruno/ già da tempo/ sospetta di lei/ l'ha seguita di
nascosto//

Vecchia signora: mi dica chi è/ da poter avvertire la signorina <se vuole riceverla>

Bruno: <si levi:> [la strattona]

Vecchia signora: <AIUTO::>

Interno. Ingresso della casa segreta. Lorenza e Bruno

Maria Giuliano

Lorenza: cosa volete da me signore?

Bruno: voglio che mi rendiate mia figlia//

Lorenza: sua figlia? i nostri diritti sono uguali/ e io tengo i miei//

Bruno: come sarebbe a dire?

Lorenza: che quella bambina è più mia che sua/ perché sangue del solo uomo che abbia mai amato/ e che devo vendicare//

Bruno: ma voi siete pazza/ non vi comprendo/ rendetemi mia <figlia>

Lorenza: <no/ no/ NO::/> non voglio/ perché la bambina è di Piero Zanna/ e non vostra/ e l'uomo che l'ha assassinato/ non può prendere il posto di lui//

Bruno: miserabile: MISERABILE::/ ritirate l'accusa/ IO L'ASSASSINO DI PIERO ZANNA?

Lorenza: SI/ SI/ LEI/ LEI//

Bruno: impazzisco/ chi è mai lei? che si concede di torturarmi così?

Lorenza: sono Lorenza/ la giovane ingiustamente accusata di averlo ucciso//

Bruno: voi::?

Lorenza: Piero amava Margherita/ fu per lei che mi lasciò/ e voi lo sapevate//

Bruno: IO::? NO//

Lorenza: sì/ VOI/ VOI/ perché innamorato al pari di Piero della signorina Morra/ ne seguivate i passi/ e così avete scoperto i suoi ritrovi mattinali/ in quel solitario appartamento/ che Piero aveva affittato appositamente per lei/ dove nessuno/ poteva turbarli/ né sorprenderli//

Bruno: no::/ NO:://

Lorenza: signore::// [scappa via, ma per istante si sofferma sulla porta]

Bruno: vi ringrazio di avermi aperto gli occhi//

Lorenza: che volete fare?

Bruno: lo vedrete/ lasciatemi andare/ saprete/ lo udirete voi stessa che Bruno non è un vile assassino//

[Bruno va via, lasciando Lorenza che ragiona sul suo comportamento]

Lorenza: NO! egli è innocente/ che mai succederà adesso per colpa mia? che male avverrà a Margherita? Bruno lo ucciderà/ e sarò io la causa/ no/ è impossibile/ mi sembra d'impazzire//

Esterno. Strada. Lorenza e vecchia signora

Lorenza: che distanza vi è da qui al paese?

Vecchia signora: un km e mezzo//

Lorenza: sapete se vi è l'ufficio telegrafico?

Vecchia signora: sì:::!

Lorenza: allora vado [xxx]

Interno. Salotto di casa Morra. Attilio, Sofia e Margherita

Maria Giuliano

Attilio: te lo proibisco::/ di fare pubblico il tuo di:so:no:re::/ che è anche il mio//

Sofia: un vigliacco assassino non merita alcun riguardo/ h/ Margherita/ h/ io sono stata più colpevole di te/ perché non ero libera:/ h/ quando mi abbandonai ad un altro/ h//

Attilio: Sof(-)//

Margherita: e lasciala parlare//

Sofia: mio marito::/ ci sorprese::/ ed invece di punire col sangue il suo disonore/ h/ ci perdonò//

Attilio: sì//

Sofia: sì::/ perché meritavo una vendetta più raffinata/ più crudele::/ perché io ero madre/ e al pari tuo/ io volevo salvare il frutto della mia colpa/ DARE UN NOME/ h/ ALLA MIA CREATURA/ E LUI/ vedi/ giuro::/ che la mia figlia sarebbe divenuta anche la sua/ e invece mise tra le mie braccia/ una fanciulla che non era mia/ h::/ ma il frutto/ h/ di un suo capriccio con la gobba/ mia figlia? mia figlia? dimmi/ CHE NE FACESTI? DIMMELO O TI DENUNCIO ALTAMENTE COME L'ASSASSINO DI BERTO E DI PIERO//

Narratore esterno: la verità risplende d'un tratto/ davanti ai nostri occhi di una sinistra luce//

Margherita: oh::/ è orribile/ è orribile/ mi pare di fare uno spaventevole sogno/ sono io dunque la figlia della gobba/ colei non mentiva il giorno che si presentò in questa casa/ quando io era ancora bambina//

[bussano alla porta]

Attilio: chi è? CHI E'? [xxx]

[risponde Berto da dietro la porta]

Berto: sono io sì sono io/ e il signor banchiera Zanna con me che chiede di essere ricevuto senza indugio//

Margherita: il banchiere qui adesso? MIO DIO che succede? HO PAURA//

[Attilio apre la porta]

Signor Zanna: ringrazio Dio d'essere giunto in tempo/ non avete veduto Bruno?

Margherita: no!

Signor Zanna: egli non può tardare/ a momenti verrà qui/ e fa d'uopo che non trovi/ guardate::/ h/ Margherita// [le porge una lettera]

Margherita: "salvate senza indugio Margherita/ Bruno sa tutto/ fuggito per raggiungerla/ egli innocente/ bambina salva/ spiegherò a voce/ riparto stasera/ Fede"/ ma:::/ BRUNO SA TUTTO/ ah::/ che sarà di me?

Signor Zanna: calmatevi/ io vi salverò//

Sofia: oh/ oh::/ oh/ salvatela/ prendetele la sua creatura/ e l'amore di Bruno/ che ben si merita//

Margherita: grazie madre mia/ lasciate che vi chiami sempre così//

Maria Giuliano

Sofia: sì:// cara figlia mia/ h/ sì://

Signor Zanna: tanto l'assassino di Piero/ ormai non mi sfugge più/ so chi è//

Interno. Casa di Gin

[bussano alla porta. Gin va ad aprire]

Gin: oh:// lei in casa mia signore? ma venga/ venga avanti//

Signor Zanna: siete sola Gin? perché questa signora non brama essere veduta?

[Sofia accompagna il signor Zanna, ed ha il volto coperto]

Gin: oh/ sola signore/ favoriscano seguirmi//

Signor Zanna: Gin/ questa signora è in grave pericolo/ l'ho condotta qui/ perché è il solo luogo/ dove possa nascondersi//

Gin: h/ oh/ la mia povera casa è tutta a sua disposizione/ e avrà me come serva devota//

Margherita: [si scopre il volto] mi riconoscete non è vero Gin? sono la figlia di Attilio/ l'uomo che vi ha ingannata in modo infame/ e che pure non posso maledire perché è mio padre/ come voi siete mia madre//

Gin: oh:::/ h/ oh:::/ lo sa:pe:vo:/ h/ lo sapevo::/ eppure nulla avrei lasciato trapelare se voi stessa generosa/ non vi foste rivelata/ h/ ma ancora::/ non oso/ h//

Margherita: mamma::/ mamma mia:://

Gin: fi:glia::/ figlia mia// [le donne si stringono in un abbraccio]

Signor Zanna: anche la troppa gioia::/ spezza l'anima// [si mostra commosso]

Gin: oh Dio/ ora posso pure morire:://

Interno. Casa Morra. Camera da letto. Margherita moribonda

Narratore: e invece Gin non muore/ muore Margherita/ qualche giorno dopo nel frattempo si sono avuti questi sviluppi/ il ricongiungimento di Margherita con la bambina/ che Lorenza le ha restituito/ l'ammansimento di Bruno/ che un'offensiva di bugie scatenata da Sofia e dal banchiere/ ha ricondotto alle primitive convinzioni/ e adesso domanda perdono alla moglie/ il riconoscimento tra Lorenza e Sofia che è avvenuto un po' in sordina/ per motivi d'umanità e di buon gusto/ data la situazione/ l'annientamento di Attilio che dal giorno in cui l'amatissima Margherita si è ammalata/ è caduta in una specie di torpore/ punteggiato da incubi spaventevoli//

Sogno. Attilio dorme

Margherita: ah::/ pentiti o sarai <dannato>

Attilio: <Margherita> Margherita/ h/ oh::/ <Margherita>

Margherita: <pentiti o non potrò tornare da te> sei tu che mi fermi//

Berto: tu verrai con noi/ che ci dannasti//

Piero: l'inferno ti aspetta::/ non vi è misericordia per te//

Maria Giuliano

Interno. Casa Morra. Camera da letto

Attilio: [assopito sulla poltrona, si sveglia dal sonno terrorizzato] AH::/ AH::/ h/ h//

Gin: ma::/ che avete?

Attilio: h/ un sogno/ h/ solo un sogno/ h/ un incubo/ h/ h/ dov'è mia figlia?

Gin: parlate piano/ Margherita riposa//

Attilio: h/ h/ allora è salva/ h/ h/ Margherita è salva//

Gin: no/ Dio non lo vuole//

Narratore: quel brutto sogno mi sembra di averlo riconosciuto/ ricordate gli incubi di Malatesta Baglioni nell'assedio di Firenze? quando gli appaiono i cadaveri di coloro che ha fatto uccidere/ e gli dicono "dannato traditore"/ è quasi uguale/ si direbbe che la Invernizio/ oltre che la letteratura popolare francese/ conosca assai bene il romanzo storico//

Margherita: ah::/ ah::/ [inizia e delirare] grazie Bruno/ sposa Lorenza/ mamma Gin/ la mia bambina/ mamma Sofia/ grazie Bruno/ TI AMO//

[Margherita muore lasciando tutti i presenti in preda al dolore e alla disperazione]

Narratore: Margherita è morta di strana meningite/ che si vorrebbe giustificare come:::/ effetto dello sconvolgimento psicologico ad emotivo/ di questi ultimi giorni/ ma noi pensiamo che sia morta per motivi diversi/ artistici ed etici/ tipico di Carolina Invernizio/ perché per quanto pentita e straziata/ perdonata e irredenta/ Margherita sarebbe pur sempre restata la figlia di un assassino/ di una gobba/ la madre di una bastarda/ la moglie di un pover uomo raggirato e ingannato/ per cancellare con un colpo di spugna/ queste macchie tremende/ per liquidare ad un tempo atroci sospetti e rimorsi penosi/ si doveva eliminare Margherita/ e Sofia/ a cadavere ancora caldo/ riassume molto bene questa morale inverniziana//

Sofia: Margherita è morta a tempo/ certa la sua memoria non sarà disprezzata né da Bruno/ né da sua figlia/ questa non conoscerà giammai il segreto della sua nascita/ ed avrà un padre buono ed onesto che l'amerà/ inchiniamoci quindi dinanzi alla volontà di Dio/ che così ha voluto/ né io morire/ né vivere con un continuo rimorso nel cuore//

Narratore: non rimane che da sistemare Attilio/ punirlo dei suoi orrendi delitti/ non lo si può perdonare certamente/ ma nemmeno denunciarlo/ scherziamo! esploderebbero tutti in una volta quegli scandali/ che stanno per essere felicemente sepolti insieme con Margherita/ e allora che fare? semplice! delegare a Dio l'incombenza del castigo//

Attilio: MARGHERITA:::/AH::/ H/ AH::://

Narratore esterno: Attilio rimase per un secondo come la statua della liberazione/ poi scoppiò in una spaventevole risata/ [Attilio salta e urla come un matto] e si mise a danzare dinanzi al cadavere/ era diventato pazzo!

TRASCRIZIONE

Maria Giuliano

UGO GREGORETTI: quando Giovanni Cena/ comincia a scrivere “gli ammonitori”/ nel 1897/ a Torino non si è ancora spento l’eco del grande successo popolare dei “ladri dell’onore” di Carolina Invernizio/ uscito tre anni prima/ nel 1894/ e a prima vista i due romanzi presentano singolari analogie/ mettete/ per esempio/ che Piero Zanna/ anziché l’onore di Lorenza Adile/ si fosse divertito a sottrarle quello di Lena Crastino/ una piccola ricamatrice trovatella che abita in una soffitta di via Sandonato a Torino/ecco che potremmo scivolare tranquillamente dalle pagine centrali dei “ladri dell’onore” a quelle iniziali degli “Ammonitori”/ quasi senza accorgersene/ il seduttore di Lena Crastino/ in realtà/ si chiama Raffi/ un certo contino Raffi/ ma non ha importanza tanto sparisce subito/ alla seconda pagina del romanzo/ quel che invece/ non sparirà è il segno lasciato dal passaggio del contino Raffi; la gravidanza di Lena/ Lena convive con il fratello/ evidentemente sono stati abbandonati insieme/ Vigile Crastino/ un giovane dolce e malaticcio che scrive poesie e non guadagna una lira/ La sorella lo mantiene col suo lavoro di ricamatrice/ Un bel giorno Vigile Crastino si accorge che Lena è incinta/

VIGILE CRASTINO: no? signor Stanga/ mia sorella!

STANGA: è scesa!signor Crastino/ un momento? Che avviene?

Signora che pulisce: signorina? Signorina? che cosa c’è? Signorina? Signorina?

VIGILE CRASTINO: vieni sopra/ Lena!

STANGA: ma che avviene? ne sapete qualcosa/voi?

CAMERIERA: ma lo sempre detto io/tutti quei signori!

STANGA: ma che c’entrano i signori?

CAMERIERA: ah! mistero/ poi del resto tutti lo sanno/ ma ogni tanto/ è quel giovanotto biondo/era lui/ poi chi si è visto se visto/ se ne andato/ tutti uguali /tutti uguali/ buon giorno signore//

STANGA: buon giorno?

STANGA: posso fare qualcosa?

VIGILE CRASTINO: ella ha compiuto lo stesso errore di mia madre/ed ora soffre fisicamente e moralmente/dolore e XXX/ disgraziati/ dovrò ricoverarla alla maternità//

Voce narrante:UGO GREGORETTI/

Fin qui/ personaggi e situazioni e problemi tipicamente inverniziani/ seduttori/ soffitte/ trovatelli/ gravidanze/ sofferenze/ disonore/ La sopraffazione sessuale dei ricchi sui poveri della Torino fine secolo/ ma personaggi/ situazioni e problemi/ evidentemente anche reali e molto sentiti/ se perfino uno scrittore come Giovanni Cena/ così lontano dalla Invernizio/ da quella onesta gallina/ come la chiamava Gramsci/ così al di sopra come/ vedremo per livello ideale e culturale/ sente il bisogno di cominciare il suo romanzo/ raccontando le stesse cose/ Ma ecco la differenza; Lena/ come avete sentito/ “viene portata alla maternità”/ il padiglione ostetrico di un grande ospedale di Torino ed è qui che Cena vuole entrare/ col pretesto di Lena/ qui per darci uno spaccato non più romanzesco/ ma documentaristico di relatore e partecipe della sofferenza del popolo/ dal pietismo filisteo dell’ Invernizio/ al solidarismo umanitario di un clinico illustre/ che ha disertato la classe

Maria Giuliano

abbiente/ come si diceva allora/ per andare al popolo/ è il dottor Segni/ ha la responsabilità della corsia e autore di un importante trattato:l'allevamento dell'uomo/

DOTTOR SEGNI: il bambino?

LA PAZIENTE: all'ospizio/ ma dopo la metterò a balia/ non ho latte

DOTTOR SEGNI: hai marito? quanti anni hai?

LA PAZIENTE:18/mi sposterà!

DOTTOR SEGNI: creda/ l'egoismo e l'incoscienza dell'uomo sono mostruosi/ la donna/ moralmente/ è di molto superiore all'uomo/ come stai?non ti sei ancora coricata?

ALTRA PAZIENTE: è venuta sta mattina!

DOTTOR SEGNI: come? vede? non è ancora sviluppata del tutto/ avrà 16 anni/ indifesa? indifesa!

ALTRA PAZIENTE: è in servizio/ l'ha portata la padrona/

DOTTOR SEGNI: se la riprenderà? e il bambino? allo spizio! eh! pensi quanti bambini nascono in questo momento in Italia/ e quanti sarebbe meglio che morissero subito/ no! vivranno/ soffriranno e daranno la vita ad altri miserabili/una gran parte di coloro che sento in se/inquietudine/squilibrio fisico/difetto di eccessi/delitto di pazzia/possono rintracciarne la causa nella nascita/ chi ne ha colpa? di rado la madre/spesso il padre/sempre ... la società//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

I discorsi del dottor Segni/ sono un piccolo inventario del bagaglio ideologico di un accademico torinese/ convertito al socialismo/ negli anni tra '890 e il '900; sono gli anni in cui a Torino si assiste alla clamorosa andata al popolo di celebri personalità della cultura borghese progressiva che diventano i numi tutelari della sezione socialista/ Scrittori come Edmondo Deamicis/ scienziati come Cesare Lombroso/ poeti come Arturo Graf/ è il periodo del così-detto socialismo dei professori/ Nel 1896 Arturo Graf /insegna letteratura romanza/ alla facoltà di lingue/ aderito al socialismo/ ma con riserva/ le invettive contro la borghesia/ ha scritto a Turati e l'odio di classe/ sono contrari alla scienza/ E' un poeta rinomato/ ogni sabato organizza in facoltà una pubblica lettura di versi degli allievi più dotati/ vi accorrono studenti e molte signore/ Emergono due versificatori promettenti/ prediletti dal maestro: Francesco Pasconti e Giovanni Cena/

ARTURO GRAF:inizi pure Cena

GIOVANNI CENA: la piccola bara/ in riva al mare opaco/ io vedo andare un marinaio con un passo stanco/ porta una bara sotto il braccio monco come una culla e con lui piange il mare//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Giovanni Cena/ proviene dal villaggio del caveese/ montanaro e di famiglia contadina poverissima; per mantenersi agli studi ha dovuto affrontare sacrifici duri/ a 26 anni non sé potuto laureare/ Abita in una soffitta in via san Donato/ come i personaggi del romanzo

Maria Giuliano

che sta per scrivere; è legato agli ambienti artistici e campa vendendo versi e articoli alle riviste letterarie cittadine/

GIOVANNI CENA:... dov'è l'antico cimitero laggiù tranquillo/ in riva al mare che piange

ARTURO GRAF: lei Cena è un poeta sincero/ un poeta vero/ ma come dicitore/ è il peggior nemico dei suoi versi/ Pasconti?

PASCONTI: potrei dirli io? i versi di Cena?

ARTURO GRAF: sì! si accomodi//

Voce Narrante: UGO GREGORETTI/

Dobbiamo la conoscenza di questo gentile episodio/ ad una biografia di Cena/ Felicina Sacchetti Parbis/ compagna di università dello scrittore e autrice di questi ricordi e attingeremo ancora per un po a questi ricordi prima di tornare agli Ammonitori poiché siamo convinti che non potremo intendere bene il romanzo se prima non avremo conosciuto qualche altro aspetto della personalità del suo autore/

Voce narrante: FELICINA SACCHETTI PARBIS/

La musica affascinava il suo spirito/ il canto ne riempiva l'anima/ era socio dell'accademia/ di canto corale Stefano Tempia/una colta di volenterosi innamorati della buona musica/ Gli accademici appartenevano a tutte le classi sociali: ricchissimi e poveri/ sacerdoti e laici/ studenti XXX e professionisti maturi/ L'insieme era amalgamato da una signorilità di forma veramente Torinese/

[Canto Corale]

Al leggio direttoriale/ il maestro Delfino Terrimon/ fervido di entusiasmo e di fede/

MAESTRO: per favore/ per favore mai più questo deve essere argento/ tintinnante/ cristallino e invece XXX da capo per favore//

Voce narrante: FELICINA SACCHETTI PARBIS/

Giovanni Cena approvava tacitamente/ egli scintillava il nero occhio pensoso/ Gli amici suoi fraterni di quegli anni/ furono tutti artisti/ poeti musicisti/ pittori/ scultori già noti e per divenire/ Amava/ particolarmente/ le sculture di Leonardo Bistolfi/ creature dolorose che Cena sentiva legate da una parentela ideale all'anima sua/ ugualmente slanciate verso forme superiori di vita/ La simbolica opera “ La bellezza della morte”/ ove il defunto Igegnere Brandis/ che diresse il traforo del Freius/ era rappresentato con le membra possenti e dalla terra fiorenti al suo fianco/ la vita si elevava con un grembo carico di doni/ ebbe una grande influenza sul Cena e sulla sua interpretazione positiva della morte/ Amava altre sì le opere del pittore amico Giuseppe Pelizzo da Volpeda/ ed ammirava sopra ogni altra/ “il quarto stato”/ a cui dedicò un acuto studio/ Quest'opera commuoveva

Maria Giuliano

profondamente il suo spirito umanitario/ il suo amore per gli umili/ la sua volontà di redenzione sociale di tutti gli esseri umani che sentiva soffrire d'intorno a se/ Ma la sua anima/ vibrava di un sentimento diverso/ alle visioni delle aurore montane e dei meriggi pastorali di Giovanni Segantini/ oi forse coglieva un riflesso dell'amore inebriante che egli portava alla natura; all'immobiliato canavese natio; alle memorie dell'infanzia contadina/ alla mamma dorata/ cui dedicava nel 1897/ il poemetto "madre" in occasione della di lei morte/ Oh! Nobile amico/ io piansi lacrime vive/ quando lessi quel volumetto spasimante in cui gettavi un altissimo grido d'amore e di dolore/ elevando un monumento imperituro alla santa dolcissima donna/ che ti aveva dato la vita/ Un monumento quale nessun milionario potrà erigere alla sua mamma/ Che ripercussione ebbe madre in tutte le anime/

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Beh! Adesso può bastare con Felicina Sacchetti Parbis e le sue lacrime vive/ Effettivamente il poemetto madre e il successivo "Umbria" ebbero una buona accoglienza/ soprattutto in Piemonte e Cena venne segnalato da un autorevole amico deputato Maturino Ferraris proprietario e fondatore del prestigioso quindicinale romano/ la nuova antologia/ Dalle "nuova antologia" Cena divenne così prima collaboratore poi corrispondente ed inviato speciale ed infine nel 1902 redattore capo/ Si trasferì quindi a Roma e qui portò a termine il romanzo cominciato a Torino nel 1897/ Gli ammonitori/ che pubblicò puntate sulla rivista nel 1903 e poi in un volume sempre per i tipi della nuova antologia nel 1904/ E adesso scusate per questa lunga digressione e torniamo al romanzo/ Romanzo ideologico/ romanzo manifesto/ ma soprattutto/ romanzo autobiografico/ Tre volte autobiografico perché Cena distribuisce il carico della propria complessa personalità/ su tre diversi personaggi: abitanti nelle soffitte di via San Donato/ Martino Stanga/ contadino inurbato e istruito/ correttore di bozze di una tipografia/ Vigile Crastino che già conosciamo/ poeta delicato e dolente/ autore del volumetto "tenebre"/ E Quibio detto anche Cribio/ pittore ritrattista/ scapigliato/ ed espansivo/ i cui soggetti sono i poveri inquilini delle soffitte/ come questa patetica prostituta detta la salamandra/ Stanga è l'ideologo del gruppo si è fatta una cultura leggendo/ Darwin/ Nietzsche/ Shopenhauer/ Flammarion/ ed altri autori sulle bozze/ Crastino sarebbe socialista/ se alcuni giornali del partito non avessero respinto i suoi versi/ definendo la poesia/ inutile alla società e trastullo dei scioperati/ Quibio si definisce anarchico amorfista/ ma tresca borghesemente in segreto con la moglie di un banchiere/ che vediamo ritratta in quel grazioso bozzetto in alto a destra/ Ma lasciamo che sia Stanga/ che oltretutto conduce il racconto in prima persona essendo il più autobiografico dei tre personaggi/ a continuare questa presentazione/

STANGA: ogni sera/ dinnanzi alla mia lampada/ rileggevo quelle opere di cui dal bozzista compiacente/con qualche pretesto/ mi ero fatto tirare una bozza per me/e le pareti della mia soffitta si dilatavano/scomparivano la mia lampada diventava il sole/Crastino era assolutamente fuori posto/ nella società presente/ egli rinunciava a vivere per contemplare l'armonia dell'infinito/si uccideva nel corpo /per vivere con la mente/rompendo il segno e la musica che dominava nell'universo/egli si dimenticava di esistere/di essere//

Maria Giuliano

CRASTINO: la notte/ il sole/la neve fanno sempre piangere//

STANGA: dopo la morte di Lena eravamo diventati inseparabili/ la figura divina che gli appariva/quando contemplava certi spettacoli eterni/di natura o di umanità non mi uscirà più dalla mente//

CRASTINO: ho freddo! morirò di freddo ...

STANGA: Quibio era un bellissimo tipo/un modello di umanità/lavora soprattutto di notte/traendosi dentro i modelli/tutti gli inquilini delle aeropoli//

QUIBIO: come va la salute Salamandrina?

SALAMANDRA: chiamami Olga/intanto ...

QUIBIO: quanti anni ha?

SALAMANDRA: 21

QUIBIO: ah! e che farai da vecchia?

SALAMANDRA: l'affitta camere per ragazze come me

QUIBIO: ti ripagherai sulle disgraziate come te/e la catena non finirà mai più

SALAMANDRA: ma! mi stai facendo brutta?

QUIBIO: ma che dici? sei la principessa di aeropoli//

Voce narrante: STANGA/

STANGA: aeropoli è il nome che Quibio aveva dato alla quarantine di soffitte del nostro palazzo/la domenica il pianerottolo era brulicante/i più erano laceri e sporchi/una donna frugava nella testa ispida e riluttante/ un muratorino esponeva solo i piedi escoriati dalla calce e dai gelomi/un carbonaio rigirava la testa sotto il rubinetto comune inzuppandosi di un sapone nauseabondo/un uomo stava seduto in terra appoggiato al muro con una faccia ebete e gli occhi propri degli ubriachi e dei vomiti/cantava una nenia compassionevole/qualche bestemmia/ qualche strillo di bimbo qualche urlo di donna percossa/ogni domenica sentivo vociare e strillare nella soffitta di fronte alla mia/era Minca la moglie dell'ubriaco che protestava col segretario della casa//

MINCA: mio marito non lavora

SEGRETARIO: mi stia a sentire/se domani non mi da i soldi/ io vi butto fuori/ animale/ non aspetto più/ no!

Voce narrante: STANGA/

Tutte

le domeniche il segretario della casa faceva il suo giro a riscuotere i fitti del mese senza badare dove mettere i piedi/ tra i cenci e le gambette dei bambini/ Cominciava sorridendo e finiva ruggendo e bestemmiano e spesso la domenica il pianerottolo era ingombro dei mobili di qualche inquilino scacciato/ Quando entrava dalla Salamandra/ la poverina scuoteva le braccia davanti a lui udendo le voci che sembrava che egli fosse un ragno schifoso che guardasse con cupidigia schifosa una mosca dibattersi nella sua tela/

STANGA: trovarci 5 lire mensili è così terribile

VIGILE CRAFTINO: credo/che la Salamandra/ paghi più degli altri/per poter abitare qui

Maria Giuliano

[pianti]

VIGILE CRASTINO: è la biondina del 40/ la Sara/ le morto il bambino ier sera/ un'ora fa dormivano tutti e due/lei a letto e il bimbo nella culletta/si pareva che dormissero tutti e due

STANGA: povera ragazza/ma in fondo non è meglio così? per lei no forse/ ma quel povero bimbo senza padre e quell'altro povero bimbo li/chissà dove ha la mamma dicono che ci sono mamme che li vendevano/ li danno a nolo per tre o quattro anni XXX che orrore e la giustizia li lascia fare tutto questo? respirai/ per un attimo ebbi la visione di un mucchietto di cenci sparsi sul lastricato ad un tratto vidi aprirsi la porta della soffitta di fronte e uscir l'ubriaco/egli andava senza dubbio a continuar la scenata/ma giunto li afferrò il ragazzo al petto piangendo forte/noi lo guardavamo sdegnato e inteneriti//

Voce narrante/ UGO GREGORETTI/

A questo punto diremmo che data la evidente parentela di questi personaggi col mondo delle famiglie del cuore di Deamicis abbiamo visto lo spazzacamino/ il discolo/ il babbo indurito dall'alcool che tutto ad un tratto si inteneriva/ il piccolo morto/ il muratorino/ il carbonaio c'è solo l'eccezione della prostituta/ Sarebbe giusto fare apparire dal fondo del corridoio in una sera qualsiasi il piccolo Enrico con la madre e la sorella/ che vengono a visitare i disederati delle soffitte/ come nel capitolo ottobre del cuore/

ENRICO: salimmo fin sotto il tetto di una casa del corridoio lungo/dove erano molti XXX mia madre picchiò all'uscio

MADRE DI ENRICO: buongiorno/siete voi quella povera donna raccomandata dal giornale?

DONNA: sì signora! sono io!

MADRE DI ENRICO: e bene! noi vi abbiamo portato un poco di biancheria

DONNA: per me? tutta questa roba? grazie/

ENRICO: e quella a ringraziare e benedire che non finiva più//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Ma anche questa/ a lungo andare diventerebbe una forzatura/ come il parallelo che abbiamo instaurato in principio con il libro della Invernizio/ Se il mondo dei derelitti di aeropoli è indubbiamente deamicisiano/ il tipo di solidarietà che vi si infila dall'esterno è però nuovo più avanzato/ Non più la beneficenza individuale ad essere stimolata dagli appelli dei giornali ma l'assistenza sociale programmata la ricerca sociologica e la milizia attiva/ Eva Levriano è l'assistente sociale infaticabile/ certamente ispirata al personaggio reale di Gina Lombroso/ la figlia del celebre antropologo al quale si deve una delle prime inchieste sulla condizione operaia torinese che siano apparse in Italia/

Elisabetta Giuliano

VIGILE CRASTINO: fior moribondi sopra un morto fiore/fior moribondi sopra un morto fiore/ un marinaio con un passo stanco porta una bara sotto il braccio monco/come una culla e con lui piange il mare/segue una donna

EVA LEVRIANO: lei qui? lei è il correttore della società editrice scientifica

STANGA: sì! signorina/ci siamo conosciuti in tipografia

EVA LAVRIANO: è lei il signor Crastino? io conosco sua sorella e le voglio molto bene/oggi lei doveva venire a vederla

VIGILE CRASTINO: c'è qualche pericolo? le fanno l'operazione?

EVA LEVRIANO: no! nulla per ora no/si faccia coraggio domani lei verrà a vederla alla maternità /ci sarò anch'io/io voglio molto bene a lei signor Crastino/ho letto le sue poesie e le ammira

VIGILE CRASTINO: la vita è una cosa orribile/sì! bisogna mutarla/bisogna

EVA LEVRIANO: conosco questa soffitta/ ho fatto una statistica sulle abitazioni operaie l'anno scorso

STANGA: veramente queste non sono abitazioni operaie signora/ su 100 inquilini solo 20 lavorano/gli altri mangiano la neve dei tetti che non hanno altro

VIGILE CRASTINO: bisogna finirla!

EVA LEVRIANO: povero fanciullo/è nato per cantare e per fare della musica come gli usignoli/ nato per godere il sole e gli alberi fioriti della primavera/nato per sentirsi padrone dell'aria e del giorno è rinchiuso qui/con le ali legate/povero fanciullo/su infine non siate tanto deboli/addio datemi la mano/ Lena è alla fine l'emorragia la sta distruggendo

STANGA: il bambino?

EVA LEVRIANO: morto!

VIGILE CRASTINO: è andata via?

STANGA: sì! a proposito sai chi è? la figlia del grande psicologo/ la dottoressa Levriano/e pensi che la donna salverà la società moderna//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

L'altra realtà umana che Stanga/ sperimenta ed osserva oltre ad aeropoli/ è quella della tipografia/ della condizione operaia e con gli ammonitori e forse per la prima volta che uno scrittore italiano/ adombra un ambiente di lavoro in una grande città entrando in fabbrica come diremmo oggi/ ma la condizione operaia è vista ancora in modo sfiorato incerto/ quasi distante/ e ci sembra che il sentimento umanitario di Giovanni Cena come quello di molti altri scrittori/ i così-detti populistici non riesca a vibrare il cospetto dello sfruttamento della fabbrica con la stessa intensità/ la stessa partecipazione che imprime di fronte alla generica povertà nella soffitta/ anzi in certi capitoli nonostante qualche accenno anticipatore il motivo quasi sconosciuto a quei tempi dell'alienazione operaia si direbbe che l'autore tenda irresistibilmente a delle conclusioni idilliche/

STANGA: intorno a me/correttori/compositori/macchinisti entravano e uscivano vendevano mente e mano ad ore a rata fissa nessuno amore il loro lavoro/nessun ideale/ciascuno vedeva uscir dalle sue mani per sempre e anonima la fatica di un'ora/ nessuno poteva mai dirgli qualche cosa/questo lo fatto io o forse in quella uniformità

Maria Giuliano

d'azione qualcuno/ ha un piccolo usignolo che gli canta in cuore/mentre le sue mani si insudiciano intorno alle ruote/ i denti dell'ingranaggio/ che irrigidiva ore e ore di un immenso organismo XXX meccanismo/ potesse stabilirsi qualche rapporto/ sembrava impossibile/eppure nascevano e si intrecciavano sorrisi/desideri/ amori/ e che gioia all'uscita vederli tornar vivi/tornare esseri umani sorridere/parlarsi/salutarsi/dividersi e stringersi a braccetto come amanti//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Ben altra cosa quell'aristocrazia operaia/ da aeropoli; dal rientro notturno dell'ubriaco che ammazza di botte la moglie e i figli; ben altra cosa dallo straziato avvio della biondina alla piccola bara del figlio; ben altra cosa dalla triste fine della sorella di Crastino/ avvenuta in questi giorni/

STANGA: c'è qui sopra un centinaio di sofferenti/io sento pesare su di me le loro sofferenze soffro troppo del dolore degli altri/ vedo un tale desiderio di sollevarlo/ che ciò mi diventa un tormento e non posso scuotermelo se non con l'azione/così che io va pensando un'azione che io debbo fare//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

A quale azione va pensando Stanga? Anzitutto dobbiamo cercare di inquadrare l'ideologia del nostro tipografo/ alquanto ingarbugliata/ la sua visione del mondo/ Procediamo per gradi; per Stanga la società italiana a cavallo tra il 1890 e il 1900 è una macchina mostruosa traverso cui l'uomo moderno esce falzato/ deformato/ talvolta stritolato/ Quelli più stritolati naturalmente sono i miseri i derelitti gli sfruttati la classe di quelli che non mangiano non pagano pigione muoiono un pò per giorno insomma il popolo la folla indistinta e inquieta dei poveri il quarto stato/

FOLLA: Dai il lavoro/Dai il lavoro//

STANGA: la folla mi riempiva di un senso nuovo/ io sentivo ripercuotersi in me le sue emozione/ come se ne facessi parte/ ne facevo parte/era come se io diventassi permeabile/ penetrato/ attraversato/ dalle onde di un ira/di una aspirazione /di una passione comune enorme/sentivo tendersi il mio torace/ stringersi i miei pugni sino ad infliggermi le unghie nelle palme/sollevarsi da quel palcoscenico un uomo possente e tutta quella tensione si sarebbe risolta in una forza da sollevare il mondo//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Alla metafora della società così com'è/ macchina mostruosa disorde e conflittuale e sperequatrice; Stanga contrappone la metafora della società così come dovrebbe essere secondo lui/ un meraviglioso coro sociale/ un coro simile a quello che è radunato in questa sala dove Stanga è stato condotto da Quibio che ha affrescato la parete di fondo/ Ad un

Ugo Gregoretti

certo signor Picadai caricaturista di un quotidiano torinese Giovanni Cena affida il compito di esporre le teorie di Stanga e proprio sul coro come simbolo di una società armonizzata ed autogovernata/

E ora è il momento del signor Picadai/prego signor Picadai/vuole accomodarsi?

PICADAI: che fa la campagnola/ quando il pieno sole e l'ombra calante la riempiono di sgomento? canta! e lei piccola e smarrita ma la sua voce invade tutta la campagna/ l'umanità fa appunto come la campagnola/canta/ si può avere un modello più attraente di una società ideale che nel coro? c'è un più rigoroso e insieme libero legame fra uomini/che nello svolgersi di un canto di palestrina/ in un alternarsi di sentimenti tutte le parti in perfetto accordo conservano la loro personalità che or si nasconde/e ora emerge ed il maestro non forma che una volontà/un uniformità/ un centro/ quando questa legge agirà liberamente in noi/ non ci sarà più bisogno ne di codici ne di governi

Bravo ... bravo ... bravo ... Grazie ... Grazie ... Grazie ...

STANGA: era quello/ un singolare miscuglio di persone/ fra operai e commessi di negozio/ stavano artisti/ professori di università/ un grande scultore /un libraio tedesco/ la musica fondeva tutti insieme quella gente la cui vita svolgevasi distante e diversa//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Ma come tradurre in concreto questa utopia? che fare per trasformare l'orrenda macchina della società italiana/ in un coro/ magari amalgamato da una signorilità di forme veramente torinese/ come avrebbe detto Felicina Sacchetti Parbis; comunque fuso/ concertato/ armonizzato/ da la bacchetta di un maestro/ che fare per ottenerlo? Beh! come prima cosa/ cercare un maestro e per tradurre in concreto la sua utopia/ Stanga il maestro ce l'avrebbe anche a portata di mano/ a Torino/ infatti/ lo si può incontrare spesso/

BARBONE: grazie/ ora pro eis/sentite giovanotti? la giù c'è il re? ora passerà in macchina STANGA: hai sentito? che sia andato a Rivoli in automobile/una forma nera in mezzo alla sua area ingrossava rapidamente avvicinandosi/ XXX l'automobile del re? In brevissimo tempo fu accanto a noi/ mi sembrava di aver scoperto la fisionomia del re giovane e ardita/guardammo indietro seguendo con l'occhio/ oh!

STANGA: ma credi tu/ che un re non potrebbe cambiare la faccia di un paese? soprattutto sentendo quest'appoggio nell'anima della razza/

QUIBIO: tu sei un reazionario caro mio amico/stai in guardia/abbiamo pure una costituzione e un parlamento/ supporre pure che entrambi siano malvagi/ ma è il popolo sovrano che li ha voluti

STANGA: eppure se un uomo come il re/con il potere che ha/ non compie nessun atto perché cessi uno stato di cose intollerabile/ evidentemente bisogna concludere che non lo conosce/perché io sento che in tal caso farei miracoli/ e quando non riuscissi a nulla sarei in felicissimo/ dunque egli non lo sa c'è/ chi gli parlasse intorno perché non veda/ XXX

Maria Giuliano

facce prosperose perché non possa sospettare la miseria/ la fame/la morte/ trovare chi sappia chiamarlo/ condurlo per mano nel sottosuolo maledetto//

Voce narrante/ UGO GREGORETTI/

Bisognerebbe che il re/ che è così allo scuro/ conoscesse la realtà/ che qualcuno lo ammonisse/ e gli suggerisse il modo di cambiarlo/ ci proverà Stanga/ scrivendo un memoriale/ un utopia/

STANGA: giunto in camera/scrissi/sulla fronte di un quaderno/ “il pianto del popolo”/ poi rimasi a lungo tempo/con la penna in aria fissando la lucerna/la commozione mi gonfiava il petto come mi accingessi a fare un opera grandiosa/ in cui sarei rimasto inferiore a Quibio/ la portai su carta subito/ecco il re che contempla la società/ in uno stadio più alto/vuol condurmi con un metodo di governo/ i suoi sudditi/col proposito/ anche di ampliare quando li sentirà veramente liberi/ suo strumento principale i medici/ e i maestri/da una parte la libertà/dall'altra l'azione/ libertà anche all'errore/ ma tutto in favore e aiuto efficace alla luce/tendenza all'abolizione di tutti i legami/ da quelli materiali dei delinquenti e i pazzi/ a quelli morali per tutti gli uomini/ dalle manette ai codici/dall'abolizione graduale della proprietà ereditaria/ personalità giuridica della donna/ uguaglianza dei sessi/di fronte alla conquista della personalità/ della libertà/della felicità/protezione della nascita/e dell'allevamento dell'uomo/ riposo assicurato ai vecchi/sorveglianza continua sulla salute pubblica/fino alla eliminazione della malattia/massimo favore alle industrie/al commercio/ alle scienze/ incoraggiando l'uomo alla conquista di se stesso/della terra e dello spazio/fede nel progresso dell'umanità/culto della vita/ e mi addormentai intenerito da una grande speranza//

FOLLA: Dai il lavoro/dai il lavoro/ dai il lavoro//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Stanga/ come ormai deve essergli chiaro/ non crede nella rivoluzione/ crede piuttosto in un ordinato progresso evolutivo/ che egli considera anzi come l'unico fattore di liberazione/ di giustizia/ di rigenerazione umana; un progresso non soltanto culturale sociale ed economico ma anche tecnico/ tecnologico/ Quando in tipografia vengono introdotte per la prima volta/ le moderne lino-type e mono-type/ che suscitano una certa preoccupazione negli operai/ Stanga contempla le nuove macchine con l'entusiasmo di un poeta pascoliano che visiti un esposizione di nuovi prodigi tecnici; non dimentichiamo che il 1900 è l'anno della grande esposizione universale di Parigi/ che Giovanni Cena visita e descrive nella “nuova antologia” proprio nello stesso periodo in cui elabora questo romanzo/

STANGA: ed ecco/introdursi poche settimane dopo/nel nostro stabilimento una novità inquietante/ una mono-type/tutti gli operai osservano preoccupati e tristi/come se qualcosa della loro vita/si inghiottisse/sparisse lì dentro/era uno strumento complicatissimo/ su cui

Elle e Giulio

una signorina con una calma esotica/ pareva combinare coi tasti delle melodie non udibili
XXX girano inevitabilmente//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Ma l'oggetto di gran lunga più importante delle preoccupazioni di Stanga/ dell'interesse sociologico della passione solidaristica/ dell'impegno di denuncia di Stanga rimane Aeropoli/ il piccolo mondo delle soffitte con la sua umanità sofferente e disperata col suo carico di miseria e di morte/

QUIBIO: la sai la novità? l'ubriaco è in prigione/

STANGA: per chè ve lo hanno messo?

QUIBIO: l'anno preso per un maltempo/ si trovava all'angolo di via Bonzamico proprio mentre i ladri scassinavano il negozio del gioielliere

STANGA: povera Minca

QUIBIO: le monache di santa Rita le portano qualcosa/ sai quando guadagna al mese? alcuni mesi fa aveva parecchie camere da fare giù ai piani inferiori/ ma adesso nessuno vuol più saperne/ figuriamoci la moglie di un ubriacone pazienza/ ma di un ladro?

STANGA: che destino!

QUIBIO: hai visto Crastino ultimamente?

STANGA: l'ho visto/ domenica scorsa /veniva dalla barriera di Francia/ sembrava stanchissimo/ la biondina l'aveva a braccetto e sembrava lo sostenersi

QUIBIO: quel ragazzo/è finito

STANGA: il gesto del pittore/ mi pareva muto/ strano/ pauroso/ ad un certo punto il suo sguardo/ divenne intollerabile ... a un tratto un grido acutissimo mi colpì/ < ah!>/ era la voce della biondina/ pareva strapparsi dal fondo delle mie viscere

QUIBIO: la! / la soffitta di Crastino/ morto

STANGA: Crastino! la ragazza stava supina traverso le ginocchia del morto/ con le mani ficcate nelle XXX emettendo il suo gemito che non aveva più XXX/ Minca la scosse cercò di sollevarla/ ella si volse con impeto mostrandoci un viso terribile/ senza dubbio ella voleva tutto per se/ quel suo bimbo doloroso/ anche nella morte

QUIBIO: qui bisogna fare qualcosa?

STANGA: un medico?

QUIBIO: è inutile/ si potesse almeno sapere qualcosa da costei

MINCA: la ragazza è qui da un'ora e mezza/l'ho chiamata io/ passando ho udito il lamento del giovanotto/ allora lei è arrivata tutta affannata e li ho lasciati soli

LA BIONDINA: pareva tranquillo/ credevo di averlo addormentato/ d'un tratto egli mi strinse le braccia con le mani tanto da farmi male XXX

STANGA: il pittore tornò con la sua tavoletta e il carbone/la ragazza diede in smanie ma poi si acquietò stanca come era/due candele doravano una testa marmorea da una luce molle e vermiglia/ma lo strisciar del carboncino sulla carta mi dava fastidio sebbene comprendessi l'impulso invincibile dell'artista/ non riuscivo a tolmi il senso di una profanazione//

Ugo Gregoret

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Il singolare modo di Cena di raccontare le storie/ sappiamo dell'amore di Crastino per questa biondina soltanto adesso alla morte del poeta; soltanto adesso assistiamo ad un abbraccio/ fin ora non vi sono stati che pochi ed indiretti accenni a questa storia/ forse la grande timidezza di Stanga e forse quella di Cena di fronte alle donne li rende incapaci di presentare l'amore tra due persone vive e presenti; e necessario che almeno una delle due sia assente/ che sia morta o che non si veda/ Noteremo qualcosa di simile un pò più avanti/ quando accenneremo ad un'altra storia d'amore/ quella di Quibio per una signora maritata/ intanto dobbiamo accontentarci delle immagini postume degli amori di Crastino/ così come vengono suggerite a Stanga dalla lettura di un manoscritto poetico lasciato dall'amico/

STANGA: quello che sofferarsi e piansi quella notte/è incredibile povero fanciullo/egli ha cantato il suo breve inno alla vita/ poi è spirato/ l'incontro con la biondina nella miserabile cornice delle soffitte/ mutate nelle cupole e delle guglie di una cattedrale/ due vite canore/aeree/di una gorgheggia e l'altra piange/ la folla mi riempiva di un senso nuovo/ io sentivo ripercuotersi in me le sue emozioni /e non averlo mai immaginato più bella di quel gruppo/ egli affascina la piccola cinciallegra con la sua musica ed ella ascolta e adora l'ignoto che splende per lei/ in quel corpo che abbraccia pavido e ardente

EVA LEVRANO: hanno portato una corona per il converso di Crastino/ "fior moribondi sopra un morto fiore"/di chi è la corona non importa saperlo/ è il tributo di fratelli a coloro che ha interpretato la loro inquietudine/ il loro dolore/ la loro lotta e la loro speranza/ era un usignolo nato per godere la libertà della terra e del cielo/ la macchina mostruosa che la società moderna/ gli ruppe le ali e lo uccise/egli era la bellezza era la felicità che ricanta i cuori/ oh! Fratelli/oh! suoi fratelli/noi poseremo sul petto questi fiori moribondi/ ma poiché noi non crediamo alla morte/vi getteremo a piene mani anche i nostri fiori più vivi/ le nostre speranze/il nostro lavoro di preparazione per un domani migliore/oh fratelli! la felicità e la riconoscenza degli uomini a venire//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Trasferiamoci per un momento con Stanga/ dal campo dei poveri/ a quelli dei ricchi tra i celebri monumenti funerali di Leonardo Bistolfi tanto cari a Giovanni Cena/ A queste sculture Cena ha dedicato numerosi scritti e come ricorderete egli è un buono amico del Bistolfi non che suo ammiratore/ sarebbe bello poter commissionare a Bistolfi una tomba per Crastino dare al poeta una sepoltura più consona e tributare allo scultore/ l'omaggio della citazione nel romanzo sia pure con un altro nome/ ed ecco che Cena fa venire l'idea a Stanga/

LA BIONDINA: pubblicare/ vendere/ guadagnare/ ma come può lei parlare così? ma c'è il suo sangue qui/ la sua vita/ ed anche la mia/lei non può capire/ mio povero amore mio povero amore

Ugo Gregoret

STANGA: ascolti un momento la prego/ non mi ha capito/ quel che si ricava andrà per una tomba conveniente al nostro povero amico/ gli faremo un bel monumento/ conosce lei il professor Leonardi? quello sì che può farlo/anche con un piccolo marmo

LA BIONDINA: avevo una amica che è stata sua modella/poi si è maritata/ una volta è andata da lui a dirgli che il suo bimbo era morto/egli ha fatto il ritratto e gli l'ha regalato

STANGA: il libro servirà a comprare il marmo/ Leonardi farà il monumento e lei andrà a posare per un bel basso rilievo/senta? dove sono i suoi capelli?

LA BIONDINA: li ho venduti

STANGA: non ci credo?

LA BINDINA: non lo sa nessuno/quanto crede che mi avrebbero dato? 70 lire mi ha offerto una volta il parrucchiere qui al basso/ erano belli non è vero e lui li amava tanto prima che gli chiudessero la cassa/ la Minca non se ne accorse affatto

STANGA: era contenta come una bimba/ io mi raffigurai bei capelli sul petto del povero morto//

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Intanto/ l'isolamento di Stanga cresce; morto Crastino/ perché la società mostruosa gli aveva spezzato le ali/ la stessa società ora è in procinto di togliere di mezzo Quibio/ Quibio/ come sappiamo/ ha un legame segreto con la moglie di un potente banchiere/

QUIBIO: è bella come nel ritratto assai più/ hai presente la Diana del Louvre?è lei/ svelta/ risoluta/ lottatrice/ la mia vera compagna/ e che animo/ l'ho tratta io dalla scossa di scetticismo e frivolezza che gli si era creata intorno/ ebbene sai cosa le aspetta/commetterà una grossa imprudenza/ e nascerà uno scandalo/io le avevo proposto di partire al più presto per la Francia/ questa sera avremmo dovuto passare la frontiera/ ma lei chiede ancora alcuni giorni di tempo

STANGA: perché?

QUIBIO: sono sicuro che si preoccupa per i mezzi di sussistenza/ vorrebbe portare via qualcosa della sua dote/ oh che so io/ tempo perduto e adito ai sospetti

STANGA: cosa ti potrebbe accadere/ se si sapesse

QUIBIO: a me nulla/ ma a lei...

STANGA: credi che/ il banchiere provocherebbe uno scandalo?

QUIBIO: no

StANGA: uh!

STANGA: andiamo va?

QUIBIO: sì

STANGA: arriviamo fino a laggiù?

SCONOSCIUTO: chi di loro è il signor Quibio?

QUIBIO: io

POLIZZOTTO: salga/ c'è qualcuno laggiù che l'aspetta

STANGA: chi può essere? lei?

QUIBIO: no/ è un tranello/ io non ci pensavo/ vedi? come ci si libera facilmente di un uomo?

Elle e Giulio

SECONDO POLIZZIOTTO: veniamo per una perquisizione/ vengano?

PIANTO DI QUIBIO

POLIZZIOTTO: vengano con noi?

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Comincia a riaffiorare nella coscienza di Stanga/ l'impulso a compiere un'azione/ un gesto individuale/ per testimoniare il rifiuto della società ingiusta/ l'amore per le vittime della mostruosa macchina/ l'ansia di sollevarne il dolore/ liberarle/ aiutarne l'ascesa/ Ormai si è convinto che scrivere non serva/ la denuncia dovrà essere più clamorosa/ incisiva/ esplosiva; dovrà essere un'azione sintetica/ grandiosa/ feconda; qualcosa di utilmente grande/ di fulmineo/ L'episodio che lo spingerà definitivamente/ su questo passo risolutivo/ avverrà qualche giorno dopo/

STANGA: ero uscito dalla biblioteca civica/ ove avevo finito la resurrezione di Tolstoj/ il romanzo mi aveva lasciato un senso di sgomento/ per la potenza con cui descrive la massa ed iniquità sociale/ la mostruosità degli organismi sociali/ mi avvicinai al chiosco/ per guardare sui giornali che giorno eravamo/ era la gazzetta del popolo/ uscito all'ora/ e mi colpì subito una scritta/ un tremore inesplicabile m'assalse/ era un'intera colonna/ l'amica/ la donna può avere quarant'anni/ il marito alcolizzato in prigione/ aveva mandato i tre figli al pane quotidiano/ a XXX inginocchiato alla parete accanto il braciere tutte le fessure dell'uscio e delle finestre erano tappate/ ha fatto presto l'ossido di carbonio a raggiungere la così inginocchiata terra/ è morta verso mezzogiorno/ io ero come stordito/ bisogna agire!/ l'aver tanta energia/ tanta passione/ tanto fervore / e sentirsi impotenti/ non potere impiegare la mia forza in nulla/ nessuno vuole la mia vera forza/ tanto non varrebbe la pena agitarla come un cencio ai piedi di chi può/

EVA LEVRANO: non si è mai lamentato XXX / le cose vanno in XXX lentamente/ io pensavo anche a questa disgraziata/ ma il mio aiuto sarebbe giunto tra un mese o due/ e chi può misurare le forze di resistenza di un avventuriero/ fare forte oggi e domani è sfasciata terra come XXX

STANGA: ricordava ella/ un'altra cassa/ nello stesso corridoio/ e il suo morto amore/ tutto questo dramma/ mi appariva come il seguito/ di resurrezione/ una continuazione di quello che un genio possente/ mi aveva edificato davanti agli occhi/

EVA LEVRANO: non si lasci prendere dalla tristezza/ Stanga

STANGA: vivere/ è per me troppo doloroso/ ogni sofferenza altrui/ si ripercuote ora in me con troppa violenza/ mi sento penetrato/ inebriato/ da tutta la sofferenza degli uomini

EVA LEVRANO: vedere ogni giorno tanti miserabili non è punto allegroso/ ma il malessere che ci viene dalla sofferenza/ è subito sollevato dal fatto di poterla fare cessare/ per il momento almeno/ lo sa che ho fatto una conquista/ ho una recluta nuova/ che mi può essere preziosa perché bella/ i miei assistiti se la contenderanno/ sono due settimane che la catechizzo/ ma è troppo modesta/ dice di non essere buona a nulla

LA BIONDINA: la mia vita è finita qui

EVA LEVRANO: perciò bisogna mutar vita/ quei giorni devono restar XXX/ tu devi considerarti sua per sempre/ non è vero/ ed è lui che ti ha detto di vivere

Maria Giuliano

LA BIONDINA: verrò quando lei lo dirà

EVA LEVRIANO: allora domani/ non perdiamo tempo/ verrò a prenderti/ e lei che fa ora?

STANGA: non so/ mi preparo

EVA LEVRIANO: vuole essere reclutato anche lei nell'esercito del bene?/ ora vado dalla Salamandra/ è ammalata lo sa?/ bisogna agire/ se lo ricordi

SATNGA: dietro di lei mi parve che la mia poca forza di vivere/ se ne andasse per sempre/ ecco in fondo al corridoio/ la signorina Eva scompare/ addio!/ visione di sole/ possa io averti negli occhi morendo/ mi ha fatto un cenno di saluto di lontano/ come era bello il sole/ è venuto il tempo di compiere il mio grande atto/ domani/ tutto sarà finito/ questo nudo racconto/di cui preparo due copie/ha il solo scopo/di dichiarare/in caso che si volessero travisare le mie intenzioni/di spiegare l'accaduto/come un incidente fortuito/il processo per cui io venni nella determinazione/il morire/in modo tanto eccezionale

FERRARIS: quel finale non può andare/Cena/lo comprende anche lei/deve mutarlo

CENA: ma il suicidio è viltà quando significa fuga/ Stanga non fugge la sua morte volontaria è una testimonianza in favore della vita

FERRARIS: ma si rende conto/sotto la macchina del re!

Voce narrante : UGO GREGORETTI/

Da una lettera di Giovanni Cena alla signora Maria Hanfrid di Londra/che nel 1908 tradurrà gli AMMONITORI per il pubblico inglese/

Voce narrante: GIOVANNI CENA/

CENA: illustre signora/prima di tutto la ringrazio profondamente delle sue lettere/quando alla soluzione del romanzo/la morte di Martino Stanga/le dirò che per l'edizione inglese preferisco il suicidio sotto la macchina del re/io pubblicai gli AMMONITORI nell'estate del 1903/in assenza dell'onorevole Ferraris che si trovava in Germania/tornato in Italia egli ebbe delle rimostanze da molte parti/specialmente da deputati e senatori/si temeva che a qualche lettore potesse venire in mente di seguire l'atto/e allora mi pregò di trovare il modo di mettere almeno il dubbio il suicidio sotto l'automobile/cosa che feci per compiacergli/mi hanno domandato se io approvo il mio XXX/io approvo ne disapprovo Martino Stanga/l'essenziale e che sia vero/è vero è di certo/noi italiani abbiamo un istinto/noi italiani abbiamo un istinto/un educazione eroica in un ambiente meschinissimamente borghese/da molta gioventù e da molti vecchi hanno bisogno di dare se stessi/ma a chi? A che cosa?nessuno ci vuole/o meglio queste energie vulcaniche non hanno trovato ancora una manifestazione moderna/idonea/ed efficace/è quello che io studio nel mio prossimo romanzo sulla "campagna romana"/il quale avrà forse per titolo/"LA NUVA MILIZIA"]

Voce narrante/ UGO GREGORETTI/

Maria Giuliano

Questo romanzo non venne/venne però/ la nuova milizia concreta di Giovanni Cena/ che da scrittore e poeta/ si trasformò in apostolo della tradizione popolare/ e dedicò gli ultimi anni della sua esistenza alla lotta per la diffusione dell'alfabeto per la lotta tra i contadini miserrimi dell'agro romano/aveva finalmente trovato quella espressione idonea ed efficace/ che permettesse a lui e ad altri come lui/ di dare se stessi e le proprie energie vulcaniche/ senza dover finire ammonitivamente come Stanga sotto le ruote di una macchina/ in pochi anni/ a partire dal 1907/ Cena e il gruppo di maestri che si era istituito intorno alla sua iniziativa/fondarono ben 73 scuole serali e festive/ e raggiunsero le comunità più sperdute dell'agro romano/ urtando contro l'ostilità dei grandi latifondisti e l'indifferenza sorda dei poteri pubblici/ i maestri raggiungevano i villaggi e le capanne dei contadini e dei pastori/e vi impiantavano la scuola/ che era una baracca sormontata da una campanella/fu un modo di andare al popolo/coraggioso e faticoso/ma più tardi/allo scoppio della guerra mondiale/queste scuole si trasformarono in centrali di propaganda patriottica nazionalistica/irredentistica e interventistica/ tra i diseredati del lago/con l'alfabeto Cena e i maestri avevano portato al popolo/anche le loro idee/Giovanni Cena morì nel 1917 a 47 anni nel pieno del conflitto/ dai suoi ultimi scritti/ pubblicati dopo la morte/ risultò che anche lui come altri/ credeva di aver visto nell'olocausto della "GRANDE GUERRA"/ nel crogiuolo della trincea nel bagno di sangue/una scorciatoia decisiva alla tanto attesa rigenerazione sociale/ ci domandiamo che tipo di scelta avrebbe potuto fare qualche anno dopo nel 1922/ per esempio se fosse ancora vissuto? ma è difficile rispondere ad una domanda come questa/che pone dubbi interrogativi/ che non è pur corretto porsi/ Felicina Sacchetti Parbis invece non ha dubbi XXX rievocando la figura del Cena a dieci anni dalla morte nel 1927/anno quinto dell'era fascista/essa dice a proposito delle scuole dell'agro/ Quest'opera eroica non ebbe dal governo di allora/ alcuna onoreficienza/ neppure la medaglia di bronzo/ ben diversamente avrebbe saputo valutarla il raddrizzatore energico di quella Italia incosciente/

Voce narrante: UGO GREGORETTI/

Raddrizzatore è scritto con la erre maiuscola/

Elleie Giuliano

“La freccia nel fianco” di Luciano Zuccoli

1.GREGORETTI: una località di villeggiatura su un lago Lombardo probabilmente il lago di Como / è il 1913 tra un anno / scoppia la prima guerra mondiale le signore della borghesia italiana leggono molto / l'ultima novità di quest'anno è “La freccia nel fianco” di Luciano Zuccoli / esiste tutta una produzione letteraria / detta letteratura milanese poiché gli editori sono tutti a Milano / che è molto amata dalle signore / gli autori principali sono Guido da Verona, Virgilio Brocchi, Luciano Zuccoli ed altri. LucianoZuccoli ha la particolarità di essere anche conte / il conte Luciano Von Ingheneim,! Di origine tedesca / che ha scelto lo pseudonimo di Zuccoli e la sua letteratura sprizza come dire conteria da tutti i pori / un fatto che lo avvantaggia / un conte scrittore sa meglio di altri come vanno intrattenute le signore borghesi! Caratteristica comune allo Zuccoli ed ad altri numerosi artisti della letteratura milanese / cioè di quei romanzi che oggi vengono anche definiti post Dannunziani e di consumo, caratteristica comune vi dicevo la tendenza ad ambientare le storie nei luoghi tipici della vita dei lettori delle lettrici, La freccia nel fianco per esempio si svolge in gran parte in questo lago durante la villeggiatura dei ricchi milanesi / su uno sfondo di alberghi di ville e barche private / si tratta quindi di un genere / in un certo senso nuovo, di letteratura di evasione / infatti queste lettrici frustrate / e bisognose di fughe fantastiche dalla realtà borghesemente opaca che le opprime / non sognano attraverso questi libri / un mondo diverso dal loro, sognano di vivere un destino diverso! però/in questo medesimo mondo del quale ben conoscono / e apprezzano il conforto! siamo ben lontani come vedete / da quel sognare ad occhi aperti del lettore popolare / del lettore povero / che dipendeva secondo Gramsci da un complesso di inferiorità sociale / qui! Di lettori poveri non ce ne sono! e di personaggi nemmeno / anzi tra lettori e personaggi esiste una piena identità sociale ed economica a un livello che oggi potremmo definire medio superiore / questo romanzo per concludere / fu / popolare in un ambito sociale, assai lontano dal popolo. Adesso signore! mi dovete dare una mano ecco / voi che leggete così appassionatamente questo romanzo avido di sensazioni nuove / spesso vi imbattete in delle lunghe parentesi descrittive molto poetiche / pagine e pagine in cui l'azione si interrompe e vengono evocati paesaggi / boschi / tramonti oppure atmosfere / stati d'animo / sentimenti dei personaggi ecc..ecc..che fate di solito le saltate voi?

2.CORO: Ma no no sono splendide! sono prose d'arte!

3.GREGORETTI: oh! benissimo! d'ora in poi / quando capitano / leggetele ad alta voce! non tutte le prose d'arte naturalmente ma quelle che vi piacciono di più / per far conoscere al pubblico lo stile / il linguaggio dello Zuccoli e anche il vostro gusto di lettrici post- D'annunziane / non possiamo mutilare questo romanzo delle prose d'arte / delle pagine poetiche / e ridurlo così alla sola trama all'intreccio al dialogo / sarebbe un errore culturale! molto bene accomodatevi, l'ultima chiuda il cancello per favore! D'ora in poi sarete un coro recitante di signore! Lettrici che seguono assiduamente / le vicende della nostra eroina / con una tensione quasi morbosa direi / con una punta di waierismo! andate

all'aria Giuliano

la! lettrici che / si identificano fino in fondo con lei con la Piccola Carlotta! Nicoletta! con la piccola Nicoletta! è giusto scusi questi nomi si somigliano tutti! Carlotta/ è il nome di questa villa .

4.CORO:No! è il nome della madre di Nicoletta!

5. GREGORETTI: è il nome della madre di Nicoletta! Che da il nome alla villa 6.
Carlotta! Dove Nicoletta villeggia nell'estate del 1901.

SCENA I

Nel giardino. Nicoletta e il piccolo Bruno

7.CORO: S'erano conosciuti una mattina di vento e di sole / in un piccolo paese sulla riva del lago. Egli aveva otto anni e si chiamava Brunello, un giorno doveva essere il conte Bruno Traldi di San Pietro / con un largo stemma e quel tanto di patrimonio che Fabiano / suo padre giocatore / avrebbe potuto lasciarvi. Ella si chiamava semplicemente Nicoletta Dossena / contava diciotto anni era dritta nell'anima / come nel corpo / alta e formosa!

8. BRUNELLO: signorina viene ad aiutarmi?

9. NICLA: che vuoi caro? / che ti è avvenuto?

10. BRUNELLO: perchè sei diventata rossa?

11. NICLA: io? / Sono diventata rossa?

12. BRUNELLO: La gondoletta è andata troppo lontano / ho cercato di 13.
riprenderla e non ci riesco / ci vuole una canna più lunga! /

14. CORO: la parola di lui era chiara e precisa / come era dritto e fermo il suo sguardo

15. NICLA: andiamo a vedere!

16. BRUNELLO: vedrai! / è un bel bastimento l'ho comperato con il babbo a 17. Parigi!

18. CORO: Parigi//? Parigi il nome Parigi richiamo alla mente di Nicoletta / gli ordini e i consigli di suo padre / non v' era più dubbio! ella teneva per mano il figlio del conte Brandini! /

SCENA II

Villa Carlotta. Nicoletta discute con i suoi genitori

19. MADRE DI NICLA: lo sai chi abbiamo come vicino di casa?

20. PADRE DI NICLA: il famoso conte Fabiano Traldi di San Pietro / che vive separato dalla moglie / ha dato scandalo come giocatore sfrenato / ed è continuamente in lite con creditori!

21. MADRE DI NICLA: ed è arrivato da Parigi?

22. PADRE DI NICLA: da Parigi? dovrai schivarlo quanto sarà possibile!

23. MADRE DI NICLA: è sottointeso / ma capisci quale sciocchezza hai commesso tu? villa florida / non poteva essere affitta da un altro? /

24. NICOLETTA: da mille altri / che me ne importa!

Maria Giuliano

25. MADRE DI NICLA: e no! / un altro la voleva / lo so! / e per colpa tua tutto è andato in fumo//
26. NICLA: Duccio! la voleva Duccio / ed io l'ho pregato di star lontano / e di questo che mi accusi?
27. MADRE DI NICLA: il conte Duccio Massenti è uno squisito gentiluomo / la cui compagnia avrebbe fatto piacere a tutti//
28. NICLA: fuori che a me!
29. MADRE DI NICLA: ma che cosa vuoi / cosa vuoi / tu?
30. NICLA: chiedimi piuttosto che cosa non voglio / non voglio il matrimonio per ora almeno col conte Duccio Massenti!
31. NICLA (MONOLOGO): ma che cosa voglio?/ è difficile dirlo / qualcosa almeno che non sia troppo comune / troppo volgare!

SCENA III

Al lago. Nicoletta in compagnia di Brunello

32. BRUNELLO: Se ne va? Ora cosa facciamo? Quanti anni hai?
33. NICLA: 18 e tu?
34. BRUNELLO: quando sono savio il babbo dice che ne ho sette / quando sono
35. cattivo / dice che ne ho otto / perchè ad otto anni bisogna essere uomo!
36. NICLA: fra i sette egli otto dunque / e perche sei Cattivo?
37. BRUNELLO: mhm! / come si fa?
38. CORO: in quel sospiro c'era tanta noia e tanta impazienza che la fanciulla non rise/
39. BRUNELLO: non stanno mai tranquilli / ho visto tutto il mondo!
40. CORO: Nicoletta non aggiunse parola, aveva visto tutto il mondo
41. BRUNELLO: andiamo signorina bisogna fare qualcosa per il bastimento
42. NICLA: io ti propongo questo / vedi quella barca? è mia! quando il bastimento sarà più lontano ancora / noi entreremo nella barca / io remerò e lo raggiungeremo.
43. BRUNO: si tu remerai / ed io con la canna lo farò tornare / lasciamolo andare lontano / più lontano ancora (XXX)/
44. CORO: “e guardando verso ponente le montagne / e pareva con gli occhi varcare le vette / e fissare altri paesaggi sconfinati / altri monti / e fiumi / e praterie / e valli / e città//
45. NICLA: eccolo!
46. BRUNO: lascialo / rema / ancora! / andiamo più avanti!
47. CORO: Nicla obbedì accellero' la cadenza dei remi / egli non parlava più! sembrava a quei grandi occhi neri velati sognare / aveva sentito che Nicla non era come le altre / era invece come una fata(XXX)lo avesse conosciuto che provava ribelle a tutti baci / a tutti le carezze un timido desiderio di toglierli i remi dal pugno / e di poggiarsi fra le sue braccia / di chiudere gliocchi / di reclinare la testa / sul petto di lei anche Nicla sognava / rapiva fanciullo sbucato da giardino /e lo teneva perche non temesse più il mondo tornato da paesi remoti / con occhi foschi sui quali mille vicende

elferie Giuliano

scuri si erano riflettute e le cuspidi dei campanili / e il volo dei colombe era venuto a cercarla balzandole dinnanzi ad un tratto / sorridente e fiducioso!

48. NICLA: vedi come siamo lontani? / su a cuccia ora..torniamo a casa!

49. (Musica volume crescente)

50. BRUNO: ci vedremo ancora signorina? /

51. NICLA: quando vorrai!

52. BRUNO: io voglio sempre! /

53. NICLA: e allora mi aspetterai sulla riva / io ti vedrò / e uscirò a prenderti

54. BRUNO: anche tu mi vuoi sempre?

55. NICLA: ti voglio / ma sarò per poco / il tuo babbo ti condurrà ancora lontano

56. BRUNO: chissà?

57. CORO: chissà::? mormorò Bruno con un accento in che era a dir poco inconsapevole del suo destino

58. NICLA: Addio Bruno!

59. BRUNO: addio signorina!

60. NICLA: chiamami Nicla!

61. BRUNO: addio Nicla!

62. CORO: stese le braccia / attirò a sé il viso della fanciulla / e la baciò sugli occhi sull'uno e sull'altro//

63. Poi si mise a correre / si volse / la salutò con la mano / e scomparve oltre cancello di villa Florida tutti i giorni si videro così / a più volte al giorno / ora 143. allontanandosi con la barca ora errando nel bosco.

SCENA IV

Nel bosco: Nicla in compagnia di Brunello

64. CORO: un giorno in cui Bruno sedeva sulle gambe di lei e tutti leggevano un romanzo di viaggi all'ombra dei pacifici loro alberi / il fanciullo la fissò a lungo // era uno sguardo non animato dalla devozione ma freddo // di curiosità ambigua crudele di dubbio e di impertinenza / ed ad un tratto il fanciullo disse.

65.. BRUNO: Nicla! Ascolta / ascolta//

66. CORO: rispose Nicla, senza levare gli occhi, indovinando che bisognava distrarlo.

152. NICLA: ascolta com'è bello ora che trovano il grande lago?

67. BRUNO: vuoi che ti baci dietro le orecchie? / abbassa il capo che ti bacio dietro le orecchie / e dopo farai così h!

68. CORO: con le labbra modulò un lieve lungo sospiro / (lo spinge) che dici? / ma si trattenne / capì / che non doveva chiarire al fanciullo la sconvenienza delle sue parole/ donde veniva al faunetto? / quale strana perfida esistenza aveva avuto lui per testimoni? / pareva al suo discuterne che avesse avuto mille donne / e tornava alla memoria di Nicla un delizioso quadretto del Castiglione veduto in una galleria d'arte di Roma /

69. CORO: in aperta campagna sotto il rosso tramonto un piccolissimo fauno si avvicinava in punta di piedi a una ninfa che dorme / toltone cautamente ogni velo ne occhieggia cupido le nudità / Ah!

Maria Giuliano

70. NICLA: Nicla guardava talora brunello con il senso di corrucchio, con cui aveva guardato offesa / il piccolissimo fauno
71. CORO: certi giorni il fanciullo era insofferente di ogni tenera carezza e dopo aver accolto un bacio voleva baciare a sua volta e baciava Nicla sulla bocca / 168. indugiandovisi / premendo le labbra di lei con le proprie / sentendo che eran 169. buone e fresche::e che nessuno le baciava così! / le aveva mai così bacciate! Ah! poi il fanciullo tornava ad essere tale / il candore velava quelle precoci inquietudini e in Nicla rinasceva la fiducia / sentiva di poter maneggiare Brunello come cosa sua.
72. CORO: ma i giorni di capriccio non erano pochi nella vita di Brunello / talora non voleva guidare il suo cavallo che era Nicla / ne ascoltare le favole che lo avevano sempre diletto / un giorno Nicla scattò//
73. NICLA: che vuoi tu? che vuoi tu? / brutto ragazzo // che cosa possiamo fare per te? / andremo prenderti il sole / e la luna / e i pesci di argento che sono nel lago?/
74. CORO: sorrise / ed un tratto con un'altra voce più alta, più libera che pareva. un'onda cullante, con una voce in cui vibrava la sua bella giovinezza di cristallo s' abbandonò / a cantare!
75. NICLA: "noi coglierem per te balsami arcani / cui lacrimava le trasformate vite e le perle che lunge ai duri umani / nude e anfitrite /oi coglierem per te fiori animati / esperti della gioia e dell'affanno ei le storie d'amor dei tempipassati ti ridiranno!
76. CORO: Bruno stava ad ascoltare / con gli occhi sbarrati e la bocca socchiusa / con l'anima rapita / un piacere nuovo improvvisamente nutriva la sua esistenza / non aveva mai udito recitare una lirica!
77. CORO: Nicla aveva recitato per gioco supponendo che egli non sentisse la parola sacra del poeta / egli era stato colto di subito / strappato alla realtà / avvolto in una nube di sogno.
72. NICLA: ti piace?
73. BRUNO: oh si / si //
74. NICLA: hai capito?
75. BRUNO: si/!
76. CORO: si! rispose Brunello superbamente/
77. NICLA: è impossibile che tu abbia capito / poi ti spiegherò/!
78. BRUNO: ho capito / non voglio che tu mi spieghi!
79. NICLA: "ti ridiranno i gemer della rosa/ti di desio sul tuo bel petto mante gli inni nel tuo cri / della pastosa sorella bianca. Poi noscor ti addormen nelle fulgenti della metista grotta e del cristallo ove terran le forme e gli elementi / temprà non vallo / io per te sveglierò dai colli aprichi / le... triavi bionde sovra il piè leggero / e ammiranti alle tue forme gli antichi numi d'Omero"
80. CORO: Bruno ascoltava senza più respiro / Nicla fece una pausa / s'avvicinò al fanciullo e presogli il capo fra le mani lo baciò due volte /
81. NICLA: ti piace dunque?
82. BRUNO: io quando sarò grande / dirò anch'io così!
83. NICLA: sarai anche tu poeta?
84. BRUNA: sì anch'io / come hai imparato tu queste belle cose?
85. NICLA: le ho studiate nei libri /

Maria Giuliano

86. BRUNO: io non sapevo che nei libri / ci fossero tante cose belle / oh ! / mio papà //
87. CONTE TRALDI: signorina / non le sia sgradito che io le esprima tutta la mia
riconoscenza per l'affetto / che lei dimostra al mio Brunello /
88. NICLA: prego / egli mi tiene compagnia!
89. CONTE TRALDI: se non l'annoia / ne sono contento!
90. NICLA: no/ non mi annoia! è molto savio!
91. BRUNO: vedi papà?
92. CONTE TRALDI: egli è cresciuto / selvatico / e bizzarro / lei signorina potrà
fargli molto bene.
93. NICLA: vuoi andare col papà?
94. BRUNO: di la poesia/
95. CORO: Bruno mancò per alcuni giorni / al solito convegno, Nicla lo vedeva passare
dal giardino / insieme una signora giovane sottile / vestita con semplicità / ahah! /
era la contessa Clara Dolores sua madre / si indovinava in lei subito un tempo
impressionabile / nobilissimo/ fantastico/ era scesa all'albergo del (XXX) / e si recava
ogni giorno a villa Florida a prendersi Bruno per condurlo a spasso e poi a colazione / o a
pranzo / Nicla evitava di incontrarli / ma quella giovane dritta magra nervosa / una frustata
nell'aria / li aveva appena intravista provocando una sensazione di piacere e di meraviglia!
la psicologia di Bruno si chiariva a Nicla / pensando al conte Fabiano e alla contessa
Clara Dolores / venuto da quei due / dei quali evitava sommati gusto e inclinazioni e rare
sensibilità. Brunello / non poteva essere un fanciullo come tutti gli altri / e sarebbe stato
meglio o peggio / più suscettibile intelligente..più sensuale / straordinariamente
aristocratico lontano dalla folla e dai suoi talenti, uno di quegli uomini in cui destino sta
come in cima ad una fiamma / che l'aria fra tremare e volgere a capriccio (XXX)//

SCENA V

Al cancello di villa Carlotta

96. BRUNO: vieni! / la mamma vuole conoscerti!
97. CLARA DOLORES: signorina Bruno mi ha raccontato / che lei gli vuol tanto
bene e gli dedica tanto del suo tempo! Io parto questa sera e desidero ringraziarla
con tutta l'anima della sua bontà/
98. NICLA: ma contessa è impossibile / non voler bene a Brunello! egli è venuto
un giorno a cercarmi come::come un piccolo amore! Noi abitiamo qui vuole concedermi di
presentarla a mia mamma?
99. CLARA DOLORES: grazie signorina ma devo tornare subito all' albergo ad 249.
aiutare la cameriera a fare le valigie, ma ritornerò, e dal mio ritorno sarò lieta 250. di fare
la loro conoscenza
100. NICLA: sì / torni presto!
102. CLARA DOLORES: grazie signorina / arrivederci!
103. NICLA: arrivederci contessa! buon viaggio!
104. BRUNO: addio Nicla! a domani!

Elaine Giuliano

105. CORO: fu distratta in quei giorni dall'arrivo improvviso di Duccio! / del conte Duccio Massenti / veniva dalla Svizzera era sceso egli pure dall'albergo (XXX) e si recava ogni giorno / a far visita alla famiglia Dossena /
106. DUCCIO MASSENTI: si villeggio a Sanninberg e un poco su di Lucerna, vi si arriva con la funicolare /
107. NICLA: a Sanninberg / si sta meglio che qui / lo confessi!
108. DUCCIO MASSENTI: quando c'è solo un grosso albergo vi si conosce tutti all'alto la vista del lago dei quattro cantoni / anziché del nostro / tutto il resto solita vita!
109. MADRE DI NICLA: e qui è sceso al (XXX)
110. NICLA: anche la contessa Traldi è (XXX) forse, l'ha conosciuta conte?
111. DUCCIO MASSENTI: io l'ho conosciuta? dove//
112. NICLA: al suo albergo? deve essere arrivata lo stesso giorno in cui è arrivato lei / una signora esile con i capelli castani / elegantissima / una vera signora in una parola!
113. DUCCIO MASSENTI: abbiamo scambiato due parole stamane / durante la prima colazione.
114. NICLA: bella / non è vero?
115. DUCCIO MASSENTI: bella / e strana: bella / veramente non direi ! Io ho della bellezza un altro concetto!
116. NICLA: quando torna in albergo la osservi meglio / mi pare una donna molto interessante!
119. DUCCIO MASSENTI: crede? /
120. BRUNO TRLADI: Nicla / Nicla / prendimi con te / fammi fare un giro!
121. NICLA: le dispiace? Che lo faccia salire con noi?
122. DUCCIO MASSENTI: come vuole!
123. NICLA: facciamo le presentazioni /
124. NICLA: il conte Bruno Traldi di San Pietro / il conte Duccio Massenti /
125. DUCCIO MASSENTI: questo è dunque: l'inseparabile?
126. NICLA: è lui ! l'indispensabile! vieni puoi sederti qui / tra il conte Duccio e. me? / c'è un bel posto.
127. BRUNO: no/ no!
128. NICLA: a cuccia allora?... la tua mamma è partita?
129. BRUNO: sì ieri sera!
130. NICLA: e dov'è andata / ora?
131. DUCCIO MASSENTI: perchè lo interroga tanto? / finirà con lo stancarlo!
132. NICLA: egli sostiene una conversazione / meglio di un grande!
133. BRUNO: è tornata in Svizzera!
134. NICLA: dov'era prima?
135. BRUNO: sì / in montagna! Sotto un lago..
136. DUCCIO MASSENTI: ma guardi / guardi // il tramonto che meraviglia /
137. BRUNO: il lago / che si chiama come quel gioco
138. NICLA: quale gioco?
139. BRUNO: quattro cantoni!
140. NICLA: allora / è a Lucerna la tua mamma?

Maria Giuliano

141. DUCCIO MASSENTI: che cosa le importa signorina? non so perchè insista!
142. NICLA: allora è a Lucerna la tua mamma?
143. BRUNO: no! ha detto più in alto!
144. NICLA: più in alto?/ si ci va con la funicolare? Di // Brunello ricordati / si va con la funicolare? /perchè non rispondi?
145. BRUNO: non so il nome..
146. NICLA: è ... SONNINBERG..è SONNINBERG?
147. BRUNO: Sì / come hai indovinato? / tu indovini tutto?
148. NICLA: perchè questa commedia?
149. DUCCIO: perché è avvenuto! /che vuole significare il suo sguardo rimprovero?
150. BRUNO: tu indovini tutto!
151. NICLA: e beh sì!..sì / amore indovino tutto!
152. CORO: “e corsero a rivedere gli alberi amici / e sopra uno sfondo marino (XXX) il loro fogliame su cui un tramonto gettava un riflesso di luce dorate”
153. BRUNO: ti ha fatto male quel signore? ti ho detto brutte parole?
154. CORO: doveva essere veramente così / Duccio e Clara Dolores / erano dati convegno a Sonninberg e di là / erano tornati un giorno / ella per rivedere il suo bambino / egli per corteggiare Nicla / e forse chiederle la mano ma di fronte a Nicla / la contessa non aveva macchia / lo sciocco / l'immorale era lui / quel Duccio Massenti! già così Slombato a ventisei anni / da non sentire. l'indelicatezza e la vergogna / della sua condotta / melense e maligno trattava Clara Dolores come una facile avventura e Nicoletta come una più facile preda//
155. NICLA: non mi ha fatto alcun male/ credi / voleva offendermi/ ma non v'è riuscito!
156. BRUNO: se tu vuoi / io lo dico al mio papà / e il papà gli spara contro /come fa con quelle tavole che sono in giardino e / che il papà adopra per bersaglio!
157. NICLA: Duccio Massenti / non è una tavola di legno!
158. BRUNO: ohhhh?/
159. NICLA: è così che tu fai il savio? / ostinandoti a voler fare uccidere Duccio?
160. BRUNO: certo! / mi piacerebbe!
161. NICLA: ma egli / potrebbe uccidere te !
162. BRUNO: tu credi?
163. NICLA: per carità / non dire queste cose mai più / sei crudele e quasi feroce!
164. BRUNO: giurami / giurami non andrai più in barca con lui?
165. NICLA: stai tranquillo!//
166. BRUNO: io so che veniva sempre a mangiare a casa tua!
167. NICLA: non verrà più!
168. BRUNO: me lo giuri?
169. NICLA: quale brutta abitudine / non si deve abusare del giuramento / la promessa basta!
170. BRUNO: dimmi la poesia/
171. CORO: immensamente curva su di lui / sfiorandogli la chioma e la guancia con lieve mano di sorella / in una malinconica tenerezza Nicla intonò ...
172. NICLA: “io vò da questa rupe erma a cantare / te tra le braccia avendo e via lontano

Elisabetta Giuliano

calar / vedendo l' agne bianche al mare siciliano / ti rapirò nel verso e tra i sereni ozi delle campagne a mezzogiorno/

173. CORO: "povero piccolo uomo perduto nel mondo vasto / tremendo debole e mal difeso / mal sorretto nel cammino ma già / pieno d'ira e d'orgoglio ev di passione / già vendicativa e tiranno / audace e geloso lupotto / tra i lupi// il fanciullo sorrise al ritorno della vecchia strofa..

174. NICLA: "Noi coglierem per te / balsami arcani / cui lacrimar le trasformate vite e le perle/ che lunge ai duri umani / nude e anfitrite"

175. CORO: "l'aria si era fatta violacea i grossi alberi // i fantastici archi e le cortine / immaginarie gallerie fronzute / il terreno di velluto cinereo / andavano confondendo linee e profili / stendeva la sera un manto da ametista che aveva infinite gradazioni del rosso / del (XXX) / s'alzava il vento con un mormorio che aleggiava di fronda in fronda"//

(Piove)

SCENA VI

Davanti villa Florida. Nicla discute con lo strozzino

176. STROZZINO: Ma è il figlio del conte Traldi signorina? Signorina mi scusi / ho bisogno di sapere dove sia il conte Fabiano Traldi di San Pietro/

177. NICLA: non so nulla!

178. STROZZINO: ma è impossibile! / a villa Florida il domestico mi ha risposto nello stesso modo! si tratta di una cosa grave di una scadenza di una cambiale dodici mila lire / ma è una cosa gravissima! L'onore di una firma / e possibile che lei non sappia dov'è il suo padrone//

179. NICLA: Il mio padrone? / io non ho un padrone! sono la signorina Dossena! e non faccio la serva//

180. STROZZINO: ohh / che stupido:! oh Dio mio Dio! Un rimedio a quale errore.? Dossena / un gran nome delle nostre industrie / le domando perdono con umiltà!/(Piove)

(Piove)

181. BRUNO: è molto stupido?

182. NICLA: ora va a casa / a domani e a papà non raccontare nulla!

SCENA VII

Villa Carlotta: Nicla discute con la madre

183. MADRE DI NICLA: Sai la notizia?

184. NICLA: esco ora dalla mia camera / non so nulla mamma/

185. MADRE DI NICLA: il conte Traldi è scappato!

186. NICLA: che dici? è scappato? / ne sei ben certa?

187. MADRE DI NICLA: non capisco perchè te ne stupisca tanto / sei diventata bianca come se si trattasse di una disgrazia in famiglia / sicuro! / è scappato! durante la notte / coi cavalli invece che con la ferrovia!

188. NICLA: e ha condotto con se anche il bambino?

189. MADRE DI NICLA: oh senza dubbi! oh ne avrai dispiacere / ma.....

190. NICLA: come sai tutti questi particolari?

Maria Giuliano

191. MADRE DI NICLA: in paese non si parla d'altro stamane sono venute dieci persone a raccontarmi il fatto / bada che fa fresco! non andare al lago eh...
192. NICLA (piange)
193. CORO: Nicla era già uscita e martellava nel cuore un'idea sola / non lo rivedrò più glielo avevano rapito di notte / durante ad una tempesta / sotto i fulmini / per trascinarlo nuovamente ad una vita di disordini / e di febbrili vicende / dentro il cuore una voce la gridava.
194. NICLA: Bruno / dov'è bruno? che è avvenuto di lui?"
195. CORO: non l'avrebbe veduto più suo padre / si allontanava per sempre.... perché / lo aveva.. / amato?ahaha! / lo aveva amato / come un bambino suo / più che un fratello / aah! / gli aveva dato tutta la sua fresca anima libera ed egli a guisa di un piccolo amore / sbucato impensatamente forse da una nube le aveva piantato nel fianco una freccia di cui ella non sapeva più liberarsi /
196. aah! / di cui avrebbe portato il peso e il segno / aah! / per tutta la vita //
197. CORO: ahahah! /..ahaha!..ahaha!...aah! /
198. GREGORETTI: adesso basta / piantala / basta! avevamo detto una freccia a testa / e non di più / perchè non sei stato di parola? sei crudele e quasi feroce ha ragione Nicla! oh / bravo adesso vattene / tanto nel romanzo sparisce proprio in questo punto
199. CORO: come sparisce?
200. GREGORETTI: sparisce? cioè sparisce agli occhi di Nicla / cioè Zuccoli lo manda a Parigi / e poi lo fa tornare dopo dodici anni quando ha ventuno anni!
201. CORO: e Nicla?
202. GREGORETTI: Beh! Nicla / I primi tempi soffre parecchio! poi si rassegna / si sposa / però non dimenticherà mai brunello / non può!
203. CORO: ha la freccia! /
204. GREGORETTI: appunto!
205. CORO: e con chi si sposa?
206. GREGORETTI: si sposa / con un certo Gigi Barbano / un industrialotto del luogo / uno che possiede questa villa da queste parti anche lui
207. CORO: Ah, ah!
208. CORO: carina !molto carina!
209. GREGORETTI: ecco! quello è Gigi Barbano!
210. CORO: e Brunello? che fa a Parigi?
211. GREGORETTI: cresce nell'ambiente del padre / lussi / sperperi / creditori strozzini /
212. CORO: e diventa anche lui un poco di buono?
213. VOCE NARRANTE: no..no! anzi / diventa un giovane molto rigoroso / molto serio / superbo / non ride mai! Un pò "superuomo"detto fra noi / non molto simpatico! del resto è un periodo in cui il superuomo va molto di moda in letteratura / lo ha introdotto D'annunzio tra noi / anzi tra voi!
214. CORO: un pò più Carducciano che Dannunziano! non è.. del Carducci quella lirica?
215. GREGORETTI: giusto! brava brava! Zuccoli rende omaggio al Carducci in questo romanzo / però secondo me / fa anche un pò il verso a Dannunzio! pensate a come

Elisabetta Giuliano

descrive per esempio i colori della natura / i monti / il lago / manti di ametista che cadono dal cielo /tappeti di velluto cinereo / sono un po'materiali d'arredamento D'Annunziano.

216. CORO: ecco / perché lei ha fatto quella scena del bosco / che diventa salotto!

217. GREGORETTI: appunto! è un po' il salotto di Andrea Sperelli nel "Piacere" di D'annunzio

218. CORO: ah! / bella quella scena ...

219. GREGORETTI: grazie! molto grazie!

220. CORO: senta / ma non le pare che tra la storia di Nicoletta e Bruno..ci sia? come dire? qualcosa di anormale? e un pò spinto il rapporto!

221. GREGORETTI: beh in effetti, è un idillio tra un signorina e un fanciullo! per di più è un idillio ... vagamente incestuoso..

222. CORO: mmm! Certo!

223. GREGORETTI: ho detto / vagamente! Brunello e Nicla non sono nemmeno lontani parenti al principio nemmeno si conoscono però, si comportano un pò come una madre e un figlio, quando Bruno crescerà e ritroverà Nicoletta si comporteranno, come un fratello e una sorella che però sono innamorati l'uno dell'altra / che però essendo fratello e sorella beh ! capite..del resto anche qui alla radice c'è D'annunzio con gli amori impossibili delle sue tragedie come "l'Innocente" come "La città morta" / anche Guido da Verona che è uno scrittore D'annunziano di consumo diciamo introduce il motivo dell'incesto nei suoi romanzi

224. CORO: ma che dice? ma non so / non ho capito!

225. GREGORETTI: per esempio lo introduce in "Coei che non si deve amare" che è appunto la storia di un amore impossibile tra un fratello e una sorella, Zuccoli lo fa in modo così più indiretto metaforico /più sfumato /delicato.

226. CORO: più signorile! diciamo!

227. GREGORETTI: oh Dio! beh!

228. CORO: è vero che è un conte?

229. GREGORETTI: sì è un conte!

230. CORO: ma allora.. questo è un romanzo come si dice...?

231. GREGORETTI: autobiografico? c'è chi lo sostiene! e in effetti un pò lo è autobiografico / Brunello per esempio alla fine del romanzo diventerà uno scrittore celebre / come era Zuccoli

232. GREGORETTI: e a Parigi si innamora della letteratura .. studia i classici..

233. CORO: è Nicla che gli ha fatto scoprire la bellezza della poesia no?

234. GREGORETTI: appunto brava! dunque adesso ricominciamo mi raccomando signore sobrie non fate troppa caricatura, quello che leggete forse è buffo di per se!

235. CORO: e dove avviene il nuovo incontro fra Nicoletta e Bruno? Sempre in questo giardino?

236. GREGORETTI: no! avviene dodici anni dopo / a Milano / d'inverno / in un caffè! Nicla d'inverno vive a Milano con il marito

237. CORO: ma d'estate vengono sempre qui sul lago ?

Elisabetta Giuliano

238. GREGORETTI: sì! d'estate vengono sempre qui sul lago / ma nella villa di Barbano / la villa del marito di Nicla.

SCENA VIII

Dodici anni dopo. Nicla e Brunello in un caffè di Milano.

239. BRUNO: Nicla! sei tu! sei proprio tu .. Nicla!

240. NICLA: tu? Brunello! bambino caro!

241. BRUNO: Nicla mi riconosci? Ti ricordi ancora? ti ricordi?//

242. NICLA: vieni! Bambino caro /amore mio ...

243. CORO: ma non appena furono in casa / ed ebbero gettate passando nell'anticamera le pellicce al domestico / Nicla si ravvede / squadro Bruno e disse uscendo dal breve sonno/

244. NICLA: non è possibile / non devo darti del tu non sei più un bambino!

245. BRUNO: lo credo! ho vent'anni!

246. CORO: si guardò intorno / erano in un piccolo ambiente addobbato con una stoffa a liste verticali e argentee sul grigio, la luce falsa della nevicata dava un chiarore albale ai mobili / di stoffa grigia a liste argentee

247. NICLA: dimmi ! quando sei arrivato?

248. BRUNO: da due giorni/

249. NICLA: con tuo papà?

250. CORO: un velo di dolore segno il volto del giovane / Nicla esitò / aveva toccato una ferita/

251. NICLA: oh mio dio! non c'è più?

252. BRUNO: c'è! ma sta male / da quattro anni in una casa di salute

253. NICLA: in una casa di salute?

254. BRUNO: non me ne parlare / ti prego!

255. NICLA: ti chiedo perdono! Allora / sei con la mamma?

256. BRUNO: si veniamo da Roma / siamo stati a Roma quattro anni / ora tocca a me interrogare / dov'è tuo marito? / Sei felice? Quando mi presenterai al signor Barbano? / Che cosa hai fatto / in questi lunghi anni

257. CORO: si guardò in giro a terra / come se vedessi piccole cose e piccoli esseri /corrergli incontro!

258. BRUNO: E i tuoi bambini / dove sono?

259. NICLA: non ho bambini / sì! sono felice / oggi più che mai! mio marito è l'uomo ideale / degno / delicato è impossibile non volergli bene! che cosa ho fatto / in questi lunghi anni?

260. CORO: si interrogò brevemente /gettò uno sguardo/ a questi lunghi anni trascorsi / poi ...scattò con sorpresa!

261. NICLA: nulla! Non ho fatto nulla! ho vissuto/

262. BRUNO: dunque / esisti / esisti davvero?

263. NICLA: tu credevi che io fossi ...sfumata nell'aria?

264. BRUNO: se eri ancora la mia Nicla?

Maria Giuliano

265. NICLA: sì! sono ancora la tua Nicla! Non mi avevi detto di aspettarti? che saresti tornato?

266. BRUNO: sì! perchè devi farmi dimenticare / ho visto troppe cose! tu / devi
267. strappare dalla mia vita alcune pagine d'orrore, potrò sedermi ancora ai tuoi . piedi? a cuccia? ad ascoltarti? e ti dirò io l'antica poesia nostra / io la so! e non l'ho mai detta a nessuno/

268. CORO: ascoltava immobile/ avvolta ella pure nell'illusione!Con un piccolo sorriso sulle labbra che diceva un piacere infinito / parevano essersi staccati ella e lui dal mondo / avere obliato il mondo / come se la neve che cadeva ininterrotta in silenzio mortale /avesse drizzato / intorno a loro un palazzo Candido / un grandioso palazzo di sogni! Il palazzo si spasciò ad un tratto.. crudelmente ...

269. NICLA: aspetta!

270. CORO: Bruno aspettò / con la fronte appoggiata ai cristalli di una finestra pensoso come quando piccino soffiava sui vetri e disegnava pupazzi con il dito[xxx] ... Nicla tornò

271. NICLA: era mio marito al telefono! Ascoltami! bisognerà che io ti presenti, questa sera stessa!

272. BRUNO: no domani! ora mi aspettano a casa ...

273. NICLA: aspetta, ascoltami.

274. CORO: riprese Nicla

275. NICLA: non potrai sederti ai miei piedi/

276. CORO: “lo so”! ripeté Bruno “nemmeno quando saremo soli? aggiunse Nicla esitando un pò..sentendosi arrossire volse il capo/ così che bruno non vedesse/ egli prego con voce supplichevole “non è possibile”! Confermò Nicla! “abbiamo sognato” disse Bruno dolente. Nicla gli sorrise e gli prese le mani.

277. NICLA: “ti inganni” rispose “io / sarò sempre la tua Nicla! Io ti ho aspettato. Sempre! Ma lo saprai tu solo! E con voce tremante soggiunse... lascia che ti chiami ancora Brunello! Per l'ultima volta! amore mio/ bambino caro/

278. CORO: poi / d'un tratto / come trascina dalla follia / afferrò la testa di Bruno / l'avvicinò alle labbra....

279. NICLA: i tuoi occhi / hanno visto troppe cose d'orrore / io ti farò dimenticare!

280. CORO: e lo baciò sulla fronte / sugli occhi/ ...egli ebbe un brivido / e divenne pallido...

281.BRUNO: ahh/!

282. NICLA: io / ti farà molto bene! ora va via

283. BRUNO: sei mia! Ah /

SCENA IX

Villa Barbano. Nicla discute con Gigi Barbano.

284. NICLA: Gigi?

285. GIGI BARBANO: che c'è cara?

Maria Giuliano

286. NICLA: tu / non indovini chi ho incontrato oggi / e condotto a casa!
287. GIGI BARBANO: una persona che conosco?
288. NICLA: certo!
289. GIGI BARBANO: con la quale / parlo spesso?
290. NICLA: con la quale non hai mai parlato / ma te ne ho parlato io! molto non ti riuscirà di indovinare / ti dico io? dimmi tu!
291. NICLA: Brunello!
292. GIGI BARBANO: chi? Brunello? / hai trovato Brunello?
293. NICLA: ma sì! ma sì / ma sì!
294. GIGI BARBANO: e com'è?
295. NICLA: sempre il medesimo!
296. GIGI BARBANO: eh? ed è un bel giovane ?
297. NICLA: eh / come vuol tu che io sappia? non lo so davvero! è un fanciullo! per me / è Brunello! con bastimento sotto braccio!
298. GIGI BARBANO: eh / ti da ancora del tu?
299. NICLA: sì!
300. GIGI BARBANO: e quanti anni ha?
301. NICLA: venti!
302. GIGI BARBANO: come passa il tempo / mi pare ieri che ti ho dato del tu per la prima volta! credevo che sarei stato il solo /
303. NICLA: gli ho pregato di cambiar tono / so che mi considera una sorella ma non si può!
304. GIGI BARBANO: e verrà a trovarti?
305. NICLA: se tu lo permetti! Ti dispiace?
306. GIGI BARBANO: mi fido!
307. CORO: all'indomani sera quando Gigi Barbano vide Brunello Traldi varcar la soglia del salotto / ne fu tutto scosso! Non era soltanto un bel giovane aveva quell'indefinibile / sottile eleganza di modi / di portamento quella misura quella nobiltà nel sorriso / quei tratti / la gentilezza medesima della persona che vengono dalla razza / pur vestito di cenci / un gesto / un passo / un modo di guardare lo avrebbero svelato per un gran signore! E Gigi Barbano che sapeva la forza perché era egli medesimo un forte / rilevò subito negli occhi del fanciullo una luce e nella bocca sua una linea che ne dicevano l'energia straordinaria / la volontà cocciuta / formidabile! E il guerriero antico gettatosi a nuoto nel mare voleva scavare la nave del nemico e se era braccato al bordo / con la mano destra / egli vi si attaccò con la mano sinistra e gli tagliarono la sinistra / egli vi si aggavignò coi denti / e gli spaccarono la testa! / rimase cadavere con i denti infitti nel legno / in una presa tremenda che nessuno riusciva a disserrare! Brunello Traldi doveva avere la stessa volontà cieca e dura!
308. GIGI BARBANO: so che sei un fratello per Nicoletta! E ti accolgo come un fratello/
309. CORO: un istante dopo / il salotto a righe argentee su fondo bigio si sentì un fraternità sincera aleggiava intorno alle tre persone! Gigi interrogava avidamente Brunello / chiedendo della vita di Parigi / di Vienna / Berlino! Brunello raccontò e rise!
310. BRUNO: ahaaaah!

Elisabetta Giuliano

311. CORO: Poi si fermò / aveva udito se stesso ridere
312. BRUNO: era dodici anni / che non ridevo!
313. CORO: quando erano soli Nicla e Bruno si davano ancora del tu / l'illusione era più forte di ogni ragionamento! E talora Bruno / sedeva ai piedi dell'amica / posava il capo sulle sue ginocchia ed ella / lo accarezzava lievemente ...
314. NICLA: non mi vuoi più bene? allora perchè non lasci che ti accarezzi?
315. BRUNO: non lo so! sai chi ho incontrato oggi nel salotto di mamma? 316. Duccio Massenti//
317. NICLA: ahhh!
318. BRUNO: è molto antipatico! mi ricordo che un giorno ti ha offesa ma non hai mai voluto dirmene le ragioni/
319. NICLA: non è vero che mi ha offesa!
320. BRUNO: mi ricordo ancora ciò che dicesti a me e a lui sulla barca! e oggi più che mai avrei voglia di ammazzarlo come un cane//
321. NICLA: se tu mi vuoi bene! se tu mi vuoi bene! devi promettermi che non farai niente! devi prometterlo / giurarlo per ciò che hai di più caro!
322. CORO: senza cangiar positura / gli occhi affondati negli occhi / movendo appena le labbra / disse!
323. BRUNO: perchè? devo promettere?
324. NICLA: per me! per la tua Nicla! per te stesso/
325. BRUNO: prometto a una condizione/
326. NICLA: il vile che si vende! sentiamo!
327. BRUNO: alla condizione / che tu ti lasci / baciare.... sulla bocca!
328. CORO: impensatamente / dissennatamente / pazzamente / alla gli offerse subito la bocca / e si baciaron a lungo gli occhi chiusi / con l'avidità di due anime che scompongono! Ahah! con la bramosia con cui l'assetato beve / beve!....beve// fino all'ebbrezza mortale! Fino alla follia! Fino all'annientamento si baciaron con il cuore che pulsava vertiginoso / con la gioia di sentir vuotar le vene / di tutto il sangue! Poi quando si sciolsero da quella stretta invincibile.....
329. NICLA: ascoltami Bruno! devo dirti una cosa che mi costa tanto / ma tu comprenderai!
330. BRUNO: ti ascolto/
331. NICLA: oggi ho compreso / tu mi ami! No come una sorella come una donna! Tu vorresti che io fossi la tua amante! Ascoltami Bruno / io sono tua ma bada / tu non mi chiedi l'amore / tu mi chiedi la vita! Io non saprei ingannare nessuno / e quand'anche sapessi / no! Mio marito? colui che ti ha accolto a braccia aperte e ti ha chiamato fratello / io non lo ingannerei! L'indomani del giorno in cui fossi stata tua / io mi darei la morte! Hai compreso?
332. BRUNO: ho compreso! ti chiederò e non vorrò ... che il tuo affetto / di sorella/
333. CORO: Nicla lentamente gli asciugò gli occhi da lacrime che pareva avergli bruciato le palpebre / poi non appena gli volse le spalle per uscire la giovane si rannicchiò sulla poltrona / spasimava per quella freccia, di cui doveva portare il peso e il segno nel fianco.

Elaine Giuliano

SCENA X

Nella casa di Brunello.

334. BRUNO: hai da parlarmi?

335. GIGI BARBANO: Sì! sono venuto a prenderti! perché non vuoi venire in campagna? io ti ho invitato più volte / Nicoletta mi ha detto che sei stato a Parigi! come hai trovato tuo padre?

336. BRUNO: è triste! è orribilmente triste!

337. GIGI BARBANO: tu hai bisogno di distrarti / e perciò ti abbiamo pregato e ripregato divenire da noi!

338. BRUNO: non so cosa mi tenga lontano / mi sembra / che quella campagna che mi era così cara / sia ora tutta lacrime / mi sembra / che io debba piangervi e disperarvi!

339. MAESTRO SALAPOLLI: permesso?

340. BRUNO: avanti! Vieni / vieni / che ti presenti / il mio vecchio maestro Salapolli!

341. GIGI BARBANO: mi aiuti! sto pregando Bruno di venire da noi in campagna / forse gli gioverà anche per suo lavoro?

342. MAESTRO SALAPOLLI: ma senza dubbio che il signor conte verrà!

343. BRUNO: come promettete sicuro per gli altri!

344. MAESTRO SALAPOLLI: tanto per voi vivere meglio che in campagna / meglio che in casa Barbano / tra amici fidati!

345. MAESTRO SALAPOLLI: vada! vada!

346. GIGI BARBANO: allora è deciso! Troverai in villa la zia Amelia che tu non conosci! ha udito parlare tanto di te che desidera vederti / prova! Stai un giorno / due / tre / starai sette giorni! Ecco! sette giorni.

347. MAESTRO SALAPOLLI: sette giorni, sette paia di scarpe o consumate e tutto ferro! per te ritrovate...

348. BRUNO: è inteso! sarò da voi domani!

349. BRUNO: domani! Nicla domani / hai capito? hai capito?

350. BRUNO: tu credi che io / sarò felice?

351. MAESTRO SALAPOLLI: sarai felice! sarà felice lei e sarà felice la signora!

352. MAESTRO SALAPOLLI: "tu dormi alle tue grida disperate e il gallo canta e non ti vuoi svegliare ..

353. BRUNO: silenzio//

SCENA XI

Nella campagna di Barbano

354. ZIA AMELIA: che bel ragazzo!

355. GIGI BARBANO: una valigia così piccola?

356. BRUNO: per soli sette giorni / ma a Milano ho già pronto il baule!

357. ZIA AMELIA: tutti mi hanno parlato di te / mi dicevano che sei bravo / gentile

Elisabetta Giuliano

- / colto! ma come sei fine! un poco magro! Ahahah / a vent'anni il sangue arde e smagrisce / sei un bel ragazzo! di una bellezza gentile/
358. NICLA: ti abbiamo dovuto mandare a prendere / egli non ci voleva più! Non ci amava più!
359. GIGI BARBANO: ora vogliamo andare? io penso che sai ricco di carpe questo lago.
360. NICLA: ho fatto preparare la barca / lo porto via! Sapete che mi appartiene.
361. GIGI BARBANO: andate.. andate! non volete prendere il bastimentino sotto braccio? Ahah!
362. NICLA: la barca non è più quella / ma è identica all'altra! vero? è mia anche questa! è per me sola / ed esco quando il lago è caldo / perchè basterebbe un 703. onda ad ingoiarlo!
363. NICLA: ricordi amore? ricordi ancora tutto? dimmi che ricordi tutto bambino mio / dimmi che sei ancora mio! come in quei giorni!
364. BRUNO: sono tuo più che in quei giorni / assai di più!
365. NICLA: ho pensato molte cose in questi ultimi tempi / che mi hanno reso felice!
366. BRUNO: dimmele..
367. NICLA: non posso le saprai più tardi! ma da quando ho pensato così sono diventata calma/
368. BRUNO: io invece / soffro orribilmente!
369. NICLA: lo so! ma io voglio inebriarti di ricordi//
370. BRUNO: perché?
371. NICLA: lo saprai più tardi / ora tornando andremo a vedere il giardino dellamia villa / dove tu mi hai detto "signorina viene ad aiutarmi"?
372. BRUNO: vedremo anche villa Florida?
373. NICLA: non ti ho detto che voglio inebriarti di ricordi?
374. BRUNO: che folle idea! sei molto crudele!

SCENA XII

Villa Barbano

375. ZIA AMALIA: non potrete dire che io non ho un bel cavaliere! Contassi solo cinquant'anni anni di meno?
376. GIGI BARBANO: un bel cavaliere che tutte le donne vorranno disputarsi?
377. BRUNO: io / preferisco essere il cavaliere di zia Amalia!
378. GIGI BARBANO: e le piccole ragazze di Parigi / e le dame bionde di Vienna? Ascolta!
379. CORO: dalla finestra spalancata entrarono un onda di suoni / erano le campane delle reti che affioravano / le campane del paese che annunziavano il vespro / erano da lunge le campane delle mandrie che tornavano alle stalle una musica lieve portata lievemente sull'aria...
380. BRUNO: com'è bello!

Maria Giuliano

381. CORO: ai colori brillanti del giorno / erano subentrati i fragili colori del tramonto / e l'acqua / riflettendo con delicata armonia le mezze tinte / [xxx] ma dal giardino sottostante si innalzavano [xxx] profumi / con una sinfonia più vasta, che non fosse stata tra il cielo e l'acqua. Erano aromi che venivano dai cesti immersi nell'acqua / erano sguardi velenosi che ciascun fiore vibrava / parole di bontà che esalavano dalle corolle / insitamente al piacere che traboccando dai calici incitamenti al piacere e tutti insieme si dilatavano nell'aria ebbri e inebrianti nell'ultimo spasimo della morte che incombeva nell'ultimo brivido che precedeva!

382. E salivano / si moltiplicavano / si diffondevano / si facevano più acuti// bagnavano il viso penetravano le carni di Nicla e di Bruno affacciati su quel prodigioso veleno. Nicla aveva la visione di infiniti piccoli mostri lascivi / che si tenevano per mano superbi straordinari colori / armati da carni variopinte di colori cangianti / speziati / spruzzati.... danzavano una cresca furiosa! Sentendosi prendere dalla vertigine Nicla si ritrasse prontamente / ma Bruno rimase alla finestra per bere tutto il veleno che i fiori gli prodigavano impallidire di desiderio / e di passione! ogni giorno / e per tutti i giorni che rimase a villa Barbano / quella sorda tempesta andò in lui e in Nicla imperversante.

383. CORO: Gigi Barbano annunciò il quinto giorno che partiva per Milano / Brunello si offrì di riaccompagnarlo /

384. BRUNO: dammi la felicità di accompagnarti!

385. GIGI BARBANO: no! tu rimani / io starò via solo un giorno / e voglio ritrovarti qui! Vi affido la custodia di zia Amalia.

386. ZIA AMALIA: conducilo con te! andrete e tornerete insieme/

387. CORO: Gigi non rispose e partì! L'inquietudine di sua zia lo indispettiva come una tacita offesa a Nicoletta / un'ora dopo la partenza di lui / giunse un telegramma della madre di Bruno / aveva scelto di andare in campagna evoleva salutare suo figlio a Milano/

388. BRUNO: partirò / questa sera stessa/

389. NICLA: puoi partire domattina / siamo soli! Resta/

SCENA XIII

Nel giardino della villa. Nicla e Brunello

390. CORO: "Il bosco era incendiato dal tramonto! Su cui fondo spiccavano più decisi [xxx] dei cedri dei castagni!"

391. NICLA: ecco! qui in questa radura mi sei parso un faunetto impertinente! E qui un'altra volta mi dicesti che volevi fare uccidere Duccio!

392. BRUNO: com'è bello il riflesso di porpora sul tuo vestito d'acciaio / sembra che la tua anima proietti luce!

393. NICLA: ascolta!

394. CORO: "Veniva dal fondo sottile di foglie [XXX] sommerso come se il bosco agitasse ..."

395. NICLA: ti ho cantato i versi la prima volta /

Maria Giuliano

396. BRUNO: sì! e da quel giorno ho cercato con bramosia i libri / a ritrovare la musica che tu mi avevi ispirato!
397. NICLA: qui i nostri destini si fusero / ed io promisi a me stessa inconsciamente che sarei stata tua sempre! Tu potevi da quel giorno chiedermi l'anima / e t'avrei dato l'anima / l'amore? e ti avrei dato l'amore la vita? e ti avrei dato la vita! Io ti darò tutto questo / bambino mio! Perché te l'ho promesso / quando ancora tu non sapevi / ascolta ...
398. CORO: " Il vento si era alzato più forte / il brivido delle fronde riempiva lo spazio / era uno straccio! Uno schianto / e scuoteva tutto! [xxx] 399.
400. NICLA: ora / tu mi devi giurare! Tu mi devi giurare!
401. BRUNO: perché?
402. NICLA: non chiedere!
403. NICLA: Giurami che..qualunque cosa avvenga tu non morirai!
404. BRUNO: io volevo morire! volevo morire! chiederti l'amore una sola volta / una sola notte / e poi morire!
405. NICLA: no! tu devi vivere / giurami che vivrai!
406. BRUNO: ma Nicla mia / io non ho mai conosciuto la felicità / volevo berla dalla tua bocca e poi morire!
407. NICLA: no! tu devi vivere / giurami che vivrai!
408. BRUNO: se lo giuro tu sarai contenta?
409. NICLA: sarò molto : contenta! Non chiedo altro!
410. BRUNO: e va bene..va bene! Lo giuro!
411. NICLA: ora posa il capo nel mio grembo / ed io ti dirò i versi che dicevano da bambino / "noi coglierem per te balsami arcani / cui lacrimar le trasformate vite e le perle / che lunge ai duri mali, nude e anfitrite".
412. CORO: e balsami arcani veramente / erano stati colti per lui / che poteva chiedere ancora // tutta l'anima di una vergine sbocciata [xxx] per l'esistenza intera! Egli / l'aveva incatenata al suo destino ed ella non viveva senza di lui egli poteva distruggerla / o levarla in alto! Che poteva più chiederle / serrava nel pugno la sorte di una creatura umana! A vent'anni / quando gli altri balbettano ancora le prime parole della scienza di vivere / egli era / un dominatore! Doveva partir di là! Frangere ceppi! scagliarsi nella lotta per giungere alla gloria e gettare quella corona di gloria ai piedi della donna! Pronta: a gettare.. per lui l'aulente.... corona della vita!
413. BRUNO: amore mio / è tardi!
414. CORO: precipitava l'ombra alle loro spalle / si / sii/ si baciaron di nuovo Nicla disse / con voce ferma //
415. NICLA: fanciullo / vieni da me stanotte!
416. CORO: iihi! / poi / vedendo che il fanciullo si scolorava in volto / soggiunse imperiosa//
417. NICLA: ti aspetto!

SCENA XIII

Alla stazione. Nicla e Bruno si salutano

Elle e Giulio

418. NICLA: ricordati quello che mi hai giurato ieri sul tramonto /
419. BRUNO: potrei dimenticare un giuramento? Il primo che ti ho fatto?
420. NICLA: desidero baciarti! è impossibile!
421. NICLA: addio amore / addio bambino caro / addio passione / piccolo fauno impertinente! Io sono felice....
422. BRUNO: io sono felice / a domani! A domani!
423. NICLA: Brunello: / amore mio:!
424. CORO: Nicoletta! Nicoletta! Nicoletta sta attenta!
425. GREGORETTI: ferme! Ferme signore! Ma dove andate? non è necessario che vi suicidiate anche voi / la vostra identificazione con Nicoletta non può spingervi a questo punto / voi inoltre vi dovete conservare / perché dovete consumare molta altra letteratura di questo tipo / che oltretutto sta per moltiplicarsi per crescere a dismisura! La grande guerra che scoppierà fra un anno nel 1914 / di cui voi vi mostrate così beatamente inconsapevoli provocherà / tra gli altri aspetti quello di far aumentare il numero degli italiani che leggono questi libri che piacciono a voi / stiamo per assistere a un vero e proprio boom editoriale che abbraccerà la guerra il dopoguerra / pensate che è il romanzo più diffuso tra i fanti / i militari / i combattenti italiani ammassati nelle trincee sarà / "Ninì Bluet" di Guido da Verona/
426. CORO: Ninì Bluet / in mano ai fanti?
427. GREGORETTI: in mano ai fanti / alla dattilografe / alle sartine / alle domestiche / insomma questa roba che oggi viene pubblicata quasi in esclusiva per voi diventerà letteratura popolare / per tutti! però durante la seconda guerra mondiale nel '41/42 volete vedere qualche pezzetto del film? Adesso non recitiamo più andiamo a vedere..
428. CORO: sii..si!
429. GREGORETTI: ecco vedete! E' un film prodotto nel '41/42 da Carlo Ponti / diretto da Lattuada il quale chiediamo scusa per questa riduzione in pochi minuti / sceneggiato come vedete da importanti scrittori, ecco gli interpreti / Mariella Lotti / Leonardo Cortese / e Roldano Lupi / Ecco vedete Brunello è un po' più grande / che nel romanzo / qui ha tra i dodici- tredici anni / vedete com'è precoce? tutto modernizzato! Questo è il teatro del castello dove abita Brunello col padre / un teatro dove Nicoletta e Brunello si incontrano e si divertono a fare delle recite / e sostituisce quello che nel romanzo è il bosco e il lago / come la balilla spider di Nicoletta sostituisce la barca / Questo è Duccio Massenti! L'attore lo conoscete/
430. CORO: no!
431. GREGORETTI: è Galeazzo Benti! Ed è rappresentato un pò come il gagà / cioè quello che viene continuamente preso in giro dai giornali umoristici del periodo durante la guerra / considerato l'imboscato! Personaggio negativo, Nicoletta lo respinge / perché ha sentito raccontare un pettegolezzo sul suo conto / vedete il paesaggio è quello del Lazio / qui Brunello geloso di Duccio che propone a Nicoletta di fuggire con lui / notate che Brunello è già grandetto! Per cui quell'aspetto dell'amor impossibile tra il bambino di otto anni e la ragazza / è molto attenuato in questa versione cinematografica / ecco questo è l'incontro con lo strozzino / davanti al cancello di villa Florida questo punto Brunello partirà con il padre come nel romanzo / e riapparirà dopo dieci anni / e quando riapparirà

Maria Giuliano

sarà diventato un famoso concertista un pianista di rinomanza internazionale / Nicoletta un giorno riceverà un invito al concerto di Bruno Traldi / eccolo! Leonardo Cortese! Com'era bello no?

432. CORO: eh / carino!

433. GREGORETTI: ecco! Questo è Barbano / l'attore Roldano Lupi / Barbano geloso! E' venuto con la moglie a questo concerto ma ancora non conosce Brunello/

434. CORO: bella! Che meraviglia!

435. GREGORETTI: bella! Si ecco alla fine del concerto Brunello riceve autografi Nicoletta vorrebbe andare a salutarlo poi però ci ripensa / Brunello la vede da lontano e la raggiunge / Barbano fa ancora il... marito così distaccato/ ecco la Milano luminosa / del poco prima che cominciasse la guerra / e qui è la fase dell'idillio / tra adulti / anche qui l'aspetto che maggiormente differenzia il film dal libro e il fatto che viene meno quella / impossibilità di amarsi / diventa un pò un triangolo normale / borghese! Marito, moglie e seduttore della moglie! Per esempio è Nicoletta che chiede a Brunello / di non andare da lei in campagna / Brunello promette / ma andrà lo stesso da Nicoletta al castello / castello che in origine apparteneva a Brunello bambino e che ora è stato comperato da Barbano / Barbano come vedete / non è uno che dice "mi fido" come il libro / è un marito geloso! Ecco! qui vediamo che sfascia tutto arrabbiato / il ritratto di Nicoletta / poi se ne va in macchina / parte nella notte / pieno di rabbia e di gelosia / e praticamente lascia il campo libero a Brunello /e quindi Brunello e Nicoletta commettono il passo fatale! Eccoli la mattina dopo, alla stazione / come vedete escluso il bacio / la scena è identica a quella del romanzo/ "Ti aspetto" dice Brunello e Nicoletta dice di "no" / e torna a casa telefona al marito / che è in officina è un dirigente / gli confessa il suo fallo e manifesta il suo proposito di uccidersi / chiedendogli perdono / ecco è diventata una storia d'amore / ecco vedete la pistola / una storia d'amore privata di tutta quella aspirazioni / che però erano più audaci forse / proprio del romanzo originale e qui / fatto elegante / lo sparo non si vede / qui finisce! Grazie! Arrivederci! Finisce il film / finisce il ciclo dei romanzi!

Maria Giuliano

Maria Giuliano