

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 3

I MALAVOGLIA

* *

CATANIA

1982

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 3

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi

Catania, 26-28 novembre 1981



CATANIA

1982

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

Proprietà letteraria riservata

1982 - FONDAZIONE VERGA - Piazza Stesicoro, 29 - Catania

III

LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA

RELAZIONI

GIOVANNI NENCIONI

LA LINGUA DEI MALAVOGLIA

1. Invitare un fiorentino a parlare della lingua dei *Malavoglia* significa fargli sentire a un tempo i suoi limiti e la complessità del tema. Per valutare, infatti, il testo di una lingua che non sia un codice occorre possedere la « competenza », nel senso tecnico in cui usano la parola oggi i linguisti, cioè di competenza naturale, etnica di quella lingua. E se il testo non ci è contemporaneo (tutti sanno che la stessa memoria di un parlante non più giovane contiene elementi di diacronia), occorre integrare la competenza naturale con una competenza acquisita, come è obbligato a fare l'interprete di opere letterarie italiane che superino il suo ciclo di esperienza diretta; sì, anche il sociologo della letteratura, in quanto la lingua costituisce un fattore e documento primario della socialità dell'individuo.

Quando poi il testo nasca da una esperienza contaminatoria, subita o voluta che sia, la competenza dell'interprete dovrebbe essere o farsi duplice; condizione assai rara e di arduo conseguimento, vantaggiosamente sostituibile con la collaborazione di studiosi di competenza diversa. Perciò, dovendo io riferire giudizi sulla lingua di Verga e non avendo competenza né naturale né acquisita dei dialetti siciliani, mi affiderò, in materia di sicilianismo, al parere degli studiosi siciliani; mentre potrò accettare con riserva il loro giudizio sul toscano, non fosse che per la loro difficoltà di distinguere l'elemento toscano indigeno, vernacolare, da quello scontato in quanto assunto da gran tempo nella lingua letteraria nazionale.

2. Viene spontaneo domandarsi se sia legittimo parlare di una « lingua dei *Malavoglia* ». Io credo lo sia, e non solo perché, come sostiene Luigi Russo e come, in sostanza, sono venuti confermando i più recenti saggi sulla lingua del primo Verga, dei suoi romanzi cosiddetti « fiorentini » e delle opere tarde, in ogni fase della sua

attività lo scrittore cercò un mezzo espressivo corrispondente al mondo da rappresentare, e quindi una lingua intesa come stile artistico, fondato sopra condizionamenti naturali e culturali di volta in volta riconfrontati ed elaborati; non solo per questo, ma anche per il fatto che nei *Malavoglia* culmina l'originalità e l'intensità dell'invenzione stilistica di Verga in tutti i suoi aspetti, e il processo di quella invenzione non è prevedibile o predicibile di sui testi dei romanzi fiorentini, anzi l'autore è tale che due sue maniere diverse possono sussistere simultaneamente, come dimostra, per far solo un esempio, la quasi parallela stesura dei *Malavoglia* e del *Marito di Elena*.

D'altronde, se vogliamo renderci conto di un testo, in particolare di un testo letterario, l'approccio non può essere soltanto diacronico. Nessuno negherà che per capire la prosa dei *Malavoglia* sia utilissimo esaminare quella di *Vita dei campi*; ma questa analisi intertestuale non varrà mai a sostituire quella del testo considerato come una compagine di elementi coalescenti, quale ci ha abituati a sentirlo la critica stilistica e, più rigorosamente, la linguistica strutturale. Anche l'approccio « sincronico » ci autorizza dunque a parlare di una lingua dei *Malavoglia*.

3. Non ci nascondiamo però che la sincronia di un testo implica tutti i fattori del prodotto e postula la loro individuazione; compito non facile oggi che sappiamo quale stretto rapporto corra tra gli aspetti formali e i motivi sostanziali (sociologici e ideologici) di un testo. Gli sviluppi più maturi della semiologia letteraria (e i più maturi mi paiono quelli italiani) ci hanno fornito a tale riguardo ammaestramenti importanti e ci hanno comunque ammoniti a presupporre la connessione anche quando, per limiti professionali, non c'impanchiamo a dimostrarla. Di qui un'offerta e un'attesa — prudenti ma essenziali — verso i *consules* del versante non linguistico.

C'è poi una difficoltà di ordine più generale, dipendente dallo stato dei nostri studi: non disponiamo, per l'analisi di un testo in prosa, degli strumenti di cui disponiamo per l'analisi di un testo in poesia. Mentre i metricisti, i semiologi letterari, i commentatori *emunctae auris*, gli stessi poeti e finalmente i linguisti hanno raccolto una fenomenologia poetica assai vasta ed elaborato molteplici criteri di approccio, l'analisi della prosa non è andata molto oltre il recente rinverdimento delle antiche regole retoriche. Ma proprio in questo

settore un aiuto può venire dalle più moderne acquisizioni della linguistica, applicate con la cautela e il discernimento che ovviamente impone una creazione stilistica.

4. Il primo compito di un relatore centenarista è quello di tracciare, come meglio sa, un profilo storico-critico del suo tema e di presentare lo *status quaestionis*, come base e spunto per un dibattito e per proposte più avanzate. Nel caso della lingua dei *Malavoglia* e, più latamente, della lingua di Verga il profilo concerne due fasi distinte e successive: la fase della elaborazione verghiana, in cui spiccano la consapevolezza fabbrile dello stesso Verga e i commenti dei suoi compagni d'arte (fase che possiamo chiamare autocritica); e la fase propriamente critica, di distacco e livello accademico. Tra le due fasi, come loro discriminie e insieme giunzione, si accampa il discorso che Luigi Pirandello tenne a Catania il 2 settembre 1920 per onorare Verga nel suo ottantesimo compleanno; discorso in cui si rispecchia la viva coscienza che Pirandello ebbe della « questione della lingua » quale problema e letterario e nazionale¹. Opponendo schematicamente nella storia della nostra letteratura due serie di scrittori, gli scrittori di parole e gli scrittori di cose, egli osservava, sotto l'aspetto linguistico, che i primi usavano la lingua scritta, letteraria, i secondi, a cominciare da Dante, una lingua di « sapore idiотico, dialettale ». E dichiarava Verga scrittore di cose, antiletterario e perciò stesso « dialettale »; ma intendendo la sua dialettalità come « una vera creazione di forma », creazione personale di un mezzo idiотico, cioè « proprio » ad esprimere la vita della regione siciliana nella realtà che Verga le diede, quale egli la vide e sentì. « E non è colpa — concludeva — degli scrittori italiani, né povertà, ma anzi ricchezza per la loro letteratura, se essi “ creano la regione ”. Nazione da noi vuol dire o volgarità meccanica e stereotipata di stile burocratico e scolastico, o astratta verbosità di lingua letteraria e retorica »². Con queste affermazioni, esacerbate dalla reazione contro il pomposo letterarismo dannunziano, Pirandello, che la questione della lingua anche per la sua preparazione filologica e convinzione ascoliana aveva a lungo sof-

¹ Cfr. G. NENCIONI, nella prefazione a *Luigi Pirandello*, « *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti* », Pisa, 1973, p. XIV e sgg.

² L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio - Musti, Milano, 1960, p. 417.

ferta come ricerca di un proprio stile di scrittore, ne superava l'accezione contripeta e normativa in entrambe le formulazioni canoniche, aulica e manzoniana, aprendola alle situazioni concrete e impregiudicate della provincia italiana.

Movendo da Pirandello, cioè invertendo l'ordine temporale, noi daremo la precedenza alla fase critica sulla fase autocritica del nostro tema, che verrà ricordata via via.

5. La prima riflessione organica sulla lingua di Verga si deve a Luigi Russo e resta ancor oggi utile, oltre che doveroso, rifarsi ad essa. Già nel suo celebre volume del 1919 su tutta l'opera verghiana, quasi riscritto nella riedizione del 1933, come poi in altri saggi, Russo aveva più volte toccato della lingua di Verga; ma nel 1941, ripubblicando il volume per la terza volta, sentì necessario aggiungervi un capitolo *ad hoc*, cioè trattare in modo autonomo l'aspetto espressivo di quella esperienza artistica; cosa nuova, e ben significativa, per un critico d'ispirazione crociana. Egli però si era convinto che una delle ragioni della scarsa simpatia dei lettori e dei critici italiani per l'opera di Verga fosse la dialettalità della sua arte; dialettalità di contenuti, ma anche, fino ad un certo punto, di lingua, giacché in Italia, « terra santa del problema della lingua e della grammatica, la prosa del Verga appariva, nel suo fondo, di tipo dialettale, e non era certo un saggio di bello scrivere »³. Di qui il bisogno, « per chiarire meglio le dibattute caratteristiche della prosa verghiana, della sua sintassi dialettaleggiante e del suo lessico antiletterario o antiaccademico », come dichiarava la prefazione della terza edizione⁴, di un ripensamento specifico.

Premesso, crocianamente, che per Verga la lingua fu sentimento lirico, e la storia del suo linguaggio fu, come per ogni scrittore-poeta, la storia stessa della sua poesia, Russo cercò nelle distinzioni humboldtiana di lingua come *enèrgeia* e come *èrgon*, e (meno bene) in quella saussuriana di *langue* e *parole*, l'autorizzazione a ravvisare e studiare nella prosa di Verga il problema della lingua come tensione tra la lingua-tradizione e la lingua-rivelazione (o creazione), tra la lingua istituzionale, sociale, e l'individualissima lingua d'arte. I due

³ L. Russo, *Giovanni Verga*, Universale Laterza, Bari, 1966, p. 14.

⁴ Ivi, p. XI.

poli di tale tensione variano — a giudizio di Russo — secondo le successive fasi dell'opera dello scrittore: nel primo Verga il polo della « lingua fatta » è per una parte l'aulico italiano letterario cimentato dal dialetto siciliano, per l'altra la lingua dei romanzi francesi. Nel periodo dei romanzi « fiorentini » fino al bozzetto *Nedda* subentra l'influenza del fiorentino parlato e della lingua dei *Promessi sposi*, e infine, nella fase terza e nuova delle novelle e dei romanzi siciliani, il modello quasi esclusivo sarà la lingua parlata dai loro personaggi, cioè il dialetto siciliano nel suo lessico e nella sua sintassi. Ma che cosa fu l'altro polo, quella « idea platonica della lingua » a cui Verga, come ogni scrittore, cercava di adeguarsi?

Con fare positivistico, ma *double* di apprezzamenti stilistici, Russo spigola nelle pagine di *Una peccatrice* forme lessicali e grammaticali della lingua letteraria antica, magari di prescrizione puotiana, francesismi, traduzioni dal siciliano, e nota l'incertezza dell'uso dei pronomi di persona; poi nei romanzi « fiorentini » coglie voci, diminutivi e vezzi della parlata di Firenze, ma anche una saggia resistenza al giacobinismo linguistico della infatuazione manzoniana; nel bozzetto *Nedda* segnala i primi sicilianismi crudi e il calco in lingua di forme sintattiche del parlato dialettale (ribadimenti con ripetizione finale del verbo: « A te non ti fanno nulla tre o quattro soldi, non ti fanno! »); oltre a scelte lessicali rudemente espressive (l'abuso metaforico del verbo *mangiare*); tutti elementi ancora commisti a quelli tradizionali e quindi di valore più evocativo che rappresentativo, più veristico che vero. In *Nedda*, come anche in alcune novelle di *Vita dei campi*, Verga tende ad un provincialismo o sicità illustre, ma non raggiunge ancora la « mitificazione » del dialetto; la raggiungerà nei *Malavoglia*, dove il parlato, come insorgente dall'animo dei personaggi e perciò assicurante l'immediatezza e l'impersonalità dell'opera d'arte, ridurrà fortemente l'intervento dell'autore, presente in una « lingua ricordata » che si libra al di sopra dei personaggi. Agli sfumanti concetti di liricità, epicità, miticità Russo intreccia più precise indicazioni di caratteri e istituti della lingua del Verga « provinciale »: la melodicità (« Verga è prosatore melodico per eccellenza »)⁵, la peculiare sintassi cui si devono sia la melodia sia il colorito di

⁵ Russo, op. cit., p. 58. Salvo queste citazioni, tutti gli altri miei prelievi dal libro di Russo provengono dall'ultimo capitolo, che è appunto il saggio « La lingua di Verga », pp. 280-358.

fondo di tutto il parlato, lo stile indiretto libero studiato da Charles Bally⁶. E finalmente intuisce che proprio quella sintassi (di cui, oltre l'indiretto libero, vengono indicati pochi altri congegni, quali i legamenti popolareschi realizzati con la congiunzione *e*, e il *che* detto illogico traduce il *ca* siciliano), proprio quella speciale sintassi fornisce i modi narrativi pertinenti al manifestarsi dei personaggi e al loro rapporto con l'autore.

Il gran merito di Russo sta nell'aver protestato, fuori da ogni scrutinio variantistico, l'incessante travaglio linguistico-stilistico del non grammatico Verga, teso a cercare un nuovo linguaggio per ogni ambiente e livello sociale nuovi; una sorta di « polilalia artistica » (come Russo la chiamò) troppo rigorosa per non mettere in crisi la stesura della *Duchessa di Leyra*; una esperienza, tutto considerato, non meno rivoluzionaria, benché affatto diversa, da quella del Manzoni. Ed è anche merito di Russo l'aver affermato la stretta connessione, nell'opera di Verga, tra le forme e i contenuti: « La ricerca di una lingua, di una sintassi, di una prosa insomma particolarissima, non è che un tormentato omaggio a questa visione morale, la quale non soffre che le parole si calino, dall'alto, sulle cose, ma vuole che le cose stesse generino da sé il loro linguaggio. Il tribolo morale dell'artista diventa scrupolo di stilista ».⁷ Ai linguisti fa poi molta specie che egli si sia spinto, oltre le spigolature di lingua, ad additare felicemente a chi fosse più addentro di lui nell'analisi dei fenomeni linguistici alcuni dei fulcri tecnici del travaglio verghiano.

6. Al Russo si riallacciò infatti Vittorio Lugli nel suo squisito saggio *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga* (1942-43)⁸, ma anche all'acuta percezione del pur dissenziente Edoardo Scarfoglio che Verga cercasse « con effetti prospettici, di dare non già il dialogo, ma una rappresentazione del dialogo », facendo « uno strano abuso del dialogo indiretto, per modo che le sue novelle ci offrono questo bizzarro spettacolo: il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato »⁹. Per il Lugli l'indiretto libero nei *Malavoglia* è un « carattere

⁶ Il rinvio al BALLY è dello stesso RUSSO, op. cit., p. 334.

⁷ RUSSO, op. cit., p. 65 sg.

⁸ Ripubblicato in V. LUGLI, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, 1952, pp. 221-239.

⁹ E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Napoli, 1920², I, p. 122.

saliente della lingua del capolavoro », che nella sua grande duttilità e agevolezza di transizione agli altri tipi di discorso, nello scaturire improvviso, nell'esprimere la piena adesione dello scrittore al suo mondo gli appare affatto diverso da quello usato da Flaubert e da Zola, oggettivo e classicamente compatto nel primo, copioso, appariscente per termini plebei o di gergo e talvolta letterario nel secondo. Su Verga è quindi da escludere l'influenza tanto dei modelli francesi quanto degli scarsi precedenti italiani.

Anche Giacomo Devoto, avviando nel 1954 quella che dagli storici della critica fu battezzata critica stilistica di Verga¹⁰, mosse dalla capitale intuizione di Russo che « il dialogo raccontato, il racconto dialogato e il ritratto fatto dall'interno ... è la tecnica espressiva costante dei *Malavoglia* »¹¹; e che protagonista del romanzo è tutto il paese di Trezza, esprimendosi in modo corale. Ma è noto che la stilistica professata da Devoto era anestetica, cioè istituzionalmente linguistica; discendeva dalla stilistica della lingua teorizzata da Charles Bally. Pertanto ad una classica articolazione di « piani del discorso », pienamente grammaticalizzata dall'alternarsi di discorsi diretti, indiretti e indiretti liberi entro una chiara distinzione delle sfere deittiche dell'*io*, del *tu* e del *lui* rispetto all'autore, Devoto contrapponeva un'articolazione di piani del discorso grammaticalmente approssimativa, perciò stilistica, in cui la posizione dell'autore rispetto alle sfere deittiche veniva sforzata, alterata. Nei *Malavoglia* appunto il racconto è filtrato dai personaggi o dal coro in modo tale che la narrazione si fa contemporanea ai personaggi anziché al narratore, e il parlato stesso dei personaggi non s'impone come discorso diretto, ma si fa racconto, pur senza tradursi nel tradizionale discorso indiretto. Perciò il lettore, abituato al modulo narrativo di tipo classico, di fronte alla tecnica verghiana del racconto dialogato o dialogo raccontato — tecnica che Devoto dichiara impressionistica —, deve riancorare quella lingua, certo più vera ma non univoca, e franta in piani molteplici, alla struttura obiettiva del racconto tradizionale, rievocando e ristabilendo una stabilità di struttura linguistica, cioè saldando

¹⁰ G. DEVOTO, *I «piani del racconto» in due capitoli dei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», vol. II, 1954, pp. 5-13, ora nel volume *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, 1962, pp. 202-214.

¹¹ Russo, op. cit., p. 324.

il racconto impressionistico allo spazio, al tempo, al ritmo di un unico piano sostanziale del racconto¹².

Se è valida questa mia interpretazione del saggio devotiano, scritto con chiarezza, mi si consenta, fallace, risulta che la anticlassicità e originalità di Verga, per cui egli si porrebbe « capostipite di una tradizione »¹³, consiste nell'usare strutture linguistiche tradizionali con un'ottica (cioè con una deissi) sfasata. L'ottica normale, consacrata, in cui si realizza la piena grammaticalità delle strutture, è dunque per Devoto quella della lingua scritta, silente, tanto è vero che le pause e l'intonazione della voce vengono dichiarate « elementi extragrammaticali »¹⁴.

L'insigne studioso, pur facendo della stilistica linguistica, non si è preoccupato di allargare l'inventario delle strutture istituzionali, cioè di considerare se per caso le soluzioni verghiane costituissero scelte munite di una grammaticalità non già approssimativa ma diversa, e pertanto prevista dal sistema della nostra lingua. Mi pare insomma che Devoto si sia lasciata sfuggire l'occasione di superare — come pur si era proposto nei primi *Studi di stilistica*¹⁵ — l'intuizione del « puro critico » Luigi Russo e di verificare linguisticamente la propria acuta osservazione che nei *Malavoglia* la narrazione si fa contemporanea ai personaggi anziché al narratore.

Non in questo senso, però, Leo Spitzer contestava, nel 1956, le tesi di Devoto¹⁶, bensì sostenendo che l'alternarsi dei piani del discorso nei *Malavoglia* coincideva perfettamente col « classico » alternarsi dei tre tipi di discorso (diretto, indiretto, indiretto libero), tutti i passi verghiani citati da Devoto rientrando perfettamente nella fenomenologia del discorso indiretto libero o *erlebte Rede*, come configurata dai linguisti e da lui stesso; e che, d'altra parte, l'*erlebte Rede* non doveva essere ritenuta una vera e propria interposizione tra il narratore e la vicenda, perché non era così « impassibile » come credevano parecchi linguisti, ma, filtrando il grezzo parlare della gente di Trezza, vi insinuava l'ironia dell'autore e insieme un'ambi-

¹² DEVOTO, *Nuovi studi di stilistica* cit., p. 213.

¹³ Ivi, p. 214.

¹⁴ Ivi, p. 203.

¹⁵ G. DEVOTO, *Studi di stilistica*, Firenze, 1950, p. 39.

¹⁶ Nel saggio *L'originalità della narrazione nei 'Malavoglia'*, in « Belfagor », vol. XI, 1956, pp. 37-53, ripubblicato anche in L. SPITZER, *Studi italiani*, Milano, 1976, pp. 293-316, da cui cito.

gua pseudo-oggettività. Comunque, tanto i pensieri dei singoli personaggi quanto i proverbi appartenevano, per Spitzer, al coro paesano, alla voce corale di Trezza; perciò « l'originalità tecnica del Verga dei *Malavoglia* — Spitzer concludeva — consiste non nell'uso dell'*erlebte Rede* coltivato dai romanzieri classici italiani come da tutti i grandi romanzieri francesi dell'Ottocento, ma nella filtrazione *sistematica* della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semireale ..., che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti (ciò che il Russo chiamava *racconto dialogato*) »¹⁷.

Oltre a singole osservazioni strutturali — la distinzione, nell'indiretto libero dei *Malavoglia*, di casi di trasposizione dei tempi da quelli di mancata trasposizione, la precisazione dei valori del *che* e delle tracce del parlato nei discorsi indiretti — notevole ci sembra il dubbio di Spitzer sul complesso compito assegnato da Devoto al lettore verghiano, il quale « nel racconto impressionistico [cioè condotto su piani diversi] deve rievocare e ristabilire una stabilità di struttura linguistica, una sua *saldatura* allo spazio al tempo al ritmo di un unico piano sostanziale del racconto ». È proprio sicuro — si domandava Spitzer — che il piano unico sia un *desideratum* assoluto per il lettore, sì che, se esso venga rotto, spetti a lui di « ristabilirlo »? O non sarà meglio ammettere che il lettore possa aderire immediatamente al modo « impressionistico » dell'autore¹⁸? (Perché anche Spitzer accettava il carattere impressionistico dell'*erlebte Rede*, inteso però — teneva a precisare — come resa di ciò che può udire il narratore, di contro alla resa completa e testuale di ciò che viene detto)¹⁹. Stupisce tuttavia che, pur rifiutando la stilistica anestetica di Devoto, un linguista come Spitzer si astenesse dal cercare le ragioni linguistiche della possibilità di adesione immediata del lettore al modo impressionistico dell'autore, chiamando troppo semplicemente in causa l'ubbidienza del primo alle suggestioni impressionistiche del secondo²⁰.

7. È qui doveroso, prima di procedere, ricordare il saggio di un italianista iugoslavo, Ivo Frangeš, *Su un aspetto dello stile di G.*

¹⁷ SPITZER, op. cit., p. 305 e sg.

¹⁸ Ivi, p. 313.

¹⁹ Ivi, p. 307.

²⁰ Ivi, p. 313.

Verga (*Il dialogo interiore*), pubblicato a Zagabria nel 1956²¹ ma scritto, a dichiarazione dell'autore, nel 1953, prima di poter conoscere i contributi di Devoto e di Spitzer. Partendo anche lui dalle indicazioni di Luigi Russo — e come Russo percorrendo tutto il corso dell'attività verghiana —, Frangeš si propose di dimostrare « come e quando li Verga si serva della tecnica del dialogo narrato, indiretto, interiore », il quale « presuppone l'assieme di molte persone, e può in questo senso essere compreso come un aspetto particolare del monologo interiore »²². È interessante notare di passaggio che egli deriva i suoi presupposti teorici da brevi cenni di grammatici francesi (Ferdinand Brunot, i *Le Bidois*) allo *style indirect* e da una monografia di Edouard Dujardin su *Le monologue intérieur* (1931), da lui conosciuta solo attraverso una recensione di Adriano Tilgher, piuttosto che dalle trattazioni specifiche sull'*erlebte Rede*; e che si muove felicemente sul piano dell'osservazione stilistica generale piuttosto che su quello dell'analisi dei congegni grammaticali. Orbene, egli rileva anzitutto che nei romanzi della prima fase Verga non giunge alla tecnica del dialogo interiore: il narratore si serve con bella sincerità del « modo classico » di narrare, dove chiaramente, come nel Manzoni, « l'azione è divisa dal commento, il dialogo dalla narrazione, il “ presente ” del narratore dal “ passato ” del protagonista, e infine lo scrittore dall'eroe principale »²³. Il dialogo diretto impera e i monologhi, laddove esistono, non sono interiori, ma fanno parte del dialogo stesso. Lo sforzo successivo di Verga starà nella progressiva eliminazione del commento dell'autore, per dare l'impressione che il narrare e il dialogo si creino da sé, e mirerà, mediante la parificazione di tutte le voci sul tempo imperfetto, ad inserire il dialogo nel racconto, sì da ottenere un potente effetto di scorcio narrativo²⁴. È appunto nei *Malavoglia* che lo scopo è pienamente raggiunto nel dialogo interiore, col quale — afferma Frangeš — Verga compone il libro. Ma la oralità della narrazione fu possibile, e quindi accettabile, nei *Malavoglia* in quanto i singoli personaggi non si staccano decisamente dal coro, a cui appartiene, nelle parti narrative, lo stesso narratore come voce popolare. Il dialogo interiore, spesso introdotto

²¹ In « *Studia Romanica* », vol. I, 1956, 2, pp. 3-44.

²² Op. cit., p. 7 e sg.

²³ Ivi, p. 17.

²⁴ Ivi, p. 17 e sg.

dal discorso diretto e intermezzato dall'indiretto, che serve a proporre nuovi temi, consente di abbreviare banali e prolisse situazioni dialogiche (il « chiacchierio ») e di rappresentare lo svolgimento dell'azione senza ricorrere a descrizioni. Non solo: il dialogo interiore, filtrando, senza annullarli, il giudizio e l'ironia dell'autore, dà voce a quel commento che solo per enunciare verità canoniche usa la battuta diretta; commento indispensabile alla struttura dell'opera ma che, a differenza di quello del Manzoni, condotto in proprio dall'autore, emana coralmemente dai personaggi in forza di una nuova tecnica dialogica che alterna, in una monotonia plurivocale, un dialogo raccontato con un dialogo raccontante²⁵.

Da una conoscenza degli studi sull'*erlebte Rede* mosse invece Nicola Vita nel suo scritto *Genesi del « discorso rivissuto » e suo uso nella narrativa italiana*, comparso nel 1955²⁶. Passando in rassegna alcune teorie e prendendo posizione per quelle sostenenti l'origine letteraria e la natura estetica del discorso rivissuto (la cui fioritura coi narratori del realismo dimostra che esso non è tanto un istituto grammaticale quanto una forma di pensiero, mirante alla osmosi tra autore e personaggio, tra narrazione ed enunciazione e quindi a un « discorso narrativo » conservante la vitalità del discorso diretto), lo studioso distingue due tipi principali di discorso rivissuto: quello enunciativo, che si caratterizza per la frequente presenza di formule introduttive e di segni ortografici e per un netto distacco dalla narrazione; e quello narrativo, che manca di tali caratteri e in cui la narrazione si confonde con la enunciazione rivissuta. Considerando poi lo sviluppo del discorso rivissuto in Italia, egli osserva che con Verga esso diventa un modo proprio della narrativa verista, attuato dai diversi scrittori secondo il loro diverso temperamento; e se nei *Malavoglia* predomina il tipo narrativo, in altri autori scarso, è perché lì Verga ha voluto compenetrarsi coi personaggi e sparire come autore.

8. A cogliere più distintamente la peculiarità dell'uso verghiano del discorso indiretto libero è stato utile il libro dell'italianista ungherese Giulio Herczeg *Lo stile indiretto libero in italiano*, pubblicato a Firenze nel 1963; giacché quel libro fa un bilancio esauriente degli

²⁵ Ivi, pp. 25-35.

²⁶ In « Cultura neolatina », vol. XV, 1955, pp. 5-34.

studi su tale istituto (che è unico sotto diverse denominazioni) in rapporto con la lingua e con la letteratura italiana, analizza i suoi strumenti grammaticali e i suoi fini stilistici, e confronta il diverso uso che ne fanno Verga e i narratori a lui coevi o successivi. Da quel bilancio risulta anzitutto che il fondamento dei caratteri distintivi del discorso indiretto libero sta nel fatto che l'autore cede, con o senza preavviso, la parola ai suoi personaggi senza tuttavia portarli al discorso diretto né annullarsi necessariamente nella loro voce; ci sono infatti monologhi interiori in cui l'autore presta al personaggio, compassatamente, i propri pensieri e la propria lingua, come ci sono casi in cui il personaggio viene immerso nel mondo concettuale e linguistico suo proprio, e il suo d.i.l. è quindi modellato sull'oralità. Pregevole è poi l'ipotesi che nella genesi, nella grammaticalizzazione e nell'uso stilistico del discorso indiretto libero abbiano influito la struttura e la disciplina delle singole lingue, nel senso che dove esse fossero più grammaticalizzate e più costrittive, il bisogno di affermare una sintassi più libera sia stato più forte e insieme più sofferto. Per l'italiano, ad esempio, lingua aulica e di disciplina retorica, nel riproporsi della questione della lingua dopo l'unificazione politica Herzeg ha colto l'esigenza di una lingua unitaria adatta all'uso medio quotidiano e ad una letteratura, oltre che più democratica, più rispondente a istanze espressive moderne (psicologiche, riflessive, evocative); esigenza, in particolare, di una sintassi più semplice e più sciolta di quella prescritta dal purismo boccacciano e manzoniano. Lo scopo fu appunto conseguito, meglio che in altri campi, in quello della sintassi, principalmente col discorso indiretto libero, e fu tanto più laborioso quanto più forte era il peso della tradizione, e tanto più vario quanto diverse erano le mire degli scrittori, oscillandosi tra un distacco minimo dalla rigida subordinazione del classico discorso indiretto e soluzioni estreme per vicinanza al parlato e per ibridazione d'impasto, come quella del Verga dei *Malavoglia*, adeguantesi, oltre tutto, al livello lessicale dei « vinti » di Trezza. In Verga confluirono, secondo Herzeg, la diffusa aspirazione ad una lingua di tono minore, e la resa della parlata dei suoi personaggi siciliani; la quale, non potendo esser consegnata a infinite battute dirette, trovò la sua forma compendiata e scorciata nel discorso indiretto libero, cui trasmise i propri colori regionali.

Nessuna di quelle che Herzeg individua come « condizioni sti-

listiche » dell'uso dell'indiretto libero in Italia — riflessioni del personaggio (e insieme dello scrittore), rammemorazioni, ritratti, descrizioni impressionistiche, narrazioni concentrate — mancava alle pagine di Verga; e nessuno degli « strumenti grammaticali » che lo stesso Herczeg ricava da trattazioni di altri studiosi e dalle sue proprie ricerche sulla prosa italiana: frammentarietà impressionistica mediante segmentazione sintattica, costrutti nominali, infiniti assoluti; prevalenza del tempo imperfetto e del condizionale; modi e locuzioni del parlato ecc. Ma qui, dopo averci segnalato l'originalità e la posizione eccezionale di Verga nella narrativa italiana rispetto all'uso contemporaneo del discorso indiretto libero, riconnettendola alla nostra tradizione linguistica e al rinnovato problema della lingua nazionale, l'agguerrito italianista ungherese avrebbe potuto procedere ad un riscontro particolare e puntuale delle scelte e delle soluzioni specifiche dei *Malavoglia*. Non soltanto ne avrebbero ricevuto più precisa delimitazione le sue affermazioni generali, ma si sarebbe fatto un buon passo avanti verso quella descrizione della lingua dei *Malavoglia* per cui pochi anche se significativi prelievi non sono sufficienti.

9. In forza dei saggi prima citati il discorso indiretto libero divenne una chiave quasi incontestata dei testi verghiani. Evidentemente la sua presenza o assenza e la sua particolare modulazione si rivelarono essenziali al carattere e alla lettura delle composizioni. Ma l'uso che di quella chiave è stato fatto fino ai nostri giorni è valso più a motivare il giudizio critico che a definire la struttura paradigmatica della figura sintattica come adoperata da Verga; eppure è chiaro che a una più precisa conoscenza di questo importante strumento si accompagnerebbe maggiore penetrazione nella tecnica compositiva verghiana. Mi riferisco, a titolo di esempio, alle pagine di Giovanni Cecchetti *Aspetti della prosa di « Vita dei campi »* (1956)²⁷, le quali, benché centrate sulle novelle, contengono fini osservazioni sull'originalità del discorso indiretto libero verghiano valide anche per i *Malavoglia*; al saggio di Ettore Caccia *Il linguaggio dei « Malavoglia » tra storia e poesia* (1963)²⁸, che sorvola sul discorso indiretto libero, imputandolo alla sintassi frammentaria, im-

²⁷ Nel volume *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, 1968, pp. 22-46.

²⁸ Nel volume *Tecniche e valori dal Manzoni al Verga*, Firenze, 1969, pp. 227-265.

pressionistica, a macchia della prosa verghiana; al breve ma positivo riferimento di Gaetano Ragonese in *La lingua di Verga e le correzioni di Vita dei campi*²⁹; a quanto a proposito de *Gli « interlocutori corali » del Verga* ha scritto Tibor Wlassics³⁰, che, pur partendo da Devoto e da Spitzer, contesta che l'*erlebte Rede* possa spiegare la coralità del raccontare verghiano, da lui vista come il risultato di complessi procedimenti alogici, quasi onirici o fiabeschi, giocanti sull'abolizione dello spazio e del tempo reali e sull'incertezza delle transizioni, per cui voci e pensieri diversi si fondono insieme come frammenti di un unico pensare e parlare; al recente sviluppo critico del concetto spitzeriano di pseudobiettività assunto da Guido Baldi come carattere peculiare dell'indiretto libero dei *Malavoglia*, giacché mentre, secondo il Baldi, nell'« indiretto libero “ ortodosso ” ... la “ voce narrante ” riporta enunciati o pensieri dei personaggi che sono realtà concreta ... e scompare nella prospettiva del personaggio, fungendo solo da veicolo verbale della sua manifestazione », nei *Malavoglia* il narratore « non si annulla totalmente nell'ottica del personaggio ... ma più che altro rifà il verso, mimeticamente ed ecolalicamente, al modo in genere con cui il personaggio si esprime », sì che le due prospettive, quella del narratore e quella del personaggio, si confondono ambigualmente, senza che la voce narrante eserciti, come in altri racconti verghiani, una funzione sistematica e continua, cioè deformante e unificante a un tempo, di filtro³¹. Strumento interpretativo assai sottile, questa concezione baldiana del narratore « camaleontico » non contribuisce però all'avanzamento della conoscenza paradigmatica del discorso indiretto libero. Rimane ancora inasaudito l'appello che lo studioso danese Hans Sørensen, trattando del problema del narratore nei *Malavoglia*, lanciò nel 1961 con queste parole: « Un esame completo dei cambiamenti da una forma di discorso alle altre, in tutte le pagine del romanzo, sarebbe di grande interesse non solo per la valutazione dell'apporto di Verga alla soluzione del problema autore-narratore in un racconto, ma anche per la discussione teorica sugli aspetti stilistici e grammaticali delle differenti forme del

²⁹ Nel volume *Interpretazione del Verga*, Roma, 1977², p. 202 e sg.

³⁰ In « Nuova Antologia », vol. 514, 1972, pp. 496-505.

³¹ G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, 1980, p. 77 e sgg.

discorso »³²; benché lo stesso Sørensen, proprio nello scritto citato, ci abbia dato pregevoli osservazioni circa l'uso del tempo verbale nei *Malavoglia*, sulle quali torneremo.

Il recentissimo saggio di Anna Danesi Bendoni è invece, come dice il suo titolo *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei « Malavoglia »*³³, un tentativo di istituzionalizzare il paradigma del costrutto entro il testo stesso dei *Malavoglia*, dove senza dubbio ne è concentrata, a tutt'oggi, la casistica più varia, più mossa, più inventiva. Tenendosi alle più note trattazioni precedenti (Bally, Spitzer, Herczeg) l'autrice fa un passo avanti nella individuazione dei modi e condizioni del sorgere o cessare del costrutto in seno al piano narrativo e a contatto degli altri tipi di discorso, dando del fenomeno un quadro più organico e più formalizzato.

Orbene, secondo la Danesi Bendoni il discorso indiretto libero è individuabile mediante tratti pertinenti che si distinguono in rivelatori primari, cioè costanti grammaticali di natura formale, e rivelatori secondari, cioè elementi variabili e meno formalizzati. Rivelatori primari sono la trasposizione, che investe tempi, modi e persone del verbo, pronomi personali, avverbi circostanziali, aggettivi e pronomi dimostrativi e possessivi, trasformandoli da elementi formali del discorso diretto in elementi formali del discorso indiretto; e l'indipendenza del costrutto del *verbum dicendi* o *putandi*. Rivelatori secondari sono tutti quegli elementi del parlato, principalmente di carattere enfatico e idiomatico, che collaborano al riempimento lessicale o sintattico del costrutto; essi da un lato sono legati al contenuto, dall'altro ricorrono con più o meno frequenza a seconda che lo scrittore inclini più o meno al discorso diretto. Possono essere formule asseverative, imprecative o esecrative, appellativi, frasi nominali, frasi interrogative o esclamative, topicalizzazioni, proverbi. Quanto alla sua contestualizzazione, cioè alle relazioni sintagmatiche che il discorso indiretto libero contrae col piano della narrazione e con le altre due modalità enunciative (discorso diretto e discorso indiretto), la Danesi Bendoni distingue un rapporto di frattura, cioè di passaggio netto, e un rapporto, assai meno frequente, di fusione quando l'indi-

³² Nel volume *Language and Society*, Copenhagen, 1961, p. 152 e sg. Cito dalla traduzione pubblicata nel volume a cura di P. Pullega, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, 1973, p. 295.

³³ In « Studi di grammatica italiana », vol. IX, 1980, pp. 253-271.

retto libero si inserisce nella narrazione a cannocchiale, in modo da non potersi localizzare il punto di stacco; e in tale ottica identifica i commutatori di piano esterni o interni al costruito dell'indiretto libero, gli elementi di amalgama, il loro grado zero. Anche la transizione fra discorso indiretto libero e discorso indiretto e diretto è analizzata con gli stessi criteri, distinguendo tra il caso che essa avvenga nel dialogo e il caso che avvenga nel monologo. La studiosa, tenendosi entro i limiti del proprio assunto grammaticale, non si concede deduzioni stilistiche, che evidentemente lascia ai critici letterari; ma proprio in forza di quell'assunto e del paradigma che ne è risultato essa tiene a precisare, nei confronti dello Spitzer, che l'*erlebte Rede*, anche corale, è presente soltanto nei passi dei *Malavoglia* in cui compaiono elementi del parlato, in cui cioè qualcuno parla o pensa in situazione di dialogo o di monologo interiore; non laddove qualcuno narra, anche se a narrare sia il « narratore popolare » o il « coro », appunto perché alla narrazione mancano i tratti pertinenti delle modalità della enunciazione diretta o indiretta.

Il contributo della Danesi non ci deve però illudere sulla possibilità di procedere alla piena ed univoca definizione di un costruito che ha avuto vita eminentemente letteraria ed è stato diversamente usufruito dagli autori e interpretato dagli studiosi. Se le acute letture stilistiche delle novelle di Pirandello fatte da Benvenuto Terracini³⁴ confermano e affinano la concezione spitzeriana del discorso indiretto libero come discorso librato su due piani e quindi pseudobiettivo, e perciò mirabilmente adatto ad esprimere l'ambiguità e l'angoscia esistenziale dell'uomo pirandelliano, Bice Garavelli Mortara nel saggio *Stile indiretto libero in dissoluzione?*³⁵ adduce esempi di testi odierni nei quali e per il prorompere del discorso diretto e per l'incrociarsi caotico dei piani narrativi conseguente al desultorio rapporto tra autore e personaggi si avverte la tendenza che fa del discorso indiretto libero una specie di ponte di passaggio dal « narrativo » al predominante « dialogico » e quasi un naturale sostituto del discorso indiretto. D'altronde, la recensione di Pier Paolo Pasolini al

³⁴ Le « *Novelle per un anno* » di Luigi Pirandello, in B. TERRACINI, *Analisi stilistica*, Milano, 1966, pp. 354-369.

³⁵ In AA. VV., *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. Segre, Milano, 1968, pp. 133-148.

libro di Herczeg (1965)³⁶, proponendo una concezione sociologica del discorso indiretto libero come discorso, di qualsiasi tipo, oggettivante la condizione sociale dei personaggi che parlano, mostrava la fragile grammaticalizzazione del costruito e la necessità di saldi approfondimenti.

10. Minore attenzione è stata rivolta ai costrutti nominali in Verga, nonostante che di essi si avvalga il discorso indiretto libero, specialmente quello che più si orienta sul parlato. Giulio Herczeg, lo studioso che, relativamente all'italiano, se n'è occupato in modo sistematico, nel libro *Lo stile nominale in italiano*³⁷ ha tenuto presenti i testi verghiani ed ha più volte esemplificati con loro brani i vari tipi di costruito da lui individuati. Vediamo così che il Verga usa le enumerazioni appositive in funzione modale-associativa (p. 45), i sostantivi astratti in costrutti appositivi o in funzione indipendente (pp. 78, 87, 89-92), le apposizioni di ripresa (p. 120), i sostantivi retti dalla preposizione *con* in funzione modale-associativa (p. 162). Non usa invece mai il tipo enumerativo e associativo modale della costruzione appositiva, e Herczeg se ne meraviglia (p. 162); come si meraviglia che Verga non usi le enumerazioni appositive in funzione descrittiva, e ricorra alla pesante successione di frasi verbali indipendenti, dimostrandosi per questo aspetto un tradizionalista (pp. 18-20). È tuttavia sorprendente che tra i numerosi esempi verghiani di costrutti nominali adottati da Herczeg non ve ne sia nessuno tratto dai *Malavoglia*. Del resto anche nel breve scritto *Tipi impressionistici nella costruzione della frase italiana moderna*³⁸ lo stesso Herczeg, mostrando periodi costituiti da giustapposizioni di sostantivi-guida indipendenti, seguiti da complementi nominali o da frasi relative, cita un esempio dal *Mastro-don Gesualdo* ed uno dalle novelle; e nel saggio *Infinito descrittivo e narrativo in italiano*³⁹ Verga non è neppure citato. Anche Riccardo Ambrosini, rilevando nella novella *Agonia di un villaggio* la presenza di molte frasi nominali, quasi «una continua serie di proposte tematiche, mai chiuse sempre aperte alla

³⁶ *Intervento sul discorso libero indiretto*, ora nel volume *Empirismo eretico*, Milano, 1972, pp. 85-107.

³⁷ Firenze, 1967.

³⁸ Nel volume *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, 1972, pp. 445-453.

³⁹ Ivi, pp. 568-584.

indeterminatezza delle sensazioni »⁴⁰, e indicando la reperibilità del fenomeno in altre novelle⁴¹, non fa alcun riferimento ai *Malavoglia*. Un esame minuto ed accorto invece mostrerebbe che dei costrutti nominali sono presenti, nei *Malavoglia*, i tipi che convengono al tipo di discorso indiretto libero proprio di quel romanzo, e mancano per converso quelli propri al descrittivismo impressionistico, all'analisi *ab extra* e all'argomentare deduttivo dell'autore. Anche le carenze di Verga, torniamo a ripeterlo, sono significative; di Verga che il 12 maggio 1881 scriveva a Francesco Torraca: « A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini primitivi ». Certo, ad un siffatto esame occorrerà applicarsi col sussidio di una teoresi grammaticale più avanzata, quella almeno che informa il bel saggio di Bice Garavelli Mortara *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*⁴², il quale purtroppo si muove fra esempi tratti soltanto da scrittori italiani del Novecento.

11. Un'altra spia acutissima della tecnica stilistica dei *Malavoglia* è la gracilità e anormalità sintattica del periodo verghiano, rilevata come difetto già dalla prima critica del romanzo (Renier, Scarfoglio, il primo Cesareo). Ed era facile ad un lettore adusato alla architettonica prosa di tradizione classica notare, anche fuori dalle strutture modellate sul parlato, lo scarso sviluppo e rigore della subordinazione (povertà dei congegni di articolazione funzionale, il famoso *che* « illogico » o « floscio ») e l'accrescimento del periodo per coordinazione impropria, cioè non motivata logicamente. Ne risultava un periodo di corto respiro, privo della capacità di crescita organica se non di quella per giustapposizione elementare; con una inevitabile violazione di quel « filo del discorso » che costituisce da secoli la norma della nostra lingua scritta e che ancor oggi si ritiene fattore essenziale della coerenza di un contesto ben compaginato⁴³.

⁴⁰ *Recensione* a C. SEGRE, *Segni e critica*, Torino, 1969, negli « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », Lettere, storia e filosofia, vol. XXXIX, 1970, p. 136.

⁴¹ *Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga*, in « Linguistica e Letteratura », vol. II, 1977, p. 30, nota 54.

⁴² In « Studi di grammatica italiana », vol. I, 1971, pp. 271-315.

⁴³ Uso una vecchia espressione felicemente rinverdata ai fini della linguistica testuale da Bice Garavelli Mortara. Una esemplare somma delle vecchie censure al periodo e allo stile verghiano possiamo ammirarla nel saggio di LUIGI FRASCA, *Verga*,

Ma ciò che ai primi critici appariva stento e disordine è apparso, ad una critica più accorta, un ordine *sui generis*, e nuovo: quell'ordine « prerazionale », come giustamente lo chiama il Cecchetti⁴⁴, che informa le incondite associazioni affettive e ideative del personaggio o del coro e che un narratore ortodosso avrebbe ricondotto ad un ordine razionale. L'esempio che ne dà il Cecchetti è tratto da un passo di *Jeli il pastore*, dove alla descrizione della fiera di San Giovanni segue, con una semplice transizione coordinata, un racconto che avrebbe potuto aspirare ad una propria autonomia sintattica. Ma più eloquente è l'esempio che Gino Raya trae dal cap. IV dei *Malavoglia*, precisamente il lungo periodo che apre le esequie di Bastianazzo. Nella prima parte il pettegolezzo popolare racconta dei Malavoglia seduti sulle calcagna davanti al vuoto cataletto, poi, attraverso un *che* relativante, emerge, in un indiretto libero bucato dalle imprecazioni dirette, l'acre voce dello zio Crocifisso, deviando il precedente corso sintattico, narrativo⁴⁵. Si tratta formalmente di un solo periodo (« periodo non meno imbrogliato che armonicamente costruito », lo definisce il Ragonese, op. cit., p. 155), quale però il gusto di uno scrittore classico non avrebbe né proposto né accettato; e tuttavia — osserva finemente il Raya — la scissione di quell'unico periodo avrebbe raggelato l'effetto che scaturisce dalla immediata connessione e confusione tra la sventura familiare e il danno economico. La coerenza testuale di siffatti periodi va dunque cercata non nel tessuto consequenziario, compatto, levigato di una grammatica e di una semantica portorealiste, rispondente alle attese di un lettore educato sui testi approvati, ma in una grammatica e in una semantica tratte da un uso non codificato della tradizione scritta e rielaborato inventivamente dallo scrittore, alla cui « ineffabile adesione ... alle sue creature » si deve, secondo Vittorio Lugli, « la densa semplicità di quei

grande narratore?, pubblicato postumo da Giorgio Luti, Le Monnier, Firenze 1980, ma concepito prima della seconda guerra mondiale e terminato nel 1947. Così infatti il Frasca sentenza: « ... codesto linguaggio ostentatamente pedestre, sgrammaticato, dai costrutti irregolari e storpiati..., codesto procedimento rappresentativo trasandato, per abbozzo, per scorci..., insomma codesto modo angusto e asmatico di narrare, se era già sazievole nei limiti di un bozzetto..., finisce col diventare, trascinato com'è ininterrottamente per tutto un romanzo di centinaia di pagine, di una artificiosità e di una meccanicità eccessivamente impoetiche e affaticanti » (p. 87).

⁴⁴ In *Aspetti della prosa di «Vita dei campi»*, cit., p. 39.

⁴⁵ G. RAYA, *La lingua del Verga*, Firenze [1962], 1969², p. 37.

periodi che seguono il giro del pensiero e delle menti incolte »⁴⁶. Confrontare quella grammatica, come facevano i primi critici, con la norma linguistica tradizionale per notarne aberranze e insufficienze significa negare all'opera di Verga l'autonomia linguistica che egli ha voluto e osato darle.

L'intento autonomistico di Verga (e il suo successo artistico) è oggi generalmente riconosciuto dalla critica, stilistica e non: si vedano, per citare saggi specifici, le osservazioni di Ettore Caccia sulla sintassi del periodo dei *Malavoglia*⁴⁷ e, per ultimo, le considerazioni di Pietro Trifone su *La coscienza linguistica del Verga*⁴⁸. Ma sarebbe ora di uscire dal generale e dai pochi rilievi puntuali (soprattutto sul *che* floscio e sulla congiunzione *e*)⁴⁹ per esaminare minutamente i limiti e i modi della subordinazione e della coordinazione impropria nel Verga siciliano, in particolare nei *Malavoglia*, e con ciò stesso i limiti e i modi della presunta gracilità sintattica verghiana. Senza temere, si badi, che l'analisi linguistica possa prevaricare sulle ragioni dello stile, anzi ritenendo, con Riccardo Ambrosini⁵⁰, che « l'analisi della forma linguistica ... di un'opera letteraria sia necessaria — non soltanto preliminarmente — perché rende chiari gli elementi dialettici nei quali questa è inserita »; ma reputando altresì che da un elaborato stilistico si possano trarre informazioni linguistiche utili, specie se l'elaborato impegna strutture della prassi linguistica non ancora sufficientemente descritte.

A proposito del Verga siciliano si è parlato, in contrasto col periodo breve e secco, di « periodo lungo ». Notevole a questo proposito l'osservazione di un fine analista, Aurelio Navarria, che « le pagine dei *Malavoglia* sono generalmente costruite con lunghi periodi, in cui proposizioni e immagini s'infilano una dopo l'altra con nessi

⁴⁶ *Il prodigio dei « Malavoglia »* (1923), nel volume *Jules Renard e altri amici*, Messina, 1948, p. 117.

⁴⁷ Op. cit., p. 251 e sgg.

⁴⁸ *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su « Rosso Malpelo » e « Cavalleria rusticana »*, in « Quaderni di Filologia e letteratura siciliana », vol. IV, 1977, pp. 5-29.

⁴⁹ Vedi, ad es., RUSSO, op. cit., p. 316; A. SERONI, *Studi verghiani*, nel volume *Ragioni critiche*, Firenze, 1944, p. 156 e sg.; DEVOTO, *Nuovi studi di stilistica* cit., p. 209 e sg.; SPITZER, op. cit., p. 298 e sg.; RAYA, op. cit., p. 58 e sgg.; CACCIA, op. cit., p. 254 e sgg.; CECCHETTI, op. cit., p. 38; V. MASIELLO, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, nel volume *Il caso Verga* a cura di A. Asor Rosa, Palermo, 1974³, p. 98.

⁵⁰ *Proposte di critica linguistica. La dialettalità del Verga*, cit., p. 11.

deboli o vaghi, con soste inattese e allungamenti imprevisi sino a clausole che non hanno più relazioni con il principio»⁵¹. E tutti ricordano le fini osservazioni che sul periodo lungo verghiano ha fatto Enrico Giachery prendendo spunto dalla novella *La roba*⁵², e quelle precedenti di Adriano Seroni (1941), che per Verga vide « a un dato momento... l'esigenza di un nuovo linguaggio e di una nuova sintassi » e quindi l'invenzione di una propria grammatica⁵³. Giachery ha cercato di dimostrare che l'uso del periodo lungo servì a Verga per la resa di uno « spazio lirico » costituito dall'evocazione paesistica o memoriale, dalla sequenza di visioni e di affetti che passa nell'interiorità dei personaggi: un periodo « disarticolato, di andatura tutta paratattica, folto di asindeteti e polisindeteti, dominato dalla tecnica dell'aggiungere e dell'accostare, anziché da rapporti subordinati e prospettici. Lunghe serie di congiunzioni ...: riprese, appunto, aggiuntive; apparenti relative ... che non esplicano alcuna funzione ipotattica e restano al di fuori di ogni dipendenza logica e quindi di costruzione sintattica: successione pura di immagini e di pensieri. Col periodo lungo verghiano siamo veramente agli antipodi del tradizionale periodo lungo, di classica e radicata tradizione ciceroniana, tutto corrispondenze logiche ed eloquenti sonorità ... di cui troviamo tracce ... nei romanzi giovanili. Antilogico, anticlassico e ... profondamente romanzo ed epico »⁵⁴. Avviamento eccellente, queste parole del Giachery, a puntuali rilievi sintattici, che finora però non sono stati tanto numerosi da darci la misura linguistica della figura stilistica, sì da verificare, ad esempio, se accanto da un periodo prolungato, quale mi sembra essere quello definito dal Giachery, esista nel Verga siciliano anche un periodo veramente lungo, cioè dotato di un'ampia e robusta (e non per ciò boccacciana) struttura sintattica, quale mi sembra effettivamente essere quello che apre la novella *La roba* e che accoglie, entro una vasta impalcatura ipotetica, accortamente variata e dissimulata da ellissi e da modulazioni tonali, i procedimenti polisindetetici e asindetetici del periodo prolungato. Cosa, del resto, ammessa dallo stesso Giachery, se anche a lui, come a noi, non pare che

⁵¹ A. N., *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Firenze, 1962, p. 111.

⁵² *Considerazioni sul « periodo lungo » verghiano*, in « Marsia », 1958, poi nel volume *Verga e D'Annunzio*, Milano, 1968, pp. 21-115.

⁵³ Op. cit., p. 156.

⁵⁴ Op. cit., p. 32.

questo periodo lungo trovi riscontro nei periodi lunghi dei *Malavoglia*⁵⁵. Meno chiaro, comunque, e linguisticamente meno produttivo ritengo il concetto, proposto dal Seroni, di un verghiano « periodare continuato » che fissa i personaggi fuori del tempo e quasi risolve i loro gesti in una « costruzione sintattica che raccoglie e unisce in una linea indefinita i vari atti di movimento »⁵⁶; giacché l'allusività del linguaggio critico finisce col vanificare l'indispensabile tecnicismo del metalinguaggio linguistico.

Un divergente parere sulla struttura del periodo verghiano, fondato sull'autorità delle frequenze statistiche (autorità tuttavia proporzionale alla quantità dei rilevamenti e alla qualità della loro impostazione), è dovuto a Tullio De Mauro nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita*⁵⁷. Dopo aver osservato che il prevalere dell'indicativo e in genere la semplificazione morfologica nell'uso dei tempi e modi del verbo è riconducibile, nell'Italia postunitaria, tanto all'influenza dialettale che alla concomitante tendenza a rifuggire da periodi pluriproporzionali, egli dichiara mitica l'affermata tendenza di Verga ad un periodare « secco, conciso, brachilogico ». « Da qualche sondaggio statistico sulla complessità del periodo e sulla presenza di proposizioni congiuntive e condizionali (primo periodo in ciascuno dei primi 10 capp. dei *Malavoglia*, primi 8 e ultimi 2 periodi sia nella *Lupa* sia in *Cavalleria rusticana*) si hanno i seguenti risultati... Confrontando questi indici con quelli della nota 46 [p. 199 e sg.], si può constatare che il periodare di Verga per numero di proposizioni in ogni frase (4,8) è più complesso non solo di quello del De Sanctis (2,1), ma di quello di Pavese poeta e prosatore (2,6 e 2,95), di D'Annunzio prosatore (1,95) e poeta (3,5), di Carducci poeta (3,6) e prosatore (3,2), e il suo periodare, di cui sarebbe caratteristica " la brevità estrema... che ha raggiunto l'incredibile in *La Lupa* e *Cavalleria rusticana* " (Bontempelli in Giachery), si colloca in realtà per questo aspetto tra i più complessi della letteratura postunitaria; il rapporto tra proposizioni a verbo indicativo e proposizioni congiuntive e condizionali, che nel Verga è di 14,1, è più alto, oltre che in De Sanctis (32 e 38), anche in Carducci poeta (14,3) e in Pavese poeta e pro-

⁵⁵ Op. cit., p. 55 e sgg.

⁵⁶ Op. cit., p. 159.

⁵⁷ Bari, 1970³, p. 198 e sgg., 245 e sgg. e nota 93.

satore (21,5 e 20,5), ed è di poco inferiore nel D'Annunzio (14): anche per questa parte, dunque, il periodare verghiano svela quella complessità di periodo che si congiunge all'uso dei due modi non indicativi ».

12. Se, esponendo lo *status quaestionis* degli studi sulla lingua dei *Malavoglia*, ho dato la precedenza alla sintassi, non l'ho fatto soltanto per ragioni di priorità cronologica, ma perché nella sintassi è stato più o meno consciamente avvertito lo sforzo maggiore della innovatività e della inventività stilistica di Verga. E forse ha lievitato negli studiosi il fastidio di quelle diatribe lessicali nelle quali si è arroccata per secoli la questione della lingua. Ma mai come nel già citato scritto di Vitilio Masiello su *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico* nell'aspetto sintattico della sperimentazione verghiana è stata vista la condizione essenziale al consistere del mondo malavogliesco quale esso si presenta: universo umano-sociale assoluto e mitico, privo di ogni rapporto *critico* e *dialettico* con l'esterno, in particolare con l'autore colto, che lo contempla dall'alto di una civiltà estranea e diversa. L'unica « forma » possibile dell'autonomia esistenziale e dell'autosufficienza assiologica di quel mondo era, secondo Masiello, l'uso istituzionale del parlato come immedesimazione nell'ottica del villaggio e trasferimento nei codici elementari della comunità primitiva; parlato sia come discorso diretto, sia, soprattutto, come indiretto libero, quale racconto (per dirla spitzerianamente) di ciò che poteva udire il narratore e quindi riferire *impressionisticamente*. « È per l'appunto su questo terreno, sul terreno, cioè, di un'adozione sistematica del " parlato " ..., che s'impone la necessità dell'uso istituzionalizzato di una dialettalità non lessicale e morfologica, ma " strutturale " e " sintattica ", in quanto soluzione stilistico-formale strutturalmente organica all' " anima folklorica del villaggio ", e dunque funzionale alla sua resa *impressionistica* in termini di *mimesi pseudo-oggettiva* » (p. 102 e sgg.). La soluzione linguistico-stilistica della « dialettalità sintattica » (cioè l'adozione, ad asse del racconto, dell'ottica « popolare ») ha infatti come esiti tendenziali la « neutralizzazione dell'intervento giudicante e quindi critico del narratore », l'« assunzione in blocco e la ipostatizzazione della datità fenomenica, sottratta alla verifica analitica e corrosiva del confronto di " codici " [dei codici interni del mondo di Trezza con codici esterni,

quale quello del narratore colto] ...; esiti riassumibili ..., in definitiva, nello slittamento epico-lirico di una tematica ad alto potenziale realistico » (p. 108 sg.). Nel *Mastro-don Gesualdo* invece la rarefazione del « parlato » e il sottentrare di codici assiologici del narratore, che rappresenta con violenza espressionistica e giudica attraverso una predicazione aggettivale severa e dissacrante, sostituiscono alla visione *impressionistico-mimetica* dei *Malavoglia* una visione *espressionistico-realistica* (p. 110 sgg.).

Nella sintassi rientrano anche le *figurae elocutionis*, particolarmente, per quanto ci concerne, la ripetizione, la quale può avere una motivazione di retorica culta, e come tale rientrare nel periodo « ciceroniano », o di retorica pragmatica, e come tale appartenere alle strutture emotive del parlato, o, infine, di ricorrenza quasi formulare connessa ad una antropologia arcaica. Già Alberto M. Cirese nel suo saggio del 1955 sopra *Il mondo popolare nei Malavoglia*⁵⁸ notava che, oltre le cadenze formulari dei proverbi e dei modi di dire, oggettivamente documentabili, si susseguono nel romanzo riprese e iterazioni non preesistenti, e non fisse come nel canto popolare, ma coniate dallo scrittore come vibranti rintocchi di certi personaggi e di certe situazioni. « È appunto questa la differenza — scriveva il Cirese — tra il canto popolare o il proverbio e l'arte di Verga; la quale tuttavia pare essere appunto ... la trasposizione in chiave d'arte della fisicità ideologico-stilistica popolare: a ricrearne espressivamente, con le cadenze che i proverbi diffondono e con la nascita di moduli che circolano come sentenze o soprannomi da una pagina all'altra, la cristallizzazione di esperienza e l'aura di atemporalità che caratterizza anche obiettivamente certi aspetti del mondo popolare » (p. 81). Ma non si trattava soltanto di ricreare un'aura, della quale non si sarebbe appagato Verga, inteso sì — come scriveva al suo critico Del Balzo — a dare ai propri personaggi il « colorito giusto », ma mettendoli — come scriveva all'editore Treves — nell'ambiente vero e rendendo realmente quell'ambiente, e perciò cominciando — come scriveva al Cameroni — col mettere se stesso in pieno in mezzo ai propri personaggi. Scaturiti da questo « andare al cuore del mondo da rappresentare », i soprannomi (le *'nciurii*), gli epiteti, le sentenze, le immagini, le situazioni che ritornano lungo il romanzo quasi come *Leitmo-*

⁵⁸ In « Letteratura », vol. III, 1955, pp. 69-89.

live, modulandosi interiormente, non sono — per il Cirese — replica estrinseca di formule o di schemi pragmatici, ma « chiusura dei convincimenti entro un giro di certezza rituale, affermazione della loro perennità, della loro assolutezza atemporale » (p. 87).

Quasi contemporaneamente al Cirese, lo Spitzer nel suo memorabile saggio invocava, tra i motivi estetici necessari a interpretare i *Malavoglia*, il « principio epico-ritmico » di introdurre ripetizioni di battute, che egli chiamava anche ritmo omerico e nel cui ambito collocava i proverbi; una stilizzazione particolarmente adatta al ritmo interiore del pensiero collettivo⁵⁹. Ma lo studioso tedesco Wido Hempel, dilatando gli spunti del Cirese entro una teoria letteraria, musicale e psicologica del *Leitmotiv*, ha elevato la ripetizione a *Kunstmittel* e a *Gestaltungsprinzip*, informante, con formulare tecnica epica, il contenuto e la composizione del romanzo, a cominciare dagli stessi personaggi, costruiti gradualmente dall'accumulazione di tratti a loro pertinenti, frequentemente ripetuti⁶⁰. In questa sede, comunque, ci preme distinguere il ricorso di episodi o temi fondamentali, che il Hempel chiama *gigantischer Reim* e che più tecnicamente chiameremmo « macrostruttura iterativa », dai modi microstrutturali della ripetizione (*Stornello-Technik, Wahrnehmbare e Vorzustellende Wiederholungen, Spitznamen* ecc.), incidenti nella catena sintagmatica e connessi alla espressività del parlato nelle forme del discorso diretto e di quell'indiretto libero che lo studioso tedesco considera istituto sintattico di origine ed uso popolari.

Senza ignorare questi precedenti Giovanni Battista Bronzini, nel suo sagace intervento sulla *Componente siciliana e popolare in Verga* al Convegno di studi verghiani tenutosi a Palermo nell'ottobre 1973 (intervento rivolto principalmente a togliere il Verga milanese e siciliano dall'isolamento ideologico in cui certa critica voleva collocarlo, e a ricollegarlo sia agli appelli di folcloristi, critici e scrittori dell'Italia centrale e settentrionale per una letteratura popolana, sia al pensiero di meridionalisti insigni e di folcloristi siciliani), si applica

⁵⁹ Op. cit., p. 302 e sg.

⁶⁰ *Giovanni Verga's Roman «I Malavoglia» und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln - Graz, 1959. Con lui consente Ragonese, op. cit., p. 223, il quale ritiene che la ripetizione nella narrazione verghiana costituisca il ritmo della sua evocazione lirica e che il carattere corale dei *Malavoglia* col suo singolarissimo discorso indiretto libero sia fondato sulla tecnica della ripetizione.

a individuare le strutture letterarie in cui Verga filtra la civiltà contadina siciliana « vista al tramonto e a distanza », trasponendola nell'idillio, nel mito, nel brutale « vero ». Una di quelle strutture è il ricorso ripetitivo dei proverbi, delle similitudini, dei modi di dire, dei nomignoli; ed è particolarmente sul proverbio che il Bronzini fa osservazioni stilisticamente notevoli, mostrandolo sia come importante pedina dell'*erlebte Rede* individuale e corale, sia come elemento generativo di temi e di ritmi discorsivi, ascendenti e discendenti secondo figure geometriche, le quali danno ordine alla narrazione o al personaggio così come la successione disordinata dei proverbi e modi di dire denuncia uno stato di decadenza o degenerazione⁶¹.

Più volte del resto i critici del Verga siciliano — anche i più estranei a concezioni strutturalistiche — hanno parlato di ritmo e di intonazione della sua prosa; anche quelli, aggiungo, lontani dalla critica stilistica, come Luigi Russo, che diceva Verga « prosatore melodico per eccellenza » e ripetutamente nel corso del suo libro accennava alla melodia triste e sommessa dei *Malavoglia*, al canto corale di *Malaria* e della *Roba*, al ritmo epico di certe « lasse » ecc.⁶²; come Attilio Momigliano, che ascriveva a dannosa conseguenza della « preoccupazione della sintassi popolare » il troppo frequente ritorno di « quel suono, quella cadenza, quel legame sintattico, quel modo uguale di atteggiare la frase ... che risponde alla desolazione del mondo verghiano »⁶³. Ma nel suo saggio sul linguaggio dei *Malavoglia* Ettore Caccia affrontava più direttamente l'argomento, auspicando che il « sapientissimo uso della struttura ritmica » fatto in quell'opera diventasse oggetto di « uno studio sulle modalità ritmiche e musicali del periodo verghiano », e tuttavia limitandosi, per suo conto, a indicare come fattori di tali modalità « l'alternanza di efficaci pause di silenzio al fitto chiacchierio delle cose e degli uomini », la ripetizione di intere battute e il frequente uso dei proverbi, e la stessa macrostruttura del ripetersi di apparizioni e di episodi⁶⁴.

Aurelio Navarria, invece, ha tentato un approccio più tecnico, esemplificando su due novelle, *La Lupa* e *La roba*. Nella prima egli

⁶¹ Si vedano le pp. 290-306 del testo pubblicato in « Lares », vol. XLI, 1975, p. 255-317.

⁶² Op. cit., p. 58 e *passim*.

⁶³ *Giovanni Verga narratore (Consensi e dissensi)*, 1922, nel volume *Dante, Manzoni, Verga*, Firenze, 1944, p. 254.

⁶⁴ Op. cit., p. 263 e sg.



coglie, entro il tessuto narrativo di tono popolare, «rilevamenti lirici», talvolta suddivisibili in strofe; nella seconda, che si apre con l'evocazione del latifondo sconfinato, «le immagini tornano a dispiegarsi — egli osserva — con ritmo lento e grave, in gran parte dattilicamente numerato, si fondono in ampie, libere strofi»; e andatura strofica trova anche nella descrizione della pianura assolata e arsa di *Malaria*⁶⁵. Né si appaga dell'affermazione, ma passa alla dimostrazione scandendo le strofe in segmenti che corrispondono ad unità melodiche, bene spesso coincidenti con unità sintattiche. Per *Malavoglia* il suo punto di vista non è molto diverso: mentre «nel periodo disadorno e alogico i particolari della vita comune sono rimescolati e ripetuti con lentezza ... nell'uguale monotonia dello stile» e «il periodo devia e si torce, si allunga..., riflettendo un rimescolio di piccole anime, di piccoli casi, di parole e di gesti fissati una volta per sempre; scorre disarmonico, formato di una materia sola, trattato con lavoro rude»; allorché «si narrano i casi dei Malavoglia o si ode la voce del mare, cessa l'accento del paesano di Trezza e cantano le Muse. Le immagini sembrano uguali, i vocaboli e le locuzioni non variano, ma con semplicità s'arricchiscono di una musica profonda, evocano una realtà del tutto diversa ... Il narratore ideale, levatosi nella sfera della poesia, abbrevia i periodi, li piega alla immagine pronti e mutevoli, musicali»⁶⁶. Insomma, «Verga scrittore non ebbe altro linguaggio che questo, ritmico, ma sintatticamente semplice e uniforme ..., indifferente alla tradizione letteraria»; per cui «i casi di mondi diversi vengono narrati con ritmi diversi», sostenendosi su tessuti sintattici simili⁶⁷.

Si può dissentire, e si è dissentito, dalla dicotomia periodica e ritmica verghiana, come formulata dal Navarra; ma non si può negare che essa cerchi di spiegare un fenomeno reale. Del resto anche Emerico Giachery, trattando del «periodo lungo», in particolare di quello che occupa la prima pagina della *Roba*, ne rileva «l'andatura strofica e musicale», appellandosi al concetto di «unità melodica» come definito da Gian Luigi Beccaria (e sul quale torneremo)⁶⁸; e se nella

⁶⁵ A. NAVARRIA, *Letture di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Firenze, 1962, p. 79, 96 e sg., 147 e sg.

⁶⁶ Ivi, p. 111 e sgg.

⁶⁷ Cito dalla prima stesura di queste pagine: I «*Malavoglia*», in «Letterature moderne», vol. V, 1954, p. 270.

⁶⁸ GIACHERY, op. cit., p. 23.

Roba, scandito da una raffinata concertazione esso serve a creare (come già si è riferito) uno « spazio lirico » di tono elegiaco, suggerente il lento cammino del viandante⁶⁹, nei *Malavoglia* collabora, come mezzo di natura prevalentemente musicale, col discorso rivissuto, mezzo di natura prevalentemente sintattica, a rendere il monologo interiore dei personaggi e la memoria e continuità della famiglia Toscano⁷⁰. A suo modo dunque il Giachery, contrapponendo strutture melodiche a strutture sintattiche, ha percepito nella prosa verghiana qualcosa di simile a ciò che vi ha percepito il Navarria. Ma un'autorevole conferma è venuta da uno dei nostri maggiori critici letterari, Giacomo Debenedetti, quando, in lezioni universitarie del 1965-66⁷¹, ha visto la narrazione naturalistica come procedimento di accumulazione, cioè come un « succedersi, quasi in un elenco di notazioni, di inquadrature prelevate dal vero e allineate ... asindetica-mente », in sequenza paratattica, sull'asse di un tempo passato durativo, l'imperfetto. Sequenza prolungabile all'infinito, come inesauribile è lo spettacolo reale che essa vuol presentare⁷². Ordunque, per il Debenedetti i *Malavoglia* sono una « immensa accumulazione »; nonostante le loro vicende, la loro storia conclusa, essi « si producono anche come una enumerazione di ciò che succede, o meglio un'enumerazione attenta e dispersiva del maggior numero dei fatti che capita di cogliere fra ciò che succede in una *tranche de vie* prelevata dalla vita quotidiana, corale, collettiva del villaggio di Aci Trezza ». Perciò la chiusa del romanzo, che è la grandiosa cadenza risolutiva di tutta quell'accumulazione, non è essa stessa un'accumulazione: « scandisce con ritmo lento, fatale alcuni attimi assoluti, ineluttabili, come impietrati nella loro elementare tragicità. La scansione, tuttavia, pure isolando ciascuno dei momenti ..., amalgama un effetto di staccato con un effetto di legato, mediante un gioco di congiunzioni che creano un senso di continuità e al tempo stesso svincolano i singoli elementi, i singoli fattori di quella continuità. È questa una delle costanti stilistiche del Verga ». Quando dunque, come nella citata cadenza riso-

⁶⁹ Ivi, p. 55 e sgg. Rilievi non meno fini sulla struttura sintattica e ritmica di tale passo in relazione al suo contenuto ha fatto Fredi Chiappelli nell'articolo *Una lettura verghiana*, in « Lettere italiane », vol. XII, 1960, pp. 22-31.

⁷⁰ Ivi, p. 43 e sgg., 46 e sgg.

⁷¹ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, 1971.

⁷² Ivi, p. 688 e sg.

lutiva, gli elementi dell'accumulazione si diradano, e ne restano i soli che bastano a renderla integralmente, gli essenziali, la prosa dei *Malavoglia* acquista un andamento ritmico e musicale che, nei momenti più intensi, può imprimere a quegli elementi un valore mitico ed un volo lirico propri della narrativa simbolista⁷³.

Qui tocchiamo, come dice lo stesso Debenedetti, il segreto dell'arte di Verga; del quale, se vogliamo ridurne, come è dovere del critico, l'ineffabilità, dobbiamo scoprire gli strumenti. Cosa ardua per la prosa, su cui la semiologia linguistica e letteraria, come abbiamo già detto, si sono applicate assai meno che alla poesia. Sotto l'aspetto della linearità sintagmatica il Debenedetti accenna ad istituti grammaticali già noti, quali paratassi, sindeti e asindeti, tempo passato e aspetto durativo (l'imperfetto); ma quando egli parla di cadenza e di ritmo, si entra in un discorso che, se non vuol restare un appello metaforico a concetti dell'arte musicale, deve scendere sul piano della verifica linguistica. La quale ha possibilità per ora assai limitate. Lo studio della prosodia dell'italiano è appena avviato, e di melodia, nel senso proprio di escursione tonale, si parla in termini istituzionali, limitatamente alle intonazioni della frase affermativa, interrogativa, esclamativa, oppure in termini vaghi e intuitivi. Gian Luigi Beccaria, nel suo coraggioso libro *Ritmo e melodia nella prosa italiana*⁷⁴, operando sulla prosa d'arte propone come chiave di scansione il concetto di « unità melodica », intesa come « quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa tra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione, che delimitano un'unica ' gittata ' sonora, senza soluzione di continuità fonica »⁷⁵; dove con « forma musicale determinata » allude all'intonazione propria del segmento entro la linea melodica della frase, senza però giungere a determinazioni più tecniche. Entro questi limiti, e distinguendo nella prosa d'arte differenti forme di struttura melodica (progressiva, regressiva, simmetrica, isometrica), egli compie su prosatori italiani, antichi e moderni, esercizi di scansione, anche accertando statisticamente il prevalere della estensione sillabica delle unità melodiche nei singoli autori. Nel Verga di alcune

⁷³ Ivi, p. 699 e sg.

⁷⁴ Firenze, 1964.

⁷⁵ Ivi, p. 97.

novelle di *Vita dei campi* e dei due romanzi siciliani predominano unità dalle 5 alle 11 sillabe, cioè corrispondenti ai nostri versi tradizionali (le unità di 6, 7, 8, 9, 10, 11 sillabe sono per il Beccaria le « costanti melodiche della prosa italiana »)⁷⁶, e, specie nel periodo lungo, gravi e lente unità isometriche, legate paratatticamente, cioè con intonazione equivalente, pertanto producenti un particolare effetto di monotonia, e chiuse spesso da clausole con ritmo a struttura regressiva (4 + 2). Interessante è il confronto delle scansioni che di una medesima « strofa » della *Lupa*, e anche della prima « strofa » o « lassa » della *Roba*, eseguono il Navarria e il Beccaria⁷⁷, quasi coincidenti; e illuminante è la scansione che il Beccaria fa di un periodo lungo di *Rosso Malpelo*, dove analizza anche il ritmo accentuale della clausola di ogni unità melodica⁷⁸ mettendo in rilievo lo stretto legame tra la forma melodica e ritmica e il pathos della narrazione. Allo stato degli studi sulla prosodia dell'italiano non è lecito aspettarsi molto di più da pur sensibili letture di questo tipo.

Chi voglia, comunque, certificarsi della consapevolezza di Verga anche in questo aspetto della sua elaborazione compositiva, non ha che da guardare alla interpunzione originale; la quale, ad esempio nei *Malavoglia*, basta da sola a trasformare in inciso, cioè in unità melodica, la completa o il complemento circostanziale, e sempre segue accuratamente le pause che, separando le unità, pentagrammano il testo.

Italo Calvino ha scritto che la letteratura italiana ha pochissimi libri di prosa che, per le qualità della loro scrittura, invitino ad esser mandati a memoria parola per parola: nell'Ottocento, i *Promessi sposi*, alcuni dialoghi leopardiani e *Pinocchio*⁷⁹. Io penso che si possano aggiungere *I Malavoglia*, e che la loro grande memorabilità sia da ascrivere alla loro partitura musicale.

13. E giacché ci stiamo aggirando fra le strutture sintattiche che costituiscono — direbbe Gianfranco Contini — la macchina stilistica della narrazione verghiana, conviene fermarci un poco su quelle che compongono le due coordinate cartesiane della *fabula ficta*: il tem-

⁷⁶ Ivi, p. 131.

⁷⁷ Nelle loro opere citate, rispettivamente p. 96 e 97, 147 e 304 e sg.

⁷⁸ Op. cit., p. 268.

⁷⁹ CALVINO, *Ma Collodi non esiste*, in « La Repubblica », 19-4-1981.

po e lo spazio; principalmente, in corrispondenti linguistici, il tempo verbale e gli altri elementi deittici. E qui bisogna premettere l'acuto avvertimento di Giuseppe Giarrizzo al lettore che si aspettasse un racconto cronistico e la descrizione di uno spazio esterno: il racconto procede invece per addensamenti e diradamenti, anticipazioni e riprese, e indicazioni spaziali « animate », sì che il lettore trova « le due dimensioni, la temporale e la spaziale, interiorizzate nei personaggi, che insieme costruiscono una vicenda complessa, fatta di piccole cose che “ si tengono ” »⁸⁰.

Circa il tempo verbale, è stata più volte rilevata la dominanza dell'imperfetto, di quell'*éternel imparfait* che, secondo Proust, costituisce una grande innovazione letteraria di Flaubert, in quanto esso « change entièrement l'aspect des choses et des êtres » e « sert à rapporter non seulement les paroles mais toute la vie des gens »⁸¹. Ora nei *Malavoglia*, a prescindere dall'uso istituzionale dell'imperfetto nel discorso indiretto libero quale trasposizione del presente del discorso diretto, e quindi come voce dei personaggi o del coro (e su ciò, come fatto largamente riconosciuto da chi ha trattato dell'indiretto libero in generale e in Verga, non è il caso di insistere), l'imperfetto domina anche nella narrazione, se si ammette che una parte di narrazione c'è, non filtrata attraverso l'indiretto libero, sia che vogliamo attribuirlo all'autore, sia ad un narratore « popolare ». A quest'uso dell'imperfetto accennano Ettore Caccia⁸² e, con pregnante concisione, il Contini, che nota come la duratività dell'imperfetto contribuisca alla fusione stilistica⁸³. Di recente è tornato sull'argomento Pietro Trifone, il quale, dissentendo da Gino Raya per la censura all'imperfetto di « da che il mondo era mondo » nell'apertura dei *Malavoglia* (che il Raya giudica « scoria linguistica » imputabile alla « suggestione tradizionale »)⁸⁴, considera l'imperfetto « capace di approfondire e interiorizzare il discorso, postulando la presenza di un occhio o di una voce coinvolti nella realtà stessa della

⁸⁰ G. VERGA, *I Malavoglia*, letti da G. Giarrizzo e da F. Lo Piparo, Palermo, 1981, pp. XIII-XV.

⁸¹ *A propos du « style » de Flaubert*, nel volume *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiche et mélanges et suivi de Essais et articles*, par Pierre Clarac, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1971, p. 590.

⁸² Op. cit., p. 258.

⁸³ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, 1968, p. 142.

⁸⁴ RAYA, op. cit., p. 39 e sg.

rappresentazione »⁸⁵. Il Trifone ha anche il merito di aver pubblicato due lettere inedite di Verga al critico Filippo Filippi, una delle quali dimostra la profonda coscienza linguistica che guidava il lavoro dello scrittore. In una positiva recensione a *Vita dei campi* comparsa a Milano nella « Perseveranza » del 2 ottobre 1880 il Filippi, pur esaltando il Verga siciliano e approvando il suo modo di scrivere « nervoso, preciso, efficace, soprattutto originale », gli rimproverava, oltre a « qualche ricercatezza di vocaboli strani, affettati », « l'abuso del *passato imperfetto*, che alle volte stanca e infastidisce. Quel continuo *era, faceva, aveva*, alla lunga diventa come una cadenza fastidiosa, quasi una stonatura in mezzo a tanta verità descrittiva e potenza d'analisi psicologica ». Al che Verga, scrivendo al Filippi l'11 ottobre 1880, ribatteva: « Il mio studio ... è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà ... A questo proposito ti dirò che tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non compartecipazione* direi dell'autore »⁸⁶.

L'imperfetto, nella sua indefinita continuità, era certo il tempo più adatto a rappresentare lo stagnante e desolato ripetersi della quotidianità di Trezza, solo superficialmente inciso dai pochi eventi che segnano la *via crucis* della famiglia Toscano. Una semplice rassegna dell'alternarsi, nel primo capitolo, del tempo durativo di sfondo (l'imperfetto) e del tempo perfettivo dell'evento (il passato remoto) è più che sufficiente a darci l'idea della struttura e del ritmo temporale del romanzo. L'avvio favoloso « Un tempo i "Malavoglia" erano stati numerosi ... » parte con un trapassato prossimo che imposta un'antiorità nei confronti del piano del racconto, il quale tende a fondersi col piano dell'enunciazione, come dimostrano l'*adesso* e l'imperfetto di « Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni »⁸⁷. L'indugio narrativo e descrittivo dell'*adesso* e dell'imperfetto si protrae fino alla data « Nel dicembre 1863 », in cui ci si

⁸⁵ TRIFONE, op. cit., p. 27.

⁸⁶ In TRIFONE, op. cit., p. 11 e 8.

⁸⁷ Cfr. CACCIA, op. cit., p. 259.

aspetta, anche in forza dell'accapo, un evento che promuova l'azione. Invece un nuovo trapassato prossimo « Nel dicembre 1863, 'Ntoni ... era stato chiamato per la leva di mare » apre un *flash-back* (l'arruolamento di 'Ntoni) entro il quale i passati remoti non hanno efficacia eventiva ai fini della trama del romanzo e restano episodicamente subordinati alla dominante imperfettiva. Più avanti, quando 'Ntoni parte soldato, e più avanti ancora, quando un accapo si apre, risultativamente, con un « Finalmente arrivò da Napoli ... », il lettore si aspetta il decollo dell'azione; ma si accorge di essere ancora nello sviluppo della traccia secondaria, aperta dal *flash-back*. Sul piano del racconto principale si torna finalmente con quell'*intanto* dell'accapo « Intanto l'annata era scarsa », che si risalda all'iniziale *adesso*; ma nell'accapo seguente, nonostante un consequenziario e conclusivo *dunque*, si riprende ad arretrare: « Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso ... un negozio di certi lupini »; e i passati remoti che seguono hanno valore esplicativo e progressivo entro la cornice di quel negozio. L'evento accade e la storia si muove *ex abrupto* (non solo manca ogni parola cerniera, ma anche, in una pagina così minutamente cronachistica, la descrizione delle operazioni di carico), col penultimo capoverso del capitolo: « La *Provvidenza* partì il sabato verso sera », nonostante che quel passato remoto sia subito scavalcato da trapassati prossimi e imperfetti che tentano di riportare la barca alla situazione di terraferma; ma l'ultimo passato remoto, in fine di clausola (« ... e questa fu l'ultima sua parola che si udì »), con la sua pregnanza cataforica vieta ogni arretramento.

E si dia una scorsa al secondo capitolo, la celebre « sera del villaggio », un palcoscenico girevole o a scena multipla. Ogni episodio è impostato sui tempi durativi. Scena prima: conversazione sugli scalini della chiesa: « — Un affare d'oro! — vociava Piedipapera, arrancando ... dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi ... ». Il passato remoto si alterna all'imperfetto nelle didascalie delle battute dirette (dove l'imperfetto ammicca alla ripetitività dei parlanti) e comunque non è mai eventivo. Scena seconda: conversazione davanti alla spezieria: « Lo speciale teneva conversazione sull'uscio della bottega ... ». Anche qui i passati remoti appartengono quasi tutti alle didascalie. Scena terza: conversazione delle comari nella strada: « La Longa, com'era tornata a casa, aveva acceso il lume, e s'era messa

coll'arcolaio sul ballatoio ». Nel lungo chiacchierio si avvicinano l'indiretto libero e il diretto; nel primo prevale l'imperfetto, il secondo presenta spesso il passato remoto nelle didascalie e nell'articolazione interna in episodi minori. Scena quarta: di nuovo alla spezieria e poi nella piazza: « Don Silvestro rideva come una gallina... Don Giammaria andava tirandolo per la manica... ». Scena quinta: di nuovo sugli scalini della chiesa: « Invece compare Tino ... sputava sentenze ... ». Per non essere prolissi diremo che solo nella fine del capitolo il passato remoto assume il compito di chiudere il chiacchierio e di riprendere il filo narrativo. Ma all'inizio del capitolo seguente la fatale tempesta viene introdotta da un trapassato prossimo più rammemorativo che espositivo, evocante un successivo imperfetto: « Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo... Il mare si udiva muggire ... »; come di una narrazione senza distacco dal narratore e che quasi, per dirla col Contini, « si fa di suo ». E se il passato remoto domina in alcune scene, come nell'*ex-voto* del naufragio della *Provvidenza*, al capitolo decimo, e nella fine del processo, al capitolo quattordicesimo, è perché quelle scene sono risolutive di uno stillicidio di vicende in cui l'evento irrompe decisamente. Ma dove il rapporto tra i due tempi s'inverte, dove il passato remoto, segno delle scadenze del destino inevitabile, incalza i personaggi e il narratore, e l'imperfetto tenta invano di arginarlo nella permanenza del ricordo e delle cose, è nelle ultime pagine del romanzo, dal ritorno al congedo di 'Ntoni. Perfino il futuro e il passato prossimo delle ultime battute interiori di 'Ntoni stanno dalla parte dei passati remoti, perché concernono quei personaggi la cui presenza nel paese natale esclude la sua.

Il già ricordato Hans Sörensen, distinguendo nei *Malavoglia* il racconto oggettivo (dell'autore o del narratore) dal racconto del narratore che tende ad impiegare la presentazione « pseudo-oggettiva », considera proprio del primo, dove si ha l'indicazione pura e semplice di un fatto, il passato remoto; il quale è usato anche a indicare una successione d'azioni o di repliche aventi il carattere della *Einmaligkeit* (ad es. nelle didascalie). L'imperfetto sottentra laddove s'insinua un elemento soggettivo e si danno casi in cui occupa il posto che, per l'immediatezza aspettuale, sarebbe stato proprio del passato remoto. Ciò dimostra che il confine tra il racconto pseudo-oggettivo e quello oggettivo è assai vago, tanto che si hanno, all'interno dello stesso pe-

riodo, trapassi quasi insensibili dall'uno all'altro. E poiché il narratore s'identifica spesso col gruppo sociale di cui esprime le reazioni, è ovvio che il racconto pseudo-oggettivo, in cui domina l'imperfetto, abbia una frequenza assai alta⁸⁸. La concezione di Sørensen è interessante perché collega l'ordinata temporale al carattere aspettuale dell'azione e del tempo verbale e alla posizione del narratore nei confronti del narrato. Essa ci è di monito a non reificare il tempo verbale e a non chiuderlo in un'unica prospettiva né in quegli schematismi di cui peccano spesso i linguisti.

Un po' di moderna teoria del verbo (basterà ricordare i fondamentali saggi di Emile Benveniste e di Harald Weinrich)⁸⁹ sarà dunque, se applicata con discrezione, di grande aiuto a comprendere la concezione narrativa dei *Malavoglia*; perché di Verga più che di altri autori si può ripetere ciò che Proust disse di Flaubert: « Un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur »⁹⁰.

14. E giacché Proust ce ne dà lo spunto lodando l'uso di certi pronomi e di certe preposizioni in Flaubert, potremmo parlare dei fattori deittici che contribuiscono a costituire lo spazio scenico dei *Malavoglia* e, dentro di esso, le distanze tra i personaggi. Ma la deissi spaziale (come del resto l'uso di certi tempi e modi verbali, quali il presente, il futuro, il congiuntivo, il condizionale) è talmente legata al parlato, e quindi alla gestualità e all'intonazione, che non può essere scissa dall'esame di questo e dalla sua ripetitività. Qui ci limiteremo a segnalarne alcuni elementi, a comun parere cardinali, in quanto caratterizzano l'organizzazione e la psicologia della società di Trezza; elementi già individuati e commentati dai critici letterari, sociologi ed etnologici da noi citati e in genere da quasi tutti coloro

⁸⁸ Op. cit., p. 150 e sgg. dell'edizione originale, p. 293 e sgg. della citata traduzione italiana.

⁸⁹ E. BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, nel volume *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, 1966, p. 237 e sgg.; H. WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964. Vedi anche PAUL IMBS, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, 1960.

⁹⁰ Op. cit., p. 586.

che si sono occupati del Verga siciliano. Vengono in primo luogo i geniali nomignoli (le *'nciurii*)⁹¹, dei quali occorrerebbe accertare puntualmente quanto essi sono usati invece del nome, che più spesso del nomignolo è accompagnato dal titolo di posizione sociale o di rispetto o, nel parlato, di allocuzione: *don, donna, padrone, mastro, massaro, compare, comare, gna, zio*; e quando vengono uniti al nome in qualità di cognome (« lo zio Crocifisso “ Campana di legno ” »; « compare Agostino “ Piedipapera ” »; « compare Mariano “ Cinghialenta ” »; « Comare Grazia “ Piedipapera ” »; « comare Venera la Zuppidda », « mastro Turi Zuppiddo »; « Maruzza La Longa »); e quando il nome è seguito dalla qualifica professionale (« don Silvestro il segretario » e [« don Silvestro, il segretario »], « don Giammaria, il vicario », « don Franco lo speziale », « massaro Filippo l'ortolano », « mastro Turi calafato »), ciò che ritorna anche dopo la prima presentazione dei personaggi e dentro le battute dirette. Attraverso incalzanti ripetizioni tutto ciò tesse una rete di spazio sociale in cui i personaggi prendono la loro prossemica; in piena coerenza col fatto che il grande testo dei *Malavoglia* è costruito, o meglio si costruisce a poco a poco di poche e piccole cose e di poche e piccole parole.

Un altro importante fattore della prossemica dei *Malavoglia* è l'uso ostensivo o pseudo-ostensivo del dimostrativo *quello*, che esalta la non benevola gestualità del discorso diretto e rivissuto, e anche del narrato. Frequente è il costruito « quel furbaccio di Campana di legno », « quella civetta di Sant'Agata », « quel cuor contento della cugina Anna », « quell'elefante di mastro Turi »; e il più semplice « quelle bestie scomunicate », « quelle quattro noci », « quella brutta Vespaccia », e il semplicissimo ma perciò pregnante di rinvio e di ammicco « quella Santuzza », « quel matrimonio della Mena », « a quel modo », « (non ci sentiva) da quell'orecchio »; senza dire dei « quello lì » e « quello là », sempre connessi (a differenza di « questo qui ») ad una censura spregiativa. Talvolta il dimostrativo è l'antecedente enfatico di un'espansione relativa (« quelli sgorbi, che sembravano ami di pesceluna », « una di quelle sere in cui ... ») o introduce un'apposizione etichettante (« compare Alfio Mosca, quello del carro dell'asino »).

E va infine segnalato il *con* presentativo di atteggiamenti o ca-

⁹¹ Su di essi si veda particolarmente HEMPEL, op. cit., p. 147 e sgg.

ratteri del personaggio, a loro volta enfatizzati dal dimostrativo: come nella fotografia di 'Ntoni soldato (« Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto ... »), o nel *cave a signatis* di don Giammaria (« un arruffapopolo, con quella gamba storta! »), o nel ritratto dello zio Crocifisso (« stava in piazza tutto il giorno, colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbone tutto lacerato ... »), o infine nel *Leitmotiv* di don Michele « colla pistola sullo stomaco [o sulla pancia] e i calzoni dentro gli stivali ».

Ma la deissi di Trezza non poteva essere soltanto esoterica, centripeta; al di fuori e contro il villaggio di Trezza c'era, e doveva esserci, la città e il mondo, con la tentazione e il pericolo di quella dispersione cui accenna già la prima pagina del romanzo: « Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia ... ». « Di qua e di là »: ecco un binomio deittico di divergenza, di lacerazione, che tornerà più volte nel corso della storia, a livello tanto del microcosmo che del macrocosmo. Se, all'inizio, Maruzza angosciata dalla burrasca fatale, « andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile », e così padron 'Ntoni per il paese, e il simbolico nespolo « lasciava cadere le foglie vizze, e il vento le spingeva di qua e di là pel cortile »; e se, alla fine, padron 'Ntoni negava che ci fosse più bisogno di riacquistare la casa di famiglia « ora che i *Malavoglia* erano di qua e di là »; a 'Ntoni, che stava per esiliarsi dal proprio paese, il mare di Trezza parlava con voce amica, « perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole ». All'arroccata spietata chiusura del piccolo *ethnos* si contrapponeva, nel cuore dell'apolide come nell'universo del narratore, l'immensa apertura di uno spazio non etnificato.

15. Siamo così giunti, spontaneamente e inevitabilmente, al controverso tema, anzi problema, della dialettalità del Verga maggiore. Problema che non si può risolvere solo guardando alla sintassi, la quale, come si sa, è un complesso di regole, di procedure, dotate sì di un loro significato funzionale ma bisognose di applicarsi alla materia lessicale, portatrice di contenuti semantici denotativi e connotativi.

Con « dialettalità » si possono intendere due cose: un mondo di affetti, di credenze, di aspirazioni chiuse in un ambito regionale o

addirittura paesano e nel costume che lo incarna, il mondo insomma della provincia, rappresentabile da una lingua per quanto possibile neutra nei suoi confronti, o magari munita di predicati atti a giudicarlo; oppure l'uso della stessa lingua dialettale, che di necessità coinvolge contenuti provinciali o comunque interpretazioni provinciali di contenuti che magari non lo sono, perché il dialetto, anche se elaborato letterariamente, ha una irriducibile naturalità che lo lega a un suolo e a un *ethnos* determinati. (Intendo il dialetto reale, non il *pastiche* dialettale, che è un prodotto letterario).

Nel primo senso la dialettalità del Verga siciliano non è un problema. Nessuno la contesta, anzi il moderno storico della letteratura italiana che avviò la rivalutazione di Verga sottoponendo tutte le sue opere ad un organico discorso critico, Luigi Russo, attribuì al « provincialismo illustre » o « siculità illustre » o « classicità dialettale » la ragione della grandezza e insieme della limitata popolarità della sua arte⁹². Comunque, la indubbia provincialità ed elementarità dell'*ethnos* di Trezza, come ideato da Verga (che a Francesco Torraca, nella lettera del 12 maggio 1881, lo dichiarò composto di « uomini primitivi »), richiedeva un mezzo specifico di rappresentazione, cioè poneva allo scrittore un problema di lingua; problema che si risolse nel « tentativo, che in Italia può passare per disperato — affermava Verga nella stessa lettera —, di farli parlare [quei primitivi] con la loro lingua inintelligibile a gran parte degli Italiani, almeno di dare la fisionomia del loro intelletto alla lingua che essi parlano »⁹³. Ed è questo aspetto che qui bisogna considerare. Ma non riusciremmo a parlo nella giusta luce, se isolassimo il problema e la soluzione verghiani dal più ampio contesto della questione della lingua, quale si riproponeva dopo l'unificazione politica nel quadro di nuove esigenze dell'uso pratico e letterario.

A cavallo dello storico 1861 la situazione linguistica dell'Italia appariva plurivoca. Da un lato il purismo, modulantesi dal classicismo al neoprimitivismo all'estetismo e ancorato a una tradizione di memoria letteraria e lessicografica plurisecolare; dall'altro il realismo intriso d'istanze sociologiche, richiamantesi al Manzoni come a mo-

⁹² Russo, op. cit., p. 20 e sgg., 312.

⁹³ Questa importante lettera, e la bella recensione del Torraca ai *Malavoglia* (1881) cui la lettera risponde, si possono leggere in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, 1979, p. 85 e sgg., 142 e sgg.

dello mai dimenticato, e attingente ora alla fonte toscana, ora ad altre sorgenti dialettali, e certe soluzioni eversive della scapigliatura, miranti a impasti espressivistici di parole antiche e moderne, letterarie e dialettali; inoltre la ricerca di una lingua comune media, per il giornalismo, l'amministrazione, l'oralità; e finalmente l'insegnamento della lingua nazionale nella scuola. Il momento cruciale furono gli anni di Firenze capitale, nei quali la città detentrica delle tavole del purismo (il vocabolario della Crusca) e del sopradialetto italiano, divenuta guida politica della nazione e chiamata ad un'azione di politica linguistica, soprattutto nella scuola dell'obbligo, dal ministro della pubblica istruzione Emilio Broglio sulle orme della celebre relazione di Manzoni e dei suoi suggerimenti pratici, credette di poter esercitare un ufficio di mediazione ed essere il crogiuolo della nuova più estesa unità idiomantica di cui l'Italia unita abbisognava. Credenza che non fu soltanto di alcuni fiorentini, del Manzoni e dei manzonisti, ma anche di quegli scrittori italiani che, pur non essendo manzonisti, sentivano il condizionamento storico posto da Firenze alla ricerca di una lingua comune media e di un parlato non affettato. Per giungere insomma ad una lingua — a dirla con Pietro Pancrazi ⁹⁴ — « sliricata e piana », atta alla « prosa della nostra vita media » di allora (quella lingua che Carducci compativa come « lingua borghese ») tanto nel buon giornalismo alla De Amicis che nella narrativa, occorreva passare attraverso Firenze; e ancor più quando si trattava di far parlare disinvoltamente personaggi di vario rango entro una cornice narrativa o in teatro. Si doveva, a guardar bene, rifare l'operazione di attestamento su un fronte linguistico vivo e avanzato, e il più possibile comune, che già Manzoni aveva fatta dopo la ventiseptana; senza tuttavia che fosse necessario adottare una soluzione così rigorosa ed esclusiva come la sua.

Verga fu appunto (e non fu il solo) un apprendista scrittore che soggiornò più volte a Firenze; e se vi andò, a sua dichiarazione, per respirare l'atmosfera di un centro di vita politica ed intellettuale, pieno di movimento e di persone importanti, dove farsi conoscere, e conoscere ⁹⁵, lì certamente, prima che a Milano, dovette darsi a quell'ascoltare che lo aiutò a superare, anche per la « gamma dei senti-

⁹⁴ Edmondo De Amicis, nel volume *Italiani e stranieri*, Milano, 1957, p. 150 e sg.

⁹⁵ Lettera al fratello Mario del 7 maggio 1869, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, 1979, p. 10.

menti mondani » della sua prima fase di narratore borghese-aristocratico, la « riconosciuta convenzione linguistica » di cui disponeva ⁹⁶. « La lingua italiana — dichiarò, com'è noto, a Ugo Ojetti in una intervista milanese del 1894 — è uno strumento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta. Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere » ⁹⁷. Ma anche leggendo documenti di vita quotidiana e di lingua corrente; e si sa che Verga era lettore di giornali, a Firenze in particolare della *Nazione*. Tutto ciò doveva aiutarlo a rompere con la « solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni », come scrisse al Del Balzo ⁹⁸, con quelle « forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee » e perciò « mortali allo stile », il quale « non esiste fuor della idea, e se consiste massimamente nella forma del periodo, ... deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla », come dichiarò all'Ojetti ⁹⁹. Una risposta a questa esigenza, specialmente riguardo all'« idea » del Verga siciliano, non poteva certo venire dal tradizionale purismo: « Pel nostro lavoro — scriveva il Capuana ricordando il travaglio stilistico proprio e dell'amico ¹⁰⁰ — avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliare altro: *studiate i trecentisti!* Avevamo bisogno d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del Cinquecento!*... Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla; covavano Dino Compagni e la Crusca. Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita

⁹⁶ CONTINI, op. cit., p. 141.

⁹⁷ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, 1946, p. 116.

⁹⁸ Lettera del 28 aprile 1881, da Milano.

⁹⁹ OJETTI, op. cit., p. 116 e sg.

¹⁰⁰ *Per l'arte*, Catania 1885, ora in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, 1972, p. 96.

una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolaristi non la citeranno ...; ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato scrivendo* ». Queste parole di Capuana (dove è da cogliere l'importante accenno alla influenza linguistica e stilistica della narrativa francese) testimoniano eloquentemente di quello che dovette essere il cimento linguistico di Verga già nella fase dei romanzi fiorentini; e quando lo stesso Capuana, recensendo nel 1881 i *Malavoglia*¹⁰¹, scriveva che nelle novelle di *Vita dei campi* « c'era anche la novità di quella [forma] che il Verga s'era creduto obbligato d'usare, perché il difficile strumento di questa diabolica lingua italiana che ci tiene, tutti, impacciati, potesse rendere limpidissimamente ... le più minute particolarità del suo soggetto siciliano », e che tale forma Verga aveva conseguito « *colando* la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato », così « *rompendo* a un tratto le nostre tradizioni letterarie impastate, anzi che no, di pedanteria », traccia con sorprendente acutezza il corso di tutto quel tentare e sperimentare fino al suo sbocco conclusivo.

Orbene, se si rilegge la cosiddetta seconda introduzione del *Fermo e Lucia*, vi si colgono situazioni e difficoltà analoghe, fatte le debite distinzioni, a quelle esposte da Capuana; e se più di un critico ha parlato di manzonismo di Verga e anche di rammemorazione di modi manzoniani nella sua prosa¹⁰², non possiamo dargli torto, perché Verga era ammiratore e lettore assiduo del Manzoni e alle riserve del lessicografo manzonista Policarpo Petrocchi sulla lingua del *Mastro-don Gesualdo* (1889) rispondeva, scrivendo a Felice Cameroni l'8 aprile 1890, di essere manzoniano anche lui e meglio di lui. L'appello manzoniano ad una lingua comune democratica non poteva non attrarre i realisti padani e i veristi dell'Italia centrale e meridionale, e la soluzione « dialettale » (sia pure attraverso il sopradialetto fiorentino, profondamente collegato alla lingua letteraria) attuata nei *Promessi sposi* non poteva non apparire da un lato rivoluzionaria, dall'altro contraddittoria appetto al rigoglio di esperienze letterarie e

¹⁰¹ Nel *Fanfulla della domenica*, 1881. Citiamo dalla ristampa a cura di M. Pomilio, L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio* cit., p. 83 e sg.

¹⁰² Cfr. ad es. RUSSO, op. cit., pp. 332-38; RAGONESE, op. cit., pp. 152-59, che parla di « fedeltà ideale al capolavoro manzoniano » di Verga (1948).

linguistiche delle regioni non toscane. Le mire di Manzoni e di Verga erano insomma convergenti nell'alto; ma non potevano esserlo sul piano operativo. Manzoni, rappresentando, e giudicando esplicitamente, una società passata — quella italiana del Seicento —, non avrebbe potuto farlo col *pastiche* di una lingua seicentesca; la contraffazione del preteso « autografo » e il suo ripudio significano appunto, in figura, la consapevole opzione per una lingua moderna e propria dell'autore, la quale servisse a plasmare la realtà narrata, a dar voce ai personaggi di alta condizione e, con opportune modulazioni sintattiche e lessicali, al parlato dei più umili, e consentisse all'autore di applicare a quel suo mondo le profonde riflessioni della sua complessa filosofia della vita. Al « colore » del romanzo storico sarebbero bastate poche parole o locuzioni « storiche » e quindi evocative. Verga invece, rappresentando, e giudicando implicitamente (anche se sul valore di questo avverbio si può discutere, come ha fatto il Ragonese, per il quale « la presenza superiore, duttile e complessa dell'autore non è certo soppressa nel discorso fatto dagli umili verghiani » e perciò « l'elaborazione stilistica dei *Malavoglia* ... è non meno intensa e meditata di quella dei *Promessi sposi* »)¹⁰³; Verga, dicevo, rappresentando, e giudicando implicitamente, una società arcaica ma presente, poteva legittimamente tentare di farlo con la lingua di quella società, che veniva a coincidere con la lingua stessa di un narratore quasi sempre immerso (o « regredito », come dice Guido Baldi nella sua opera già citata) nei personaggi e nel coro. La difficoltà però era che quella lingua doveva, per chiara e ferma determinazione di Verga, essere l'italiano, e al tempo stesso rendere il costume e il parlare di un particolarissimo ethnos; doveva insomma essere insieme nazionale ed etnificata.

È risaputo che Verga diceva, nella citata lettera al Del Balzo, di trovare « difficoltà immensa » a dare ai suoi personaggi quel « colorito giusto » che cercava con tutte le sue forze; e che alcuni dei suoi censori o ammiratori, ad esempio lo Scarfoglio e il poeta dialettale Alessio Di Giovanni, gli rimproverarono, il primo di non aver fatto parlare in siciliano i siciliani delle sue novelle¹⁰⁴, il secondo di non avere scritto in puro siciliano i *Malavoglia* e gran parte delle *Novelle*

¹⁰³ Op. cit., p. 154.

¹⁰⁴ E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Napoli, 1920², I, p. 123.

*rusticane*¹⁰⁵. Ma Verga confessava a Capuana nel 1911 che il pensiero gli nasceva dentro in italiano e che, se voleva scrivere in dialetto, doveva tradurlo mentalmente; e aggiungeva che così era nei « malati di letteratura » come lui, il Capuana e tutti gli scrittori, e che tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma era impossibile, se non forse a qualche poeta popolare. « E poi — aggiungeva — con qual costrutto? Per impicciolirci e dividerci? ... Il colore e il sapore locale sì, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *scularreddu*; ma pel resto i polmoni larghi »¹⁰⁶. Questa confessione di Verga sui limiti dei suoi registri linguistici (della sua « competenza », diremmo coi linguisti) illumina il condizionamento tecnico della sua operazione: sì che quando nel 1899 egli confermava al suo traduttore in francese Edouard Rod di avere unicamente cercato, nei *Malavoglia*, di mettersi nella pelle dei suoi personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole, dopo avergli già nel 1881 dichiarato (con parole simili a quelle scritte al Torraca per i *Malavoglia*): « Il mio è un tentativo nuovo sin qui da noi, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei racconti siciliani [*Vita dei campi*] nell'italiano; lasciando più che potevo l'impronta loro propria, e il loro accento di verità »¹⁰⁷, dimostrava, a distanza di tanti anni, di riconoscere la complessità di un assunto semplice solo in apparenza e la laboriosità del risultato: « La mia ... prosa — difettosa, tormentosa e tormentata, sia pure, per voler avere *il suo colore* »¹⁰⁸.

Per trovare questa quadratura del circolo Verga profitò genialmente della situazione linguistica italiana. Sentì la spinta all'unificazione linguistica su un livello democratico, e dimostrò di comprendere l'esempio di Manzoni, e anche le sue ragioni storiche, recandosi a Firenze per aggiornarsi sull'uso della lingua media, scritta e parlata; ma insieme vide l'utopicità, l'astrattezza della proposta manzoniana, e non divenne manzonista. E piuttosto che farsi fautore di una soluzione dialettal-nazionale della questione della lingua, che all'Ascoli

¹⁰⁵ DI GIOVANNI, *L'arte di Giovanni Verga*, Palermo, 1920, p. 34; ma l'appunto del poeta siciliano era già da gran tempo noto a Verga.

¹⁰⁶ G. V., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, 1975, p. 215 e sg.

¹⁰⁷ GIOVANNI VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, 1954, p. 130 e sg e 29.

¹⁰⁸ Ivi, p. 140, lettera al Rod del 31 ottobre 1899.

come al fiorentino Capponi apparve, rispetto al corso e all'orizzonte dell'intera cultura nazionale, antistorica e angusta, e a lui siciliano dovette apparire anche contraddittoria, egli avvertì, con un'intuizione prodigiosamente acuita dalla sua nuova poetica, il più modesto ma più concreto processo di unificazione che era in atto nelle singole regioni italiane: la formazione, per allora ristretta ai ceti alti, di un italiano regionale, espressione di culture parzialmente diverse, nel quale il siciliano colto poteva sentirsi a proprio agio assai più che nell'italiano puristicamente fiorentino chiamato da Manzoni ad esprimere univocamente una cultura unitaria ancora *in fieri*. È merito dell'importante libro di Tullio De Mauro avere enunciata chiaramente questa situazione linguistica dell'Italia unita e di aver mostrato come essa sia stata il presupposto istituzionale di alcune vive esperienze letterarie, tra le quali lo stesso verismo verghiano¹⁰⁹.

Negli anni dei *Malavoglia*, però, la simpatia per le varietà regionali dell'italiano e per l'italiano parlato che andava sorgendo era — come rileva il De Mauro — cosa rara, certo più rara della simpatia per l'uso letterario dei dialetti; e Verga si trovò isolato, insieme con Matilde Serao, nell'attingere, « ascoltando », anche a questo livello di lingua¹¹⁰. Più, insomma, consideriamo Verga nella cornice del suo tempo, e più ne risalta la sua forza innovativa e per certi aspetti precorritrice. Se egli non avesse avvertito il corso vivo e maestro di una direttrice della storia linguistica italiana e non vi avesse innestato la propria opera letteraria, oggi non avremmo, leggendo i *Malavoglia*, quel senso di naturalezza e di fusione che il loro impasto dette, già al loro apparire, a molti lettori spregiudicati. Attingendo manzonianamente al lessico e al fraseggio fiorentino, ma anche a quelli dell'italiano della sua Sicilia, sensibili ora al sostrato dialettale ora alla tradizione aulica, egli evitò le secche del purismo cruscante o manzoniano e dell'espressivismo scapigliato e sopra una vitale scelta sociolinguistica fondò una nuova proposta di stile.

16. Nella opposizione di buona lingua letteraria e di uso vivo fiorentino propria della prospettiva linguistica di fine Ottocento l'elemento dialettale s'inseriva come zeppa intermedia, sia che fosse crudo

¹⁰⁹ T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, 1970, p. 144 e sg., 244 e sg., 369 e sgg.

¹¹⁰ DE MAURO, op. cit., p. 373.

dialetto, sia un prodotto di contaminazione e quindi un fatto di italiano regionale. Ma non si può dire che i due poli estremi fossero certi e pacifici: chi conosce le censure di cui alcuni nostri scrittori classici, anche tra i più consci e preoccupati del problema della lingua (gli stessi Leopardi e Manzoni) sono stati oggetto, sa bene come i censori fossero spesso in dissenso fra di loro. Argutamente Verga, scrivendo a Felice Cameroni l'8 aprile 1890 sulle riserve linguistiche di Policarpo Petrocchi al *Mastro-don Gesualdo*, osservava: « Mi son divertito poi a confrontare le scorrezioni da lui notate da *dormire della grossa ecc.*, a *si sbiancò in viso*. Tutti vocaboli, frasi, modi di dire appunto, registrati, canonizzati dal Rigutini e Fanfani. Come si fa a mettere d'accordo almeno fra di loro questi toscani che ci fanno i vocabolari e ci danno lezioni dalla cattedra e dai libri? »¹¹¹. Passo importantissimo non solo perché colpisce nel segno, ma anche perché ci svela che Verga si serviva di strumenti lessicografici (destino comune a tanti scrittori italiani) e che, in particolare, per la verifica dell'italiano di cui aveva bisogno ricorreva ad un vocabolario della lingua parlata, di tipo manzoniano: il Rigutini e Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, che figura nella biblioteca di Verga nella edizione del 1875, dove figurano anche l'appendice di Rigutini allo stesso vocabolario (Firenze 1875), il *Vocabolario dell'uso toscano* di Pietro Fanfani (Firenze 1863) e anche quello di Policarpo Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano 1887 e 1891¹¹².

A farsi un'idea del modo di cernita del sicilianismo nei testi di Verga è ancora una volta doveroso, per la storia, risalire al saggio di Luigi Russo, il quale in apertura afferma che « il dialetto siciliano, e perché fuso nel sangue dello scrittore e per omaggio al principio della poetica veristica [enunciazione invero banale in confronto di quella desanctisiana *forma* intima, assolutamente necessaria, fusa col pensiero stesso, di cui scriveva Verga al Cameroni nella lettera sopra citata; *forma* per cui « io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e più vissuto con loro e in quell'ambiente sempre », aveva scritto allo stesso Cameroni, a proposito dei

¹¹¹ Da GHIDETTI, *Verga* cit., p. 101.

¹¹² G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, 1977.

Malavoglia, il 27 febbraio 1881], rimane ... fondamentale la lingua con la quale contrasta lo scrittore per l'elaborazione del suo nuovo linguaggio poetico »¹¹³. Dove se il concetto di *contrasto* viene preso nell'accezione linguistica dell'interferenza di lingue in contatto in parlante o scrivente bilingue, indica un principio attivo che, integrato con la consapevolezza artistica, ci pare pertinente alla elaborazione dei *Malavoglia*. Comunque, passando ai fatti e procedendo col metodo della spigolatura, il Russo trova nei romanzi fiorentini piuttosto toscanismi letterari, fiorentinismi e francesismi che non sicilianismi. Questi irrompono nel testo di *Nedda*, dove compaiono o in natura (come in *Cavalleria rusticana*, poi sempre più raramente) o in forma di calco. Russo nota fatti sintattici (la propagginazione del verbo, il *che* traduzione del *ca* siciliano, l'abuso popolare della coordinazione con *e*), certo uso pronominale (*egli* ricalcante *iddu*), e nel campo del lessico cambiamenti di genere e spostamenti semantici, nonché lessemi propriamente indigeni, come denominazioni appellative, voci tecniche e domestiche, imprecazioni, locuzioni, fino alla traduzione di proverbi e metafore. E con competenza nativa del siciliano e acquisita del toscano valuta l'inevitabile convivenza dei due elementi, distinguendo l'amalgama riuscito dai persistenti stridori; amalgama veramente riuscito laddove il dialetto non è più materialmente vicino allo scrittore, ma — come Russo dice — superato in una lingua provinciale, « mitificato »¹¹⁴. C'è già, nelle pagine del Russo, la presenza aurorale di quei concetti che verranno sviluppati dalla critica successiva, fino a giungere alla affermazione di Contini che « gli "umili" verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano »¹¹⁵; cioè alla affermazione di una dialettalità trascesa, configurante, secondo Riccardo Ambrosini, piuttosto un « idioletto » che un « dialetto »¹¹⁶.

A cavallo della rapida ma felice sintesi di Russo la ricerca dell'elemento dialettale in Verga ha preferito accertare e interpretare fatti singoli o rimeditare sul problema: penso all'uso del *quanto*

¹¹³ Russo, op. cit., p. 282.

¹¹⁴ Op. cit., p. 329 e 308.

¹¹⁵ *Letteratura dell'Italia unita* cit., p. 142.

¹¹⁶ R. AMBROSINI, *Proposte di critica linguistica. La dialettalità del Verga* cit., p. 19.

temporale limitativo e all'alternanza di indicativo e congiuntivo nelle dipendenti, già prima studiati da Luigi Sorrento e ripresentati nella sua importante *Sintassi romanza*¹¹⁷; all'osservazione di Cecchetti che nella prosa di *Vita dei campi*, entro un vocabolario sobrio e spoglio di non più di un migliaio di vocaboli, i sicilianismi si trovano un po' dovunque, ma come parte inevitabile del mondo rappresentato e come elementi costitutivi di un insieme espressivo coerente con esso, non di un siciliano tradotto¹¹⁸; ai pochi sicilianismi elencati dal Caccia, il quale insiste nel rilevare la loro fusione con elementi popolari di altre aree, per esempio la Toscana, con aulicismi letterari e con tecnicismi tratti anche dai vocabolari, sottolineando la consapevole complessa elaborazione di Verga¹¹⁹; agli *Appunti su Verga e il dialetto* di G. A. Peritore¹²⁰, il quale, ispirandosi al Russo, ha messo in evidenza la non perentorietà del dialetto nella prosa verghiana, che secondo lui può dirsi di carattere dialettale solo in senso metaforico, in quanto le voci dialettali e i proverbi da un lato vogliono « rappresentare l'insorgenza momentanea e necessaria di una condizione dei personaggi, chiamati a sottolineare questa loro presenza attraverso l'immediatezza della parola », dall'altro cospirano con la « segreta » dialettalità della sintassi a sciogliere certe difficoltà e convenzioni dell'italiano dell'autore e a costruire il suo personalissimo linguaggio poetico. Più sistematicamente il Raya, nella monografia sulla lingua di Verga, la esamina per categorie grammaticali, rilevando il più o meno felice gioco letterario-dialettale, cioè il temperamento degli elementi siciliani o influenzati dal sostrato siciliano con gli elementi letterari o toscani popolari, secondo una chiave di lettura del discorso verghiano da lui stesso formulata; che è, si noti bene, chiave dialettale e comporta tre ipotesi, cui corrispondono tre tipi di indagine: « a) La fusione senza residui fra la carica dialettale e la forma letteraria verghiana: e in ciò consiste il vero e proprio volto linguistico del Verga maggiore. Un bacio rusticano dato da Santo a Nena " col cuore che gli squagliava " (*Pane nero*) raggiunge, nel verbo, una intensità e un colorito perfettamente equidistanti dal dialetto e dalla lingua, una realtà espressiva in cui non predomina né l'uno né l'altra e neanche il personaggio più

¹¹⁷ Milano, 1951, p. 129, p. 288 e sg.

¹¹⁸ Op. cit., p. 36.

¹¹⁹ Op. cit., p. 238 e sgg.

¹²⁰ In « Galleria », 1965, pp. 5-18.

che lo scrittore. *b*) Un dosaggio dialettale eccessivo (sia esso in diretto corsivo siciliano, come nel “*facemu cuntu ca chioppi e scampau*” di *Cavalleria rusticana*; sia esso più o meno tradotto in italiano, come i *nuciddi* che diventano i *nocciuoli* al VI dei *Malavoglia*). *c*) Un dosaggio dialettale così difettoso, da lasciar sopravvivere rimasticature auliche o preziose o comunque eterogenee (come nei due toscanismi consecutivi del domestico sulla fine del *Gesualdo*: “Cos’è? Gli è venuto l’uzzolo adesso? Vuol passar mattana?”) »¹²¹. In verità, da una impostazione così paradigmatica, sostenuta dalla competenza linguistica naturale e dalla eccezionale conoscenza dei testi verghiani di Gino Raya, ci saremmo aspettati una « casistica grammaticale e sintattica », per dirla con le sue parole, assai più abbondante di quella che egli ci ha fornita, la quale comunque punta sulla esemplificazione del rapporto tra le opposte componenti più che sulla individuazione dei fatti dialettali. Il glossarietto che chiude l’opera è composto di soli 87 lemmi, tra i quali non figurano voci e locuzioni chiosate nel volume. Se l’autore gli avesse affidati tutti gli spogli indubbiamente raccolti nella sua diuturna frequentazione delle pagine verghiane, esso sarebbe divenuto uno strumento prezioso per gl’interpreti e un punto di riferimento obbligato per nuove indagini.

Un progresso nel metodo e nei risultati costituisce il già citato contributo di Riccardo Ambrosini, il quale, benché tacci di « illusione positivista » il proposito di Verga di « rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com’è stata, o come dovrebbe essere », procede ben positivamente nel reperire gli elementi formali della dialettalità, da lui visti come filtraggio di una dialettalità profonda in una dialettalità fenomenica, che si manifesta alla superficie sia con corrispondenze, sia con alterità, nel centrale presupposto del rapporto fra l’individuo e un fondo di cultura ineliminabile¹²². Secondo l’Ambrosini i termini e i brani in siciliano sono rarissimi; « in un lessico e in una sintassi che, in genere, sono stati riconosciuti di tipo italiano letterario — né privi di sporadiche civetterie toscane — affiorano però voci, sintagmi e costrutti sintattici siciliani, resi o parafrasati nella forma italiana corrispondente. A questi elementi ... si affiancano ... proverbi o schiet-

¹²¹ Op. cit., p. 52 e sg.

¹²² Op. cit., p. 47.

tamente siciliani o registrati almeno anche in repertori e dizionari siciliani. Sicché all'indagine si offrono tre insiemi diversi (elementi singoli e sintagmi particolari; strutture sintattiche e distributive; brani più ampi del discorso) da inquadrare in maniera sfumata, dall'evocazione immediata, macroscopica — come nella scelta lessicale e in alcuni proverbi — all'evocazione più sottile, meno immediatamente avvertibile, tramite corrispondenze più anodine nel lessico, nella sintassi e nella distribuzione delle parole nella frase»¹²³. Fissato tale specchio, più ricco dei precedenti di fenomeni linguistici, l'Ambrosini raccoglie gli elementi dialettali di Verga in tre registri sociolinguistici: uno *intra-dialettale*, più idioletto che dialetto, inteso come linguaggio dei « poveretti »; uno *polidialettale*, in quanto concorrono più gruppi dialettali, gl'indigeni coi forestieri; uno *diasistemático*, non nel senso del tendere alla fusione nazionale ma, al contrario, al parlare scelto e preclusivo dei ceti più agiati. Questo impianto paradigmatico mostra all'evidenza che nell'officina dei dialettologi verghiani è entrata una strumentaria più moderna, la quale non tarda a dare buoni frutti. Difatti lo stesso Ambrosini, operando su un corpo costituito dai due maggiori romanzi e da novelle siciliane e movendo dagli elementi propriamente siciliani, ha cura di valutarne l'efficacia ironica o affettiva irradiante dai suffissi. Passato poi agli appellativi e ai titoli dei personaggi, e a sostantivi, sintagmi sostantivali, verbi e sintagmi verbali che sottendono un corrispondente dialettale nell'ambito di un lessico popolare e rurale (come *cetriolo*, *cristiano*, *facchino* « villano », *galantuomo*, *mala parola*, *rompere la devozione* « rompere le scatole », *pigliarsela in criminale* « prendersela a male » ecc.), presenta uno spoglio fitto e ben commentato, con la documentazione delle corrispondenze dialettali e italiane (sia letterarie, sia del toscano parlato). In vari casi egli mostra che la parola o locuzione è comune al siciliano e al toscano; in non pochi altri casi (che aggiungerei ai suoi) tale constatazione torna più facile a noi toscani: comunque, la coincidenza siculo-toscana, antica o recente, doveva confortare Verga come quella lombardo-toscana confortava Manzoni. Buoni sono anche i prelievi relativi all'articolo, alla preposizione *a* col complemento diretto di persona, al passato remoto, al *che* introduttivo di interrogazione, all'alternanza tra imperfetto indicativo e condizio-

¹²³ Op. cit., p. 16 e sg.

nale composto, alla frase nominale, all'ausiliare *avere*, alla posposizione del verbo. Più breve è il cenno sui proverbi e i wellerismi, ma con fini osservazioni circa la parafrasi italiana della forma siciliana (che viene data a confronto) e le sue conseguenze sulla struttura ritmica e rimica dell'originale. Di molto interesse poi, più che le deduzioni socio-ideologiche, sono quelle sociolinguistiche: poiché l'italianizzazione delle forme siciliane è quasi totale, essa da un lato allontana dalla realtà linguistica di fondo, dall'altro rende più sociale che locale la situazione che il Verga si è proposto di presentare. Dell'impasto linguistico verghiano, insomma, in quanto opposto alla struttura formale di riferimento, cioè alla lingua letteraria di altri testi contemporanei, si coglie più il livello socio-culturale dei popolani e dei borghesi di Trezza, che non la precisa identità dialettale. Il collegamento con una determinata area della Sicilia è stabilito non da elementi linguistici, ma da indicazioni geografiche, folkloriche e antropologiche, dai fattori che János S. Petöfi, chiamato in causa dall'Ambrosini, definisce CON-testuali rispetto ai CO-testuali¹²⁴. Conclusione che, per vie ed a fini diversi, viene in qualche modo a convergere con le formule del dialetto mitificato, platonico, della classicità dialettale, della siculità illustre di Luigi Russo.

Sulla stessa linea dell'Ambrosini si muove, ci sembra, la recentissima introduzione linguistica ai *Malavoglia* di Franco Lo Piparo¹²⁵, il quale, dopo avere insolitamente indugiato sui toscanismi e settentrionalismi usati dai paesani di Aci Trezza (p. XX-XXII), osserva che i molti sicilianismi « non sono mai tali da indicare una specificità idiomantica rurale », ma sono piuttosto « propri del discorso parlato e non controllato di un *cittadino* siciliano colto della seconda metà dell'Ottocento »; il discorso stesso che doveva correre sulla bocca di Verga e di Capuana nelle loro conversazioni. Non si trattava perciò — precisa il Lo Piparo — dell'italiano regionale di Sicilia, concetto anacronistico per quell'età, se propriamente indica un italiano comune a tutti gli italofoeni di lingua materna siciliana, che è fenomeno di formazione più recente; bensì dell'italiano parlato dai siciliani colti, ricco di toscanismi e di elementi lessicali e costrutti sintattici prove-

¹²⁴ AMBROSINI, op. cit., p. 38.

¹²⁵ Nel già citato volume contenente la ristampa anastatica della *princeps* del romanzo a cura di Giarrizzo e Lo Piparo, Palermo, 1981.

nienti dall'italiano letterario scritto e ovviamente assenti nell'italiano regionale parlato in Sicilia¹²⁶. A conferma della sua distinzione Lo Piparo dice che, « per quanto riguarda il lessico, ... si ha l'impressione che Verga abbia cura di scegliere le parole che, pur richiamando immediatamente il corrispondente siciliano, abbiano anche una circolazione pan-italiana o pan-dialettale »; e che, quando non disponga di tali termini, Verga non esita a usare a volte anche preziosismi libreschi¹²⁷. D'altronde, le stesse strutture sintattiche del parlato, di cui Verga fa uso largo ma oscillante, « non sono di appartenenza esclusiva della parlata siciliana, ma sono anche riscontrabili sia nell'italiano popolare unitario scritto ... sia nel parlato nazionale informale », sì che anche in questo settore la scelta di Verga « appare più di tipo nazionale-unitario che regionale ».

Senza soffermarci, come pur meriterebbe, a discutere qualcuna di queste categorizzazioni, vogliamo rilevare la dichiarata diffidenza del Lo Piparo per le professioni di realismo linguistico più volte fatte da Verga, contraddette secondo lui dal fatto che per narrare la storia dei Malavoglia Verga usa una lingua che non è quella stessa dei suoi personaggi paesani; diversità che appunto « facilita il lavoro di ricostruzione intellettuale a distanza del mondo rurale e dialettale di Aci Trezza » da parte di un autore che non vuol farsi coinvolgere. « La soluzione verghiana — conclude argutamente Lo Piparo — ci sembra un riadattamento di quella manzoniana: *l'italiano parlato dai siciliani colti* »; si badi, parlato, e parlato in città, in una città come Catania¹²⁸.

17. Non si può negare che certe distinzioni e precisazioni che abbiamo sopra esposte e che recentemente hanno illuminato aspetti prima confusi del grave problema della dialettalità di Verga siano in parte dovute agli studi sull'italiano regionale di Sicilia; studi contrastivi, condotti sulla sincronia della lingua viva, e tuttavia utili a comprendere, con l'aiuto di documenti adeguati, situazioni remote, anche letterarie. Ci limitiamo a rinvii essenziali: anzitutto al già lodato libro di Tullio De Mauro, nel quale Verga è più volte considerato e la varietà siciliana d'italiano è distinguibilmente ricompresa nella « varietà meridionale », che viene sinteticamente esposta nelle

¹²⁶ Ivi, p. XXXIII e nota 2.

¹²⁷ Ivi, p. XXIII e sg.

¹²⁸ Ivi, pp. XXIX-XXXIII.



sue componenti essenziali (fonologiche, lessicali, fraseologiche e sintattiche), con attento riguardo alla diacronia delle fonti¹²⁹. Il precedente articolo di Alfonso Leone *Di alcune caratteristiche dell'italiano di Sicilia*¹³⁰ è pregevole per le cautele metodiche che espone in principio circa la diversità e attendibilità delle fonti (scritte o parlanti, più o meno colte, più o meno schiette) e per lo sguardo panoramico agli elementi meno incerti e più costanti dell'uso medio. Verga vi è più volte citato (p. 86, 88 sg., 91 sg.), vi sono segnalate le corrispondenze toscano-sicule (che potrebbero essere accresciute) e sono indicate le mancanze o le surrogazioni di elementi propri di altre varietà regionali o dell'italiano letterario (per esempio, *cotesto* e *costì* mancano all'italiano di Sicilia, *di* può essere usato per *da*; invece di *basso* e *alto* sono usati, per la statura umana, *corto* e *lungo* ecc.), cosa assai utile per una più sicura delimitazione tra siciliano, italiano letterario e toscano parlato. Un punto di riferimento indispensabile è la trattazione di Giovanni Tropea, *Italiano di Sicilia*¹³¹, limitata a due aree, la palermitana e la catanese, ma fondata su un'ampia inchiesta; sui risultati della quale Salvatore Claudio Sgroi ha poi applicata la tipologia delle interferenze fra lingue in contatto elaborata da Uriel Weinreich, ottenendo un modello formalizzato da cui nelle inchieste future, sia sociolinguistiche che stilistiche, non si potrà totalmente prescindere¹³². Indispensabile, dico, la trattazione di Tropea soprattutto ai lettori di Verga non siciliani, per orientarsi, sia pure da una prospettiva odierna, sugli effetti quantitativi e qualitativi di quel bilinguismo, ma preziosa a tutti gli studiosi per confrontare l'estensione, i campi e i modi della sicilianizzazione spontanea dell'italiano con la sicilianizzazione pilotata dallo scrittore. Questo delicato confronto tra processi socio-linguistici collettivi e scelte stilistiche mirate ad una rappresentazione artistica costituisce senza dubbio un obiettivo arduo, anche se reso meno impervio da inchieste come quelle di Leone e di Tropea, che dovrebbero essere integrate, per il passato, da spogli della stampa di consumo e degli epistolari siciliani del secondo Ottocento. La sua presenza mentale servirà, se non altro, ad

¹²⁹ Op. cit., pp. 395-401.

¹³⁰ In «Lingua nostra», vol. XX, 1959, pp. 85-93.

¹³¹ Palermo, 1976, p. 176.

¹³² S. C. SGROI, *Lingue in contatto. Italiano regionale e italiano di Sicilia*, in «Rassegna italiana di linguistica applicata», voll. XI-XII, 1979-80, pp. 173-222, con nuovi apporti e con importanti rinvii bibliografici.

esorcizzare rigide equazioni tra il consapevole concreto prodotto stilistico verghiano e le astratte formule e medie sociolinguistiche.

18. Le indagini sulla dialettalità di Verga non si sono chiuse. Si è, anzi, aperta una nuova fase, che da un lato, con visione più ampia se non più unitaria (cioè senza prender partito per i sostenitori della continuità linguistica verghiana o della sua rottura per conversione veristica), tende a far luce su tutto il vario corso della fatica linguistica di Verga, dalla sua vigilia catanese alla formazione fiorentina e milanese, e a verificare nei fatti l'asserito suo uso di una pluralità di linguaggi, dall'altro misura la posologia e la tipologia del Verga « dialettale » con scandaglio più puntuale e con strumenti più sottili. *Ante limen* possiamo vantare un incremento delle fonti dirette: la recentissima pubblicazione dell'inedita commedia fiorentina *I nuovi tartufi* a cura di Carmelo Musumarra¹³³, ghiotta esca alla brama di chi esplora il Verga osservante e ascoltante in quella Firenze capitale dove — scrive Giovanni Spadolini nella prefazione — « si mescolano i dialetti, si conciliano le abitudini; si superano le antiche e radicate prevenzioni » e « si crea, in quei cinque anni, un modo nuovo di vita, nazionale e unitario, contro tutte le intransigenze regionalistiche, contro tutti gli ostracismi e i ' tabù ' municipali. Con gran vantaggio della lingua, di una lingua veramente nazionale: l'idea mazziniana dell'Italia unita »¹³⁴. Entrando nell'officina, il volume che è apparso pochi mesi fa con gli atti del convegno su *I romanzi « catanesi » di Giovanni Verga*¹³⁵, promosso dalla Fondazione Verga (novembre 1979), rende testimonianza di quanto ho detto. Nel saggio *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale*¹³⁶ Gabriella Alfieri rievoca i termini teorici del dibattito linguistico-culturale, i testi scolastici che rappresentavano la norma della educazione linguistica, e infine i testi narrativi nel periodo che va dal 1820 al 1860; il tutto sullo sfondo di un ambiente poco vivo e non vitale, più adatto a inasprire o a contaminare le questioni che a chiarirle e risolverle. Domina i due centri di Palermo e di Catania la polemica tra classicismo e romanticismo, orientata ad un compromesso fra le due scuole sulla base di

¹³³ « Quaderni della Nuova Antologia », vol. VIII, Firenze, 1980.

¹³⁴ Ivi, p. 7.

¹³⁵ « Biblioteca della Fondazione Verga », Serie Convegni n. 1, Catania, 1981.

¹³⁶ Ivi, pp. 189-260.

un purismo più o meno rigido, oscillante tra la soluzione della Crusca e quella montiana, con rivendicazioni municipalistiche, ora accademiche ora populistiche, dell'uso dialettale. Scarse sembrano la penetrazione e l'efficacia dei *Promessi sposi*, dei quali è stata ostinatamente preferita l'edizione ventisettesima. Solo nella seconda metà del secolo si affermano indirizzi pedagogici liberali e antipuristici, quali quelli del maestro di Verga Antonino Abate e di Nicolò Niceforo, rinneganti il bello scrivere e miranti ad una lingua italiana non asservita né al purismo cesariano né al fanatismo toscano. E tuttavia nelle scuole del tempo, dove l'educazione linguistica si fondava principalmente su letture poetiche e sulla loro parafrasi, dovevano circolare la grammatica di Basilio Puoti (che figura nella biblioteca di Verga) e la *Glottopedia italo-sicula* di Innocenzo Fulci, professore di lingua italiana nell'Università di Catania, grammatica logica e puristica fondata sul confronto tra la norma italiana e la mediatrice norma dialettale. L'Alfieri suppone però che alla scuola di latino e di bello scrivere di don Mario Torrisi Giovannino Verga possa aver studiato sul trattato di retorica *Dell'elocuzione* di Paolo Costa, che nella edizione napoletana del 1847 fa parte della sua biblioteca. In trattati come questo, rivolti ai modelli del Cinquecento e utilizzati da insegnanti « propensi a mescolare vecchio e nuovo purismo, sbandierando una toscana cronologicamente indiscriminata », va forse cercata, secondo l'Alfieri, la sregolata esperienza linguistica del primo Verga¹³⁷.

Nel resto del suo scritto l'autrice fa una rapida incursione nel campo delle probabili letture italiane del giovane Verga: i classici, alcuni celebri protoromantici o romantici, e poemi o romanzi di ammirati contemporanei catanesi, o comunque siciliani, quali lo stesso Abate, Domenico Castorina, il purista Cavallaro, il Niceforo e il Brancaleone. Alcuni assaggi del loro tessuto linguistico mostrano, come carattere comune, incertezza sintagmatica, discordanza di tempi e modi verbali, mescolanza di sicilianismi, di toscanismi e di arcaismi letterari, e finanche una ortografia compromessa da una fonetica malsicura e dalla tendenza all'ipercorrezione. Un breve confronto coi brani conosciuti del primo romanzo verghiano *Amore e Patria* dimostra la presenza, nel Verga, degli stessi fenomeni, con una maggiore varietà del repertorio lessicale; insomma, un primo Verga chiuso nella norma

¹³⁷ Op. cit., p. 236.

dei romanzi « catanesi », ma con un notevole scarto di chiarezza e leggibilità a suo favore¹³⁸. Un Verga ancor privo di « una strutturazione compiuta delle abilità linguistiche e stilistiche », a garantirgli le quali « poteva essere solo una lingua viva e vera, non appresa su vocabolari e grammatiche ..., ma gestita da parlanti reali e “ competenti ” », come sarebbero stati quelli che egli avrebbe incontrati poi a Firenze¹³⁹.

Il saggio di Gabriella Alfieri fa come da introduzione a quello di Francesco Branciforti *Alla conquista di una lingua letteraria*, che lo segue immediatamente¹⁴⁰ e che costituisce la più minuta e impegnativa analisi della lingua dei tre romanzi catanesi di Verga: *Amore e Patria*, *I carbonari della montagna*, *Sulle lagune*; romanzi storico-ricorsivi di forma diversa e quindi con diverse strutture narrative, ma tutti tesi al sublime e all'eroico. Benché l'analisi del Branciforti verta sul punto più distante dal linguaggio dei *Malavoglia*, sull'afelio dell'orbita, conviene indugiarsi un poco sia per rendersi conto della tematica dell'indagine, sia per meglio scorgere, alla luce dei suoi risultati, la novità del Verga verista; se ammettiamo che il conoscere sia sempre un conoscere *per differentiam*.

Anche al Branciforti la cultura letteraria siciliana alle soglie dell'Unità sembra più ricca di elementi tradizionali che di precorritivi innovatori; sì che il sistema linguistico collettivo e l'esercizio letterario personale « appaiono coinvolti in un processo di mimetizzazione e di allineamento con una coine nazionale già in buona parte formatasi e consolidatasi fuori ed in assenza di ogni apporto isolano, e per nulla animati da una spinta qualsiasi di opposizione e di rinnovamento »¹⁴¹. Conseguentemente l'approdo linguistico di Verga apprendista scrittore avviene « sulla riva della tradizione aulica », senza la mediazione « riduttrice e rasserenante » di un livello espressivo intermedio, quell'italiano colto parlato che solo poteva garantire la formazione di uno strumento linguistico autonomo e dinamico. Donde la precarietà linguistica del Verga esordiente, volto ad un registro velleitariamente sublime perseguito con « la ricerca costante e presuntiva della letterarietà della lingua, individuata in un astratto modello ' toscano ' ».

¹³⁸ Ivi, pp. 246-250.

¹³⁹ Ivi, p. 259 e sg.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 261-308.

¹⁴¹ Ivi, p. 263.

Il risultato è un impasto di forme fonetiche e morfologiche libresche o addirittura arcaiche con forme di toscanità più corrente, senza che l'esordiente avverta la discontinuità dei registri e quindi raggiunga una sufficiente fusione. La costruzione sintattica è sostenuta da ripetizioni e cadenze retoriche di tradizione scolastica e dall'uso del participio presente in funzione verbale (compare però anche il costrutto nominale); ma il vertice letterario è toccato nel lessico, cosparso di voci inusitate nel linguaggio comune, di astratti, di tecnicismi, di esotismi. Tuttavia il livello alto così tentato viene compromesso dal duplice condizionamento del giovane Verga: l'italiano regionale della borghesia istruita di Catania e il fondo dialettale, che instaurano in lui un conflitto latente risoltosi, con la lingua dei primi romanzi, in una repressione della propria *humus* linguistica per ossequio ad una ideologia letteraria fanaticamente perseguita¹⁴². Ne conseguono, non eliminate da una « competenza » viva e attiva, incertezze, forzature, contraddizioni: nell'uso dei pronomi personali e relativi, della preposizione *di* per *da*, dell'ausiliare, del condizionale (alcuni dei quali fatti persistono fin nei *Malavoglia*); senza parlare delle neoformazioni lessicali e delle distorsioni formali e semantiche. Il sostrato naturale, il dialetto siciliano, pur accuratamente rimosso, riemerge qua e là inavvertitamente, per lo più nella forma del calco lessicale e della traduzione passiva. Il Branciforti ne raccoglie una copiosa messe di esempi in settori diversi: l'uso del passato remoto invece del passato prossimo, dell'ausiliare *avere* per *essere*, di perfetti 'forti' (*fecimo, giun-simo* ecc.), della preposizione *a* col complemento diretto di persona, dell'ipercorretto condizionale invece del congiuntivo ecc.; e poi i casi di calco e traduzione lessicale, spesso in un toscano di tipo dotto o arcaico, non senza, notiamo noi, confortanti corrispondenze tra la parola o locuzione siciliana sommersa e quella toscana di superficie. Molto interessante è la conclusione del Branciforti sul livello del dialetto parlato da Verga, così come è possibile dedurlo dalle scorie dialettali affioranti sotto il mascheramento letterario: « Nessuna voce o locuzione di tale strato appartiene al dialetto popolare; tutte sono inerenti ad un sistema dialettale 'medio', nel quale, ad es., la pratica e la tecnica della traduzione e del calco s'erano esercitate e si esercitavano largamente e continuamente. E questo appunto ascrive tale

¹⁴² Ivi, p. 263 e sg.

lingua nell'ambito della vita pratica e di relazione di una borghesia intellettuale benestante »¹⁴³.

19. Della recente piega degli studi verso uno scandaglio linguistico puntuale e rigoroso sono prova anche i saggi di Francesco Caliri sulla prosa narrativa del primo Capuana; i quali, per toccare un'esperienza contemporanea e parallela a quella di Verga, seppur diversa, contribuendo a illuminare più vastamente un quadro di presupposti e di problemi comuni, sono da considerare con attenzione. Alludo in particolare al volume *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*¹⁴⁴ e all'articolo *Sicilianismi nella prima prosa narrativa del Capuana*¹⁴⁵. Munito di una seria preparazione linguistica, il Caliri analizza il testo di *Profili di donne* con un vivo senso degli effetti stilistici a cui Capuana, scrittore, a differenza di Verga, ambidestro (cioè operante sui due registri della lingua e del dialetto), volge l'apparato sintattico e lessicale di un italiano colto di modello letterario, « accogliendo nello stesso tempo le alternative, stimolanti sul piano espressivo, offerte dal toscano parlato, il quale non viene assunto per una sua particolare coloritura vernacolare, ma è usato anzi per liberare dalla soggezione della subalternità uno strumento linguistico che non ha ancora conquistato una sua identità letteraria »¹⁴⁶. È, questa di Capuana, nella incerta situazione postunitaria, la ricerca di una prosa media, sintatticamente paratattica e segmentata, disposta all'uso impressionistico del costruito nominale e avviata da un più largo e più agile ricorso al parlato. Non si deve però equivocare sull'appello al toscano parlato: l'ideale del Capuana è non già una lingua manzoniana, ma una lingua « composita » di elementi dotti, popolari e anche regionali, mescolati al fine di contrasto espressivo; una lingua, ciononostante, unitaria, tale rivelantesi anche nelle frequenti ipercorrezioni in funzione antidialettale, e aperta alle forme del fiorentino vivo in quanto rivolta a quell'italiano parlato che era insieme l'aspirazione e — per dirla col De Mauro — « il grande fatto nuovo nelle vicende della storia linguistica italiana postunitaria »¹⁴⁷.

¹⁴³ Ivi, p. 289.

¹⁴⁴ Roma, 1980.

¹⁴⁵ Messina, 1981; comunicazione presentata al convegno su *La letteratura dialettale in Italia dall'Unità ad oggi* (Palermo, dicembre 1980).

¹⁴⁶ *Il primo Capuana* cit., p. 79.

¹⁴⁷ Ivi, p. 64.

Col secondo scritto il Caliri stringe più da vicino il tema del sicilianismo in Capuana, saggiando anche la prosa del romanzo *Giacinta*. Nella sua condizione di diglossia e nel drammatico contrasto tra un ideale di lingua unitaria e l'inferiorità socio-politica dei dialetti che caratterizza la crisi postunitaria, Capuana ricorre al sicilianismo quando gli fa difetto l'equivalente letterario o quando la semantica dialettale natia gli offre pregnanze di significato; ma si tratta di un uso « tecnico » e subordinato del dialetto, destinato ad « amplificare le qualità comunicativo-espressive dei modi asfittici della lingua letteraria », non già a comunicare un messaggio, a dar voce a un'area sociale, a vincolare la coscienza e l'inventività linguistiche dello scrittore¹⁴⁸. Siamo negli anni 1877-79 e salta nettissima agli occhi la diversità, nello stesso tempo e dentro lo stesso quadro culturale e linguistico, della parallela esperienza di Verga.

Credo di dover chiudere questa rassegna presentando una indagine sulla dialettalità dei *Malavoglia* che mi sembra sintomatica delle esigenze e tendenze che maturano nei giovani studiosi. È il saggio *Innesti fraseologici siciliani nei 'Malavoglia'*¹⁴⁹ di Gabriella Alfieri, che punta sui modi di dire, così frequenti e sapidi nel romanzo, e significativi della sua etnicità assai più sottilmente e ambiguamente dei vistosi proverbi. La stessa autrice confessa di aver scelto consciamente questo oggetto « per la fissità formulare che ne garantisce la riconoscibilità e la documentabilità, e nel contempo per la vivacità che dà un forte colorito alla narrazione »; quel colorito che tanto premeva a Verga. Sua prima cura è stata di scegliere criticamente gli strumenti di documentazione e di decifrazione: dizionari e repertori fraseologici, siciliani e italiani; strumenti suoi anzitutto, ma anche, per la loro datazione, la loro eventuale presenza nella biblioteca di Verga, l'evidente correlazione tra il loro testo e le soluzioni dei *Malavoglia*, probabili strumenti dello scrittore. Si schiude così un poco di più lo spiraglio dell'officina verghiana e c'imbattiamo — a parte i vocabolari siciliani del Mortillaro e del Traina — nella *Fraseologia sicilotoscana* (Catania 1863) del catanese e contemporaneo di Verga Michele Castagnola, fonte ricchissima di modi di dire siciliani ma anche di corrispondenze toscane quanto mai viete, e nel *Nuovo vocabolario*

¹⁴⁸ *Sicilianismi* cit., p. 5 sgg, 16 sgg.

¹⁴⁹ Nel « Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani », vol. XIV, 1980, pp. 221-295.

siciliano-italiano e italiano-siciliano di Sebastiano Macaluso Storaci (Siracusa 1875), un manzoniano che per le corrispondenze italiane — come dichiara nella vivace e interessante prefazione — ha attinto alla lingua toscana vivente, accettata da tutta la nazione, raccogliendola da fonti lessicografiche ottocentesche e da persone toscane. Della diretta influenza del Macaluso Storaci sui *Malavoglia* l'Alfieri dà prove assai convincenti. Per la parte toscana essa ricorre specialmente al Rigutini-Fanfani e al Petrocchi, vocabolari certamente consultati da Verga, e al Giorgini-Broglio, posteriore ai *Malavoglia* ma prezioso come documentazione del fiorentino parlato a Firenze nell'ultimo Ottocento. Con questi e con altri strumenti specifici, e col sussidio di testimonianze siciliane scritte e orali, l'Alfieri riesce a stabilire le formule siciliane dei modi di dire malavoglieschi e, confrontandole con le rese italiane di Verga, a misurare in queste la varia contemperanza dell'elemento siciliano con quello toscano (intendendo per 'toscano' « l'accezione storico-politica dell'italiano al tempo di Verga, cioè l'orientarsi della lingua letteraria verso l'uso vivente fiorentino »); contemperanza che dà luogo a diverse gradazioni, diciamo, posologiche, delle quali l'Alfieri presceglie quella in cui il siciliano predomina nettamente sul toscano, a volte anche a scapito della chiarezza (come, per es., nei modi *pigliarsela in criminale*, *dare il sacco al tondo*, *non voler vedere uno nel battesimo*, ecc.). Il risultato dell'analisi è non solo, attraverso una ricontestualizzazione dei modi nel dialetto e nel costume, una completa illustrazione del vero significato, spesso frainteso dai commentatori, ma anche una maggiore penetrazione nella dialettica tra i due elementi linguistici, dominata dalla valida costante preoccupazione antidialettale di Verga di « rendere il colore locale ... in un italiano intelligibile a tutti » (com'ebbe a scrivere a Salvatore Di Giacomo il 31 dicembre 1918) ma conservante la forza e l'efficacia del dialetto. Che poi quell'italiano fosse il prodotto letterario *sui generis* di una creazione originale e laboriosa, non inficia né la dichiarazione di Verga né il metodo dell'Alfieri; la quale ha anche il merito di aver cercato di fissare, nel settore da lei indagato, l'effettiva presenza e la funzione dell'elemento toscano. Il toscano — essa osserva — nei casi di predominio del siciliano « agisce come correttivo lessicale e, semanticamente, interviene ... a sopperire a un'eventuale oscurità dell'espressione dialettale, alla cui efficacia il Verga non intende affatto rinunciare, aggregandovi una frase sinoni-

mica toscana » (come, per es., *da pagarsi 'col violino', a tanto il mese*). E conclude più generalmente: « Il siciliano dunque c'è nei *Malavoglia*, anzi ... è l'elemento che ne assicura la vitalità, ma, ed è importantissimo, e forse non abbastanza tenuto in considerazione dalla critica in generale, c'è anche il toscano, non solo come 'grillo parlante' nella coscienza linguistica dell'autore, atto sempre a mantenerlo nei limiti della scorrevolezza e dell'intelligibilità testuale, ma anche come ben definita presenza »¹⁵⁰.

20. Congedandomi da questa rassegna centenaria credo di dover fare, come si dice, il punto o lo stato della questione e trarre l'oroscopo per l'avvenire di questi studi.

Abbiamo verificato anzitutto l'incessante travaglio linguistico-stilistico di Verga e la sua acuta, anche se indotta, consapevolezza; sicché alle sue dichiarazioni, ai suoi propositi occorre sempre rifarsi, come si rifà in effetti la critica più avveduta e più recente, e anche ai consensi e ai dissensi dei suoi contemporanei, i quali ci danno il senso autentico dell'ambiente in cui Verga operava.

Abbiamo inoltre constatato il riaccostamento, attorno al testo di Verga, dei linguisti ai critici letterari, della moderna linguistica alla moderna filologia; collaborazione promettente sia per il metodo che per i frutti. Al tempo stesso abbiamo visto intensificarsi le analisi del linguaggio o, se si preferisce, dei linguaggi verghiani in forma non più di saltuari spicilegi, ma di spogli sistematici, volti a individuare tutti i fenomeni caratteristici e a classificarli, oppure ad approfondire un particolare settore, operando con strumenti e con chiavi appositamente cercati e criticamente vagliati. Queste indagini sogliono giovare delle parallele interpretazioni del mondo concepito e rappresentato da Verga nel suo corso artistico, in particolare, per ciò che qui più interessa, nella fase « siciliana »; e tale felice apertura verso i contenuti salva i linguisti dal pericolo di rimanere, o di diventare per l'occasione, puri grammatici.

Alle giovani forze che si applicano e si applicheranno con questo metodo più intenso e più qualificato a studiare la lingua di Verga, e a chi ha il compito di dirigerle o di fornire loro i mezzi adeguati, ci permetteremo di raccomandare che chiedano e procurino concordanze

¹⁵⁰ Ivi, p. 294.

elettroniche per forma di tutte le opere di Verga, nelle loro varie edizioni ritoccate dall'autore. Si disporrà così di una base sicura per indagini non soltanto linguistiche¹⁵¹. Raccomandiamo inoltre di studiare il toscanismo di Verga, finora oggetto di rilievi sporadici e vaghi: toscanismo inteso come coefficiente colloquiale fiorentino di quella lingua letteraria che il Verga fiorentino cercava di adeguare alla narrativa moderna e alla conversazione colta, cioè all'ideale di lingua media perseguito da una Italia postrisorgimentale in strenua ricerca di unità anche linguistica. L'individuazione del così inteso toscanismo aiuterà a definire la lingua del Verga dei romanzi fiorentini; e il modo di compresenza in essa dei fiorentinismi con l'elemento letterario tradizionale mostrerà più chiaramente la differenza tra l'impasto di Verga e quello del Manzoni. Saranno, già in questa fase, più chiari il manzonismo e insieme l'antimanzonismo di Verga, cioè la convergenza ideale verso una lingua media unitaria mediante il « rifarsi al linguaggio parlato come a mezzo di controllo del patrimonio linguistico tradizionale »¹⁵², e la divergenza sul modo di procurarla¹⁵³.

Ma — ecco il punto che in questa sede malavogliesca più ci preme — un sistematico censimento del toscanismo del Verga fio-

¹⁵¹ Sulla maggiore sicurezza e fecondità degli spogli elettronici che di quelli manuali si vedano le perspicue osservazioni, fondate appunto sui *Malavoglia*, di Carlo Passerini Tosi, *Due tecniche diverse di spogli lessicografici selettivi*, in «Lingua nostra», vol. XXX, 1969, pp. 81-88.

¹⁵² DE MAURO, op. cit., p. 244.

¹⁵³ Nel volume di atti del II Convegno della Fondazione Verga su *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga* (Catania, 21-22 novembre 1980), uscito a Catania negli stessi giorni del Convegno sul centenario dei *Malavoglia*, il saggio di SALVATORE RIOLO, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di «Storia di una capinera»* (pp. 193-220), dato a Luigi Russo il debito riconoscimento per il corretto giudizio d'insieme sullo stato linguistico di quel romanzo, imposta concretamente, sul confronto tra la stampa e il manoscritto e con strumenti adeguati, il problema dell'italiano fiorentino, della sua presenza quantitativa e qualitativa e della sua funzione nei rispetti dell'«italiano di base», dell'«italiano letterario» e dell'«italiano di Sicilia» con cui si mescola, coprendo solo il 6% dell'intero testo. Secondo gli accertamenti del Riolo l'italiano fiorentino «non costituisce un'incrostazione linguistica, una patina, come sostengono alcuni, ma è un nuovo registro che arricchisce il patrimonio linguistico del Verga; ...un superstrato, in quanto si aggiunge successivo, cronologicamente più tardi, agli altri registri già acquisiti», restando ideale e meta linguistici di Verga l'italiano letterario, aulico e di tono elevato, caratterizzato da arcaismi e parole desuete, il tipo d'italiano insomma imparato alla scuola di Antonino Abate. Soltanto dopo avere steso questa mia relazione sono venuto a conoscenza del libro di NICHOLAS PATRUNO, *Language in Giovanni Verga's early novels*, Chapel Hill 1977, che è un accurato spoglio linguistico dei romanzi «fiorentini» di Verga, assai utile per una migliore valutazione di quella importante fase verghiana e per la definizione dell'apporto toscano.

rentino, condotto sulle concordanze integrali e con strumenti adatti, sarà utilissimo anche per l'analisi della lingua del Verga milanese e del Verga siciliano, giacché l'elemento letterario e il toscanismo, nel loro vario rapporto, costituiscono il legame necessario tra i vari linguaggi dei vari Verga. Se poi, parallelamente, si perseguirà la completa identificazione del sostrato siciliano dei *Malavoglia* nel suo intervento attivo e nelle sue differenti gradazioni d'interferenza con l'italiano, potremo avere la misura del coefficiente linguistico della etnificazione rappresentativa e, di nuovo, un'idea più chiara (per chi tiene all'ormai rituale confronto) del manzonismo perdurante nella secessione siciliana. E il confronto sarebbe una tentazione meramente accademica, se il ricorso manzoniano al fiorentino non fosse anch'esso una forma di etnificazione dell'italiano letterario e di appello alla passività piuttosto che all'attività dell'ethnos, implicito nella mortificazione dello scarto stilistico e nell'invito conformistico alla medietà collettiva.

La riduzione, però, che Verga compie delle strutture logiche, delle scelte qualitative e diacroniche, del fattore colto e intellettuale (il suo puntare insomma alla povertà, all'inerzia, alla ripetitività) è assai più drastica e compatta; sì che pochissimo margine rimane, oltre il linguaggio di primo grado dei personaggi di *Acì Trezza*, per un linguaggio di secondo grado dell'autore. Di tale riduzione, però, l'elemento siciliano è solo un fattore; tutto il lessico e tutta la sintassi, e anche tutte le costellazioni associative e le sfere semantiche vi partecipano. E siccome vi partecipa anche il toscanismo, che ha indubbiamente per proprio conto una sua efficacia etnificante, dobbiamo domandarci come e fino a che punto Verga, volendo etnificare in senso siciliano (o meglio, pansiciliano) il suo mondo di *Acì Trezza*, non abbia rischiato di mettergli una maschera toscana¹⁵⁴.

Certo è che Manzoni, fiorentinizzando i *Promessi sposi*, cercò di dare agli italiani una lingua e letteraria e comune; mentre Verga, scrivendo i *Malavoglia*, volle semplicemente additare ai letterati del

¹⁵⁴ Qualcosa di simile si domanda od afferma il Ragonese, quando scrive: « La lingua di già dialettale di un fra Galdino o di una Agnese resta sempre, mi si permetta il bisticcio, quella dell'illustre toscano. Invece il Verga sentì la diversa e molto più lirica esigenza di dare al discorso parlato dei suoi umili personaggi... non l'aria della borghese Toscana, consunta ormai dagli svariati tentativi degli onesti manzoniani e dei fosforescenti toscani (l'esperienza giovanile l'aveva messo sufficientemente in guardia), ma quella vergine e solida della primitiva Sicilia » (op. cit., p. 157).

suo tempo una soluzione possibile, non espressionistica (in cui la lingua sopraffacesse i personaggi), del problema della lingua letteraria. Così facendo, e facendolo autorevolmente, egli ruppe il fronte manzoniano e, senza volerlo, patrocinò la legittimazione di quel concetto di italiano comune regionale che si affermò nell'attenuarsi dell'unitarismo risorgimentale. A Verga insomma è toccato, anche per questa via antimanzoniana, di diventare manzoniano per forza.

Ma se nel campo del lessico, oltre alla sua provenienza, bisogna studiare a fondo i procedimenti associativi, la qualità e il ruolo degli astratti, l'aggettivazione attributiva, la suffissazione, le forme intensive ed elative, i paragoni e il loro rapporto con le metafore, nel campo della sintassi vi è ben di più da fare. Verga vi ha portato una vera rivoluzione, semplicemente usando la sintassi del parlato, mai descritta nelle grammatiche e solo di recente acquisita all'attenzione dei linguisti; e appunto perché mai descritta, ritenuta, come la riteneva Luigi Russo e la ritengono altri, sintassi dialettaleggiante, mentre è sintassi anzitutto italiana, di un vitalissimo registro dell'italiano, anche se in particolari fenomeni, da individuare precisamente, può risentire del sostrato dialettale, cioè appartenere ad una zona idiomatica dell'Italia non concordante, in quei fenomeni, con l'italiano di altre regioni o con l'italiano e basta. E con « parlato » non s'intende tanto il dialogo argomentativo, che è raro nei *Malavoglia*, quanto il monologo e la comunicazione sentenziosa, che sono invece frequentissimi. La subordinazione e la coordinazione, nelle loro varie forme e gradazioni, resteranno concetti generici, finché non si vedrà puntualmente come sono utilizzate da Verga, nel quale la coordinazione occupa largamente il campo della subordinazione, divenendo perciò impropria e trasformandosi in un istituto diverso da quello definito nelle grammatiche e comunque strettamente fulcrato sull'articolazione semantica e sulla scansione pausale e melodica; giacché, mentre la ipotassi impone una linea melodica variata ma tendente a chiudere, la paratassi consente una propagazione tendenzialmente infinita dello stesso livello melodico, come nelle mirabili ultime pagine del romanzo, dove la frequenza e il peso delle articolazioni melodiche sono in ragione inversa della grammaticalizzazione sintattica. Ma può anche darsi che vi sia interferenza tra i due costrutti, cioè che le strutture paratattiche siano gerarchizzate, scalate dentro uno schema ipotattico o semiipotattico, come nell'ampio e non meno memorabile

periodo dello stesso capitolo XV: « Invece padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più... ». Non stiamo a ripetere quanto abbiamo detto, a proposito del discorso indiretto libero, sulla necessità di procedere ad un più attento esame delle forme che esso presenta nei *Malavoglia*, dove raggiunge un'applicazione virtuosistica, fino a divenire multiplo, cioè sorgente da più fonti che s'intrecciano, come nel ritratto dello zio Crocifisso al principio del capitolo IV. Diciamo piuttosto che tutto l'ordine delle parole nella catena sintagmatica va attentamente analizzato: la segmentazione sintattica, la posizione del soggetto e del verbo, quella delle proposizioni secondarie, l'estraposizione di questa o quella parte del discorso rispondono ad una tattica di distribuzione degli effetti espressivi e del peso dell'informazione che la teoria sintattica odierna e la migliore conoscenza del parlato ci consentono di spiegare e classificare. Anche la lamentata rarità di costrutti nominali nei *Malavoglia* non va semplicisticamente imputata ad un aspetto tradizionalistico dello scrittore, ma alla mancanza, nel romanzo, di un descrittivismo impressionistico di cui il costrutto nominale è lo strumento stilistico più appropriato; descrittivismo che può essere cercato fuori dei *Malavoglia*, in certe novelle o nel *Mastro-don Gesualdo*. (Comunque, una verifica attenta potrà dimostrare che nei *Malavoglia* le forme di costrutto nominale pertinenti al suo contesto, per esempio la frase esclamativa o l'infinito olofrastico, non mancano affatto). Infine, i mezzi che procurano la costruzione spazio-temporale del racconto, i fatti anaforici e ricorsivi che assicurano lo sviluppo e la tenuta del « filo del discorso » vanno accuratamente censiti per rendersi conto di quel pulsante processo di accumulazione progressiva e regressiva — programmazione e memoria — in cui il racconto ad ogni sua lettura si fa e consiste. Che è la prospettiva di arrivo del messaggio-testo, non meno esplicativa, e oserei dire costruttiva, della prospettiva di partenza, se la costruzione dell'opera d'arte è ormai inconcepibile senza la sua fruizione.

L'Edizione nazionale delle opere di Verga, finalmente avviata, da un lato si gioverà delle indagini linguistiche passate e presenti, dall'altro fornirà loro un contributo cospicuo: il contributo, in primo luogo, di testi sicuri; in secondo luogo, delle loro varianti. Consentirà perciò che ad un'analisi linguistica intertestuale e intratestuale si aggiunga un'analisi subtestuale che faccia luce sul lavoro verghiano

all'interno di uno stesso testo. Pochi saggi sul manoscritto dei *Malavoglia* che si conserva nella biblioteca dell'Università di Catania bastano a darci un'idea dell'esistenza di una diacronia, e dei suoi limiti, all'interno della loro forma; intendo della forma propriamente linguistica, non della forma narrativa, le cui varianti lasciamo alla competenza del critico letterario. Ebbene: confrontando il manoscritto con l'edizione principe, possiamo ottenere un rapporto d'identità, oppure di varianza, e la variante può comparire già nel manoscritto (e in più fasi) o solamente nella stampa; si hanno anche casi di varianti manoscritte ulteriormente variate nella stampa. Convenzionalmente e provvisoriamente possiamo stabilire di trovarci di fronte a tre stesure principali, due nel manoscritto ed una, la terza, nella *princeps*, benché vi siano tracce di una stratigrafia più profonda, attestante una più remota costruzione del romanzo. Vediamo subito, al primo assaggio, che l'autore ha tormentato la prima stesura ampliando o spostando episodi, inserendo battute o trasformando in battute brani di discorso indiretto, specie se libero, e innestando proverbi; ma, ciò facendo, non ha apportato mutamenti alla sua tecnica espositiva e al suo « numero »; il *ductus* del Verga dei *Malavoglia* era già formato. I ritocchi puntuali, minuti del manoscritto (compaiano già in esso o affiorino nella stampa) tendono invece:

1. a rendere il lessico più popolare, cioè a inserirlo in un'ottica di immagini e di modi o meno colta o più idiomatica. Esempi: « Il mare russava... lento lento », 44 « ...adagio adagio »¹⁵⁵; « nero come l'anima di Giuda », 45 « nero peggio dell'anima di Giuda »; « offrire le seggiole ai nuovi arrivati », 64 « offrire le scanne ai nuovi arrivati » (il Rigutini e Fanfani reca « *scranna*: sedia rozza e da povera gente », e non si discosta da lui il Giorgini e Broglio); « — Fa all'amore con mia nipote... », 83 « — Mi uccella la nipote... »; « Quando torneremo ad essere quel che eravamo stati », 229 « Quando saremo un'altra volta quel che siamo sempre stati »; « le ragazze lo guardavano », 252 « le ragazze gli lasciavano gli occhi addosso »; « Padron 'Ntoni era rimbecillito del tutto », 426 « Padron 'Ntoni adesso era diventato del tutto un uccellaccio di camposanto »; « Non lo so, rispose 'Ntoni. Son venuto per vedervi », 460 « Non lo so.

¹⁵⁵ La prima citazione è dal manoscritto, la seconda è dalla *princeps* e reca il numero delle sue pagine.

Venni per vedervi » ecc.; oppure a renderlo più specifico o più nazionale. Esempi: « per far scricchiolare le sue scarpe lucide », 64 « ... le sue scarpe verniciate »; « rompendosi la schiena », 226 « logorandosi la schiena »; « e padron 'Ntoni rispondeva », 227 « e padron 'Ntoni soleva rispondere »; « a trovar fortuna », 284 « a cercar fortuna »; « passavano il tempo », 284s. « ingannavano il tempo »; « mi sento come un pesce in mezzo al mare », 310 « mi sento come un pesce fuori dell'acqua »; « ad allogarvi », 320 « a trovarvi d'andare a giornata »; « si sfogava ad andare di qua e di là », 349 « si sfogava a scorazzare di qua e di là »; « tornava a casa che non si reggeva in gamba », 349 « ...malfermo sulle gambe »; « entrava mogio mogio », 349 « si ficcava dentro mogio mogio »; « — Ma io non sento nulla! disse 'Ntoni », 404 « — Ma io non sento nulla! osservò 'Ntoni »; « si sentì saltare il cuore nel petto », 460 « si sentì balzare il cuore dal petto »;

2. a rendere più colloquiale e popolare, ma anche a regolarizzare e logicizzare la sintassi. Esempi: « padron Cipolla che perché era ricco si credeva... », 21 « padron Cipolla, il quale perché era ricco... »; « e aveva le idee... che aveva pescate nella Storia della Rivoluzione francese, e se la teneva là », 22 « ... che se la teneva là »; « pel mondo, che è tanto grande che se uno potesse camminare... », 44 « pel mondo il quale è tanto grande che ... »; « Il mare si udiva muggire attorno ai fariglioni come se ci fossero adunati tutti i buoi... », 45 « ... attorno ai fariglioni che pareva ci fossero riuniti... »; « Stavolta 'Ntoni accompagnando il fratello col berretto sull'orecchio, che pareva fosse lui che partisse... », 122 « ... talché pareva fosse lui che partisse... »; « si rimboccò i calzoni sul ballatoio, sebbene non li avrebbe messi più, e gli avrebbero dati quelli di soldato », 123 « ... sebbene non li avrebbe messi più, ora che lo vestivano da soldato »; « con lo zio Crocifisso non voglio farci più debiti, che non mi basta l'animo », 132 « ... perché non me lo dice il cuore »; « oggi tutta l'allegria è qui, che pare essere dalla Santuzza », 193 « oggi tutta l'allegria è qui, e pare di essere dalla Santuzza »; « e 'Ntoni non aveva voglia di cantare, col cappuccio sul naso a vuotare dall'acqua la Provvidenza che non si finiva più », 230s. « ... col cappuccio sul naso, e gli toccava vuotare... »; « era stato a un pelo di lasciarci il cuoio anche lui, e se ne parlava dappertutto », 252 « ... tanto che se ne parlava dappertutto »; « città grandi come Catania, che uno che non ci è avvezzo

ci si perde per le strade », 286 « ... che uno il quale non ci sia avvezo si perde per le strade »; « il nonno chiamò il suo ragazzo, a fargli l'ultima predica », 312 « ... per fargli l'ultima predica »; « e gli diede anche un po' di denaro, caso mai ne avesse avuto bisogno », 312 « ... caso mai ne avesse bisogno »; « e andò a parlarne con padron Cipolla nella spezieria che don Silvestro era riuscito a tirarceli, lui e massaro Filippo, e qualche altro... », 321 « ... nella spezieria, dove don Silvestro era riuscito a tirarli un'altra volta, lui, massaro Filippo e qualche altro... »; « lo lasciava dormire perché non sarebbe stato buono a nulla », 345 « lasciava dormire l'altro; tanto, non sarebbe stato buono a nulla »; « Per te sarebbe meglio che non venisse la domenica; che il giorno dopo sei come se fossi malato », 348 « ... perché il giorno dopo... »; « e si sfogava ad andare di qua e di là..., che infine venne a capitare di nuovo all'osteria », 349 « ... tanto che infine venne a capitare... »; « Massaro Filippo mi lascia dormire la notte », 393 « Massaro Filippo a me mi lascia dormire la notte »; « gli domandavano che aspettasse », 427 « gli domandavano cosa aspettasse »; « e stava sulla porta, quasi non sapesse risolversi ad andarsene », 460 « e stava sulla porta, e non sapeva risolversi ad andarsene ».

Se da osservazioni così sporadiche, e limitatamente al campo sintattico, dovessi trarre, non dirò una conclusione, ma un'impressione, direi che in alcuni casi la correzione di Verga ha mirato a rendere più fluidi e « popolari » i passaggi e le articolazioni, magari a dialettizzarli; ma il fatto che in altri casi, proprio in quelli che erano i punti spregiudicati e novatori della sintassi verghiana — l'uso dell'indicativo per il congiuntivo, del *che* siciliano (quello che, a detta dello stesso Verga, faceva la sua disperazione nello sforzo di mantenerlo in italiano per lasciare l'impronta del color locale allo stile del suo libro)¹⁵⁶ e del parlatissimo *che* relativo plurivalente — egli sia regredito a congegni grammaticali più tradizionali e più funzionalmente specifici (come *perché*, *talché*, *tanto che* ecc. e, quanto al relativo, *il quale*) e abbia talvolta ripristinato il congiuntivo, ci induce a sospettare che tra la terzultima e l'ultima stesura dei *Malavoglia* le scelte dell'autore abbiano oscillato fra i poli di una perplessità con-

¹⁵⁶ Lettera di Verga a E. Rod di circa il 7 dicembre 1881, in G. V., *Lettere al suo traduttore* cit., p. 48 sg.

tradditoria. Sembra che una resipiscenza « moderata » lo abbia talvolta indotto ad attenuare la fissa insistenza sul registro popolare e la schiacciante prevalenza del legame semantico sul legame funzionale; un compromesso bene avvertibile e male accettabile dal lettore moderno.

Una resipiscenza affine colpirà, ma *a posteriori*, cioè a livello supratextuale anziché subtestuale, le novelle di *Vita dei campi*, in parte ritoccate fin dal 1893 e stilisticamente rielaborate nell'edizione del 1897. A prescindere dalla valutazione estetica del rimaneggiamento, su cui hanno discusso con opposte conclusioni Giovanni Cecchetti e Gaetano Ragonese ed è intervenuto più di recente Gino Tellini, giova qui ripetere quanto ha scritto Carla Riccardi nella nota critica alla sua ponderata edizione¹⁵⁷, nella quale ha riprodotto il testo della stampa originaria (1880) con le varianti, in apparato, della stampa 1897, a « testimonianza dell'ultima crisi espressiva del Verga, che, riprendendo in mano a distanza di diciassette anni il libro chiave della sua esperienza di scrittore, ne smonta l'originario sistema linguistico e sintattico attuando una normalizzazione del testo e vi sovrappone soluzioni stilistiche più recenti, ad esempio del *Mastro-don Gesualdo* ». E la normalizzazione consiste appunto nel passaggio da una sintassi coordinata ad una subordinante, attraverso la soppressione dei nessi irrazionali *che* ed *e*, sostituiti da nessi funzionalmente specifici, il ripristino del congiuntivo, l'invadenza del passato remoto a scapito dell'imperfetto, la logicizzazione delle pause e dell'interpunzione.

Come lettori, noi certo preferiamo il Verga della prima stesura; ma come storici della lingua c'interessa non meno il secondo, che, attento all'uso nazionale, ha sentito il bisogno di accorciare la distanza fra quell'uso e la propria lingua d'arte. Un bisogno che rivela più chiaramente la sua istanza civile, di comunicazione col pubblico, nell'adattamento teatrale delle novelle siciliane e in genere in tutto il teatro verghiano, alla cui radice — come ha ben osservato Carmelo Musumarra — c'è il problema della lingua¹⁵⁸.

¹⁵⁷ GIOVANNI VERGA, *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 1016.

¹⁵⁸ *Il linguaggio del teatro verghiano*, nei «Quaderni di Filologia e letteratura siciliana», n. V, 1978, pp. 19-26. Sulla lingua del teatro verghiano nel più ampio

Fortunatamente crisi e problemi siffatti non hanno investito le ristampe dei *Malavoglia*, per i quali evidentemente Verga non ha potuto non tener fede a quanto aveva fermamente scritto al Del Balzo il 28 aprile 1881: « Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia*, li scriverei allo stesso modo, tanto mi pare necessaria ed inerente al soggetto la forma ».

quadro del teatro, e del problema della sua lingua, nell'Italia unita, si veda il denso articolo di ANNA BARSOTTI, *Dialettismo o no: una « questione » fra Verga e Capuana*, in « Trimestre », X, 1978, pp. 467-505.

FRANCESCO BRANCIFORTI

L'AUTOGRAFO DEI MALAVOGLIA

0.1. La descrizione dell'autografo dei *Malavoglia*, segnato Biblioteca Universitaria Regionale, Ms. U.239.5, data dai tre cataloghi finora disponibili¹, è sommaria ed approssimativa; si ricava solo una

¹ Sono costituiti al momento: a) dalle note di consegna dei manoscritti da parte degli eredi Verga ai Perroni (qui siglate NPerr); b) dal catalogo dei microfilms dei manoscritti Verga di proprietà Mondadori (sigl. MicrM); c) dai verbali di consegna dei manoscritti di provenienza Perroni alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (sigl. VReg). Nell'ordine, così essi descrivono l'autografo dei *Malavoglia*: NPerr n. 175 [senza data]: «Manoscritto dei *Malavoglia*»; MicrM I, ff. 26-404: «I MALAVOGLIA. Nn. 379 carte autografe numerate da 1 a 379 dall'autore, scritte e corrette con inchiostro viola. *Incipit* c. 1: Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi... *explicit* c. 379: Addio, perdonatemi tutti. FINE»; VReg 2.5: «I MALAVOGLIA. Manoscritto autografo, rilegato in cartone con costa in pelle. Nel *verso* della copertina dedica ms. autografa di Luigi Capuana alla moglie. Catania 21 Maggio 1910. Precedono il testo 16 pp. nn. staccate (scritti preparatori del romanzo). Cc. 7 nn. + 2 nn. (prefazioni 2). Segue numerazione dall'1 al 379 e sono numerate a cc. e pp. secondo dove è lo scritto. Inoltre vi è una pag. 61 bis, 202 bis, 208 bis, all'ultima pag. è scritto: Fine. L'inchiostro è sbiadito». L'attuale scheda della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania così registra l'opera sotto la suddetta segnatura: «VERGA, Giovanni — I MALAVOGLIA. Ms. autogr. cart., sec. XIX (1881), mm. 330 × 220, cc. /380/ complex. Precedono il testo 4 cc. nn., 1 c. doppia scritta per traverso su tutta la lunghezza di un doppio foglio protocollo, 2 cc. nn. e non comprese nella rileg.; seguono: 1^a pref. datata Milano 22 gennaio 1881 e firmata G. Verga, di 6 cc. con autografa numerazione ad inchiostro da 1 a 7 su ogni pag. scritta; 2^a pref. datata Milano 19 gennaio 1881, di 2 cc. nn.; il testo irregolarmente numerato a penna dall'A. da 1 a 379. Prefazioni di linee 37, testo di linee 25. Il testo inizia a c. 1r.: «I Malavoglia /1/ /a margine: Eligio/. Un tempo i Malavoglia erano tutti/ numerosi come i sassi della strada/ vecchia di Trezza...»; nell'ultima carta che reca sul *verso* 379, finisce: «Addio, ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragio/ne d'andarmene, qui non posso starci. Addio./ Perdonatemi tutti./ Fine». Sul *verso* del foglio di guardia dedica autogr. di Luigi Capuana: «A mia moglie *Adelaide Bernardini*,/ questo autografo di un autentico/ Capolavoro, augurandole ogni bene!/ Luigi Capuana/ Catania, 21 Maggio 1910». In testa alla c. 1r.: «All'illustre «fotografo» Luigi Capuana/ il suo Giovanni». Frequenti correzioni interlineari; postille a margine. Carta di filo (uso bollo e protocollo) in cattivo stato di conservazione; inchiostro sbiadito. Leg. coeva; piatti in tela con impressioni a secco; costola in pelle con nervetti e dicitura: Verga/ I Malavoglia. Cartellino abraso». Desidero esprimere alla Casa Editrice Mondadori a nome del Consiglio Scientifico della Fondazione Verga e mio personale la più viva gratitudine per avere con molta liberalità dato copia del catalogo dei microfilms dei manoscritti Verga e di averne consentito il deposito nella biblioteca della Fondazione.

immagine sfocata dell'unico manoscritto superstite². Eccone, in via preliminare, una più precisa presentazione esterna.

Manoscritto autografo, scritto su carta protocollo con inchiostro violetto, misura cm. 33 x 22, numerato di mano dell'autore con numerazione progressiva sulle pagine scritte, di solito solo il *recto*, da pag. 1 a pag. 379, rilegatura in cartone e costa in pelle. In particolare però nella numerazione, che reca parecchie correzioni, alla pag. 61 segue pag. 61 bis, alla pag. 87 segue pag. 88 sul *verso* della pag. 87, poi una pagina scritta non numerata e cancellata per intero da due linee trasversali, e sul *verso* della quale continua il testo e la numerazione, pag. 89; ancora alla pag. 94 segue sul *verso* pag. 95; le due seguenti scritte sul *recto* e sul *verso* sono numerate inversamente, sul *recto* 97 e sul *verso* 96; alla pag. 101 segue sul *verso* pag. 102; alla pag. 118 segue sul *verso* pag. 119 e alla pag. 120 segue sul *verso* pag. 121; alla pag. 154 segue sul *verso* pag. 155; alla pag. 191 segue sul *verso* pag. 192 e alla pag. 193 segue sul *verso* pag. 194; alla pag. 202 segue pag. 202 bis; alla pag. 207 segue sul *verso* pag. 208, alla quale seguono due pagine, una numerata 208 e un'altra non numerata, am-

² S'intende parlare, naturalmente, del manoscritto completo dell'opera, secondo il disegno definitivo e non degli abbozzi, di cui si hanno notizie contrastanti, e pervenuti infine in misura ridotta nell'acquisizione ultima della Regione Siciliana. Infatti in NPerr n. 165, sotto la data « a 16 Giugno 1935 » si legge: « LA MAREA = Ms autografo di facciate grandi N. 236 »; invece MicrM dà una descrizione minuziosa di questi abbozzi: VIII, ft. 2-6 « [I MALAVOGLIA]. Nn. 5 cc. autografe numerate 31-35, scritte e corrette con inchiostro viola. *Inc.* c. 31: Nella casa dei Malavoglia...; *expl.* 35: ... e soffiando ». Ancora VIII, ft. 7-151: « [I MALAVOGLIA]. Nn. 106 carte autografe, di cui è fotografato anche il *verso*, numerate come segue (la numerazione del *verso* è data tra parentesi rotonde dopo ogni carta): c. 1 (*verso* non numerato), 2 (*verso* non numerato) 3 (1), 4 (2), 5 (2), 6 (3), 7 (4), 8 (2), 9 (3), 10 (5, segue un'altra c. non cassata numerata pure 5), 11 (6), 54, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 46 (29), 47 (30), 48 (31), 49 (32), 50 (33), 51 (34), 52 (35), 53 (36), 54 (37), 55 (38), 56 (39), 57 (40), 58 (41), 59 (42), 60 (43), 61 (44), 62 (45), 63 (46), 64 (47), 65 (48), 66 (27), 67 (28), 68 (29), 69 (30), 70 (31), 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82 (1), 83 (2), 84 (3), 85 (4), 86 (8), 87 (9), 88 (10), 89 (11), 90 (12), 91-124. Le cc. 82-90v, numerate 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12 contengono una stesura della novella *Cavalleria Rusticana*. *Inc.* c. 1: Nella casa del nespolo...; *explicit.* c. 124: ...mentre era ancor viva, gli altri non pote [...]. Infine MicrM VIII, ft. 153-160: [I MALAVOGLIA]. Nn. 8 cc. autografe così numerate: 13, 24, non numerata, 27, non numerata, 28, 45, 29. Scritte con inchiostro viola e corrette con inchiostro viola e nero. *Inc.* c. 13: [...] tino, e nella colonna; *expl.* c. 29: ad un mucchio di monelli ». Infine questi sono quelli pervenuti alla Biblioteca Universitaria di Catania, secondo VReg. 19.127 (207): « LA MAREA. [I MALAVOGLIA]. Ms. autografo, cc. 13-26, 31-35, 54. [Carte complessive 20, scritte solo sul *recto*. Precede un foglietto intestato al « Senato del Regno », con la scritta, a matita: LA MAREA. Il tutto contenuto in una busta indirizzata a Federico De Roberto: l'indirizzo è di mano di G. Verga] ».

bedue cancellate per intero da due linee trasversali, per poi riprendere regolarmente con la pag. 210 (manca perciò nella numerazione la pag. 209); alla pag. 220 segue sul *verso* la pag. 221, le pp. 231 e 232 recano per mera distrazione i nn. 131 e 132; alla pag. 233 segue sul *verso* pag. 234; alla pag. 236 segue sul *verso* pag. 237, la pag. 325 per distrazione è segnata 225, così pure la pag. 359 per distrazione è segnata 259, alla pag. 369 segue sul *verso* pag. 371, mentre la seguente, segnata pag. 370, reca a metà l'indicazione « attacca alla pagina precedente 371 »; alla pag. 372 segue sul *verso* pag. 375, poi la numerazione continua con pag. 376 e sul *verso* pag. 373, e ancora pag. 377 e sul *verso* pag. 374 ed infine pag. 378 e sul *verso* pag. 379. In definitiva il manoscritto si compone effettivamente di 379 pagine (la 61 bis compensa la 209 saltata), scritte su 354 carte. Le correzioni sono numerosissime e fittissime, tutte di mano dell'autore. Inc.: *I Malavoglia. Un tempo i « Malavoglia » erano stati numerosi come i sassi...*; expl.: *...Vedi che avevo ragione d'andarmene, qui non posso starci — Addio, perdonatemi tutti. Fine.*

Inoltre accompagnano il manoscritto sedici fogli sciolti, non numerati nella maggior parte, di misura e tipo di carta uguali al resto, scritti in modo vario, alcuni sul *recto* e sul *verso*, altri solo sul *recto*, ancora alcuni nel senso verticale del foglio, altri nel senso orizzontale. Che essi facciano parte integrante dell'autografo è pressoché dichiarato dall'autenticazione dell'autore, che su uno degli schemi appose la dedica del dono dell'intero volume al Capuana, soprascrivendo « All'illustre " fotografo " Luigi Capuana il suo Giovanni ». La descrizione del contenuto chiaramente qualifica questi fogli come una serie di schemi ed appunti, scritti (e corretti ed ampliati) in tempi diversi durante la elaborazione del romanzo. Essi possono essere così indicati:

A: n. 4 ff., non numerati, scritti tre sulle due facciate, e uno solo sul *recto*; il primo in alto porta la rubrica « I Proverbi ». Ed infatti segue una sequenza di proverbi, divisi per categoria, secondo la catalogazione della fonte, di cui sono indicate le pagine e i volumi³; numerose le aggiunte interlineari. La serie è interrotta sul *verso* del primo foglio, la cui seconda metà era evidentemente rimasta vuota e

³ Trattasi della contemporanea raccolta di G. PITRÈ, *Proverbi siciliani*, voll. 4, Palermo, 1880.

successivamente riempita con alcuni appunti pro-memoria, sotto il titolo « PADRON 'NTONI. Note e richiami per coordinare il manoscritto », per complessivi diciassette righe, divisi in cinque capoversi ⁴.

B: n. 2 ff. non numerati, scritti sul *recto* e sul *verso* sotto la rubrica: « I MALAVOGLIA - Svolgimento dell'azione », contenenti uno schema del romanzo secondo una scansione cronologica, i cui dati sono segnati in evidenza fuori del margine sinistro del foglio. Seguono alla fine, nello spazio rimasto vuoto, alcune annotazioni su « Fondamento dei caratteri locali pei *Malavoglia* » (cinque righe) e poi « per l'Uomo di lusso » (quattro righe) ⁵.

C: n. 2 ff. non numerati, scritti su ambedue le facciate, *recto* e *verso*, nel senso orizzontale del foglio; sul primo la rubrica « I MALAVOGLIA - Personaggi, carattere fisico, e principali azioni ». Segue l'elenco dei personaggi, a cominciare da *Padron 'Ntoni* e finire con *Vanni Pizzuto*, con accanto a ciascuno molto succintamente la descrizione fisica e il ruolo nella vicenda; chiude la serie un disegno che raffigura la reciproca disposizione dell'*Orsa maggiore* e dell'*Orsa minore* e l'indicazione del nome « in volgare siciliano » di alcune stelle. Numerose le correzioni, di cui finora non è stato dato un conto esatto ⁶. Invero lo schema appare corretto ed integrato con aggiunte interlineari in alcuni punti essenziali dell'azione, sì da assumere una fisionomia diversa (C¹), fisionomia che è difficile definire unitaria in senso cronologico, e che anzi è facile supporre come esito di successive sovrapposizioni ed interventi ⁷.

D: n. 2 ff. non numerati, scritti sul *recto* e sul *verso* il primo e solo sul *recto* il secondo, recanti una prima redazione dell'*Introduzione*, datata « Milano, 19 Gennaio 1881 » ⁸.

E: n. 6 ff. numerati da 1 a 7 di mano dell'autore, scritti tutti

⁴ Pubblicati da L. Perroni, nel cap. *I manoscritti di Giovanni Verga*. 1. *Preparazione de «I Malavoglia»*, nel vol. *Studi vergbiani*, vol. I, Palermo, 1929, p. 114.

⁵ L. PERRONI, art. cit., pp. 115-117, n. 1. Lo schema compare inoltre nella *Introduzione dei Malavoglia* negli Oscar Mondadori a cura di Corrado Simoni, 1968, pp. 17-19.

⁶ L. PERRONI, art. cit., pp. 117-121; e nella ed. Mondadori cit., p. 20.

⁷ Almeno due le varianti situazionali più vistose: in C Alessi muore a Lissa, Brasi sposa la Nunziata, Luca (Cipolla) sposa la Zuppidda; C¹ corregge sul nome di Alessi quello di Luca, su quello di Brasi sovrappone nell'interlineo Alessi, e su Luca soprascrive Brasi. Ancora in C Lia muore di colera nel 1867 e Mena si lascia sedurre da don Michele, mentre in C¹ le parti sono invertite.

⁸ Inviata, questa e la seguente, al Treves, fu da questi prescelta (secondo Lina e Vito Perroni) e stampata nell'edizione del romanzo: « Molto bella ed originale la vostra prefazione. Ho scelto la seconda, con una piccola trasposizione di periodi.

solo sul *recto*, meno l'ultimo, che è scritto anche sul *verso*, recanti una seconda redazione dell'*Introduzione*, datata « Milano, 22 gennaio, 1881 »⁹.

La sopravvivenza di questi fogli sciolti costituisce uno dei problemi collaterali posti dall'autografo dei *Malavoglia*: è infatti da chiedersi se essi possano far parte integrante della ricostruzione della storia interna del testo ed in quale misura, e se i dati del loro ordinamento, ipotetici per quanto si voglia, possano pur nondimeno essere significativi circa i tempi e le modalità della elaborazione di esso.

Della composizione dei *Malavoglia* inoltre è possibile dare una nutrita scheda biografica, dal 21 aprile 1878 al 25 febbraio 1881, secondo le raccolte di lettere finora pubblicate¹⁰.

0.2. La descrizione diplomatica del manoscritto abbisogna tuttavia di un esame interno, al fine di spiegarne l'effettivo ordinamento,

Vedrete nelle bozze se così vi piace, che naturalmente siete voi giudice in ultima istanza » (lettera del Treves del 22 genn. 1881, pubbl. parzialmente da L. e V. Perroni in appendice all'art. *Storia de « I Malavoglia »*, in « Nuova Antologia », vol. LXXV, 1940, pp. 128-129, n. 1). Ma su questa breve questione si tornerà in altra sede.

⁹ Lina Perroni propone un confronto tra le due *Introduzioni*, con edizione di brani di questa inedita, nel cap. cit. di *Studi verghiani*, I, pp. 124-125, ed ancora qualche brano nell'art. cit., pp. 128-9.

¹⁰ Segnatamente due: G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Bulzoni Ed., 1979 (sigl. Lsp) e G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Le Monnier, 1975 (sigl. LCap). Scheda biografica: lettera a Salvatore Paola Ventura, Milano, 21 apr. 1878 [Lsp 109]; Luigi Capuana, Catania, 17 maggio 1878 [LCap 26]; Luigi Capuana, Catania, 7 nov. 1878 [LCap 29]; Luigi Capuana, Milano, 14 marzo 1879 [LCap 34]; Luigi Capuana, Catania, 10 apr. 1879 [LCap 36]; Luigi Capuana, Catania, 20 apr. 1879 [LCap 37]; Mario Verga, Milano, 16 febr. 1880 [Lsp 122]; Emilio Treves, Milano, 25 apr. 1880 [Lsp 125]; Mario Verga, Milano, 27 giugno 1880 [Lsp 127]; Luigi Capuana, 2 luglio 1880 [LCap 44]; Mario Verga, Milano, 10 luglio 1880 [Lsp 129]; Emilio Treves, 19 luglio 1880 [Lsp 132]; Mario Verga, Varese, 28 luglio 1880 [Lsp 135]; Emilio Treves, Varese, 9 ag. 1880 [Lsp 137]; Mario Verga, Varese, 9 ag. 1880 [Lsp 138]; Luigi Capuana, Mendrisio, 23 ag. 1880 [LCap 45]; Luigi Capuana, Mendrisio, 29 ag. 1880 [LCap 46]; Mario Verga, Milano, 26 sett. 1880 [Lsp 143]; Mario Verga, Milano, 15 nov. 1880 [Lsp 146]; Mario Verga, Milano, 1 dic. 1880 [Lsp 148]; Carlo Del Balzo, Milano, 14 dic. 1880 [Lsp 150]; Luigi Capuana, 19 febr. 1881 [LCap 50]; Luigi Capuana, Milano, 25 febr. 1881 [LCap 51]. Cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1977. Sono da aggiungere ora almeno due lettere del Verga a Paolina Greppi, la prima del 28 luglio 1880 da Varese, e la seconda del giorno seguente, sempre da Varese, che contengono interessanti riferimenti al lavoro per *I Malavoglia*; una terza lettera infine del 12 aprile 1880 alla stessa Greppi ha un accenno alquanto generico. Vedi G. GARRA AGOSTA, *Verga immemorato*, Ed. Greco, Catania, 1980, pp. 47-50, nn. XIII, XV e XVI; anche in *Lettere a Paolina*, a cura di GINO RAYA, Ed. « Fermenti », Roma, 1980, pp. 34-35, nn. 7-8.

per individuare il preciso momento o i momenti della sua 'costruzione', il materiale impiegato e la tecnica di edificazione: tre elementi diversi e concorrenti, probabilmente molteplici nel loro interno, e tuttavia tali da portare ad una storia unitaria, ad un'unica vicenda compositiva, che dia risposta razionale ed univoca ad ogni dato interno ed esterno, per quanto contraddittorio o eterogeneo possa apparire a prima vista.

Fortunatamente il manoscritto si presenta omogeneo e con caratteristiche singolari nella storia della tradizione di un testo letterario: voglio dire che è raro trovarsi di fronte ad un autografo che nel disegno definitivo dell'opera rappresenti da solo il primo e l'ultimo manoscritto, cioè la prima pagina scritta e l'ultima pagina aggiunta della fine, siglata con la parola « fine » alla vigilia dell'invio in tipografia. Cosicché la definizione di questi tre elementi sopraddetti (tempi, stesure e tecniche di elaborazione) si condensano in quest'unico testimonio, le cui pagine riassumono e chiudono quasi per intero la storia dei *Malavoglia*.

I dati finora raccolti e che qui si analizzano possono raggrupparsi in tre settori distinti e nel contempo convergenti, che attengono rispettivamente a tre aree separate e contigue di analisi critica del testo: un primo settore, che definirei strettamente filologico, che impegna cioè in varia misura e modalità l'ecdotica del testo; un secondo settore, che definirei estensivamente linguistico, nel senso non generico e classificatorio del termine ma nel senso proprio della individuazione di una 'grammatica interna' della forma del testo, del suo costituirsi e del suo evolversi e del suo definitivo solidificarsi; un terzo settore, che definirei della struttura del racconto e riferirei invece alla organizzazione narrativa della storia dei *Malavoglia*, ai moduli di aggregazione o di separazione delle macro-strutture della *fabula*.

Ma per un immediato chiarimento e per fugare allarmismi di sconfinamenti illegittimi, è bene ripetere e sottolineare che i dati qui allineati e quelli che seguiranno provengono solo ed esclusivamente dallo scrutinio del testo nella *facies* compositiva e frammentaria dell'autografo e perciò nella loro disposizione contrastiva, di opposizione interlineare. Essi perciò sono chiamati con il loro peso documentario a dare testimonianza degli elementi prioritari, dell'antefatto, del momento letterario fissatosi irrevocabilmente nella stampa dell'81. L'interesse di questi dati consiste nella loro precarietà e provvisorietà, quali

momenti di una ricerca fantastica ed espressiva, che comportava e risolveva faticosamente e di volta in volta tensioni culturali divergenti, contrasti linguistici occulti e palesi, invenzioni e soluzioni alternative del racconto e il loro ordinarsi e reciproco dimensionarsi.

1.1. L'area strettamente filologica, cui si riferiscono i dati dell'esame del manoscritto, è abbastanza ampia e circostanziata: essa coincide quasi del tutto (non del tutto, ovviamente, per la dispersione di altri testimoni anteriori e posteriori a questo, quali gli abbozzi da una parte e le bozze corrette della stampa dall'altra) con la problematica istituzionale della critica del testo: a cominciare dalla individuazione delle diverse stesure e dei tempi delle loro stratificazioni, e poi alla disamina e alla classificazione dei modelli di intersezione di esse e infine alla qualificazione di questi modelli, come livelli di avanzamenti formali o comunque di modificazioni preordinati e unidirezionali.

S'incominci, per comodità, dall'ultima pagina di questa storia. Ebbene, questo è sicuramente il manoscritto che andò in tipografia: lo confermano le numerose segnalazioni dell'autore, che indica al proto nei punti più delicati e difficili la successione delle pagine o l'inserimento di passi riportati con diversa successione¹¹, lo confermano i numerosi segni del proto che ai margini ha siglato gli stacchi giornalieri del suo lavoro di composizione¹², lo confermano infine i riscontri con i riferimenti epistolari¹³.

Ma questa è l'ultima pagina della storia o, per meglio dire, la penultima, essendo l'ultima rappresentata dalla stampa dell'81. E tuttavia una pagina della storia di per sé decisiva, tale cioè da rappresentare un punto fermo ed irreversibile, dal quale si può andare indietro, per ricostruire le pagine precedenti nel loro probabile suc-

¹¹ Cfr. § 1.2.

¹² Sono segnati vistosamente con le diciture spesso congiunte *lasciato/letto* (alle pp. 88, 91, 97, 111, 112, 123, 146, 165, 186, 200, 218, 222, 240, 262, 282, 301, 302, 314, 316, 338, 349; riferimenti ai fogli di stampa a p. 109, 187, 189). I nomi dei compositori, che s'alternavano nel lavoro di composizione dei *Malavoglia*, sono Eligio (p. 1, 31, 112, 130, 140, 146, 176, 210, 242, 245, 280, 299, 314, 316, 335, 345, 349, 376), Miradolo (p. 91, 142, 171, 181, 196, 224, 255, 285, 303, 325, 348, 355, 359), Molinari A. (p. 11, 41), Ripamonti (p. 21, 229).

¹³ Lettera al fratello Mario del 27 giugno 1880 [Lsp 127] e allo stesso del 2 luglio 1880 [Lsp 128] e al Treves del 19 luglio 1880 [Lsp 132], al fratello Mario del 21 luglio 1880 [Lsp 135], al Treves del 9 ag. 1880 [Lsp 137], al fratello Mario in pari data [Lsp 138], al Capuana del 23 ag. 1880 [LCap 45] e allo stesso del 29 ag. 1880 [LCap 46].

cedersi, e si può andare avanti per leggere l'ultima pagina della storia, quella consegnata e fissata per sempre dai tipi del Treves. Certo l'andare indietro per ricostruire le fasi della storia interna dei *Malavoglia* è meno agevole e comporta dei rischi; ma bisogna affrontarne le difficoltà e metterne in conto i rischi, se si vuole capire veramente com'è nato e s'è fatto questo capolavoro, non tanto per un giudizio di valore, cui queste pagine non sono affatto destinate, ma soprattutto per un accertamento testuale criticamente fondato.

1.2. L'elemento più appariscente di un intrinseco sovrapporsi di successive elaborazioni del romanzo è costituito dalla contraddittoria successione delle correzioni del numero distintivo dei capitoli: per la scansione dei capitoli infatti il manoscritto reca indicazioni apparentemente contrastanti tra una prima e una seconda numerazione, per buona parte del testo non coincidenti e per il resto sovrapposte. Non solo; ma anche la numerazione delle pagine per una parte, per quanto esigua (pp. 43-67), si sovrappone ad una precedente numerazione. Ora s'è visto che la decifrazione e la disamina di quella sottostante contribuiscono in modo sostanziale alla ricostruzione diacronica dell'ordine dei capitoli, specialmente se i singoli dati vengono collegati e verificati sulle due coordinate extra-testuali rappresentate dai fogli sciolti allegati al manoscritto e dalle indicazioni epistolari. Per questa via può cercarsi la duplice convalida sia dell'itinerario compositivo dei *Malavoglia*, sia dell'ordine delle modificazioni del quadro narrativo, modificazioni prima fissate negli schemi preparatori dei fogli sciolti e poi passate e man mano realizzate nelle varie e successive revisioni del testo.

Per maggiore chiarezza è opportuno dare la tavola delle corrispondenze delle due numerazioni delle pagine (quella unica e definitiva e quella sottostante soppressa) e delle due numerazioni dei capitoli (la definitiva e la precedente sottostante)¹⁴:

¹⁴ Per St s'intende ora ed in appresso l'ed. Treves 1881 (anastaticamente riprodotta nella «Biblioteca verghiana», diretta da G. Giarrizzo, Edikronos, Palermo, 1981). Inoltre s'avverte che i numeri arabi o romani in corsivo si riferiscono alle diverse numerazioni autografe modificate e corrette (e quindi sopresse) dall'autore nell'ordine stesso in cui compaiono nel manoscritto. Infine le sigle x^1 , x^2 , x^3 vengono date a fogli la cui numerazione originale non è decifrabile con sicurezza sotto la successiva correzione. L'indicazione «pag.» si riferisce sempre alle pagine del manoscritto; mentre l'indicazione della pagina della stampa viene data dal numero preceduto dalla sigla St.

St	Ms, pag.	Ms, cap.
p. 1, cap. I	1 ↓	I
p. 18, cap. II	20 ↓	II
p. 45, cap. III	1 → 43 2 → 44 3 → 45 4 → 46 5 → 47 6 → 48 6 ^{bis} → 49 7 → 50 9 → 51 10 → 52 11 → 53	I → II → III
p. 57, cap. IV	54 55 x ¹ → 56 x ² → 57 x ³ → 58	IV
p. 61, rigo 16	31 → 59 32 → 60 33 → 61 34 → 61 ^{bis} 35 → 62 36 → 63 37 → 64 38 → 65 39 → 66 40 → 67 41 → 68	II → III → V
p. 76, cap. V	↓ 72	V
p. 93, cap. VI	↓ 90	IV → VI
p. 122, cap. VII	↓ 113	VII
p. 135, rigo 9	↓ 122	IV → V
p. 159, cap. VIII	↓ 140 ↓	VIII

p. 185, cap. IX	↓ 163	VI → IX
p. 226, cap. X	↓ 191	VII → X
p. 250, rigo 5	↓ 207	VIII
p. 284, cap. XI	↓ 234	XI
p. 315, cap. XII	↓ 258	IX → XII ¹⁵
p. 345, cap. XIII	↓ 285	XIII
p. 391, cap. XIV	↓ 322	XIV
p. 426, cap. XV	↓ 349	XV ¹⁶

Dal quadro emerge in primo luogo che allo stato presente il manoscritto conserva ed incorpora una parte scritta precedentemente: la sua consistenza è data dalla numerazione residua (almeno da 1 a 11 e tre pagine di difficile identificazione e da 31 a 41, con la dispersione delle pagine intermedie) e la sua fisionomia dal taglio in due capitoli.

Ancora un secondo fatto più importante emerge, in collegamento col primo: il taglio dei capitoli avviene in fasi successive, con frequenti ritorni all'indietro, rifacimenti e modificazioni. L'ipotesi di ricostruzione sopra schematizzata cerca di chiarire i rapporti di dipendenza delle varie correzioni al fine di ordinare ogni dato in una successione organica e coerente.

Almeno quattro sono i momenti che il quadro presenta come stadi di successivi ordinamenti dei capitoli:

I stadio: una prima stesura divisa in due capitoli, numerati I (pp. 1- x^3) e II (31-41...).

II stadio: aggiunta di un capitolo iniziale, che viene numerato I (pp. 1-42); conseguentemente il cap. I diventa II e il II (di p. 31) diventa III, continuando la numerazione con IV (p. 122) e comportando la rinumerazione delle pagine della precedente stesura incorporata nella nuova (pp. 1-41 → 43-68).

¹⁵ Il ms. reca VII per un evidente banale errore di scrittura; vedi nota seguente.

¹⁶ Su correzione di XII; evidentemente per un banale errore di scrittura, qui però corretto dall'autore medesimo.

III stadio: il cap. *III*, risultando eccessivamente lungo (da p. 59 a pag. 121), è suddiviso in due capitoli con la cesura a p. 90, numerata cap. *IV*, e conseguentemente l'ex cap. *IV* riceve la nuova numerazione di cap. *V*. Da qui è continuata la numerazione con il cap. *VI* (p. 163), cap. *VII* (p. 191), cap. *VIII* (p. 207), cap. *IX* (p. 258).

IV stadio: revisione e riordinamento definitivo, che così ripartisce il testo:

a) il cap. I (pp. 1-42) è suddiviso in due capitoli, cap. I (pp. 1-19) e cap. II (pp. 20-42);

b) il cap. *II* diventa cap. *III*;

c) il cap. *IV* (p. 90) viene anticipato a p. 54 e il *III* (p. 59) numerato *V*, ma immediatamente è soppresso il taglio di p. 59 e passato a p. 72, dove il cap. *V* si stabilizza definitivamente;

d) la cesura dell'ex cap. *IV* (p. 90) è attribuita al cap. *VI*;

e) una nuova divisione è fatta a p. 113, dove è segnato l'inizio del cap. *VII* ed è soppressa definitivamente la pausa di p. 122, che è portata invece a p. 140 con l'inizio del cap. *VIII*;

f) il cap. *VI*, mantenendo la stessa misura, diventa cap. *IX*, così anche il cap. *VII*, che riceve la nuova numerazione, cap. *X*;

g) il taglio del cap. *VIII* viene portato da p. 207 a p. 234 e, proseguendo la progressione della nuova numerazione, diventa cap. *XI*; e viene ribadita infine la cesura del cap. *IX* (p. 258), ora cap. *XII*.

Questa chiave di lettura del quadro della ripartizione dei capitoli, nelle sue diverse fasi di elaborazione, dà senso e coerenza continuativa a tutte le correzioni e sostituzioni, che nel testo si sono via via sovrapposte e spesso incrociate. È chiaro ed evidente che la successione numerica è solo il simbolo artificiale ed esterno del crescere e disporsi della materia narrativa, che è l'unico processo reale e vitale che le pagine del manoscritto documentano per ogni momento distinto, e però nel contempo custodiscono e serrano in una concrezione difficilmente districabile per l'ovvio appiattimento temporale delle correzioni, che naturalmente si presentano sulla pagina con una disposizione prospettica non sempre sicura e incontrovertibile.

In questa sede, al di qua ancora di ogni considerazione di carattere valutativo ed estetico, la disposizione descrittiva, che il quadro propone, dimostra la estrema variabilità del ritmo delle pause rappresentato dalla cadenza dei capitoli, che l'accrescimento della materia e il subitaneo mutarsi delle soluzioni narrative condizionavano

e suggerivano. Quel processo di revisione e di riordinamento, che le lettere note riferiscono ad un periodo di tempo assai ristretto, fu però in realtà intenso ed integrale. E che sia stato affrontato senza pregiudizi, senza cioè irrigidimenti su soluzioni già raggiunte, ma anzi con esplicita flessibilità innovativa, è confermato ampiamente dagli schemi diversi che l'autore di volta in volta consegnava per sua memoria alle pagine sparse.

Cercare in queste una convalida delle ipotesi di ordinamento qui avanzate è impresa non facile; ma ancora più ardua sarebbe cercarvi una precisa 'documentazione' storica e cronologica, che andasse oltre ad alcuni riferimenti assai generali.

Basteranno due esempi emblematici: nell'uno è implicato il titolo del romanzo, nel secondo alcuni nodi fondamentali della trama. Come s'è visto dalla descrizione, alcune variabili del racconto sono state appuntate dal Verga nello spazio, rimasto vuoto, del primo elenco di proverbi, sotto la rubrica «PADRON 'NTONI. Note e richiami per coordinare il manoscritto» (A). Egli cioè si riferisce ai *Malavoglia* con il titolo di *Padron 'Ntoni*: si sa bene che il titolo ultimo occhieggiò per la prima volta nel maggio del '78 in una lettera al Capuana¹⁷, ma a lungo ristette probabilmente il doppio uso, se ancora il 16 febbraio dell'80 il romanzo veniva chiamato *Padron 'Ntoni*¹⁸ e così perfino al 27 giugno nell'atto di inviarlo all'editore¹⁹; solo dal 19 luglio è adottato il titolo definitivo²⁰ e esplicitamente confermato all'editore il 9 agosto: «Per titolo resta adottato *I Malavoglia*, invece di *Padron 'Ntoni*»²¹, con una formula cioè, che conferma l'ipotesi di una tarda definizione del titolo.

Ebbene, il manoscritto a pag. 43 reca sotto le correzioni il primo titolo PADRON 'NTONI, la primitiva numerazione delle pagine (pag. 1) e dei capitoli (cap. I): è evidente che le pagine seguenti, con la numerazione delle pagine e dei capitoli sottoscritta e poi cor-

¹⁷ «A proposito, mi hai trovato una 'ngiuria' che si adatti al mio titolo? Che ti sembra de *I Malavoglia*. Potresti indicarmi una raccolta di *Proverbi* e modi di dire siciliani?»; lettera da Catania del 17 maggio 1878 a Luigi Capuana [L. Cap. 26].

¹⁸ Lettera al fratello Mario, da Milano, del 16 febr. 1880 [Lsp 122].

¹⁹ Lettera al fratello Mario, da Milano, del 27 giugno 1880 [Lsp 127].

²⁰ Lettera al Treves del 19 Luglio 1880: «Quello che mi dite delle novelle m'incoraggia e mi fa lieto pel romanzo nel quale ho cercato di estrarre quel concetto... Ci riuscirò nei *Malavoglia*?... Quanto al ms. dei *Malavoglia* datemi ancora una settimana o due» [Lsp 132].

²¹ Lsp 137.

retta, appartengono a questa stesura del testo. Che la suddetta numerazione delle pagine si sia fermata al n. 41 (quella superstite, e con una lacuna) e poi 'coperta' dalla nuova, lascia adito ad una ipotesi concreta, confortata com'è da ogni indizio produttore: questo primo nucleo del romanzo è forse da identificarsi con il fascicolo inviato in lettura provvisoria al Treves (25 aprile 1880): «Eccovi i primi capitoli del romanzo. Io preferisco tagliar via tutta la prima parte sino a pag. 42 e cominciare subito colla pagina 1 dell'altro brano del manoscritto che vi mando. Rinunzio forse ad una maggiore evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia e di interesse»²². Con ogni probabilità il Verga numerò solo le pagine inviate all'editore, lasciando il resto senza numerazione e continuando solamente la numerazione dei capitoli (sino al IX).

Ma, ammesso per probabile tutto ciò, non se ne ricavano conseguenze certe e definitive né sul versante della datazione degli strati redazionali del testo (che è l'unico problema importante per l'accertamento della sua storia), né per l'evoluzione della trama narrativa, la quale appare in un punto focale, quale quello della sorte Mena-Lia, quanto mai evasiva per molteplicità di soluzioni ipotizzate. Tuttavia se, come credo, gli indizi conducono ad un manoscritto già steso e a una soluzione già adottata, questi appunti sono da riferire alla prima stesura completa dei *Malavoglia* (23 giugno 1880, inviata dopo quattro giorni al Treves); e servivano perciò al «coordinamento» del manoscritto prima della stampa. Sotto il profilo redazionale perciò non costituiscono un apporto significativo; e per il titolo solo una conferma della sua lunga provvisorietà.

Il secondo esempio invece, nell'intrico delle ipotesi, è più contraddittorio. Lo scambio dei nomi e le correzioni di C danno ai fogli sciolti, come s'è visto, il seguente ordine, B, C, C': ebbene, alcuni dei 'nodi' qualificanti di B e C sono superati sin dalla prima stesura del testo dei *Malavoglia* o quella che appare a noi come la prima stesura²³ e solo a livello di C' possono rintracciarsi effettive coinci-

²² Lsp 125.

²³ B reca l'introduzione cioè la presentazione del paesaggio, dei personaggi e dell'ambiente, «la prima parte» in altri termini, alla quale il Verga rinuncia nella redazione dei «primi capitoli» inviati al Treves con la citata lettera del 25 aprile («Io preferisco tagliar via tutta la prima parte sino a pagina 42 e cominciare subito alla pagina 1 dell'altro brano di manoscritto che vi mando. Rinunzio forse ad una maggiore evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia

denze. È assai verosimile perciò che gli schemi B e C siano precedenti alla redazione dei primi capitoli inviati al Treves (25 aprile '80) e che le correzioni allo schema C (appunto C¹) siano stati apportate in tempi diversi, una parte antecedentemente al componimento dei suddetti primi capitoli (cambio dei nomi Alessi-Brasi-Luca) e una parte in coincidenza con il « coordinamento » dei *Malavoglia* (inversione Lia-Mena). Come si vede, l'apporto di questi schemi alla storia interna del romanzo è assai marginale. Riguardano essi piuttosto la sua preistoria gestionale, 'prove' dell'invenzione della favola e del disegno dei suoi accadimenti; e non toccano affatto il formarsi e il consolidarsi della sua veste formale.

1.3. Altro elemento tra i più macroscopici dell'ordinamento interno, cioè uno dei più vistosi segni di 'aggiustamenti' o di assestamento della 'costruzione' del testo, è dato dalla successione progressiva della numerazione delle pagine, là dove si interrompe il ritmo di vuoto e pieno (*recto* = pieno; *verso* = vuoto) o si inverte l'ordine già dato alla numerazione: sono le linee di frattura del testo, quasi sempre motivate dall'inserimento di un nuovo 'episodio' testuale. Quasi sempre l'attento rilevamento delle fratture e della conseguente sutura dà precise indicazioni dei tempi dell'intervento, delle differenziazioni redazionali e delle tecniche operative attivate.

Vorrei dare un solo esempio, il più clamoroso, perché confortato dalla stessa testimonianza dell'autore, il quale ne dà una precisa chiave di lettura. A pag. 202^{bis}, sul margine superiore, si legge: « N.B. pel proto. Il seguente brano sino a pag. 208, deve sostituirsi a tutta o parte della pagina percedente del manoscritto, e nel rivedere la stampa mi si mandino le tre pagine 200, 201 e 202 dell'originale perché sappia indicare dove deve attaccare il presente brano non avendo adesso sottocchio l'intero manoscritto ». Seguono le pp. 203, 204, 205, 206, 207 e 208, l'ultima delle quali si presenta completamente cancellata da due linee diagonali e sostituita dal numero 208 scritto sul *verso* di pag. 207, dove il testo finisce a metà pagina, seguito dalla seguente didascalia: « N.B. pel proto. Qui probabilmente

e di interesse »); vi compare inoltre il trinomio Alessi-Brasi-Luca secondo la prima attribuzione, anch'essa superata sin dalla fase suddetta; infine anche la vicenda Mena-Lia appare secondo la prima versione. C è direttamente collegato con B, riproducendone esso le medesime soluzioni narrative.

deve attaccare il brano precedente dove fu interrotto alla pag. 202 del manoscritto inviato precedentemente, la quale pag. 202 deve perciò pigliare il n. 209 e così di seguito. Ma il tutto aggiusterò e coordinerò meglio sulle bozze di stampa purché mi si mandi insieme ad esse il manoscritto originale ». Alla pag. 208, cancellata per intero dalle diagonali, segue una pagina senza numerazione, scritta per intero e poi cancellata; poi seguono la pag. 210 (su correzione di un originario 203), la pag. 211 (su correzione di un originario 204) e la pag. 212, senza cancellatura di numerazione sottostante²⁴.

Siamo in presenza dunque di una stesura originaria (A), di cui una parte già inviata in tipografia, sino a pag. 202, e una parte ancora sullo scrittoio, numerata sino a pag. 204 e non numerata per altre otto pagine (che possiamo siglare per comodità Ax^1 , Ax^2 , ... Ax^8); di una stesura successiva (B), relativa ad un brano inserito in fase di correzione di A per l'invio definitivo alla stampa, numerato pag. 202^{bis}, 203, 204, 205, 206, 207, 208; di una stesura secondaria (B¹) rispetto a questa seconda, che per comodità definiremo 'di sutura', relativa alla necessaria ricucitura tra A, già in tipografia, ed Ax^{1-8} , rimasta sullo scrittoio, e B, il nuovo brano inserito. Questa operazione di sutura, dopo il 'taglio' di A operato a pag. 202 e l'inserimento di B (brano nuovo rappresentato dalle pp. 202^{bis} - 208), ha comportato il riutilizzo della parte restante di A, sia per le due pagine numerate (203, che passa a 210, e 204, che passa a 211), sia per le pagine non numerate x^{1-8} , che ricevono la nuova numerazione, da pag. 213 a 220.

Il punto più delicato, la chiave di volta di tutta la correzione, è rappresentato dall'ultima pagina di B (pag. 208), quella soppressa dalle due diagonali, poiché il testo che porta è stato tagliato in tre parti e ciascuna di esse utilizzata in tre luoghi diversi della 'ricucitura': una parte è ricopiata sul *verso* bianco della pagina precedente (207), che viene numerato 208; un'altra parte è ricopiata in fondo alla pag. 211 (ex 204 di A, che è l'ultima con numerazione originaria

²⁴ La vicenda è perfettamente databile: «Eccovi la prima metà del manoscritto del romanzo sino alla pagina 202, in questa settimana riceverete l'altra... Vi prego di raccomandare al proto di mandarmi, colle bozze da correggere, insieme al manoscritto già composto, una doppia copia degli stamponi, per avere sempre sottocchio in tal modo tutto il lavoro man mano che si va stampando, e coordinare le mutazioni che potessi fare a quelle già fatte sulle stampe»; lettera al Treves da Varese del 9 ag. 1880 [Lsp 137].

di A); ed infine un'ultima parte del testo di questa pag. 208 e della seguente 209 non numerata ed egualmente tagliata da due diagonali è stata aggiunta nel fondo di pag. 220, cioè nell'ultima pagina scritta e non numerata di A (x^8) e sul suo *verso*, che riceve il n. 221. Per la fase successiva, ricevimento delle bozze sino a pag. 202 ed invio del resto del manoscritto in tipografia (St 81), la ricostruzione ora è facile: taglio all'inizio di pag. 202, inserimento di B (202^{bis} - 208), ripresa del resto di pag. 202 e attacco di tutto il resto di A (210-220), ripresa e proseguimento di B¹.

A rendere con uno schema tutto intero l'intervento può essere indicativo il seguente quadro²⁵:

A	B	B ¹
200		
201		
202		
	202 ^{bis}	
	203	
	204	
	205	
	206	
	207	
	208.*209	
		*207 ^v → 208 (← 208 B)
203 → 210		
204 → 211 (← 208 B)		
x^1 → 213		
x^2 → 214		
x^3 → 215		
x^4 → 216		
x^5 → 217		
x^6 → 218		
x^7 → 219		
x^8 → 220 (← 208 B)		
		*220 ^v → 221 (← 208.*209 B)
		222
		223

²⁵ È utile aggiungere, per rendere immediatamente leggibile il quadro, alle precedenti (vedi n. 14) qualche altra indicazione: oltre ai numeri in corsivo (numerazione primitiva poi corretta dallo stesso autore) e alla sigla x con esponente (pagine

Tutte e tre le principali circostanze, che si attendevano dall'esame della frattura, si sono pienamente e puntualmente verificate: a) circa i tempi dell'intervento, essi sono stati marcati con assoluta ed inderogabile successione che allinea i dati esterni in una convergenza precisa e coerente; b) differenziazioni redazionali, qui taciute per brevità, ma di cui si darà conto successivamente, emergono ad ogni sovrapposizione del testo (ad es., a pag. 211, dove al testo di A, ex pag. 204, s'è sovrapposto il testo di B, ex pag. 208 e poi si è solidificato in St; ed ancora, alle pp. 220-221, dove al testo di B, pag. 208, s'è sovrapposto il testo di B', poi stabilizzato in St); c) le tecniche di inserimento appaiono differenziate chiaramente, in primo luogo per ripresa e riutilizzazione del materiale già disposto nelle stesure precedenti, per non parlare di altre d'ordine strutturale e formale, di cui si dirà in appresso.

L'esempio qui dato è, come si è detto, il più clamoroso e quello biograficamente il più circostanziato. Ma il manoscritto dei *Malavoglia* è abbondantemente costellato di soppressioni e di aggiunte, che la numerazione delle pagine, l'ordine delle soppressioni e sovrapposizioni, i modelli delle correzioni e infine le didascalie medesime dell'autore agevolmente denunciano. È facile darne un elenco sommario, almeno delle 'fratture' più consistenti, nell'interno del testo, cioè lontano dalle fratture 'naturali' rappresentate dalla cesura dei capitoli: così alle pp. 94-97 (con l'avvertimento al fondo della pag. 96: «attacca alla pagina 97 precedente») ²⁶; alle pp. 101-104 ²⁷; alle pp.

originariamente non numerate dell'autografo), compaiono numeri segnati con asterisco, i quali si riferiscono a pagine utilizzate in secondo momento dall'autore (in generale il *verso* di fogli già scritti), recanti perciò parti 'aggiunte' o modificate del testo ('reali' cioè come pagine, ma 'supposte' come numerazione).

²⁶ Una prima stesura (A) viene tagliata a pag. 94; l'inserimento d'un nuovo brano (B) avviene utilizzando il *verso* della suddetta pagina, numerato così 95 e il *verso* della seguente 95, numerato 96 (con l'annotazione segnalata), mentre l'originaria pag. 95^r viene corretta prima per errore 96 e poi definitivamente 97: la trafila può essere schematizzata così (è utile avvertire, in aggiunta a quanto detto nelle note 14 e 25, che le parentesi uncinete delimitano il testo 'aggiunto'): A 94^r, < B *94^v → 95, B *95^v → 96 >, A 95^r → 97.

²⁷ Una prima stesura (A) ha la seguente sequenza 101^r-102^r-103^r; essa viene interrotta alla pag. 101^r, cui segue l'utilizzo del *verso*, numerato 102, e poi segue pag. 102^r passata a 103, e 103 passata a 104; la scrittura di pag. 103 (ex 102) appare completamente cancellata rigo per rigo e nell'interlino sovrapposto il nuovo testo. In realtà, riguardo al testo, la stesura A comprendeva pag. 101 e continuava a pag. 102 (St 108, 4^a e 5^a capoverso): essa è stata cancellata e ricopiata con spostamenti di paragrafi sul *verso* di pag. 101, numerato 102, e la vera e propria integrazione B

154-156²⁸; alle pp. 191-197²⁹; alle pp. 236-238³⁰; ed infine alle pp. 369-378³¹.

1.4. Accanto a queste 'rottture' imponenti operate nell'interno del testo si possono allineare, per eguale tecnica operatoria, quelle originate dal taglio dei capitoli, dalle modificazioni cioè del quadro

(St 109, 1° capoverso-111 fine 1° capoverso) è inserita nell'interlineo di pag. 102, passata a 103, e sulla parte superiore di pag. 103, passata a 104. A voler tracciare uno schema in questo caso del tutto anomalo e approssimativo: A 101, < B *101^v → 102, B 102 → 103, B 103 → 104 >.

²⁸ La prima stesura (A) occupava le pp. 154-155, però la pagina seguente porta non corretto il n. 157; la stesura B s'è inserita a piè di pag. 154, ha occupato per intero il *verso* della medesima pagina, con numerazione nuova, pag. 155 (rifacendo e ricopiando l'a. un brano già sovrapposto nella originaria pag. 155), e parte della pagina seguente (ex pag. 155), con numerazione corretta, pag. 155 → p. 156. La pagina seguente, come s'è detto, reca il n. 157, senza correzione alcuna, il che comprova che la numerazione è stata data in fase di stesura B e sempre a 'blocchi' o *tranches*, man mano che il lavoro di B progrediva. A voler schematizzare: A 154, < B *154^v → 155 >, A + B 155 → 156, A 157.

²⁹ La stesura A apriva a pag. 191 il cap. X (ex VII) e continuava con le pp. 192, 193 e 194: qui s'interrompe la numerazione di A, che riprende con la pag. 197. L'inserimento della stesura B, iniziandosi al fondo della pag. 191, ha occupato il *verso* della medesima pagina per intero, inizialmente bianco come sempre, ricevendo nuova numerazione (pag. 192), ha continuato, rivoltato letteralmente il foglio, sul *verso* della seguente (che sul *recto* portava originariamente il n. 192), con nuova numerazione progressiva, pag. 193, in fondo alla quale l'autore ha annotato «attacca alla pagina precedente»; egli ha ripreso la stesura A alla pag. 192, proseguendo a correggere la pag. 193 in 195, e 194 in 196. La numerazione continua senza correzioni a pag. 197. Schema: A 191, < B *191^v → 192, B *192^v → 193 >, A 192 → 194, A 193 → 195, A 194 → 196, A 197.

³⁰ La stesura A copriva le pp. 236 e 237: l'inserimento del brano della stesura B comincia dal fondo della pag. 236, sovrapponendosi nell'interlineo ad un brano di A cancellato rigo per rigo, e continua sul *verso* della medesima pagina, con la numerazione nuova progressiva, pag. 237, e si conclude nella metà superiore della pag. 237 di A, che viene corretta ora in 238, sovrapponendosi il testo di B nell'interlineo del testo di A, che sopravvive per intero. Continua la numerazione non corretta con la pag. 239, che segue la 237 di A, indice evidente di una segnatura delle pagine a 'blocchi' in fase di A e di una rinumerazione progressiva in fase di B. Schema: A 236, < B *236^v → 237, B+A 237 → 238 >, A 239.

³¹ La prima stesura A comprendeva le pp. 369, 370, 371, 372, 373, 374; l'intervento B si manifesta alla pag. 370, che è interrotta a metà dalla didascalia dell'autore «attacca alla pagina precedente 371» (il resto della pagina è cancellato rigo per rigo, ma il testo viene poi recuperato da B), e prosegue appunto sul *verso* bianco della pagina precedente (369), numerato *ex novo* 371 e sul *verso* della susseguente (371), numerato *ex novo* 372, ed ancora sul *verso* della seguente (372), numerato *ex novo* 373 ed infine sul *verso* della seguente (373), numerato *ex novo* 374; qui viene ripresa la stesura di A là dove era stata tagliata, cioè a metà di pag. 370 (l'altra metà, come s'è detto, è stata tagliata), con la pag. 371, con il numero corretto in 375, la pag. 372 corretto in 376, la pag. 373 corretto in 377 ed infine 374 corretto in 378. Schema: A 369, A 370 < B *369^v → 371, B *371^v → 372, B *372^v → 373, B *373^v → 374 >, A 371 → 375, A 372 → 376, A 373 → 377, A 374 → 378.

o della cornice del racconto o meglio del ritmo delle sue pause d'esecuzione.

Senza entrare nella zona della preistoria del testo, in questo luogo ed in questo momento poco praticabile per tante ragioni, teniamoci a questo testimonio che s'è definito a buon motivo 'unico'; e per brevità sceglieremo due soli esempi, tra i più indicativi, che comportano l'uno la più semplice delle manipolazioni, e l'altro la più complessa.

Tra le pp. 139-140 il testo di A non recava nessuna cesura: all'ennesima recriminazione di 'Ntoni, che gridava e si strappava i capelli e pestava i piedi per l'opposizione del nonno alla sua intenzione di sposare la Barbara, segue l'accenno al fratello Luca soldato. L'episodio ha queste battute finali (testo A):

— Senti! — gli disse il nonno rizzandosi su a stento pei dolori che gli mangiavano la schiena — Va a dormire che è meglio. Questi discorsi non dovresti farceli mai [pag. 140] davanti a tua madre.

— Mio fratello Luca sta meglio di me a fare il soldato, brontolava 'Ntoni nell'andarsene.

Luca, poveretto, non ci stava né meglio né peggio, faceva il suo dovere laggiù, come l'aveva fatto a casa sua e si contentava.

In fase di revisione (B), l'autore ha tagliato il testo all'ultima battuta del dialogo tra 'Ntoni e il nonno, chiudendo qui il cap. VII e ha dato inizio al cap. VIII con il capoverso seguente: operativamente, ha trasferito tutto il testo da comprendere nel cap. VII al fondo della pag. 139, ricopiando da *davanti...* ad *andarsene* e cancellandolo con un tratto rigo per rigo dall'inizio della pag. 140, e sulla pag. 140 ha scritto sul margine superiore a caratteri vistosi il numero del nuovo capitolo, che ha inizio perciò dopo la cancellatura. È senza dubbio la più semplice delle operazioni, nella quale tuttavia la trasposizione di A, cioè in definitiva il puro e semplice trasferimento di un breve brano di A dall'inizio di pagina alla fine della pagina precedente non è avvenuto passivamente³².

³² Nel ricopiare non ha mancato di introdurre una più puntuale punteggiatura e una sostituzione dei tempi verbali, funzionale al nuovo ordinamento (... *a tua madre* A, ... *a tua madre!* B; ... *a fare il soldato, brontolava 'Ntoni* A, ... *a fare il soldato!* — *brontolò 'Ntoni* B).

Si consideri ora il caso opposto, il caso cioè della soppressione del taglio di capitolo e della sutura dei due margini, finale ed iniziale, del tessuto scritturale e narrativo. Nella stesura A la fine di un capitolo (il IV) cadeva a metà della pagina seguente alla 118, cioè in una pagina non numerata ancora, quindi A *119, restando vuoto il resto della pagina e, come al solito, anche il suo *verso*; la pagina seguente, in A non numerata ancora (A *120), portava l'inizio del cap. V. Nella stesura B, che, come si sa, aumenta di due capitoli, l'inizio del cap. V di A cade a circa un terzo del cap. VII, al capoverso « Nel villaggio successe una casa del diavolo quando volevano mettere il dazio sulla pece »; però il capitolo precedente in A si chiudeva con la nuova calata in mare della *Provvidenza* rabberciata alla meglio e con l'esortazione di Piedipapera « Ora i Malavoglia devono pregare Dio e San Francesco perché la pesca riesca abbondante... » sino alla battuta finale di padron Fortunato « A Trezza non ci si può più vivere, in fede mia! ».

La sutura dei due margini ha seguito una trafila di scrittura un po' più elaborata dell'esempio precedente. L'autore ha cancellato tutta la fine del capitolo, dal fondo di A 118 sino a tutta la metà occupata della A *119, appunto dal capoverso « Ora i Malavoglia... » sino a « ...A Trezza non ci si può più vivere, in fede mia! » e ha inserito il nuovo testo di B, iniziando a soprascrivere dal fondo della pag. 118 e continuando sul *verso* bianco della medesima pagina, con la numerazione progressiva 119, e ancora proseguendo nella seguente A *119, già scritta a metà e cancellata, coprendo nell'interlineo la parte cancellata e proseguendo nella metà bianca, attribuendo ad essa il numero progressivo 120 e proseguendo ancora sul *verso* bianco sino alla metà, numerando 121; infine dalla testata della pagina seguente, numerata regolarmente 122, ha cancellato la numerazione primitiva del capitolo V.

È significativo che, ancora una volta, il brano di A che chiudeva il cap. IV, venga ripreso e ricopiato dopo l'inserzione dell'episodio nuovo di B, venendo a coincidere con la metà bianca di A *119 passato a B 120 e con il suo *verso*, ora B 121, anche qui non senza varianti e mutamenti³³.

³³ Più che di episodio si può parlare di 'tessuto connettivo'. Vi compare, accanto alla vaticinata fortuna della *Provvidenza* rifatta, il ricordo di Bastianazzo,

L'esemplificazione potrebbe allargarsi soprattutto per la prima parte dei *Malavoglia*, che, com'è noto, ha comportato in fase di revisione un ridimensionamento della 'cornice' o meglio delle 'pause sospensive' del racconto; ma la tipologia degli interventi, dal punto di vista della tecnica operatoria, non ne sarebbe arricchita di molto³⁴.

1.5. Cerchiamo di raccogliere le fila del discorso fatto finora. In primo luogo il manoscritto sino ad un certo punto, diciamo per i primi quattro capitoli con la estensione di una settantina di pagine, appare il rifacimento di una prima stesura, almeno come scansione del racconto in capitoli: questo momento, tuttavia, credo che in definitiva possa riferirsi alla preistoria del testo, a quell'area cioè di preparazione, che s'è definita degli 'abbozzi', al presente difficilmente praticabile e tuttavia biograficamente abbastanza identificabile, come s'è visto. La vera e propria storia di questo manoscritto, ripeto 'unico' nel senso già indicato, incomincia con la prima stesura vera e propria, quella che per comodità s'è chiamata stesura A, che presenta le seguenti caratteristiche esterne: essa copriva per intero le pagine solo sul *recto* e lasciava bianco il *verso*; le pagine non avevano numerazione progressiva completa, ma la ricevevano successivamente a blocchi, secondo i tempi di composizione; spesso il

l'accenno agli approcci di Padron 'Ntoni con Padron Cipolla per via di Brasi e l'accenno alla prossima partenza di Alfio Mosca e al nuovo, piccolo 'mercato' della Mena.

³⁴ Indicativa, ad es., la fine di un capitolo (il II?) di A, che cadeva a pag. 58, e l'inizio di un nuovo capitolo (il III?), che cadeva a pag. 59 (in St corrisponde alle prime pagine del cap. IV e l'inizio del capitolo di A al capoverso «La casa del nespolo era piena di gente», St 61): essa era segnata a metà pagina da due trattini orizzontali, cui seguiva la seconda metà rimasta bianca. In un secondo momento, come sempre in fase di A, l'autore ha inserito un brano, contrassegnato da una crocetta al principio e alla fine, nel fondo della pagina, ch'era rimasto bianco ed avendo cancellato tutto il testo precedente ha proseguito ricopiando il testo, già scritto, di seguito sino al fondo della pagina (che quindi compare nella stessa pagina due volte, prima sotto la cancellatura e poi ricopiato nuovamente, di seguito al brano inserito). In fase di revisione (B), proprio là dove s'era operato l'inserimento del brano, l'autore interviene ancora con un brano nuovo, che aggiunge sul margine sinistro della medesima pagina, che sostituisce letteralmente il primo inserimento chiuso tra due crocette, lasciando sopravvivere esattamente il resto del testo primitivo di A, che aveva ricopiato nel fondo della pagina. Da notare, per riprendere il discorso altrove, che il nuovo inserimento comporta una battuta di discorso diretto, seguito da un brano di indiretto libero (St 61), esattamente come è avvenuto due pagine prima (A 56), in cui B s'è sovrapposto con l'inserimento di un brano interamente in discorso indiretto libero (St 60: «Stavolta i Malavoglia erano là... La legge c'era anche a Trezza»).

testo recava correzioni, pentimenti e riprese (A¹, A² etc.). A questa stesura A s'è sovrapposta una sostanziale revisione, che s'è chiamata per comodità stesura B, che ha sconvolto l'ordinamento della ' cornice ', ha accresciuto la narrazione con l'inserimento di brani di notevole estensione, ed infine ha rifatto il testo in misura massiccia.

Sotto l'aspetto scrittorio, le tecniche di riquadramento del testo, che emergono da questo primo esame delle successioni redazionali, si ripetono con notevole omogeneità: fruizione del *verso* delle pagine per le necessità espansive e innovative di B, lasciato costantemente bianco nella redazione A; numerazione definitiva delle pagine, che erano state lasciate senza numerazione nella prima stesura; e infine una successione della numerazione comprovante una stesura B (o meglio revisione) avvenuta non in senso orizzontale cioè con continuità omogenea, ma piuttosto ' a blocchi ', a sezioni compatte del testo, con un procedimento di accrescimento e sistemazione di cellule nell'ambito di singoli nuclei (anch'essa portatrice nel suo interno di correzioni, pentimenti e riprese; e perciò B¹, B², etc.); in sottordine, una riassunzione, pressoché costante e sistematica, delle parti di A momentaneamente sacrificate dalle necessità degli inserimenti innovativi di B, quasi mai riprese tuttavia mediante una loro passiva riproduzione³⁵.

Resta infine da verificare la corrispondenza tra questo manoscritto così revisionato, inviato in tipografia, e la stampa dell'81.

1.6. A considerare l'ultima scansione dei capitoli, la stampa rispetto al manoscritto non presenta diversità alcuna: evidentemente in fase di B l'opera aveva raggiunto la definitiva orditura della sua trama. Lo stesso può dirsi della sua dimensione narrativa: il racconto non s'accresce che solo della pagina finale. Il manoscritto si chiude infatti a pag. 379^v con la battuta di 'Ntoni: « — Addio, ripetè 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene, qui non posso starci. Addio,

³⁵ Il Verga così descrive il manoscritto: « E a proposito di volumi, caro Luigi, il tuo desiderio di avere il ms. dei *Malavoglia* è molto lusinghiero per me, e ti contenterò volentieri, sebbene sappia di regalarti per un volume di qualche centinaio di migliaia di parole, in avvenire, ma ciò se ti contenti a tua volta di avere delle bozze infamissime e spesso radicalmente diverse da quello che sarà stampato, giacché stavolta non ho ricopiato il ms. che in parte, e la massima parte delle correzioni e dei mutamenti li ho fatti sull'originale che ho spedito in tipografia, e che farà incanutire il proto peggio dell'autore »; lettera a Luigi Capuana, da Mendrisio, del 29 agosto 1880 [LCap 46].

perdonatemi tutti » (St 463). Sulle bozze l'autore ha aggiunto il disperato addio di 'Ntoni alla sua Trezza e in accordo-contrasto il pensiero relativo a zio Santoro e Rocco Spatu (St 463-465).

Viceversa, rispetto al testo, l'autore ha operato in fase di correzione di bozze una ulteriore revisione, che alla collazione si rivela di notevoli proporzioni. La sua estensione, tenuto presente il momento in cui si è verificata, cioè a testo composto, sorprende per la sua ampiezza quantitativa e qualitativa, non solo cioè in riferimento alla categoria delle correzioni (punteggiatura, strutture grammaticali, scelte lessicali, ecc.), ma anche rispetto alla loro incidenza numerica, sì che il testo può dirsi, in certa misura, rinnovato³⁶.

È su questo limite che ha fine la storia vera e propria dell'autografo e inizia la sua proiezione nel vuoto documentario, rappresentato dalla assenza delle bozze corrette dall'autore. Questa breve zona di silenzio crea naturalmente una serie di problemi, che l'impervia grafia del Verga e l'accatastarsi quasi ad ogni pagina di una congerie di correzioni certo non contribuiscono a derimere, anzi alimentano ad ogni caso dubbio. Per tenersi al più banale ed esterno degli elementi, la stampa dell'81 sconvolge e regolarizza tutta la punteggiatura, che nell'autografo appare assai approssimativa; ancora, in alcuni luoghi l'autore non è stato esso stesso attento nella ricopiatura di un passo o nella cancellatura di un brano soppresso. È legittimo domandarsi: fino a che punto s'è spinta la facoltà divinatoria del proto o la sua pratica professionale, che lo portava alla uniformità? E un altro dubbio ancor più sottile, e certo non infondato: in quanti casi la revisione finale delle bozze non ha dato l'*imprimatur*, avvertito o non avvertito, dell'autore ad una correzione livellatrice o banalizzante del proto?

Sono problemi che consegnamo al futuro, prossimo o remoto, editore del testo critico. Ciò che qui importava rilevare era soprattutto la struttura non laminare degli strati delle correzioni, così da riferirsi a questi strati come a vere e proprie fasce più o meno larghe e perciò ciascuna nel proprio interno articolata in momenti e movi-

³⁶ I tempi della correzione delle bozze furono, come si sa, consistenti: inviato in tipografia tra il 23 e il 29 agosto dell'80 (e il 26 settembre il Verga scriveva al fratello Mario « Sono occupatissimo colla stampa dei *Malavoglia* »), il volume uscì nel gennaio dell'81 (anche il Treves « ...aveva letto le bozze a spizzico, e con intervalli di 15 e 20 giorni... », secondo la lettera al Capuana del 25 febr. 1881 [LCap 51]).

menti secondari diversi e distinti, vera e propria conformazione len-ticolare del tessuto compositivo.

E tuttavia l'esame esterno fin qui condotto ha consentito almeno di trarre fuori da un coacervo indistinto di correzioni e di sovrappo-sizioni, che s'addensano nelle pagine dell'autografo, un diagramma abbastanza chiaro, del numero delle stesure e delle revisioni reda-zionali, dei tempi e delle successioni nei quali si sono realizzate, e delle tecniche e dei modelli operatori impiegati. Sono risultati di massima, che solo una puntuale e corviva classificazione delle va-rianti e delle correzioni può non tanto confermare, ch  il quadro test  fornito ha di gi  prove sicure, numerose e convergenti (anche se in questa sede taciute), quanto precisare e diversificare nella loro in-terna dinamica.

1.7. Fermiamoci brevemente alle loro dinamiche esterne, cio  ai rapporti dei diversi livelli di redazione tra di loro: in altri ter-mini ai rapporti qualitativi tra la prima stesura A, la revisione di essa B, la stampa definitiva St, al fine di definire in che modo queste modificazioni qualificano individualmente ciascun strato e perci  co-me questi strati si diversificano tra loro, contrastano e si contrappon-gono. Un simile scrutinio tende ad accertare se e in quale misura ogni strato corrisponde ad un disegno preordinato ed unidirezionale. Accertamento, nel caso dell'autografo dei *Malavoglia*, facile per un verso e difficile per altro verso: facile perch  ciascuna stesura pre-senta una fisionomia grosso modo agevolmente individuabile (stesura A \rightarrow traccia organica della trama; stesura B \rightarrow modificazione del racconto + ricerca linguistica; stesura St \rightarrow modificazione linguistica e sistemazione ortografico-sintattica); difficile perch  queste categorie di interventi si intersecano continuamente nelle diverse fasce; non solo, ma la durata delle modificazioni, essendo la costruzione del testo contraddistinta da una successione di nuclei distinti, di seg-menti staccati l'uno dall'altro, che s'allineano l'uno accanto all'altro progressivamente,   rappresentabile pi  da una cadenza periodale, che da un tracciato lineare. Ci  comporta che per un verso pu  indivi-duarsi una stratificazione composta da una serie univoca di varianti e nel contempo per altro verso tracciarsi una periodicizzazione di essa in 'blocchi' e *tranches*. E tuttavia, se si tiene conto che tutta la vicenda revisionale dei *Malavoglia* si esplica e si conclude nel giro

di alcuni mesi, per la loro contiguità questi due parametri, l'uno orizzontale (per categorie), l'altro verticale (per blocchi), finiranno per coincidere nella stessa pagina, a distanza di qualche mese o di qualche settimana l'uno dall'altro.

Valga qualche esempio, uno che rientri nella categoria della 'espansione' del testo, categoria assegnata alla seconda stesura (la revisione B). Il nono capitolo si chiude con il 'licenziamento' di 'Ntoni da parte di Barbara, dopo la rovina dei Malavoglia (St 222-23 corrispondente alla p. 189 e seg. del ms.).

Ecco il confronto tra le varie stesure:

stes. A

stes. B

stes. B¹

Egli aveva il cuore grosso, il povero 'Ntoni, e non voleva andarsene così. Ma ella gli disse Addio, ed ei dovette risponderle — Addio, comare Barbara.

Il poveraccio se ne era andato mogio mogio, colla coda fra le gambe, e non ebbe voglia di mangiare quella sera. D'allora in poi il lavoro gli veniva più pesante e brontolava sempre.

Ma ella doveva andare a prendere l'acqua alla fontana e gli disse Addio andandosene lesta lesta, e dimenando i fianchi con un bel garbo, chè Zuppidda la chiamavano perché il nonno di suo padre s'era rotto una gamba in uno scontro di carri alla festa di Trecastagni, ma le sue brave gambe ce l'aveva tutte e due.

Addio comare Barbara! rispose il poveraccio, e così ci mise la pietra su quel che era stato, e se ne tornò a remare, come un galeotto, che già quella era una vera galea, dal lunedì al sabato, ed egli era stanco di rompersi l'anima per niente

perché già quando non si ha nulla è inutile arrabattarsi da mattina a sera, e non trovare un cane che vi voglia; per questo egli ne aveva le

Il nonno gli disse:

— Che hai?

— Non ho nulla. Ho
che sono un povero
diavolo!

tasche piene, di quella
e avrebbe preferito non vita, avrebbe preferito
fare niente davvero in piuttosto di non far
tal caso, e starsene in niente davvero e starse-
letto come un malato, ne in letto e fare il ma-
come quando ne aveva lato, come quando ne
fin sopra ai capelli del aveva fin sopra i capelli
servizio militare, e il del servizio militare e il
nonno poi non stava a nonno non stava a cer-
cercare il pelo nell'uovo care il pelo nell'uovo co-
come il dottore che era me il dottore della fre-
a bordo della fregata: gata.

— che hai? gli doman-
dava.

— Che hai? — gli do-
mandava. — Nulla ho.

Dal confronto emerge chiaramente come una delle categorie (quella della 'espansione'), caratteristica di uno strato redazionale (quello di B), passi e attraversi lo strato, per crearne un altro secondario ad esso successivo (che per brevità chiameremo B¹). Il che comprova appieno quanto s'è detto sopra, essere cioè ogni strato non laminare ma 'a fascia', ed essere l'uno con l'altro permeabile, nel senso che le cellule del testo dell'uno trapassano nell'altro e vi si ordinano in un nuovo sistema di molecole³⁷.

A questo punto mi sia lecito che, per comodità di descrizione di ogni settore o categoria di varianti e correzioni, ricorra per analogia ad un concetto istituzionale della geografia linguistica, al concetto di isoglossa: in termini concreti, ad esempio, l'isoglossa delle 'aggiunte' non coincide con la stesura B, ma può partire in un caso da A (o meglio da un ipotetico A¹), attraversare B, trapassare ancora in B¹ e fermarsi sulla soglia di St. Ancora l'isoglossa dell'irruzione o dell'insinuazione del discorso diretto partire da un accenno di A, svilupparsi in B in varie articolazioni e arrivare ormai compiuta a St. Ed ancora

³⁷ Nel passo citato, l'accrescimento di B può suddividersi nettamente in due fasi, contraddistinte da due caratteristiche diverse: una strettamente memoriale ed esplicativa del soprannome della Zuppidda, ed ha una struttura narrativa oggettiva, e l'altra strettamente commentativa, ed è a struttura narrativa soggettiva, con l'irruzione dell'indiretto libero. Ed ancora un'altra conferma di quanto s'è detto dal punto di vista della tecnica scrittoria: il passo di B¹ espande ancora B, di cui sopprime un tratto, ma poi ne recupera una buona parte e la recupera nella stessa pagina, trascrivendo il testo cancellato nell'interno della pagina.

più significativamente l'isoglossa dell'alternanza paratassi-ipotassi ovvero quella dell'aggettivazione propria e impropria disegnare ognuna di esse, piuttosto che una linea orizzontale coincidente o parallela con uno strato redazionale, una vera e propria parabola: nel loro insieme esse innalzano il testo, ciascuna per proprio conto, ma congiuntamente, da un grado narrativo zero ad un grado rappresentativo ed allusivo massimo.

Se quest'ipotesi di rappresentazione è reale, come credo, ogni singola isoglossa corrisponderà in realtà ad una delle componenti costituzionali del testo dei *Malavoglia*. E la mappa delle varianti e delle correzioni disegnerà non solo la storia interna della 'costruzione' del testo, quella storia cioè che il filologo deve ricostruire ad ogni costo per dare ordine e senso alla sua restituzione critica, ma contribuirà, credo, in larga misura ad indicare quelle caratteristiche formali, su cui si lavorerà per ogni serio sforzo esegetico e fondato giudizio di valore.

2.1. Per questa via si può provare a ricostruire quella 'grammatica interna' del testo, come per comodità s'è definito il settore linguistico, entro il quale può ordinarsi la serie delle varianti e delle correzioni; né è tanto rilevante, dopo quanto s'è detto, determinare il tipo di intervento portatore di ogni singolo dato (correzione, aggiunta, espansione o rifacimento del testo, ecc.), quanto invece, circoscritto il fenomeno linguistico sotto esame, localizzare l'esempio a seconda delle stesure del testo al fine di evidenziare la traiettoria della relativa isoglossa e seguirne il movimento. Ne sortirà una grammatica storica del testo, ed è il senso proprio da dare all'aggettivo 'interno' sopra più volte adoperato.

Per non lasciar cadere l'esempio già citato, si rilegga il passo del 'licenziamento' di 'Ntoni (pp. 189-190 = St 222-223). Vi sono da annoverare di certo alcuni di quei dati 'linguistici', di cui s'è detto:

a) lessico: *ella doveva andare a prendere l'acqua alla fontana B, ella doveva andare a riempir la brocca alla fontana St; andandosene lesta lesta B, correndo lesta lesta St; quando ne aveva fin sopra ai capelli del servizio militare B, quando era seccato del servizio militare St.*

b) aggettivazione iterata: *il poveraccio se ne era andato meglio mogio A, andandosene lesta lesta B.*

c) sintassi: *e avrebbe preferito non fare niente davvero in tal caso e starsene in letto come un malato B, avrebbe preferito piuttosto di non far niente davvero, e starsene in letto e fare il malato B¹, preferiva piuttosto di non far niente davvero, e starsene in letto a fare il malato St.*

d) ripresa a ripetizione: dal primo nucleo di A, *d'allora in poi il lavoro gli veniva pesante e brontolava sempre*, si passa all'allargamento di B, *se ne tornò a remare, come un galeotto*, che si conclude *ed egli era stanco di rompersi l'anima per niente e avrebbe preferito...* B, cui segue ancora l'allargamento di B¹, *è inutile arrabattarsi... e non trovare un cane che vi voglia*, che si conclude con la ripresa a ripetizione *per questo egli ne aveva le tasche piene, di quella vita, avrebbe preferito...* etc.

Brevemente e senza trarre conclusioni parziali da un solo esempio (citato per altro per ben diverso intendimento): ogni confronto delle varianti, che si susseguono nel testo, dà una serie di indicazioni, che coincidono con le costanti caratteristiche della lingua del Verga, 'datate', per così dire, con il tempo del loro formarsi e svilupparsi ed evolversi. Parlare, secondo l'esempio citato, d'un equilibrio instabile del rapporto siciliano-italiano (*andare a prendere l'acqua alla fontana - andare a riempire la brocca alla fontana*), ovvero della sostituzione d'una forma generica con la specifica corrispondente (*andandosene - correndo*), ovvero della insistenza del sintagma dell'aggettivo raddoppiato (*mogio mogio, lesta lesta*) ovvero della evoluzione d'una formula nominativa (*e starsene in letto come un malato*) in due proposizioni parallele (*e starsene in letto e fare il malato*) ed infine in due proposizioni a livello di subordinazione diverso (*e starsene in letto a fare il malato*) ovvero infine di un tipo di ripresa a ripetizione, significa avere già individuato alcuni fili di quella trama 'grammaticale', di cui è fatta la sostanza stessa della forma dei *Malavoglia*.

Fornire il quadro completo di questa trama non è compito di queste pagine, né questa può esserne l'occasione. Diverso è l'intendimento del presente discorso, che vuole piuttosto mostrare come l'esame delle varianti di un autografo, così singolare per la testimonianza pressoché completa dei vari momenti della gestazione del te-

sto, se eseguito *sub specie linguistica*, dà luogo alla individuazione di una serie di 'costanti' che coincidono in buona misura con le strutture linguistiche, che caratterizzano il testo, sino a identificarsi con esse. Per tale scopo è bastevole un saggio di 'categorie' proponibili, suddivise magari per settori, dal settore più elementare, quale quello della morfologia, a quello più trasparente, quale quello del lessico, da quello meno appariscente del rapporto discorso diretto-discorso indiretto, a quello più sottile della disposizione dialettale della frase o a quello complicato ed inestricabile dell'equilibrio paratassi-ipotassi. Non è, come si vede, l'indice di una grammatica tradizionale e generica in cui calare e costringere il testo; è invece l'indicazione di alcuni dei 'nodi', che il succedersi delle varianti e correzioni sulla pagina dell'autografo mostra quasi prospetticamente essere stati i momenti costituzionali della sua costruzione.

2.2. Si è accennato ad un settore elementare, quello della morfologia. La casistica è naturalmente cospicua, dal genere dei sostantivi all'uso dei pronomi, dalle forme dell'aggettivo all'uso dei tempi del verbo. Ma ciò che interessa in questa sede non è tanto compilare ed esaurire uno schema preordinato di forme grammaticali, quanto invece indicare *per exempla* le ragioni delle correzioni nelle varie stesure, se rispondono ad un'unica intenzione e quale, e se queste ragioni concidono solo ed esclusivamente con una stesura, qualificandola e caratterizzandola, oppure appartengono a tutte le stesure, facendosi in tal modo 'costanti' costituzionali della lingua del testo³⁸.

³⁸ E perciò non si dà luogo alla disamina di correzioni puramente grammaticali, quale la graduale regolarizzazione della concordanza della forma obliqua del pronome personale (frequentemente violata nella prima stesura, masch. *gli* per il femm. *le*: 9 *alla Longa gli era parso* A, *alla Longa l'era parso* St 8; 222 *la Longa diceva che quel soprassalto che aveva avuto gli aveva messo un gran tramestio* A, *...che lo spavento le aveva messo un gran rimescolio* St 268; 371 *se voi mi volete ancora, comare Mena, gli disse finalmente* A, *...le disse finalmente* B, *...disse finalmente* St 452), la normalizzazione dell'uso dell'ausiliare (315 *lo zio Crocifisso... dacché si aveva messa la Vespa addosso* A, *...si era messa la Vespa addosso* St 383; 354 *chissà che non si fossero rammentati dell'amore antico* A, *...sarebbero rammentati...* B, *...fossero rammentati* St 433), la eliminazione di forme simili contigue (*come... come* sostituito da *come... al pari di*). Sono altresì tacite le correzioni 'minute' inerenti alla disattenzione dell'autore, alle anomalie occasionali della grafia, alle trascuratezze varie e di breve respiro. Si accenna solo al livellamento del genere nel sostantivo *materasso*, portato sempre dal maschile, *il materasso*, dell'autografo al femm. *la materassa* nella stampa (rispettivamente 350, St 428; 357, St 436; 366, St 447; 368, St 449; salvo in 364, St 444), e nel sost. *mestolo*, portato dal femm. *mestola* 361 dell'autografo al

Si prendano, ad esempio, alcune correzioni dell'aggettivo possessivo o del pronome personale: 233 *con una sera come questa e' sarebbe meglio trovarsi all'osteria della « Santuzza »* — *O coricato nel suo letto, a dormire, non è vero?* B, *con questa brutta sera e' sarebbe...* — *O coricato nel tuo letto a dormire, non è vero?* St; 355 *sicché tutti colà lo volevano bene* B, ... *gli volevano bene* St; 373 *e gli altri, se cercavano a rischio della pelle di fare come volevano, colla sua roba...* B, *ma gli altri... come volevano, per sbarcare la loro roba* St. È chiaro che l'autore ha sostituito forme di chiara ascendenza dialettale con forme normali dell'italiano; la modifica tocca la seconda stesura ed avviene sulle bozze. Una tale attenuazione dell'incidenza dialettale sembra distintiva dell'ultima revisione, nel senso che viene eliminato solo in alcuni casi l'uso di una determinata forma o più spesso di un determinato costrutto, che tuttavia rimane insistente nell'insieme del testo. Nello stesso modo cadono alcuni pronomi pleonastici (283 *ei non si azzardava a dirle davanti a lei le sue corbellerie* A, ... *a dire...* St; 305 *segno che è lui che lo sparge il colera* B, ...*che sparge...* St; 356 *ella non voleva perdonargliela quella portaccia a don Michele* A, ...*perdonare a don Michele quella partaccia* St; 356 *e 'Ntoni Malavoglia, senza galloni, ne valeva dieci don Michele* A, ...*galloni valeva dieci volte...* St; 374 *per fargli dannare l'anima a don Giammaria* A, *per far dannare...* St; 380 *bisognava che pensasse come pagarlo il pane che si mangiava all'osteria* A, ...*come pagare il pane...* St), che sono forme rafforzative normali del dialetto; ma nel testo del romanzo altri casi consimili sopravvivono numerosissimi. Codesta apparente contraddizione mette a nudo per contrario, a mio parere, uno dei limiti, una specie di linea di frattura, su cui l'autore ha combattuto, più o meno distintamente³⁹ e però sino all'ultimo, la sua battaglia per il raggiungimento di quell'equilibrio lingua-dialetto, che sta a fondamento dell'assetto formale dell'opera; e per ciò stesso questo tipo di correzioni, che significano una attenuazione o un rafforzamento di uno dei caratteri costituzionali della scrittura, sono

maschile della stampa (St 442). È indispensabile avvertire che da ora in poi gli esempi citati sia nel testo come nelle note sono contraddistinti solamente dal numero che si riferisce all'indicazione della pagina della stampa dell'81 (St).

³⁹ Ecco un esempio di 'caduta': 184 *e vi porto via a Bicocca* A, *e vi porto meco alla Bicocca* St. Così come per altro caso diverso, ma analogo, 378 *per qualche piatto sporco che gli davano di leccare* A, *in grazia di quei piatti sporchi...* St.

da considerarsi inerenti a scelte di resa, e perciò di misura e di ritmo.

Sullo stesso piano, un altro esempio: l'aggettivazione reiterata, di cui s'è detto, ed accanto, in subordine, la duplicazione dell'avverbio. Frequente stilema del testo, esso ora viene introdotto da una correzione o da una integrazione (154 *e le comari se ne erano andate ad una ad una* B, ... *andate leste leste* St; 295 *E Alessi bastava a menare il remo per non fare derivare la barca* B, *lasciava Alessi a menare il remo adagio adagio per non fare deviare la barca* St; 350 *ma poi tornava all'osteria* A, *ma poi adagio adagio tornava all'osteria* B; 401 *in quel momento passavano a passo di lupo dietro l'uscio della cugina Anna* A, ... *passavano quatti quatti...* St), ora invece viene soppresso (231 *e i lumi delle case ammiccavano ad uno ad uno dietro i fariglioni neri neri* B, ... *dietro i fariglioni neri* St). Anche esso in ogni modo rappresenta uno dei punti instabili di quel confine conteso fra il figurativo e l'allusivo, che, come si vedrà, avrà altrove, con altre categorie grammaticali, ben più ampia documentazione. Ma, a riprova, almeno due esempi sono da citare: un aggettivo sostituito da una forma verbale ripetuta (184 *ella lo guardava intenta, cogli occhi lucenti* A, *ella lo guardava e lo guardava, cogli occhi lucenti* B) e un aggettivo sostituito da una forma indefinita (205 *sembra un vero gufo* A, *sembra un gufo tale e quale* St). Sono risvolti diversi d'una medesima tendenza.

2.3. Le alternanze lessicali, che si susseguono nell'autografo, depongono a favore di una omogeneizzazione della lingua, di un processo cioè di allineamento ad un livello medio di quell'equilibrio di mutua compenetrazione lingua-dialetto, che è la sostanza stessa della novità formale del Verga verista. Tale processo non presenta rispondenza diretta tra i tempi di svolgimento rappresentati dalle stratificazioni redazionali e le formule o i meccanismi adoperati: in altri termini se, ad esempio, per raggiungere quel certo livello di equilibrata omogeneità s'è adoperato il mezzo della de-dialettizzazione del testo (attenuazione cioè dei termini più specifici del dialetto) ovvero quello opposto del rinvigorimento del colore dialettale (mediante l'introduzione di un termine metaforico del dialetto), ciascun mezzo non si identifica necessariamente con l'una o l'altra stesura, ma tutte insieme le attraversa in un incessante lavorio che fa 'crescere' e maturare il testo con nessuno o pochissimi scarti temporali.

Gli esempi da addurre sono numerosissimi, in qualsiasi 'categoria' di interventi adoperati per equilibrare la forma linguistica del testo sul piano lessicale. Si scelga quella della sostituzione del termine specifico italiano con il termine metaforico siciliano (4 *non avesse insinuato A, non avesse predicato St*; 5 *Padron 'Ntoni lo pregava e lo scongiurava B, ...e lo strapregava B¹*; 137 *a tutti cotesti consiglieri A, ...capitesta B, a tutte coteste teste di pesce St*; 157 *pei dolori che gli curvavano la schiena A, ...mangiavano la schiena A¹*; 215 *non ci avrebbe abbandonati A, ... voltate le spalle A¹*; 277 *un cristiano si ristorava il naso B, ...si ricreava St*; 279 *vi mangiate tutto il paese B, vi rosicate... St*; 329 *l'ha seminato tutto a cipolle A, l'ha messo... B*; 343 *tutte lustre pel povero popolo che deve pagare A, tutte vesciche pel... B*) e la categoria opposta, che raggruppa i casi di sostituzione del termine di ascendenza dialettale con un termine dell'italiano comune (142 *tastando il rasoio A, toccando... St*; 160 *le ragazze che non avevano la camicia B, ...non avevano nulla St*; 170 *la piagnatta B, la pentola St* (e 379 *A → St*); 179 *la figliuola com'è insegnata B, ...avvezzata B¹*; 211 *due chiodi e una bella lapazza A, ... e un bel pezzo di legno St*; 226 *rompendosi la schiena A, logorandosi... St*; 268 *quel soprassalto A, lo spavento St*; 322 *che mi porta il muso da che mandai in aria quel matrimonio A, che mi porta il broncio dacchè... B*; 356 *quand'era stanco del predicozzo A, ...della predica A¹*; 389 *faceva piovere i bicchieri e le misure addosso a tutti e due A, ...e le mezzette addosso a tutti e due St*; 398 *per farsi pagare il pizzo A, ...il dazio B*; 438 *infine il vecchio si allettò A, infine non si alzò più dal letto B, infine non si alzava... St*; 446 *o perché mi fai il trivolo? A, ...il piagnisteo? B*).

Dal confronto si ha la conferma di quanto s'è detto, essere cioè i due movimenti modificatori uguali ed opposti, indipendenti rispetto alle stesure, o meglio presenti in tutte le stesure, siano esse primarie come secondarie, in misura quasi uguale (o almeno difficilmente differenziabile), in una concorrenza che si riferisce all'equilibrio ritmico del testo, nel suo complesso narrativo. S'è dato finanche il caso di una contrapposizione speculare, che comprova appunto il riferimento ad una ragione 'interna' della sostituzione, ad una ragione 'locale' e perciò d'armonizzazione del testo; lo confermano

ancora le sostituzioni operate per diversificare due forme contigue⁴⁶.

È significativo che le categorie degli interventi si possono catalogare per gruppi contrapposti, p. es., dal generico allo specifico⁴¹ e dallo specifico al generico⁴², dal peregrino al comune⁴³ e dal comune al peregrino⁴⁴, e sempre in un movimento osmotico tra le diverse stesure, ove non mancano, è naturale, momenti di incertezza e di confusione⁴⁵: segno appunto di un andamento ondulare del grafico delle sostituzioni e non rettilineo-ascensionale.

2.4. Il settore lessicale, come s'è detto, è il più trasparente e perciò il più agevole ai fini del rilevamento; ma appena si fa un passo avanti e si passa ad un settore contiguo, ad esempio, alla costruzione

⁴⁰ Ad esempio: 166 *una ragazza fatta apposta per far mangiare il fegato* A, sostituito dalla lez. *una ragazza che fa mangiare agro di limone* in B, per vicinanza con 165 e *don Michele se n'era mangiato il fegato*. E così 274 *non voglio mettermi in bocca di quella strega* A, ...in bocca a quella vipera B, per differenzia da 273 *quella strega ha il diavolo che la pizzica sotto la gonnella*.

⁴¹ 3 *diceva il nonno* A, *ripeteva il nonno* St; 3 *detta « Sant'Agata »* A, *sopranominata « S. Agata »* St; 7 *il treno che se ne andava* A, *finché il treno se ne andò* B, *finché il treno non si mosse* St; 142 *strigliare quella bestia* A, *strigliare quella mala bestia della popolazione* B, *strigliare quella mala bestia della folla* B¹; 189 *gironzava* B, *girandolava* St (e 193 *gironzare* A, *girondolare* St, e 378, 382); 228 *nella notte... nera come un forno* A, *nella notte... nera come la pece* A¹; 238 *la corda è bagnata* A, *la scotta è bagnata* A¹; 239 *i due fratelli poterono disimpegnare del tutto il troncone dell'antenna* A, *i due fratelli poterono sbrogliare...* A¹; 262 *faceva specie che vi desse dentro anche uno* A, *faceva specie che ci cascasse...* St; 262 *il quale sembrava un uomo di giudizio* A, *...un uomo di proposito* St; 391 *quelle scintille delle pipe* A, *quelle punte di fuoco delle pipe* B; 405 *lo strido di un uccello notturno* A, *lo strido della civetta* B; 314 *prima di scomparire dalla strada* A, *prima di uscire dalla strada* B, *prima di scantonare...* St; 350 *come un vitello orfano* A, *come un vitello slattato* St; 443 *menando colla mano in giro* A, *trinciando colla mano in giro* St.

⁴² 1 *all'opposto di quel che suonava il nomignolo* A, *...che sembrava dal nomignolo* St; 1 *registro della parrocchia* A, *libro della parrocchia* St; 2 *fatto di radica di noce* A, *fatto di legno di noce* St; 3 *davano idea di una processione* A, *pareva una processione* St; 180 *Mena si fece bianca e fermò il pettine* A, *...e lasciò il pettine* A¹, *...e smise di tessere* A²; 290 *colle spalle allo stipite* A, *colle spalle al muro* St.

⁴³ 4 *onde poter dispotizzare nel villaggio* A, *onde poter spadroneggiare nel villaggio* St; 277 *donne sedute sul limitare* B, *donne sedute sulla soglia* St; 440 *così cieco e rattratto com'è* A, *...e rattrappito com'è* St.

⁴⁴ 162 *l'asino che andava brucando le ortiche* A, *...abboccando le ortiche* B; 202 *nel mare di Trieste in quell'arruffio* A, *...in quel combattimento* A¹ *...in quella storia* B, *...dov'era successo quella ruina* St.

⁴⁵ 145 *perché ci aveva la testa stramba* A, *...la testa storta* B, *...la testa stramba* St; 240 *la stanga del timone urtava* B, *...sbatteva* B¹, *...urtava* St; 365 *e restava lì anche lei un pò accasciata* A, *...un pò abbandonata* B, *...un pò accasciata* St (però nel periodo seguente *i vicini li avevano abbandonati*); 345 *per raggranellarlo a soldo a soldo* A, *...a grano a grano* B, *...a soldo a soldo* St.

della frase, le differenziazioni e le definizioni si fanno meno nette e precise. Entrano in gioco elementi più intrinseci di quell'equilibrio costituzionale lingua-dialetto, elementi quali il 'colore' o il codice gestuale, che si riferiscono ad un'area extra-grammaticale del discorso, ad un'area 'interna' della sua organizzazione.

Qui, più che altrove, i processi di caratterizzazione si fanno più risentiti, si approfondiscono, penetrano e modificano la struttura formale del testo. L'irruzione della metafora, ad es., è massiccia e sconvolgente, a voler disegnare il suo insinuarsi e allargarsi nella sovrapposizione delle diverse stesure: la metafora del dialetto parlato, si intende, che si sostituisce al generico iniziale non solo con una 'figura', ma con una definizione, un'esclamazione, un'invenzione. Eccone qualche esempio: 5 *gli disse che aveva il difetto di essere piantato sui larghi piedi come il David di Michelangelo* A, ... *piantato come un pilastro su quei piedacci che sembravano pale di fichidindia* St; 167 *e non si lascia portare via l'innamorata* A, ... *via il berretto in mezzo alla folla* A¹; 274 *chè aveva piantato la Malavoglia, il giorno in cui aveva avuta la disgrazia* A, ... *la Malavoglia senza dire: vi saluto!* St; 303 *volle che le mettessero sul petto il cotone con l'olio santo, che aveva comprato un soldo a Pasqua* A, ... *sul petto quel soldo di cotone con l'olio santo...* St; 376 *tante gliene aveva detto suo padre* A, ... *quel paneperso di suo padre* B; 385 *rispettato, ben pagato, non gli mancava nulla* A, ... *pagato, con tanto di pancia* B; 446 *adesso, vedete, che ci ho il mulo, ed ogni cosa come desideravo, che allora mi pareva quasi un sogno* A, *adesso vedi, ... che se fosse venuto a dirmelo l'angelo del cielo non ci avrei creduto* B; 450 *a guardarsi il sangue suo* A, ... *il fatto suo* B, ... *la sua roba* St.

Accanto a questa categoria, che s'è chiamata della 'metafora' e che non ha apprezzabili contro-indicazioni⁴⁶, si pone ben a ragione, sempre nell'ambito della coloritura dialettale, tutto il capitolo delle formule proverbiali (proverbi, modi di dire, sentenze, ecc.) e del codice gestuale: capitolo abbondantemente esplorato, come il più emergente e scoperto, e quindi, nella presente occasione, da aggirare e abbandonare lestamente, non senza aver dato però le indicazioni che emergono dallo studio delle varianti dell'autografo. La prima in-

⁴⁶ 215 *la cugina Anna non aveva tempo di grattarsi il capo* A, *la cugina Anna era sempre in faccende* St; 310 *mi sento come un pesce in mezzo al mare* A, *mi sento come un pesce fuori dall'acqua* B.

dicazione, che del resto ha una chiara rispondenza biografica⁴⁷, riguarda il tempo o i tempi della introduzione del proverbio nel testo dei *Malavoglia*: già presente nella prima stesura, irrompe con notevole sovrabbondanza nella seconda stesura, creando una problematica, cui qui non si dà luogo, di contestualizzazione sia all'esterno come all'interno stesso della formula proverbiale⁴⁸.

Un rapporto così squilibrato sembra contraddire appieno uno dei principali dati della presente analisi, quello cioè della scarsa caratterizzazione categoriale delle varie stesure: qui compare invece una fascia revisionale (B) che si contraddistingue nettamente con una 'categoria' ben definita di varianti (proverbi). Questo fenomeno può trovare spiegazione solo nella sua specificità: una componente del 'colore', già individuata nella prima stesura, viene massicciamente ripresa e impiegata nella seconda, con una disposizione a macchie, quasi a grumi. Ma il dato rimane isolato, cioè non si ripete per altre categorie; ed ha una motivazione biografica, per così dire 'esterna', occasionale (il reperimento della raccolta completa del Pitrè).

E tuttavia sarebbe superficiale fermarsi qui, senza cioè avere rilevato un'altra componente della grammatica interna del testo: infatti la disposizione reiterata delle formule proverbiali s'appaia e s'ac-

⁴⁷ È uno di quei 'nodi', modesti in apparenza, ma specificatamente assai significativi, poiché nel suo groviglio potrebbe serrare un elemento determinante per la datazione della revisione B. Come s'è detto nella nota 3, l'elenco dei PROVERBI contenuto in alcuni dei fogli sparsi allegati al manoscritto dei *Malavoglia* deriva dallo spoglio della raccolta del Pitrè, i cui quattro volumi furono pubblicati nell'arco di tempo tra il 19 marzo 1879 e il 12 settembre 1880: ora quell'elenco porta numerose aggiunte nell'interlineo, che sono integrazioni, inserite evidentemente in seguito all'uscita dei volumi o del volume ancora non comparsi al momento della prima stesura. Possono queste aggiunte allinearsi cronologicamente alle aggiunte apportate nel testo in sede di revisione? È evidente che se si riuscisse a datare con precisione il ritmo di pubblicazione di ciascuno dei quattro volumi della raccolta del Pitrè, si avrebbe con tutta probabilità la datazione degli strati che si susseguono nell'elenco dei fogli sparsi e nel contempo forse anche della revisione B o almeno di parte di essa. Questo problema è oggetto di attenta considerazione da parte di chi si accinge a dare l'edizione integrale e sistematica di questa parte delle carte sparse; vedi nota seguente.

⁴⁸ Gabriella Alfieri, che ha già studiato gli *Innesti fraseologici siciliani nei « Malavoglia »* (nel « Boll. del Centro di Studi fil. e ling. sic. », vol. XIV, 1980, pp. 221-295), ha in preparazione uno studio complessivo sui proverbi nei *Malavoglia*, nel quale, oltre ad affrontare il problema primario della loro contestualizzazione, darà in appendice l'edizione integrale dei fogli sparsi del manoscritto contenenti il famoso elenco con le sue stratificazioni interne. Della medesima vedi frattanto *Determinazione, metafora e deissi: schema per un'analisi di gruppi nominali nei « Malavoglia »*, nel vol. AA. VV., *Studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Firenze, 1981, pp. 9-56.

corda con la cadenza ritmica del testo, che si fonda in buona misura su risposdenze iterative. A suo tempo se ne darà esemplificazione specifica; qui si vuole solo dire che l'introduzione del proverbio e il suo disporsi a grosse macchie rispondono rispettivamente alla ' domanda ' del colore da una parte, e ad una ' costante ' della struttura formale dall'altra.

Accanto allo specifico si pone il generico: e però, così come lo specifico è uno specifico particolare, cioè la metafora del parlato, così il generico è il generico allusivo, la sospensione immaginativa. L'uno chiamato a dare il ' colore ', che è perciò un colore traslato, intrinseco e non figurativo; l'altro chiamato a togliere il particolare descrittivo e liberare la frase da legami eccessivamente calligrafici. Qualche esempio: 7 *ci si dimenticava anche la voglia di piangere* A, *ci si dimenticava quello stringimento di cuore che si aveva prima* B; 136 *gli uomini... stavano a guardare sull'uscio* A, *...sull'uscio tutto il paese che era in rivoluzione dal gridare che facevano le comari* B, *...e stavano a guardare dalla finestra la rivoluzione che facevano le mogli* St; 231 *la Provvidenza... faceva vela verso il paese* A, *... tornava a casa* B; 236 *sotto lo sforzo poderoso delle sue braccia robuste* A, *...di quel paio di braccia* B; 236 *gli gridò il nonno che appena si sentiva nel sibilo acuto che faceva il vento* A, *...sentiva da un capo all'altro della barca nel sibilo acuto che faceva il vento* B; 238 *bisogna rimetterci alla vela e ai remi e sfuggire all'uragano, se no tra un quarto d'ora siamo sugli scogli* A, *la vela! ordinò padron 'Ntoni; il timone al vento verso greco, e poi alla volontà di Dio!* St; 282 *don Franco non poteva sfogarsi in insolenze* B, *...a modo suo* St; 426 *padron 'Ntoni era imbecillito del tutto* A, *padron 'Ntoni adesso era diventato del tutto un uccellaccio di camposanto* B.

L'effetto da raggiungere è quello della drammatizzazione; il mezzo impiegato quello della essenzializzazione della frase. In ogni modo una costruzione allusiva, senza contorni né precise dimensioni. Ed ancora qui, un processo che attraversa le varie fasce redazionali, dalla prima all'ultima, con univoca direzione.

2.5. Il settore della sintassi è il più intricato, come è ovvio, in un testo come *I Malavoglia*, ove financo i paradigmi definitivi della grammatica normativa sono difficili a riconoscersi e catalogare, talmente forte e sconvolgente è la novità delle sue strutture formali

rispetto alla tradizione. Uno degli aspetti più distintivi è senza dubbio la costruzione del periodo, che appare disposto quasi sempre come un *continuum* discorsivo, ad andamento ondulare, che affida la gerarchia dei vari membri più ad un suo ritmo interno, di successione e di evocazione, che al suo ordine esterno di segmentazione e di subordinazione.

La predilezione per la paratassi è connaturale al testo dei *Malavoglia*, dalla prima all'ultima stesura, con una gamma di nessi reali o apparenti non difficili a riconoscersi; e se c'è un'attenuazione nell'ultima correzione, sulle bozze, è perché ancora e sempre l'autore ha cercato l'equilibrio su una di quelle linee di frattura, che appunto coincidono con uno dei caratteri fondamentali, costituzionali, della sua scrittura. In altri termini avviene anche qui ciò che avviene per le scelte lessicali o morfologiche: le correzioni s'addensano là dove più profondo è il contrasto tra l'innovazione, sentita ormai come una necessità interna inderogabile, e il richiamo dello statuto grammaticale esterno; e non certo perché quello statuto costituisca remora e tanto meno modello, ma perché suggerisce ed appronta ancora i mezzi, i legamenti, le alternative, affinché la nuova forma del narrare raggiunga il suo giusto ritmo, la dimensione voluta e perseguita tenacemente, nella trama complessiva dell'opera. Ed anche qui perciò le correzioni non sono mai ad unica direzione, ma s'intersecano e si contrappongono, a volte nello stesso passo, obbedienti ad una costruzione a sistemi accostati, l'uno all'altro collegato, più per richiami tematici o narrativi che per stretti e cogenti nessi sintattici.

La categoria delle correzioni, che attengono al settore della sintassi del periodo, è tra le più significative in proposito, poiché investe in primo luogo proprio il rapporto paratassi-ipotassi. Per quell'allentamento della paratassi, cui si è accennato, più che l'enumerazione del caso più elementare, rappresentato dalla soppressione pura e semplice della congiunzione e lo stacco con una forte cesura (quasi sempre il punto fermo) in distinti periodi, caso frequentissimamente verificatosi in fase di correzione di bozze (St), è invece produttore addurre l'esempio di soluzioni più elaborate. Non è difficile dare uno schema dei tipi di soluzioni adottate, considerato che la casistica non è molto cospicua. Quasi sempre le due proposizioni sono graduate dall'autore, attribuendo ad una di esse (quasi sempre la seconda) ora una funzione consecutiva introdotta dalle cong. *tanto che*, *tanto più che*, *talché*

(202 e diceva sempre di sì... e sentiva una sete, un'arsura da non dirsi A, ... talchè sentiva... St; 252 ed era stato ad un pelo di lasciarci il cuoio anche lui, e se ne parlava dappertutto A, ... anche lui, tanto che ... St; 357 e diceva che la padrona era lei e tutti i giorni c'era il diavolo dello zio Crocifisso A, ... era lei tanto che tutti i giorni... St; 429 e per questo era stato per morire con le febbri alla Bicocca e aveva la faccia pallida A, e per questo aveva acchiappato le febbri alla Bicocca ed era stato per morire, tanto che aveva... St), ora una funzione causale, introdotta dalla cong. *giacchè* (456 ora se io mi maritassi, la gente tornerebbe a parlare di mia sorella Lia e nessuno vorrebbe prendersela una Malavoglia A, ... sorella Lia *giacchè* nessuno... St).

Altro schema sostitutivo è rappresentato dall'introduzione della forma infinitiva del verbo, gerundio (361 e intanto piangeva come un fanciullo nel dire così, e lo tirava per la manica A, ...così, tirandolo per la manica St; 408 e tornavano a dormire e sbadigliavano A, ...a dormire sbadigliando St; 412 e si piantava davanti alla caserma delle guardie e strepitava che glielo dessero A, ...delle guardie strepitando che... St; 420 e salì anche lui, colla folla e si alzò anche lui in punta di piedi, e vide la grata in alto A, ...colla folla, levandosi sulla punta dei piedi, per vedere la grata in alto St) o infinito (201 la guardavano con tanto d'occhi e poi se ne andavano A, e andavano a guardarla con tanto d'occhi prima d'andarsene St). A volte uno schema è ripetuto a catena nello stesso periodo (ad es., 153 *ci mancava ancora padron Fortunato Cipolla e Massaro Filippo l'ortolano ...e la gente incominciava ad annoiarsi e le altre comari si erano messe a filare B, ...sicchè la gente incominciava ad annoiarsi, tanto che altre comari...* St) o schemi diversi sono impiegati nello stesso periodo a struttura più complessa (come nel caso 278 *questo discorso lo faceva poi a don Silvestro... e don Silvestro non aveva fiatato, è vero, ma era stato zitto ad ascoltare e si sapeva... B, questi discorsi poi li ripeteva a don Silvestro... sebbene don Silvestro non avesse aperto bocca, è vero, ma era stato zitto ad ascoltare. Si sapeva...* St, in cui si introduce, al posto della seconda coordinata una subordinata concessiva e si stacca dal periodo la terza con un punto fermo).

Il caso inverso, l'introduzione cioè di un costrutto paratattico là dove nella stesura precedente c'era una ipotassi, è meno cospicuo e vistoso, ma pur sempre consistente: esso è chiamato a risolvere e ad allineare ora una semplice proposizione relativa (228 e la Mena che

aiutava anch'essa a pestare il sale e a mettere in ordine i barilotti, ci aveva un'altra volta la veste turchina B, la Mena aiutava... e ci aveva... St; 235 Alessi ch'era aggrappato al timone, come udì quelle parole cominciò a strillare B, Alessi s'era aggrappato al timone e all'udire quelle parole del nonno cominciò a strillare St; 267 e 'Ntoni che non osava aprir bocca davanti alla signora se ne andava brontolando A, 'Ntoni non osava... e se ne andava brontolando St), ora una subordinata retta dalla cong. *che*, nelle sue varie funzioni, dichiarative, consecutive, comparative, finali, causali ecc. (136 e lei portava l'abitino di figlia di Maria per nascondere le sue porcherie, che quel becco dello zio Santoro non vede nulla A, ...le sue porcherie, e quel becco... St; 138 una casa nuova bisognava fare, che il popolo aveva da essere re B, ...bisognava fare e il popolo aveva da essere re St; 239 la Provvidenza... si rilevò come una molla che per poco non balzò tutti in mare A, ...una molla e per poco non sbalzò... St; 454 Dio sa quel che ci avevo in cuore quando ve ne siete andato alla Bicocca col carro dell'asino, che mi pare ancora di vedere B, ...col carro dell'asino e mi pare ancora di vedere St), ora infine una proposizione infinitiva (186 Padron 'Ntoni tornando a casa ancora pallido, disse alla nuora B, Padron 'Ntoni tornò a casa ancora pallido, e disse alla nuora St; 230 e 'Ntoni non aveva voglia di cantare, col cappuccio sul naso, a vuotare dall'acqua la Provvidenza B, ...sul naso e gli toccava vuotare... St).

È ovvio che in questa sede, per i fini esclusivamente descrittivi che si vogliono conseguire, i dati esposti, riferentisi alla categoria delle correzioni che afferiscono alla sintassi e di essa riguardanti solo il settore della coordinazione e subordinazione, sono chiamati ad individuare i mezzi e la tecnica per la formazione di quei caratteri primari della struttura formale dell'opera, per la progressiva chiarificazione di quei caratteri durante l'elaborazione del testo e il loro ordinarsi e connettersi nel contesto. Ognuno di questi dati porta però con sé una motivazione, che andrebbe naturalmente identificata, classificata e criticamente vagliata: solo in tal modo può ricostruirsi quella grammatica interna, che serve ad informare e decodificare, per meglio capirla nei suoi interni meccanismi e valutarne la straordinaria potenza evocativa, la superficie solida e compatta della stampa dell'81.

2.6. Se uno dei caratteri primari della sintassi dei *Malavoglia* è

costituito dalla paratassi, un altro può essere rilevato con immediatezza, ad una semplice lettura: la uniformità della reggenza nelle subordinate, espressa dalla iterazione della cong. *che*. Nel periodo le forme della cong. *che* si susseguono a catena, quasi con lo stesso ritmo della copulativa *e*. Tutte e due le forme, su versanti opposti, costituiscono le maglie del discorso, che si presentano nell'un caso come una rete di subordinate livellate sullo stesso piano, e nell'altro caso come una serie di linee parallele coordinate: in ogni modo sempre in un *continuum* narrativo ordinato appunto a catena, anello dopo anello, in una successione di straordinaria suggestione.

Come nel caso del rapporto paratassi-ipotassi, anche nel caso dell'uso della cong. *che* la correzione delle bozze, cioè la stesura ultima, ha comportato un processo di attenuazione. La casistica presenta forme varie di sostituzione, che vanno dalla riduzione della proposizione subordinata in nesso comparativo (240 *e battè giusto sulla faccia di 'Ntoni che parve un colpo di frusta B, ...sulla faccia a 'Ntoni peggio di un colpo di frusta St*) alla esplicitazione del suo valore, ora causale (203 *che andasse dal capitano del porto, che le notizie doveva saperle lui A¹, ...del porto, giacchè le notizie... St*; 269 *e il Signore non vuole cacciarvele tutte in una volta, che si morirebbe di crepacuore A¹, e il Signore non vuole ficcarcele tutte in una volta, perché... St*; 369 *a passeggiare nella sciara, che la sciara non è fatta per andarci a passeggiare A¹, ...perché la sciara... St*), ora temporale (262 *venne a dirle comare la Vespa che aiutava donna Rosolina a fare la conserva di pomodoro B, ...la Vespa mentre aiutava... St*; 325 *sicché non era più come Sant'Agata, che allora nessuno la vedeva A¹, ...quando nessuno la vedeva St*), ora locativo (309 *quel campanello, nelle strade deserte, che non passava nemmeno un cane A¹, ...dove non passava... St*), ora relativo (337 *e si discorreva di ciò che succedeva in paese, che donna Rosolina aveva raccontato a suo fratello B, ...in paese, di quello che donna Rosolina... St*), dalla trasformazione in proposizione infinitiva (423 *i vicini portarono via il vecchio, che tutti credevano gli fosse venuto un accidente A¹, ...il vecchio, credendo che... St*) sino alla soppressione della subordinazione (369 *e nei guai poi ci resterà lui, chè gli altri sono volpi vecchie A¹, ...ci resterà lui. Gli altri... St*).

Esempi di altre congiunzioni consuete nel testo e differenziate nel corso delle successive stesure, potrebbero aggiungersi, sia pure

contrassegnati da minore frequenza⁴⁹; e sempre nel medesimo segno di semplificazione ed in parecchi casi di pura e semplice 'pulizia' del testo, nel senso della eliminazione di ripetizioni incontrollate o di espressioni involontariamente approssimative.

2.7. A chiusura della esemplificazione della categoria delle correzioni sintattiche mi piace porre una categoria di integrazioni, che ribadiscono una delle caratteristiche primarie della costruzione linguistica dei *Malavoglia*, quella delle ripetizioni, che costituisce come si sa, una delle abitudini più marcate della struttura dell'opera. La ripetizione investe e stria tutto il tessuto del testo, dalla sua trama propositiva alle riprese di grandi motivi narrativi, che è quanto dire dal segmento linguistico elementare all'invenzione dell'episodio e al ritmo della organizzazione della favola⁵⁰.

Ebbene, l'autografo di questa trafila dà una testimonianza precisa, esauriente, trasparente. A cominciare dalla iterazione del soggetto o dell'oggetto, quasi sempre in posizione posposta (146 *A voi che ve ne importa se mettono la tassa del pelo? ...Sì che me ne importa, ma bisogna camminare per pagarla, se no si pigliano il pelo con tutto l'asino A, ...camminare per pagarla, la tassa, se no... B*; 239 *La barca si raddrizzò, ma padron 'Ntoni non rispondeva più a 'Ntoni che lo chiamava B, ...padron 'Ntoni non si raddrizzò lui, e non rispondeva... St*; 252 *Piedipapera per difendere don Michele andava dicendo che se l'era meritata, che si era buttato in mare A, ...che se l'era meritata la medaglia e la pensione, per questo si era buttato in mare B*) alla ripetizione del verbo (297 *Senti, disse infine, tu te ne andrai, se vuoi, ma non mi troverai più A, ...se vuoi andartene... B*), dalla ripresa di un'intera frase contigua (437 *Intanto il poveraccio guardava quello che dicessero gli altri cogli occhi spenti. Alessi non voleva sentirne parlare A, Intanto il poveraccio stava a vedere... e aveva paura che lo mandassero all'Albergo. Alessi non voleva sentirne parlare di mandarlo all'Albergo B*) al richiamo di un'intera frase 'a distanza' (307 *Adesso faceva colla Lia come sua madre soleva fare con*

⁴⁹ Parallela a *che*, per le soluzioni adottate, è la cong. *come*, anch'essa sostituita con una proposizione infinitiva (409 *gli diceva suo marito, come la tirava vicino alla finestra A, ...tirandola vicino alla finestra B*) o temporale (455 *com'egli si alzava per andarsene A², dopo egli si alzava... St*, con la rottura della subordinazione).

⁵⁰ Vedi W. HEMPEL, *Giovanni Verga's Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln, Bohlau-Verlag, 1959.

lei, e aveva tutta la casa sulle spalle B, ...con lei; le pareva di dover-sela tenere sotto le ali come una chiocchia e di averci tutta la casa sulle spalle St; ripetizione che richiama testualmente la battuta della Longa sul letto di morte, 246 e ti terrai sotto le ali tua sorella, come fa la chiocchia coi suoi pulcini). La casistica potrebbe continuare, in una varietà sempre più molteplice; basti accennare, ad esempio, al tipo di integrazione con ripresa 'per contrasto': 188 e pareva che il cuore le parlasse, mentre i campi erano tutti seminati di stelline d'oro e d'argento B, ...le parlasse e le facesse vedere ogni cosa in nero, mentre... St.

L'esemplificazione qui addotta si limita solo alla microstruttura, cioè alla proposizione; tutt'al più si allarga al periodo. Eppure sopra s'è accennato alle riprese 'a distanza'; per tal via si esce fuori dall'ambito strettamente sintattico di tale categoria di varianti e si entra nel territorio della struttura del racconto, in quel terzo settore cioè che riguarda le modificazioni del testo *sub specie inventionis fabulae*.

3.1. L'autografo dei *Malavoglia* anche sotto questo profilo costituisce un manoscritto straordinario, poiché, al di là del compiacimento professionale del filologo di trovarsi di fronte alla storia di un testo documentata quasi per intero, esso indica con buona approssimazione il progressivo formarsi del disegno narrativo. In altri termini ancora una volta si verifica il contributo che l'analisi del testo, condotta come tecnica scrittoria, può dare anche per la definizione della trama narrativa, della misura del suo primo svolgimento e del modo o dei modi del suo accrescimento e delle sue mutazioni. Immediatamente si rileverà l'interesse dell'autore per il racconto, suprema sintesi avvertibile del suo proponimento come narratore, nel quale dovevano congiungersi e sciogliersi tutte le altre componenti dell'opera, come la veste linguistica e l'istanza ideologica e il ritmo e le proporzioni delle scansioni temporali e delle unità episodiche.

Le articolazioni del racconto appaiono nell'autografo come denudate e quasi anatomicamente disponibili: e lo sono in realtà, sia per una loro catalogazione di tipo strutturale (le possibili varianti del racconto), sia per una loro restituzione funzionale (le reali necessità del racconto specifico). In questa sede basta sottolineare più in generale la inderogabile identificazione del racconto con il romanzo, una

integrazione totale, perseguita senza lenocini formali o accessori fabulatori o sovraccarichi ideologici o di ' colore '.

Valga l'esempio delle integrazioni già segnalate per la descrizione dell'assetto interno del manoscritto. Dei casi segnalati nessuno sfugge ad un preciso dimensionamento narrativo: dove è avvenuto il taglio e l'inserzione, là s'è aggiunto un episodio nuovo, dai contorni netti e precisi, secondo un disegno dello svolgimento, che s'andava precisando e arricchendo nel prosieguo dell'opera, per aggiunzioni ' a blocchi ' e modificazioni successive.

Ed è significativo che qui si riprenda la lista delle integrazioni già data, chè ciò ribadisce la circolarità dell'esame, la sua intrinseca unità di metodo e di risultati. La prima frattura del testo, che s'è segnalata, la più perspicua per testimonianza autografa, cade a pag. 202 del manoscritto e comprende una inserzione di circa otto pagine. Al di là della tecnica operatoria, la parte inserita costituisce un episodio compiuto, tra i più toccanti dei *Malavoglia*: incomincia « Per due o tre giorni padron 'Ntoni fu più di là che di qua... ». Sono le pagine che seguono il ferimento in mare di padron 'Ntoni, le raccomandazioni di padron 'Ntoni moribondo a Mena, e poi al giovane 'Ntoni, il viatico di don Giammaria, la visita del medico don Ciccio, i commenti delle comari, il pensiero di Alessi per la sorte della *Provvidenza* fino all'accenno della medaglia a don Michele (St 244-251). Al di là di ogni valutazione estetica, estranea al carattere di queste pagine, importa qui sottolineare il significato funzionale dell'inserzione dello episodio: nella macchina del racconto, dopo l'episodio drammatico della tempesta, la gravità del ferimento di padron 'Ntoni e dei danni alla barca, esso era necessario per lo svolgimento dell'azione, un anello indispensabile della lunga catena strettamente congiunta e legata. Senza di esso la terribile notte sul mare in tempesta sarebbe rimasta come sospesa e senza seguito, perdendo di intensità drammatica e di necessità narrativa, e così i primi ozi di 'Ntoni all'osteria, i piccoli negozi della Longa e infine la ripresa dei Malavoglia sarebbero rimasti senza giustificazione e profondità prospettica.

Ma si torni qualche pagina indietro, alle pp. 191-197 del ms. (St 227-239), che segnano l'inizio del cap. X: anche qui una grossa inserzione, che dilata la narrazione della fortuna della *Provvidenza* « così vecchia e rattoppata com'era », che torna a casa « colla pancia piena di grazia di Dio », vera e propria preparazione dell'im-

minente naufragio. Due interventi paralleli, l'uno preparatorio e l'altro conclusivo, d'un episodio drammatico, quale quello della tempesta e del ferimento di padron 'Ntoni, e nel contempo nodale nello sviluppo dell'azione.

Uguale necessità sembra avvalorare le altre inserzioni: quella delle pp. 94-97 del manoscritto (St 98-103), che comprende l'episodio del diverbio del giovane 'Ntoni in mare a bordo della *Carmela* con i compagni di pesca, al servizio di padron Fortunato: è l'amaro 'servizio' a giornata, che ha accolto il ritorno di 'Ntoni; quella delle pp. 101-103 del manoscritto (St 109-11), che narra l'accordo della cessione del credito con i Malavoglia da zio Crocifisso a Piedipapera, nodo della vicenda giudiziaria; quella delle pp. 154-157 del manoscritto (St 177-180), che inserisce l'episodio della visita di padron Fortunato in casa Malavoglia per il fidanzamento di Brasi con Mena, preparazione dell'addio di compare Alfio, dei preparativi delle nozze e dell'annuncio della morte di Luca sulla *Palestro*; quella delle pp. 236-239 del ms. (St 287-289), che reca l'episodio della 'favola' della cugina Anna per Mara sua figlia e la spiegazione 'economica' dell'abbandono di Barbara e delle prime recriminazioni del giovane 'Ntoni, il tutto sullo sfondo (vero e proprio contrappunto) della lontananza di compare Alfio Mosca; ed infine l'ultima citata, delle pp. 369-378 del ms. (St 452-457), che chiude con il rassegnato colloquio della separazione definitiva la 'storia' di Mena, che segue la definitiva fine della 'storia' di padron 'Ntoni e prelude la definitiva fine della 'storia' del giovane 'Ntoni.

3.2 Delle modalità 'tecniche' dell'inserzione s'è detto altrove; ma non è da passare sotto silenzio una costante, che è inerente alle modalità narrative dei *Malavoglia*. L'inserimento di un episodio è quasi sempre raccordato col testo interrotto mediante la ripresa d'una frase, per accordo o per contrasto. Basterà qualche esempio: 227 e ognuno diceva che quelli di padron 'Ntoni andavano a cercarsi i guai col candeliere // padron 'Ntoni rispondeva che andava a cercarsi il pane...; 243-244 non è nulla, venne a dire don Franco; gli abbiamo fatto la fasciatura; ma se non viene la febbre, se ne va // la febbre era venuta, come aveva detto lo speziale, ma era venuta così forte che stava per portarsi via il malato; 451 un bel giorno corse notizia

che padron Fortunato si maritava... // giacché tutti si maritavano, Alfio Mosca avrebbe voluto prendersi comare Mena.

Sarebbe un breve caso di contestualizzazione, se il fenomeno rimanesse isolato all'eventualità di innesti di grosse proporzioni come quelli citati. Ma esso ritorna puntualmente anche in esempi di minore estensione ed incidenza, e ciò comprova che, anche a livello della categoria di varianti che riguardano la struttura del racconto, si ripete ciò che s'è verificato per le varianti riguardate sotto l'aspetto filologico e sotto l'aspetto linguistico: le correzioni (aggiunte, soppressioni, sostituzioni che siano) mettono in luce 'costanti' della scrittura del Verga, sin quasi ad identificarsi in buona misura con esse. Le aggiunte con attacco a ripresa è uno schema retorico che fa parte della struttura profonda dei *Malavoglia* ed esso perciò ha impiego frequentissimo, dall'ambito della sintassi della proposizione (con la ripetizione del soggetto o dell'oggetto posposto) fino al coordinamento dei grandi nuclei tematici.

3.3. Il ritmo di essi, come s'è provato, muta sovente, soprattutto dalla prima alla seconda stesura, e non solo per le continue accessioni, con la conseguente necessità di riquadramento e di ridimensionamento, ma anche per i mutamenti che intervengono nella linea stessa del racconto, aperto, come è rimasto spesso, a molteplici soluzioni⁵¹.

La casistica degli interventi correttori e modificatori della trama del racconto è assai nutrita: essa può iniziarsi dalla correzione di un dato biografico (l'età di Mena, ad es., diciannove anni nella prima stesura e diciassette nella seconda) o geografico (il nonno accompagna 'Ntoni sino a Riposto nella prima stesura, e nella stessa prima stesura è corretto più genericamente « sino alla città ») o di costume (Alfio domanda a Mena se la maritano dopo la festa di S. Giovanni nella stes. A, o di S. Alfio nella stes. A¹, o di Pasqua nella stes. B) ed allargarsi a circostanze tematiche più importanti, quali la barca o le barche dei Malavoglia, due nella prima stesura, la *Provvidenza* e la *Immacolata*, che diventano una nella seconda. Eppure è istruttivo guardare da vicino questo esempio, poiché condensa nel giro di un periodo una tecnica correttoria, che si ripete in numerose correzioni

⁵¹ Vedi la descrizione iniziale del ms. data nel § 0.1 e le note relative. A titolo di esempio, si rileggano gli 'appunti' riguardanti il ruolo del binomio Mena-Lia.

situazionali. Si legga il brano (St 15) nella prima stesura: *così fu risolto il negozio dei lupini e la partenza della Provvidenza che era la più vecchia delle due barche dei Malavoglia, ma aveva il nome di buon augurio*; nella seconda stesura diventa *...che era la più vecchia delle due barche del villaggio*; nella stampa *che era la più vecchia delle barche del villaggio*. Tecnica abilissima, che mediante interventi minimi, su uno o due termini, modifica totalmente la traccia del racconto.

Dal più minuto ripensamento, anche se significativo, al più imponente, che sconvolge l'andamento di tutto l'epilogo: nella prima stesura era Mena a perdersi e non Lia. La sostituzione di Mena con la sorella minore avviene a livello della seconda stesura e comincia con il primo episodio dell'adescamento di don Michele; da quel punto in poi il mutamento del disegno viene attuato coerentemente e puntualmente, comportando una serie di aggiustamenti assai interessanti, non solo per gli effetti drammatici o gli equilibri della narrazione, ma anche per la tecnica operatoria, a volte circoscritta ad una lieve rimozione, a volte approfondita sino al ribaltamento dei piani del racconto. Basterà qualche esempio. Dal primo colloquio di don Michele con la Malavoglia (St 365), il nome di Mena è semplicemente sostituito con quello di Lia: nella prima stesura la susseguente intrusione di don Michele in casa sorprende solo Mena, che è la sola ad incontrarlo, mentre nella seconda sorprende entrambe le due sorelle. Così alla domanda di don Michele, « che cosa fa vostro fratello 'Ntoni? » (St 368), la prima stesura leggeva « Mena si faceva rossa », la seconda « Anche Mena si faceva rossa » (St 369): è bastata l'introduzione dell'avverbio *anche* per conformare il precedente testo alla nuova situazione della contemporanea presenza delle due donne. Ancora nella pagina seguente, don Michele a Mena « Io mi giuoco il mio berretto gallonato, per il bene che vi voglio » nella prima stesura; nella seconda la frase è integrata « ...per il bene che voglio a voi altri Malavoglia », e così il discorso con un'aggiunta lievissima perde ogni allusione personale e cambia totalmente senso. Questi esempi di interventi minimi potrebbero moltiplicarsi facilmente; ma quelli dati bastano a illustrare la tecnica della correzione localizzata⁵².

⁵² Tipico il caso di soppressione del solo nome; nella notte, mentre si avviano sulla costa per il contrabbando, a 'Ntoni, che raccomanda il silenzio: « Non sta ad

Ancora meglio invece tornare con qualche esempio alle varianti situazionali, che appunto testimoniano il processo di adeguamento narrativo alla diversa linea del racconto. All'inizio dell'ultimo capitolo, padron 'Ntoni è accompagnato fuori « a metterlo al sole » dalla Nunziata, nella prima stesura; invece nella seconda essa è sostituita da Mena (St 428). E così alla sconcertata domanda di padron 'Ntoni, « Cosa ci ho a far qui io? » (St 436), nella prima stesura « invano Alessi e la Nunziata cercavano di persuaderlo », mentre nella seconda sono Alessi e Mena che cercano di « dissuaderlo ».

Ma più che sul meccanismo del racconto, la sostituzione di Mena con Lia ha influito sul clima emozionale, con un approfondimento affettivo della 'memoria' dei personaggi nel momento decisivo dell'epilogo della vicenda dei Malavoglia. La presenza di Mena sveglia la coscienza morale dei personaggi, restituisce loro, come veramente perduto per sempre il loro passato, chiude il loro presente in un disperato silenzio. Due soli gli esempi. Si metta a confronto il testo della prima con il testo della seconda stesura dell'episodio della tragica mattina del processo (St 420): « il nonno... aveva voluto andare anche lui, e Mena e i ragazzi gli si avviticchiavano alle gambe per venire anche loro, e il vecchio diceva di no, che non stava bene ». Il nome di Mena è appena accennato e s'accompagna a quello dei ragazzi, uniformemente. Nella seconda stesura compaiono le due sorelle insieme con ben altro rilievo: « il nonno aveva voluto andare anche lui e Lia, come una pazza, che le tremava il mento, avrebbe voluto andare anche lei, e cercava la mantellina per la casa senza dir nulla, ma con la faccia pallida e risoluta. Ma sua sorella l'aveva afferrata per le mani, pallida anche lei, e le diceva — No tu non ci devi andare! Tu non ci devi andare! — E non le diceva altro. E il nonno diceva che loro dovevano stare a casa ».

Evidentemente Mena 'sapeva' e ribadisce col suo gesto amaramente disperato il senso del peccato e della vergogna di Lia, sullo sfondo del triste e austero pudore del patriarca padron 'Ntoni. Il secondo esempio: quando ormai le due sorti parallele di 'Ntoni e di Lia si sono compiute, è Mena che ad ognuno ridona il ricordo d'un passato meno infelice del presente, ma lo ridona come definitivamente

aspettar te, no, tua sorella Mena! gli disse quell'ubriacone di Rocco Spatu. Se mai aspetta don Michele», nelle diverse stesure del ms.; nella stampa è caduto il nome (Mena), oltre che il perfetto, sostituito dall'imperfetto (St 401).

te passato, atto solo ad accrescere la sconsolata malinconia del presente. Il ritorno di compare Alfio (St 430) è lo specchio, nel quale si sovrappongono le due immagini, ma è la muta presenza di Mena che le chiama ad una vita simultanea e contrapposta. Nella prima stesura: « Compare Alfio lo sapeva dov'era Mena, chè l'aveva visto coi suoi occhi e adesso che era tornato in paese ed era venuto a vedere i Malavoglia, guardava di qua e di là i mobili e le pareti »; nella seconda invece la presenza di Mena risuscita per contrasto il passato, e nel contempo lo seppellisce per sempre: « compare Alfio lo sapeva dov'era Lia; l'aveva vista coi suoi occhi, ed era stato come se avesse visto comare Mena, quando stavano a chiacchierare da una finestra all'altra. Ora guardava di qua e di là i mobili e le pareti... Mena continuava a star zitta ».

4. Di questo, come di tutto il resto, si darà conto in altra sede; ma quello che qui manca non è poco. E non solo in senso relativo, cioè di completamento dei dati esposti e di una loro specifica articolazione, ma anche in senso assoluto, cioè di rilevamenti volontariamente taciuti per brevità o involontariamente per incompiutezza di indagini. Ed infine qui manca una delle parti più segrete e più sconcertanti, quella cioè che consegnamo con trepidazione e gelosia e infinito amore a chi con coraggio, umiltà e tenacia si accingerà a restituire criticamente il testo de *I Malavoglia*.