

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 6

---

IL CENTENARIO  
DEL «MASTRO-DON GESUALDO»



CATANIA

1991

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 6

---

IL CENTENARIO  
DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi

Catania, 15-18 Marzo 1989

\* \*

COPIA CANCELLATA  
FUORI COMMERCIO - Esente da IVA  
Art. 2 n. 8 lett. c) - DPR 43/10-13 n. 035

CATANIA

1991

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 6

---

Proprietà letteraria riservata

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

---

1991 - FONDAZIONE VERGA - Piazza San Francesco d'Assisi, 11 - Catania

IL « MASTRO » TRA LINGUA E STILE

FRANCESCO BRUNI

SULLA LINGUA DEL MASTRO-DON GESUALDO \*

1. « Stile di parole » e « stile di cose » sono le due categorie, ricavate da una tradizione critica antica e recente<sup>1</sup>, che Pirandello rielabora per inserire Verga nella corrente vitale della letteratura italiana. La formula, come è noto, attribuisce Verga al fronte degli scrittori impegnati sulle « cose », sulla scia di Dante, Machiavelli, Ariosto, Manzoni; per il versante opposto sono citati Petrarca, Guicciardini, Tasso, Monti e D'Annunzio. In tal modo, Pirandello forma cinque coppie di scrittori, contrassegnati in modo positivo e negativo, con una prospettiva critica facilmente contestabile, ma che pure rappresenta un momento importante nel processo lungo il quale Verga stava imponendosi come uno dei classici della letteratura italiana<sup>2</sup>: un risultato cui si giunse attraverso analisi critiche (basti ricordare il libro di Luigi Russo) non meno che grazie alle opere creative influenzate dalla narrativa verghiana. Del resto, l'importanza dell'intervento di Pirandello sta non solo, anzi, non tanto nell'adeguatezza della proposta critica (comunque significativa come dichiarazione di fede in una letteratura senza retorica, di marca dichiaratamente antidannunziana, alla quale aderisce in modo molto trasparente lo stesso Pirandello), ma soprattutto nell'autorevolezza dello scrittore, e nella circostanza ufficiale in cui, a due riprese, egli espresse le proprie convinzioni: una prima volta nel 1920 nel Teatro Bellini di Catania, ricorrendo l'ottantesimo compleanno di Verga, e poi nel 1931 alla R.

\* Ricerca svolta con il contributo dei fondi del 40% dell'ex Ministero della Pubblica Istruzione ora Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica.

<sup>1</sup> Cfr. S. BATTAGLIA, *Letteratura delle parole*, in *Occasioni critiche (Saggi di letteratura italiana)*, Napoli, Liguori 1964, pp. 178-84.

<sup>2</sup> Quale ancora Verga non è nell'economia complessiva dell'Ottocento vallardiano di GUIDO MAZZONI (ne tengo presente la 5<sup>a</sup> rist., Milano, 1953), che pure, come si dirà, era stato lettore partecipe del *Mastro-Don Gesualdo*.

Accademia d'Italia, per il cinquantenario dei *Malavoglia*<sup>3</sup>. Tra l'altro, Pirandello rivendica agli scrittori di cose una lingua di

sapore idiotico, dialettale, a cominciare da Dante, che nei dialetti appunto, e non in questo o in quello, vedeva risiedere il volgare. Tutta la più doviziosa lingua letteraria è in D'Annunzio; e dialettale è il Verga. Dialettale, sì, ma come è proprio che si sia dialettali in una nazione che vive della varia vita e dunque nel vario linguaggio delle sue molte regioni. Questa « dialettalità » del Verga è una vera creazione di forma, da non considerare perciò al modo usato, come « questione di lingua », notandone lo stampo sintattico spesso prettamente siciliano, e tutti gli idiotismi. Qua « idiotico » vuol dire « proprio ». La vita d'una regione nella realtà che il Verga le diede, come la vide, come in lui s'atteggiò e si mosse, vale a dire come in lui si volle, non poteva esprimersi altrimenti: quella lingua è la sua stessa creazione. E non è difetto degli scrittori italiani, né povertà, ma anzi pregio e ricchezza per la loro letteratura, se essi creano nella lingua la regione<sup>4</sup>.

A quanto pare, la dialettalità del Verga, come quella di Dante, era intesa da Pirandello come realismo e legame dell'opera con un suo retroterra culturale (in senso lato); non già, ovviamente, nel senso di un'adesione al dialetto come mezzo espressivo, dalla quale Verga si tenne sempre lontano<sup>5</sup>.

Ma quando Pirandello si esprimeva in termini così positivi nei

<sup>3</sup> I discorsi di Catania e di Roma si leggono in L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, 4ª ed., Milano, Mondadori 1977, pp. 409-26 e 391-406. Sulle onoranze catanesi al Verga, si vedano le notizie riportate da G. CATTANEO, *Verga*, Torino, UTET 1963 (rist. 1973), pp. 343-4.

<sup>4</sup> Così nel discorso del 1931 (ed. cit., p. 395); in quello di undici anni prima, a parte varianti di poco conto, si leggeva, dopo le parole citate, una considerazione che Pirandello non ritenne opportuno ripetere nell'Accademia d'Italia: « Nazione da noi vuol dire o volgarità meccanica e stereotipata di stile burocratico e scolastico, o astratta verbosità di lingua letteraria e retorica: quello che sempre, se pure in prima musicalmente piace, alla fine sazia e stanca » (ed. cit., p. 417).

<sup>5</sup> Si riferisce probabilmente a Pirandello, pur senza nominarlo, Massimo Bontempelli quando, alcuni anni dopo, ancora nella sede della R. Accademia d'Italia, afferma: « Non vi parrà ora strano se contro un'altra opinione che fu sostenuta dico che in Verga non c'è niente di dialettale. Anzi lui è l'antitesi del narratore dialettale. Dialettale vuol dire quadretto, macchietta, in certi casi sorpresa intellettuale, spesso satira e moralismo; e soprattutto limitazione di spazio e di tempo, e giocare sul particolare; strumento primo del dialettale è l'analisi. Al polo opposto dunque di Verga, in cui hai la riduzione spietata al rudimento, e i più lontani arrivi. È più dialettale perfino Manzoni... » (*Giovanni Verga. Discorso tenuto per il centenario della nascita il 15 febbraio 1940-XVIII alla Reale Accademia d'Italia*), Roma, Reale Accademia d'Italia 1940, p. 23. Neppure Bontempelli si riferisce a una materiale dialettalità linguistica, ma la sua interpretazione del concetto di dialettalità è più riduttiva di quella di Pirandello.

riguardi di Verga, la stagione eroica del verismo italiano, concentrata all'incirca negli anni '80 dell'Ottocento, era tramontata da un pezzo. Il suo atteggiamento nei confronti di Verga non era stato così favorevole quando, giovane romanista e autore di versi, che da Agrigento si era mosso verso Palermo per proseguire poi gli studi a Roma e quindi a Bonn, dalla cittadina tedesca aveva scritto, nel 1890, un articolo intitolato *Prosa moderna* e ispirato, come altri suoi interventi di quegli anni, alle concezioni del *Proemio* ascoliano (un testo incontrato certo alla scuola romana del Monaci)<sup>6</sup>. Dello scritto di Ascoli quell'articolo ripete in modo esplicito e anche implicito alcune tesi, e afferma che « la nostra prosa non è viva, non è amabile; le manca ciò che solamente può darle anima, la spontaneità »<sup>7</sup>; ancora sulla scia dell'illustre precedente ascoliano (al quale se ne potrebbe aggiungere un altro, quello di Manzoni, peraltro estraneo all'orizzonte del giovane studioso), si trattiene sulla situazione linguistica nazionale, all'interno di quell'ottica da questione della lingua, che l'oratore di Catania e Roma vorrà evitare:

L'uso della lingua italiana, è cosa vecchia detta e ridetta, non esiste. A Milano si parla il dialetto lombardo, a Torino il piemontese, a Firenze il fiorentino, a Venezia il veneziano, a Palermo il siciliano, e così via di seguito; ciascun dialetto ha il suo tipo fonetico, il suo tipo morfologico, il suo stampo sintattico particolare: mettete ora un siciliano e un piemontese, non del tutto illetterati, a parlare insieme. Bene, per intendersi, non essendo due diplomatici, che han per loro il francese; non essendo due dotti che hanno il loro latino, sentiranno il bisogno di appigliarsi a una favella comune, alla nazionale, a quella che dovrebbe unir tutti i popoli, poiché l'Italia è unita, alla lingua italiana, Dio degli dei, è tanto facile! ma dove trovarla, dove si parla questa benedetta lingua italiana? Si parla o si vuol parlare nelle scuole, e si trova nei libri. E il siciliano e il piemontese messi insieme a parlare, non faranno altro che arrotondare alla meglio i loro dialetti, lasciando a cia-

<sup>6</sup> Su questo aspetto della formazione di Pirandello, cfr. G. NENCIONI, *Pirandello dialettologo* [1973], in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi 1983, pp. 176-90.

<sup>7</sup> *Prosa moderna*, in *Saggi...* cit., pp. 878-81, a p. 878; cfr. M. BONI, *La formazione letteraria di Luigi Pirandello*, in « Convivium », 1948, pp. 321-50 (a pp. 331-2); M. POMILIO, *La fortuna del Verga. Parte II (1880 al 1918)*, Napoli, Liguori 1963 (litogr.), pp. 159-71; G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & H. Wiksell 1966, pp. 64-73 (Romanica Stockholmiensia, 2).

scuno il proprio stampo sintattico, e fiorettando qua e là questa che vuol essere la lingua italiana *parlata* in Italia delle reminiscenze di questo o di quel libro letto<sup>8</sup>.

Anche se Verga non vi è mai nominato, questa *Prosa moderna* è occasionata proprio dalla pubblicazione, l'anno prima, del *Mastro-don Gesualdo*, poiché il sottotitolo dell'articolo è: *Dopo la lettura del « Mastro don Gesualdo » del Verga*. Da questo romanzo, allora, Pirandello prende spunto per le sue osservazioni critiche sulla situazione della prosa letteraria in Italia; e il passo che si è citato sopra si chiarisce per il confronto con un altro scritto dello stesso anno, questa volta non dedicato a Verga, ma nel quale Verga è nominato:

un siciliano e un piemontese messi insieme a parlare, parleranno... proprio come parlano, mio Dio! il siciliano press'a poco come il Verga scrive i suoi romanzi; pel piemontese mi manca il termine del paragone, ma so bene come parlano italiano i piemontesi<sup>9</sup>.

Combinando i due articoli, si ricava dunque che l'ascoliano Pirandello non ama l'italiano provinciale, compromissorio, mescolato di arcaismi letterari e di regionalismi, che è proprio della conversazione degli italiani « non illetterati » e che a suo giudizio si riflette nel *Mastro-don Gesualdo*. Dopo il passo che abbiamo riportato, *Prosa moderna* prosegue, alludendo dunque al Verga:

Da un pezzo, molti tra i novellieri e i romanzieri moderni, in cerca d'una prosa viva e spontanea, non scrivono diversamente l'italiano. E il tentativo, fino a un certo segno, meriterebbe lode, ove fosse attuato con più senno, con più coscienza del valore che dovrebbe e potrebbe avere l'opera propria, ove insomma, i nostri scrittori non fossero così digiuni, come spesso sono, della disciplina filologica...<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Prosa moderna*, cit., p. 880 (corsivo dell'A.).

<sup>9</sup> *Per la solita quistione della lingua*, in *Saggi...* cit., pp. 881-7, a p. 883.

<sup>10</sup> *Prosa moderna*, cit., p. 881; e già prima aveva denunciato « una deficienza assoluta di colore storico in una pagina di prosa, ciò che chiamerei il trionfo degli anacronismi filologici: — forme e nessi sintattici vietati, proprii a un dato secolo, si confondono, si abbaruffano con idiotismi spesso infelici, contrarii all'indole della favella — un'opera insomma di mostruosa contaminazione » (p. 880). Inconsapevolmente, Pirandello non è poi tanto lontano dalla diagnosi manzoniana sulla lingua dell'Anonimo, autore immaginario, ma non diverso da tanti altri realmente vissuti, e non solo nel XVII secolo: « Ben è vero, diceva tra me, scartabellando il manoscritto, ben è vero che quella grandine di concettini e di figure non continua così alla distesa per tutta l'opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma

Certo, lo spunto sull'insufficiente « disciplina filologica » (che poi per Pirandello significa l'ignoranza della linguistica storica e della dialettologia), sa un po' di professorale, eppure rispecchia una forte novità nella formazione linguistica dello scrittore.

Nonostante le raccomandazioni di madame De Staël, nel suo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, volto a incoraggiare l'italiana alla cultura inglese e tedesca, ancora nel primo Ottocento restava vitale la pedagogia di base umanistica, sostanzialmente latina (sulla quale si sovrapponeva poi, di regola, una forte componente francese oltre che ovviamente lo studio della tradizione italiana): questa formazione accomunava ancora scrittori come Monti e Manzoni, su questo punto non dissimili<sup>11</sup>. Invece la generazione veristica, o più precisamente Verga e Capuana, si era formata sull'italiano molto approssimativo appreso in Sicilia (raffinato poi in seguito ai soggiorni fiorentini e milanesi) e sulla moderna cultura francese<sup>12</sup>; a Napoli, la Serao aveva alle spalle la formazione scolastica, piuttosto fragile, assicurata dal diploma di maestra conseguito presso la scuola normale femminile<sup>13</sup>; si era esaurita, ormai, la vitalità della formazione

poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano. Sì; ma com'è dozzinale! com'è squallido! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati. E poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e là; e poi, ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar maraviglia, o di far pensare, a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio. E allora, *accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo* » (Introduzione 8-10; cito dall'ed. a c. di L. Caretti, Torino, Einaudi 1971, 2 voll.).

<sup>11</sup> Sicché Manzoni leggeva in francese, come è noto, il suo Shakespeare. Anche per Leopardi la lingua (e la cultura) straniera moderna più nota è la francese; naturalmente, Leopardi era più ferrato nel dominio della filologia classica.

<sup>12</sup> Già Pirandello, nel discorso di Catania (*Saggi...* cit., p. 411), ricorda l'illuminante testimonianza di Capuana nella lettera dedicatoria a Neera premessa alla terza edizione (1889) di *Giacinta* (si può leggere nella ristampa curata da S. Zappulla Mursarà, Milano, Mursia 1980).

<sup>13</sup> È utile anche documentariamente la novella *Scuola normale femminile*, compresa nel *Romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori 1985, pp. 146-85. Quanto a Verga, sono del tutto calzanti (e si attagliano anche a Capuana) le considerazioni di De Roberto sui primi anni della sua formazione alla scuola di Antonino Abate e, indirettamente, di Domenico Castorina: « Chi non sa capacitarsi come il grande scrittore cominciasse con i *Carbonari della montagna*, ne troverà in questa tremenda influenza la spiegazione » (*Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 85). Cfr. ora G. ALFIERI, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale*, nel volume *I romanzi catanesi di Giovanni Verga* (Atti del I Convegno di Studi, Ca-

latina. Una pedagogia diversa, improntata non più alla tradizione umanistica, ma alla dottrina positiva delle nuove università, tedesche o italiane ma di stampo tedesco, era invece alle spalle di Pirandello; e anche il suo antagonista D'Annunzio, in fondo, era passato per l'aula di Ernesto Monaci, e ne risentono alcuni dei suoi versi<sup>14</sup>.

Per questo, o anche per questo, credo, al giovane Pirandello non piaceva la prosa regionale del *Mastro-don Gesualdo*: quello di Pirandello è infatti il caso di uno scrittore non toscano che nasce tuttavia italiano, laddove all'italiano Verga era arrivato per gradi, in modo imperfetto, e aveva stampato la sua orma su una prosa che non era più quella da cui Pirandello avrebbe preso le mosse.

Mentre nei discorsi del 1920 e del 1931 Pirandello accomuna a Verga il Capuana, lamentando che la fortuna del primo sembri andare a detrimento della stima per il secondo, nei suoi esordi egli non sentì affatto come congiunti fra loro i due maestri del verismo, se è vero che all'*Esclusa*, pubblicata sulla « Tribuna » nel 1901, Pirandello aveva cominciato a lavorare nel 1893 proprio su suggerimento di Capuana, che l'aveva esortato alla prosa narrativa<sup>15</sup>; invece si è visto come, nel 1890, egli si sentisse estraneo alle invenzioni espressive di Verga<sup>16</sup>.

Nell'elogio di Verga fatto nel 1931 risuonano ancora le antiche

tania 23-24 novembre 1979), Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 189-260; mi sia consentito rinviare anche al mio lavoro *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in « Filologia e critica », VII, 1982, pp. 198-266 e VIII, 1983, pp. 115-9.

<sup>14</sup> In questa sede, la formazione di Svevo può essere ricordata solo per notarne la diversità.

<sup>15</sup> La prima edizione in volume dell'*Esclusa*, pubblicata da Treves nel 1908, ha una dedica a Capuana datata « Roma, dicembre 1907 ». Questa dedica è eliminata a partire dall'edizione del 1927 (cfr. L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a c. di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, 5<sup>a</sup> ed., I, Milano, Mondadori 1982, pp. 880-2). Si può aggiungere che resta estranea alle soluzioni formali di Verga, nonostante i molteplici debiti col verismo (sui quali cfr. ANDERSSON, *Arte e teoria*, cit., pp. 19-39), anche una precoce (1884) prosa narrativa come *Capannetta* (si legge in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, II, Milano, Mondadori 1980<sup>12</sup>, pp. 913-6).

<sup>16</sup> Pirandello pubblicò sulla « Nuova Antologia » del 1° gennaio 1936 un suo *Taccuino* (cfr. *Saggi...* cit., p. 1250), in cui è stata individuata (da M. POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori 1966, p. 117, n. 1 e, indipendentemente, da N. BORSSELLINO, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza 1982, p. 76, n. 4) la trascrizione di un passo dell'intervista rilasciata da Verga a Ugo Ojetti (e pubblicata nel 1895 in *Alla scoperta dei letterati*: si può vedere nella riedizione a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1946, pp. 118-9), riguardante la distinzione tra il metodo del romanzo naturalista e quello del romanzo psicologico; non so però a quale periodo risalgano quelle righe di Pirandello.

convinzioni ascoliane dello scrittore<sup>17</sup>, ma la posizione di Pirandello è mutata rispetto a quella espressa a caldo nel 1890, per quanto sia giusto rilevare che anche tra le lodi sincere dei due discorsi, al *Mastro-don Gesualdo* continua a toccare un giudizio garbatamente limitativo dal quale restano immuni i *Malavoglia*<sup>18</sup>.

Anche la recensione di Guido Mazzoni, benché sia larga di riconoscimenti al secondo volume dei *Vinti*, e complessivamente positiva (tanto che lo stesso Mazzoni, invitato a partecipare a una sorta di ragionato omaggio a Verga, la ripubblicò più di cinquant'anni dopo, corredandola di uno scambio epistolare tra lui e il recensito<sup>19</sup>), non nasconde una perplessità di fondo: secondo il recensore, « al romanzo è pur necessaria la commozione, intendendo questa parola nel suo più largo significato: è necessario l'interesse, la curiosità, la rispondenza degli affetti rappresentati con quelli di chi se li vede innanzi rappresentare » (pp. 42-3). Del metodo dell'impersonalità, il Mazzoni accetta la dimensione consistente nell'assenza dell'autore dalla narrazione; non approva invece l'altra, per cui lo scrittore s'in-

<sup>17</sup> Si veda lo spunto polemico contro « chi non aveva saputo vedere nel Leopardi e nel Manzoni i due grandi filtri che avevano purgato la poesia e la prosa italiane dalla secolare retorica » (ed. cit., p. 393): è evidente la riutilizzazione di un luogo classico del *Proemio* ascoliano, la definizione di Manzoni come del « Grande, che è riuscito, con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane, o dal cervello dell'Italia, l'antichissimo cancro della retorica » (*Scritti sulla questione della lingua*, a cura di C. Grassi, Torino, Einaudi 1975, p. 31). Si può segnalare, in quel giro d'anni, un altro incontro, questa volta inconsapevole, tra l'articolo di un grande autodidatta come Eugenio Montale, e le posizioni del *Proemio* ascoliano. In *Stile e tradizione*, del 1925 (ripubblicato, con modifiche, in *Auto da fé*, 2ª ed., Milano, Il Saggiatore 1972, pp. 15-9), Montale esprime alcune idee in fatto di rapporti tra scrittori e pubblico, di cui più tardi sentì la consonanza con lo scritto dell'Ascoli. Lo si intuisce da certi appunti sul suo contatto, a partire dal 1925, con Firenze e la cultura fiorentina: « Nessuna idea sul problema della lingua, non conoscevo le opinioni di Graziadio Ascoli e dei puristi » (*Autografi di Montale. Fondo dell'Università di Pavia*, a cura di M. Corti e M. A. Grignani, Torino, Einaudi 1976, p. 5).

<sup>18</sup> Peraltro la riserva non riguarda l'espressione, ma l'organizzazione narrativa, troppo visibilmente studiata (*Saggi... cit.*, pp. 424 e 404).

<sup>19</sup> La recensione, apparsa su *Intermezzo* del 10 marzo 1890, fu ripubblicata, con i documenti accennati, negli *Studi critici su Giovanni Verga*, I, Roma, Bibliotheca 1934, pp. 42-7 (e su questo scritto del Mazzoni cfr. M. POMILIO, *La fortuna del Verga... cit.*, pp. 65-71). Non molto interessante, e privo comunque di riflessioni sul problema espressivo, il pur garbato profilo dedicato allo scrittore in occasione della pubblicazione del *Gesualdo*, in un articolo ispirato dal Treves, editore del romanzo: R. BARBIERA, *Giovanni Verga e il suo Mastro-don Gesualdo*, ne « L'illustrazione italiana », XVI, 8 dicembre 1889, pp. 378-80; e cfr. le lettere 141 e 142 di Emilio Treves al Verga, pubblicate da G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986 (« Facoltà di Magistero dell'Università di Messina. Quaderni dei Nuovi Annali », 9), pp. 105-7.

terdice la rappresentazione psicologica e non entra perciò nell'interno dei personaggi. Inoltre, rinviene un limite nella mancanza di un eroe positivo, nel quale il lettore possa identificarsi:

Pur troppo, tutto il libro è così pieno di figure odiose o grottesche (p. 44). Al Verga io credo che la critica possa oggi consigliare, se qualcosa vuole consigliare, alcun che di simile: un'azione tale che i personaggi, senza che egli conceda nulla de' suoi intendimenti artistici, sieno indotti necessariamente a cattivarsi l'attenzione, la curiosità, e, perché no?, la simpatia de' lettori (p. 46).

Non molto peso hanno, infine, alcune riserve sulla forma.

Meno fine e simpatetica di quella del Mazzoni, la recensione di Policarpo Petrocchi al *Mastro-don Gesualdo* è pure notevole, anche per certe consonanze con le posizioni espresse dal Mazzoni che, per essere indipendenti, permettono di cogliere quali aspetti del romanzo verghiano fossero più innovativi, e perciò non venissero accolti facilmente neppure dai lettori più colti<sup>20</sup>. Anche Petrocchi lamenta la mancanza di « interesse » nel romanzo, in un'accezione molto prossima a quella del Mazzoni:

Non si capisce davvero come il Verga abbia voluto creare al suo personaggio principale una situazione così trista, che ne diminuisce o stronca quell'interesse che specialmente in un protagonista non deve mai venir meno.

Dunque, dall'elogio generico del Barbiera, in odore peraltro di soffietto ispirato dall'editore (cfr. la n. 19), al distacco di un corregionale come Pirandello (che di lì a poco avrebbe simpatizzato con Capuana), alla misurata adesione del Mazzoni, alle riserve del Petrocchi, nativo di Castel di Cireglio presso Pistoia ma fiorentinista e manzoniano: il secondo romanzo verista del Verga non fece « fiasco, fiasco pieno e completo » come i *Malavoglia*<sup>21</sup>, ma neppure suscitò

<sup>20</sup> Cfr. *Mastro Don Gesualdo di Giovanni Verga*, ne « La Lombardia » del 18 febbraio 1890, n. 49. Ho avuto copia della recensione, nota finora solo dalla lettera di Verga che sarà ricordata in seguito, da Felice Rappazzo, che ringrazio assieme a Gabriella Alfieri.

<sup>21</sup> Così Verga in una lettera a Capuana dell'11 aprile 1881 (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 111); può darsi che in seguito lo sconforto di Verga si sia attenuato, ma rimane il fatto, ben noto, della scarsa incidenza, sul breve periodo, del capolavoro.

un'adesione spinta, né destò interessi e discussioni particolari<sup>22</sup>.

Queste reazioni sono l'indizio di un nodo importante della storia culturale italiana del tempo: commentando con una certa irritazione l'articolo del Petrocchi<sup>23</sup>, Verga poteva affermare di essere anche più manzoniano del suo censore-recensore, e a buon diritto se si pensa che proprio il rifiuto del romanzo a base di elementi romanzeschi, intrighi, colpi di scena spettacolari, e la scelta di una soluzione espressiva omogenea e unitonale, accomunano i *Promessi Sposi* del 1840 e i *Malavoglia* (meno il *Mastro-don Gesualdo* per ciò che è degli esiti formali, come vedremo), sicché non mi sembra riduttivo parlare di un manzonismo creativo alla base del ciclo dei *Vinti*, e senza sottacere, s'intende, i conti che Verga aveva fatto con la narrativa francese, e il fatto ovvio che l'unitonalità del registro espressivo dei *Malavoglia* non poggia sul fiorentino, o solo in misura limitata. Ma proprio qui sta il nodo cui si alludeva, nella diversa direzione, cioè, dei veristi e dei manzoniani di stretta osservanza. Non che questi ultimi fossero, come spesso si ripete a torto, avversi al dialetto: proprio un manzoniano di ferro, Luigi Morandi, scoprì il Belli, e lo stesso Petrocchi cita positivamente, nella sua recensione al *Gesualdo*, il Porta<sup>24</sup>. Ma tanto l'ascoliano Pirandello<sup>25</sup> quanto il manzoniano Petrocchi sono avversi alla sperimentazione formale di Verga: tenendo di mira due diverse idee di lingua (italiana o fiorentino-italiana), entrambi sentono come frutto di scorrettezza provinciale la prosa narrativa dello scrittore.

<sup>22</sup> Con lo pseudonimo di Saraceno, Luigi Lodi in un articolo sulla *Letteratura dell'89* nel « don Chisciotte della Mancia » del 1° gennaio 1890 (Anno IV, n. 1; cfr. G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972, p. 92), affermava che i due libri più importanti dell'annata appena trascorsa erano *Le terze odi barbare* e *Il piacere*; del romanzo di Verga scriveva: « Il Verga ha messo un volume di più in quel seguito di romanzi che intitola: *I vinti*, ma da qualche tempo — per ragioni un po' giuste e un po' ingiuste ma che, a ogni modo, sarebbe troppo lungo dir tutte — il pubblico si è un po' allontanato dal Verga; un suo libro nuovo passa senza sollevar né odii né passioni, e la gente, dopo averlo letto, ha l'aria di dire: "È quello che mi aspettava" ». Dietro l'indifferenza del pubblico, non si fa fatica a scorgere quella dello stesso Lodi, conquistato dalla linea carducciano-dannunziana.

<sup>23</sup> Nella lettera dell'8 aprile 1890 a Felice Cameroni (*Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 239-42); a p. 241 la dichiarazione su Manzoni cui si allude nel testo.

<sup>24</sup> Nell'*Introduzione* al *Novo dizionario* di Petrocchi, che si citerà in seguito, Porta è citato due volte, e una il Belli (pp. VII e XII, in n.).

<sup>25</sup> Peraltro in materia di rapporti tra dialetto e lingua, e di pedagogia linguistica (utilità di partire dal dialetto per acquisire la lingua), non c'è fra Manzoni e Ascoli l'antitesi che sussiste invece su altri punti del loro pensiero linguistico.

Credo che si spieghi così la mancata collaborazione tra un partito manzoniano che non coglieva fino in fondo le posizioni di Manzoni, e la letteratura del verismo; ed è l'indizio di un divorzio più generale tra critica e letteratura militante (si pensi al fatto che D'Annunzio, certo lontano, nonostante alcune concessioni, dal verismo, non ebbe credito in alcuni ambienti ufficiali). Le conseguenze di questa divaricazione tra posizioni che, potenzialmente, avrebbero anche potuto convergere, non fu senza effetti sul piano dell'organizzazione della cultura. Non mancano i manzoniani (avversi al verismo, come si è detto, o estranei a esso), tra gli intellettuali che gravitano intorno alla corte sabauda. È vero che non solo il Carducci, ma anche la Serao, che con il verismo aveva più di un rapporto, aveva accesso a corte, e godeva della stima della regina Margherita; ma proprio una testimonianza della Serao illumina sui gusti culturali della sovrana:

Ella prediligeva molto il mio romanzo *Addio, amore!*, più, forse, di qualsiasi altra mia lettrice, a me nota: e rivedendomi, mi ripeteva questa sua viva preferenza. Finché un giorno, uscito il mio *Paese di Cuccagna*, a cui io avevo dedicato due anni di intensa e rude fatica e a cui tenevo moltissimo, ella mi esprime in poche parole rapide, in troppo poche rapide parole, la sua soddisfazione: immediatamente, soggiunse: « Io, però, preferisco *Addio, amore!*: è uno dei venti o trenta libri che ho, con me, a Monza... ». Che dirle? Me ne andai, mortificatissima. Ebbi, dopo, motivo di accorgermi che i romanzi di *folklore* le erano molto meno graditi di quelli intimi, perché anche in Giovanni Verga, preferiva la *Storia di una capinera* e *Tigre reale* alla barca dei lupini dei *Malavoglia*<sup>26</sup>.

La testimonianza, negativa e positiva, della Serao, combacia perfettamente con la conferma in negativo ricavabile da quel docu-

<sup>26</sup> *Margherita, regina (Come l'ho conosciuta io)*, ne « Il Giorno » del 21 gennaio 1926, in *Serao*, a cura di P. Pancrazi, II, Milano, Garzanti 1946, pp. 810-5, a p. 811. Della scarsa o nessuna simpatia della regina per Zola e D'Annunzio, si legge nello stesso articolo (cfr. per es.: « Questo vivissimo ribrezzo del verismo, che veniva da un pudore regale che adornò sempre Margherita, Regina, la fece non considerare, per nessuna ragione, la gloria nascente e crescente di Gabriele d'Annunzio: ed essa, come udimmo, varii di noi, dalla sua bocca, non lesse mai *Il Piacere*, *Il trionfo della morte*, *L'Innocente*. Se li abbia letti più tardi, molto più tardi, io non so. Allora no, certo. Più tardi, molto più tardi, forse la Regina considerò con simpatia il poeta: e il soldato, senz'altro, le dovette piacere. Nel tempo di cui parlo, ella era intransigente. La letteratura sensuale le ispirava, come ella diceva, una repulsione invincibile »; ivi, p. 813).

mento per più versi istruttivo che è *Come fu educato Vittorio Emanuele III* di Luigi Morandi, il manzoniano già ricordato sopra<sup>27</sup>. Il libro fu pubblicato subito dopo l'attentato a Umberto I, come testimonianza di lealtà verso la monarchia. Morandi era stato, dal 1881 al 1886, uno dei precettori del nuovo re; ed è significativo che la nomina ne fosse stata consigliata da un personaggio influente a corte, Ruggero Bonghi<sup>28</sup>. Anche il Bonghi era manzoniano, e sostanzialmente estraneo al verismo<sup>29</sup>; e qui si può anche ricordare, per uno schizzo, sia pure molto sommario, degli orientamenti intellettuali che prevalevano nelle istituzioni culturali, il legame con lui del D'Ovidio, un manzoniano-ascoliano che era studioso molto intelligente, fra l'altro, del Manzoni, e muoveva da una prospettiva critica estranea all'idealismo desanctisiano<sup>30</sup>; professore nell'Università di Napoli, D'Ovidio ebbe a lungo un ruolo preminente nell'Accademia dei Lincei.

A corte, alla scuola del Morandi, la cultura del verismo con le sue soluzioni espressive che erano o, meglio, apparivano regionali o provinciali, non aveva spazio, e restava schiacciata tra l'insegnamento dell'italiano (e di altre lingue, ovviamente)<sup>31</sup>, condotto a base di apprendimento grammaticale e di lettura degli autori, e lo studio della letteratura dialettale, reso più facile, informa il Morandi, dal fatto che l'illustre discepolo, il quale, a teatro, preferiva le compagnie dialettali, aveva familiarità con il veneziano e il piemontese<sup>32</sup>. Era insom-

<sup>27</sup> Torino, Paravia 1901.

<sup>28</sup> *Come fu educato...* cit., p. 3. Nel libro Bonghi è menzionato anche altrove: se ne ricorda l'approvazione della proposta del Morandi, il quale sconsigliava che al principe s'insegnasse il greco (p. 24; cfr. inoltre pp. 53 e 107).

<sup>29</sup> Va ricordato, a conferma, l'incoraggiamento del Bonghi alla Deledda: se ne trova menzione in *Suo marito* di Pirandello, dove la figura di Ruggero Bonghi è ribattezzata sotto il nome trasparente di Romualdo Borghi, e ritratta senza simpatia.

<sup>30</sup> Tanto Bonghi che D'Ovidio furono colpiti da due delle stroncature più feroci di Croce, poi confluite nella *Letteratura della Nuova Italia* (cfr. *Ruggero Bonghi e la scuola moderata* e *L. Morandi - F. D'Ovidio*, nell'op. cit., nuova ed., III, Bari, Laterza 1973, pp. 245-68 e 281-98). Ma il giudizio crociano sul Bonghi, che capita di veder ripetuto ancor oggi, meriterebbe di essere ripensato radicalmente, e così quello sul D'Ovidio; per una prima revisione, cfr. S. COVINO, *Ruggero Bonghi tra Puoti, Manzoni ed Ascoli: il «Diario» e le «Lettere critiche»*, in «Filologia e Critica», XII (1987), pp. 384-426; EAD., *Ruggero Bonghi e la linguistica storico-comparata*, in «Lingua e Stile», XXIII (1988), pp. 383-401; F. D'OVIDIO, *Scritti linguistici*, a cura di P. Bianchi, Napoli, Guida 1982.

<sup>31</sup> Per l'educazione linguistica del futuro sovrano erano stati scelti, oltre che maestri di competenze diverse, un cameriere fiorentino («e scelto tale appositamente dalla Regina»: *Come fu educato...*, pp. 7-8) e una governante inglese.

<sup>32</sup> Op. cit., pp. 31-3.

ma la stessa posizione di favore per la lingua e i dialetti, non per le forme intermedie, che, con una formazione scientifica più aggiornata, avrebbe espresso il giovane Pirandello.

Non è possibile affrontare, almeno in questa sede, il problema più generale dell'atteggiamento della critica militante nei riguardi del verismo (un argomento sul quale indicazioni abbondanti sono disseminate nel carteggio tra Verga e Capuana); e ci limitiamo a concludere rilevando che anche l'altro manzoniano<sup>33</sup> Petrocchi ricoprì l'insegnamento di lingua italiana presso il Collegio militare di Milano. Approdato nel capoluogo lombardo nel 1875 e messi in luce con un'opera narrativa, nel 1876 o poco dopo, anche in virtù della sua nascita toscana, fu nominato in quel Collegio su proposta del comandante Fiorenzo Bava-Beccaris, poi tristemente famoso per le canonate milanesi del 1898<sup>34</sup>: circostanza che si richiama solo per notare la presenza di un altro intellettuale di convinzioni grosso modo analoghe a quelle di un Bonghi o di un Morandi (anche se di vedute più ristrette) nelle istituzioni pubbliche dell'Italia di allora. Invece i veristi agivano all'esterno delle istituzioni, e vivevano dei proventi precari e insufficienti della letteratura e del giornalismo: dunque l'estraneità culturale era confermata da posizioni sociali differenti.

2. Mentre l'articolo di Pirandello non entra, come si è visto, nel merito di *Mastro-don Gesualdo* e della sua prosa, e piuttosto prende a pretesto il romanzo per svolgere alcune considerazioni generali, la recensione del Petrocchi è ricca di osservazioni linguistiche puntuali. Come si vedrà, il grosso delle riserve linguistiche si concentra sull'italiano di Verga, non sull'elemento regionale; invece, si è visto che quando il giudizio non entra nel concreto, è l'elemento regionale o provinciale a essere biasimato.

<sup>33</sup> Naturalmente quella di « manzoniano » è una qualifica utile ma generica, che avrebbe bisogno di essere sfumata con le distinzioni opportune.

<sup>34</sup> Cfr. A. GOTTI, *I due lessicografi italiani Policarpo Petrocchi e Giuseppe Righutini*, in « Nuova Antologia », IV S., CVI, 1903, pp. 674-86 (a pp. 674-9), poi nel volume dello stesso, *Italiani del secolo XIX*, Città di Castello, Lapi 1911, pp. 375-91 (a pp. 375-81); varie testimonianze sul Petrocchi ne « Il Popolo Pistoiese » del 12 settembre 1909, n. 38 (Anno XXX); cfr. inoltre *Policarpo Petrocchi nel centenario della nascita e cinquantenario della morte*, [Milano], Vallardi, s.d. [ma 1953 circa]. Ricordo ancora che, abolito il Collegio militare di Milano, presso il quale aveva insegnato per circa vent'anni, Petrocchi passò a insegnare nell'analogo istituzione di Roma (dove giunse, a quanto pare, nel settembre del 1896).

In alcuni casi, i motivi della critica sono logici, piuttosto che linguistici: « *L'alba che cominciava a schiarire* [p. 4.38] <sup>35</sup> come si può dire se l'alba è già chiara, e quando la luce aumenta, *rosseggia*, non *schiarisce*; e si cambia in aurora? ». Oppure, il recensore non gradisce certi modi di dire usati dal Verga: non è possibile, a suo avviso, scrivere « Dai [*correggi* Dei] sorrisetti *che volevano dire* » (p. 42.176) invece che « sorrisetti significativi »: e qui si manifesta certo suo fastidio per la comunicatività, anche gestuale, a base di allusioni, ammiccamenti e così via, di cui il romanzo è ricco.

Per la sintassi delle preposizioni, Petrocchi stigmatizza « *Sala di ballo* per *da ballo* [ma a p. 299.80 trovo « sale da ballo »], *Vestite* [*correggi* vestita] *di casa* [p. 262.453] per *da casa* » (e si potrebbe aggiungere *vaso di fiori*, p. 58.645). Per curiosità, ricordo che in un dialogo di pedagogia linguistica compilato dallo stesso Petrocchi, una sezioncina è dedicata appunto alla *Sala da ballo* <sup>36</sup>.

Qui si possono ricordare, perché di interesse sintattico, due dei tre rilievi linguistici del Mazzoni, che non approva (p. 45) « Sapete cosa ho pensato? *di concorrere pure all'asta vossignoria* » (p. 23.164-5) e « Farai conto *di essere una* regalia che tuo padre ti domanda » (p. 477.545-6): ovviamente, il Mazzoni giudica inaccettabile la costruzione infinitiva, perché il soggetto della dipendente non coincide con quello della reggente.

Tornando al Petrocchi, parecchie delle sue obiezioni si possono verificare sul vocabolario che lui stesso stava pubblicando quando uscì il romanzo di Verga: il primo volume del suo *Novo dizionario* apparve infatti nel 1887, e il secondo nel 1891 (P). Inoltre, si possono consultare altri dizionari, soprattutto d'epoca: anzitutto quello di Rigutini e Fanfani (RF), e poi il cosiddetto Giorgini-Broglio (GB), ai quali aggiungiamo solo il Tommaseo (T), per venire ovviamente al moderno *Grande dizionario della lingua italiana* (= GDLI) <sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Qui e in seguito si rinvia alla pagina e alla linea dell'edizione del *Mastro-don Gesualdo* curata da C. Riccardi, Milano, Il Saggiatore 1979; avverto che non sempre mi è riuscito d'individuare i luoghi citati dal Petrocchi.

<sup>36</sup> *In casa e fuori. Libro d'istruzione e d'educazione*, 2<sup>a</sup> ed., Milano, Treves 1893, pp. 55-7. Petrocchi registra alcune incertezze nell'uso di *di* e *da*: al quesito « *Feste di ballo o da ballo* » risponde dichiarando la sua preferenza per il primo tipo, ma non nasconde che va affermandosi l'altro: « il popolo che diceva *di* mi pare avesse più ragione: la stanza è *da ballo*; la festa mi pare meglio *di*: *Festa di Natale, di Pasqua, dello Statuto*. Del resto, questione da poco » (*op. cit.*, p. 57).

<sup>37</sup> I riferimenti sono perciò a P. PETROCCHI, *Novo dizionario universale della*

È necessario riconoscere, però, che la ragione del dissenso non è sempre chiara. Si veda l'osservazione seguente: « E la scure da far legna [p. 5.66] che sarebbe? l'accetta? il pennato? »: forse giudica pleonastica la specificazione *da far legna*.

« *Verrebbero lassù per Andrebbero* è una contraddizione in termini nella nostra lingua, quando è una località estranea ai due che parlano; e contraddizione simile è *Anelava come un mantice* [p. 50. 425-6] invece che *ansava* ». Se la prima osservazione è ovvia, non lo è altrettanto la seconda: in realtà, l'espressione è sentita come impropria semanticamente, e il motivo della censura (che però non coincide con la « contraddizione » rilevata nella recensione) si ricava da P, che ammette *anelare* solo nel significato di 'Desiderare fortemente', e registra fra gli arcaismi l'accezione base di 'Respirar forte. Ansare', omessa da GB (che alla voce *mantice* propone il più colloquiale *soffiare come un mantice*; per le attestazioni di *anelare* anche presso scrittori posteriori al Verga, cfr. GDLI, I, 462). A conferma di quest'interpretazione della censura, soccorre il commento dello stesso Petrocchi ai *Promessi Sposi* e alle correzioni linguistiche apportate dalla quarantana al testo della ventiseptana: nella stampa definitiva del romanzo, Manzoni eliminò per due volte *anelare*, e in entrambi i casi lo sostituì con *ansare* (VIII 55 e XXVI 43); e il Petrocchi approva l'una e l'altra sostituzione, affermando che *anelare* è parola della poesia<sup>38</sup>. Se ora teniamo presente la circostanza che in altro luogo del romanzo di Verga si legge il tipo desiderato dal Petrocchi (« col seno piatto ansante come un mantice », p. 261.438), si è autorizzati a concludere, come del resto si farà altre volte nel corso di questo lavoro, che Verga non raggiunge la stessa coerenza

*lingua italiana*, Milano, Treves 1887-91, 2 voll. (con P indico il vocabolario; con la forma piena Petrocchi la recensione dello stesso al *Mastro-don Gesualdo*); G. RIGUTINI e P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbèra 1883<sup>4</sup>; *Novo vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Tip. Cellini 1870-97, rist. anast., Firenze, Le Lettere 1979, 4 voll. (con presentazione di G. Ghinassi; è il Giorgini-Broglio); N. TOMMASEO e B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, nuova ed. con presentazione di G. Folena, Milano, Rizzoli 1977, 20 voll.; S. BATTAGLIA (e ora G. BARBERI SQUAROTTI), *Grande dizionario della lingua italiana*, I, Torino, UTET 1961... Sul Giorgini-Broglio, sul Rigutini-Fanfani, sul Petrocchi si veda la presentazione cit. di Ghinassi; sull'attività del Fanfani, F. MARRI, *Pietro Fanfani*, in « Otto/Novecento », III, 1979, pp. 253-303.

<sup>38</sup> *I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento storico, estetico e filologico di Policarpo Petrocchi*, Firenze, Sansoni 1893-1902, I, pp. 169 e 681.

linguistica del Manzoni; oppure (ed è lo stesso) che la minore coerenza verghiana è paragonabile ai *Promessi Sposi* del 1827, dove accanto alle due occorrenze di *anelare* corrette poi nella seconda edizione, ce n'erano quattro di *ansare*<sup>39</sup>.

Una sconcordanza nella sintassi della preposizione è biasimata qui: « *Coi* capelli ricciuti e *degli* occhi un po' addormentati » (p. 46.303-4): probabilmente Petrocchi avrebbe voluto \**e gli occhi* o \**e cogli occhi*.

Di ordine semantico è la disapprovazione di « si rizzò sul busto » (p. 46.296), cui contrappone « si rizzò sulla vita »: in P si trovano, s.v. *busto*, solo i significati di « lavoro di scultura... » e di « parte del vestiario delle donne... », sulla falsariga di GB; T invece registra l'accezione di « Petto, e talora Tutto il corpo, senza comprendervi gambe, testa e braccia ».

A quanto pare, il P lessicografo ammette che si rimbocchino maniche, calzoni, sottane e lenzuola (s.v. *rimboccare*), ma il Petrocchi censore respinge « *La sottana rimboccata* [p. 51.456] e *Il vestito rimboccato* [a p. 146.291-2 trovo « rimboccavasi le maniche del vestito », ma non credo che la censura del Petrocchi riguardi questo luogo] e simili ». Può venire in aiuto l'opuscolo polemico nel quale Petrocchi oppone la propria traduzione dell'*Assommoir* di Zola a quella di Emmanuele Rocco: per documentare le scorrettezze del traduttore che l'aveva preceduto, Petrocchi dispone su tre colonne l'originale francese, la propria traduzione e quella del Rocco, segnalando col corsivo i punti in cui questi fraintende il testo o sceglie vocaboli e locuzioni scorrette o arcaiche<sup>40</sup>. Mentre « *les manches retroussées* » sono tradotte pressappoco allo stesso modo (« rimboccate le maniche » Petrocchi; « colle maniche rimboccate » Rocco), « *les jupes raccourcies* » sono tradotte « le gonnelle tirate su » da Petrocchi, che dunque evita *rimboccare*; viene stigmatizzata col corsivo, evidentemente perché latineggiante e arcaica, la traduzione del Rocco: « succinte le gonne »<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Uso le *Concordanze dei « Promessi Sposi »*, a cura di G. De Rienzo, E. Del Boca, S. Orlando, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1985, 5 voll.

<sup>40</sup> Uno spunto interessante sui due traduttori è in B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni 1961, pp. 676-8.

<sup>41</sup> *L'Assommoir d'Emilio Zola portato alla scannatojo di Emmanuele Rocco*, Milano, 1879, pp. 10 e 9.

Quando poi sostiene che « *Una donna cinghiata nel busto* [p. 46.306] come se fosse una cavalla è impossibile a un fiorentino e così a un italiano », sottintende evidentemente che le *cinghie* si applicano solo agli animali. Eppure, se in T la *cinghia* è definita come la « Striscia, o Fascia tessuta di spago che serve a diversi usi, e propriamente al tener ferme addosso alle bestie la sella, il busto, la bardella, e sim[ili] », proprio in P si legge che *cigna* « differisce da *cintura* in quanto questa è solo per la persona, e per sopra », dunque non esclude che le cinghie possano adattarsi agli esseri umani oltre che agli animali. Può darsi che il rilievo mosso al *MdG* sia motivato dal fatto che Petrocchi sentisse la forma participiale *cinghiata* come irrimediabilmente compromessa con la sfera animale; ma nel complesso è difficile sottrarsi all'impressione che la cruna del Petrocchi recensore sia più stretta di quella del Petrocchi lessicografo. Inoltre, va tenuta in conto l'intenzione espressiva del contesto, che suggerisce la violenza alla quale gli imperativi dell'eleganza imposta dalla festa in casa Sganci costringono corpi non avvezzi alle strettezze del busto; una violenza pari all'intensità delle emozioni e del loro manifestarsi (un aspetto, questo, sul quale si darà qualche indicazione in seguito): « Donna Giovannina Margarone, un bel pezzo di grazia di Dio anch'essa, cinghiata nel busto al pari della mamma, si fece rossa come un papavero, al vedere entrare il baronello » (p. 46.304-7).

Più semplice è l'osservazione seguente: « *Batticuore* [p. 71.77] s'adopra per impressioni penose e per malattia, non per fatica durata », che è definizione univocamente confermata dai lessici (P, RF, GB, T). Qui si può ricordare la terza e ultima osservazione linguistica di Mazzoni: « Non parlo della moglie che ho preso, no; non me ne pento!... Buona, *interessata*, ubbidiente » (pp. 178.430-179.432), dove non si ritiene accettabile che il termine, nell'accezione utilitaristica, sia connotato positivamente (anche qui, è trascurata l'estensione coerente, da parte di Mastro-don Gesualdo, delle categorie economiche al mondo, alle persone e agli affetti).

Si passa al dissenso lessicale con un'altra lista di rilievi: « *Sgrugno* [p. 228.171] per *Sgrugnone*; *Resta* [correggi reste] di fichi secchi [p. 228.183]; *Un brucio* [pp. 323.117, 348.256] per *Un bruciore* ». Decisamente umorale è il primo dei tre rilievi, se è vero che P registra *sgrugnone* ma, ovviamente, come accrescitivo di *sgrugno*;

quest'ultima voce, poi, rimanda a *sgrugnata* (v. anche GB, s.v. *sgrugno*: « Lo stesso che Sgrugnata »), sicché di nuovo il recensore si mostra più severo del vocabolarista. Quanto a *brucio* è parola di scarsa tradizione nella lingua scritta (a giudicare da T, che lo registra senza attestazioni dagli autori, e da GDLI, che ha tre attestazioni letterarie: le due più antiche sono appunto dal *Mastro-don Gesualdo*); P s.v. dà il termine come « non com[une]. Bruciore »; illuminante è GB « fam[iliarmente] lo stesso che Bruciore ». Dunque Petrocchi recensore respinge *brucio* come toscanismo di livello troppo basso e parlato, al quale contrappone il più « normale » *bruciore*. Il terzo contesto, infine, concerne la « resta di fichi secchi »: ora, tanto P quanto GB riferiscono *resta* a ‘ cipolle ’ e ‘ agli ’, e spiegano il termine con « filza »; ma per capire il senso della riserva di Petrocchi, soccorre T, che offre più di una semplice definizione vocabolaristica: « Resta di cipolle [...] Anche Resta d'agli [...] Per simil[itudine] si disse di fichi, o altre frutta infilate. Ora si direbbe, Una filza... ». Dunque Verga è rimasto estraneo all'evolversi di una locuzione, non ha colto il passaggio da *resta* a *filza di fichi secchi* (si noti che non è questione di termine preso isolatamente, ma di locuzione), sicché se *brucio* andava troppo sul colloquiale, la *resta di fichi secchi* pecca di arcaismo. Credo che vada nella stessa direzione « *Si spurgò* [p. 41. 160; cfr. anche *spurgandosi*, pp. 15.297-8 e 117.50] non si dice »: infatti, P dà il verbo (anche nell'accezione verghiana di « cacciare il catarro »), ma come « trans[itivo] » (e dagli esempi si ricavano anche costruzioni assolute); così già GB, mentre nel T si danno esempi letterari, parecchi con il verbo pronominale; ma il più netto, e il più vicino al Petrocchi, è proprio RF, dove *spurgare* nel senso di « Far forza con le fauci, e mandar fuori per bocca il catarro » è detto *intrans[itivo]*. P. registra *spurgarsi*, ma nella fascia degli arcaismi; peraltro, a giudicare dall'opuscolo polemico contro Rocco, il Petrocchi è avverso al tipo lessicale (forse anche perché *spurgare* è di significato più ristretto che *sputare*): « crachant » di Zola, reso da Petrocchi « sputando », era stato tradotto « spurgando » dal Rocco, e la voce viene censurata con il corsivo<sup>42</sup>. Non mi sembra che ricada sotto la stessa categoria « *si sbiancò* ⟨ subito ⟩ *in viso* » (p. 333.372-3; cfr. anche « sbiancandosi in viso », p. 360.505-6), catalogata fra le

<sup>42</sup> *L'Assommoir...* cit., p. 7.

« parole e frasi scorrette che un fiorentino avrebbe tolto senza fatica ». Poiché P dà il verbo come « intr[ansitivo] e pron[ominale] », il dissenso consisterà piuttosto nel contesto verbale: forse Petrocchi avrebbe preferito *viso* in posizione di soggetto, o ritenne superfluo specificare *in viso*; RF ha *sbiancare intrans[itivo]*, e uno dei significati è « Perdere il colorito del volto ».

Una prima conclusione che si può ricavare dall'insieme — benché alcuni dei particolari che lo compongono restino d'interpretazione piuttosto incerta — è che l'elemento siciliano non ha nessun rilievo in queste critiche. Le obiezioni vertono piuttosto su certe parole e locuzioni che Verga ha usato aderendo a fasi dell'uso superate (con la caduta nell'arcaismo) o a soluzioni troppo basse sociolinguisticamente; in altre parole, il dissenso riguarda le dimensioni diacronica e diafasica, molto più che la diatopica. A conferma di questo punto, si osservi che, proprio ad apertura di libro, Petrocchi ha trovato un *dormire della grossa* [p. 3.2] che non gli è piaciuto: si dice *dormire la grossa*, afferma il critico, “ e c'è la sua ragione: il *della* è partitivo; e mal s'accorda con *grossa* ”. Come che sia della spiegazione, sta di fatto che P registra solo *Dormir la grossa* e *nella grossa* (s.v. *grossa*), mentre GB si limita al primo tipo<sup>43</sup>; dalla lingua letteraria Tommaseo ricava *dormire la, nella, in sulla grossa*; ma dal GDLI si ricava un *dormire della grossa* in Nievo, dunque in uno scrittore settentrionale; e RF s.v. *dormire* riporta « *Dormire la grossa* o *della grossa* ».

Per ciò che è, poi, dell'elemento regionale, Petrocchi osserva:

« “ Grida che sbrindellavano da lontano ” [p. 377.97-8; *ma correggi*: “ grida che [...] sbrindellavano lontano ”]; “ Gli faceva mangiare i gomiti ”; “ Siete tanti pucini colla luna ” [p. 306.219-20]; son espressioni che aggiungono poco, siano pur locali, e si possono anche togliere senza danno ». Inoltre: « “ Col fiato a' denti ”, frase usata tante volte [cfr. pp. 211.216, 449.681; a p. 427.125-6: « Aveva il fiato ai denti »], dev'essere siciliana, ma non è di quelle che possa entrare nell'uso, perché non par sensata ».

In materia di componente regionale, non resta che da riportare l'obiezione che segue:

<sup>43</sup> Almeno nel significato che ci interessa. Non mi soffermo sul fatto che le locuzioni comprese sotto i lemmi *dormire* e *grossa* non coincidono perfettamente, in più d'uno dei vocabolari consultati.

“ Ci ho la tosse ”, quel *ci* è un sicilianismo o zeppa dialettale qualsiasi; come l'altro: *il cappello ce l'ho in testa* [a p. 64.833-4 trovo: « Il cugino era così turbato anch'esso che seguiva a cercare il suo cappello lui pure. — Guarda, ce l'ho in testa! »].

È notevole anzitutto la ripugnanza del recensore per un uso (oggi divenuto, almeno in alcuni casi, normale nell'italiano) che aveva infastidito a suo tempo anche un recensore dei *Malavoglia*, il Del Balzo. Questi, neofita entusiasta del verbo veristico, coniugato da lui nei modi ingenui di una risentita polemica morale, d'impronta laica, nei confronti della società, ma scrittore men che mediocre, era completamente sordo alle soluzioni espressive che accompagnavano i nuovi criteri del racconto<sup>44</sup>. In secondo luogo, non sfugge incidentalmente al Petrocchi che quel *ci* cui Verga aveva dato diritto di cittadinanza già nei *Malavoglia*, era un sicilianismo ma non si limitava alla Sicilia: si tratta di una delle componenti linguistiche grazie alle quali Verga aveva scoperto il registro dell'italiano « popolare ». Infatti, l'italianizzazione di parole e locuzioni del siciliano è fenomeno importante ma relativamente secondario nell'impasto complessivo dei *Malavoglia*<sup>45</sup>, rispetto all'individuazione di alcune modalità gerarchicamente inferiori alla lingua letteraria, di estensione superregionale e in molti casi addirittura nazionale (basti pensare al cosiddetto « che » polivalente, sul quale si tornerà in seguito).

Una lettera del Verga a Felice Cameroni permette di cogliere la reazione dello scrittore alle riserve del Petrocchi:

Hai letto l'articolo del Petrocchi sulla *Lombardia* a proposito del *Mastro Don Gesualdo*? Il Petrocchi è manzoniano (lo sono anch'io, meglio di lui) idealista — che so io, il fatto è che malgrado le sue proteste, ha una gran voglia di dir male del libro, e pazienza. Ti dirò anzi che ciò malgrado, appunto per ciò, sono soddisfattissimo di quel che ne dice [...]. Mi piacciono le sue

<sup>44</sup> Cfr. BRUNI, *Sondaggi...* cit., pp. 229 e 231-2.

<sup>45</sup> Cfr. per questo BRUNI, op. cit., pp. 229-31, e le pagine sulla lingua dei *Malavoglia* di F. LO PIPARO, premesse all'anastatica del romanzo: G. VERGA, *I Malavoglia letti da Giuseppe Giarrizzo e Franco Lo Piparo*, Palermo, Edikronos 1981, pp. XIX-XXXIII. È interessante che nella *Prefazione* al *Novo dizionario* Petrocchi difenda, manzonianamente, *gli* anche per il femminile e per il plurale, opponendo a quest'uso proprio il *ci*: « Ma che potrebbero rispondere se non che essi, eternamente teorici, chiudono la porta a un nobile e naturale idiotismo, e fanno entrare per la finestra la più sguaiata, la più esosa, la più antipatica forma: quell'ibrido *Ci*, per cui l'Italia ufficiale non smette tutto giorno d'infastidirci gli orecchi? » (p. VII).

parche censure e mi lusinga da lui toscano, *vocabolarista* e pedante sentirmi lodare "la lingua studiata dall'autore con coscienza tra quella viva toscana, e assimilata solitamente con gusto, ecc."

Ma dove mi cascan le braccia è al vedere che il Petrocchi capisce che il vinto non sia Gesualdo, ma i *Trao*, o chi so io! Angeli e ministri del cielo! Mi son divertito poi a confrontare le scorrezioni da lui notate da *dormire della grossa*, ecc. a *si sbiancò in viso*. Tutti, tutti i vocaboli, frasi, modi di dire appunti, 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. Petrocchi mi suggerisce di *ricorrere a qualche fiorentino per farmi riveder le bozze...*

E con questa *trovata* che dimostra quanto ne capiscano i critici come quello lì della *forma* che è così intima, necessaria cosa fusa col pensiero stesso, ti lascio e ti abbraccio in Gesù Cristo<sup>46</sup>.

Senza indugiare su altri motivi di discussione critica, che pure sarebbero interessanti, si osserverà che, attaccato sull'ala del fiorentino-italiano, piuttosto che su quella regionale e siciliana, Verga risponde sostenendo la propria ortodossia, con tanto di Rigutini e Fanfani alla mano. Per la precisione, Verga non poteva trovare costantemente conforto alle sue soluzioni nel RF: non tutti i rilievi della recensione del Petrocchi potevano ricevere una conferma o una smentita da un vocabolario, e almeno in alcuni casi Petrocchi andava, com'è ovvio, nella stessa direzione di RF: dove, se avesse avuto tempo e voglia, Verga avrebbe trovato *Sala da ballo* tanto s.v. *ballo* che s.v. *sala*; RF dava ragione a Petrocchi recensore anche per *batticuore*, *si spurgò*, *si sbiancò*.

Invece Verga poteva far leva su RF per *anelare*, perché RF registra il significato «Mandar fuori il respiro con forza e frequenza» (omesso da P e GB, come si è detto), oltre che quello di «Desiderare ardentemente». Analogamente, RF, come T, registra per *busto* l'accezione «La parte del corpo umano che è dal collo al ventre, non comprese le braccia», lasciata cadere da GB e P. Una conferma delle proprie scelte Verga poteva ricevere da RF anche per *sgrugno* (come

<sup>46</sup> *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 241-2. L'ultima frase citata va paragonata a ciò che Verga scrive (con tono ben più rispettoso) al Mazzoni recensore del romanzo, che pure aveva fatto, in misura molto più contenuta, qualche appunto linguistico: «A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno» (ivi, p. 243).

è ovvio, dopo ciò che si è osservato in proposito), per *brucio*, che nel RF è detto « Lo stesso che Bruciore », dunque senza segnalazione di variazione diafasica (come invece in GB e, in fondo, in P).

La tendenza complessiva è perciò abbastanza chiara: RF riflette uno stato di lingua leggermente più arcaico o tradizionale o letterario, risulta insomma un po' arcaizzante a chi parta più saldamente dall'uso fiorentino, come Petrocchi recensore e i lessici di GB e P. Una conferma di questo giudizio si ricava dalla voce *resta*, al cui impiego Verga poteva sentirsi completamente autorizzato dalla consultazione di RF; e se avesse consultato *filza* nello stesso dizionario, si sarebbe convinto che sarebbe stato addirittura improprio usare quella voce in alternativa a *resta*: è T a informarci che l'uso si stava evolvendo da *resta* a *filza*, il che rende ragione del rilievo di Petrocchi, mentre RF chiarisce la reazione di Verga. Come si è detto, Verga poteva appoggiarsi a RF anche per « dormire della grossa » perché il suo vocabolario preferito o, se si vuole, tollerato, riportava « *Dormire la grossa o della grossa* ».

Né Verga si convincerà a usare il vocabolario del Petrocchi un paio d'anni dopo<sup>47</sup>, nel tempo di una divertente discussione con Capuana, quando ribadirà la sua (relativa) fedeltà al dizionario di Rigutini e Fanfani, che era quello sul quale, evidentemente, risolveva i propri dubbi linguistici, e che non aveva abbandonato dopo che erano uscite opere più moderne:

C'è qualche toscaneria che mi stuona coll'insieme, tanto questo insieme è vero siciliano, vivo, pieno di vita anzi. Bene! Bene! Sono contento come se l'avessi fatta io. E ti dico una cosa sola: fa di testa tua, senza lasciarti florizzare e scoglionare, e farai delle cose belle e vitali come questa *Malìa*<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Va segnalata la presenza, nella biblioteca di Verga, dei vocabolari tanto di Rigutini-Fanfani che di Petrocchi (*Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, *Introduzione* di S. S. Nigro, Catania, Assessorato regionale dei Beni culturali e ambientali e della P.I. - Soprintendenza ai Beni librari per la Sicilia Orientale 1985, pp. 377 e 341). Ma che conto abbia fatto Verga del secondo, si legge nella lettera che si citerà ora nel testo; quanto al Fanfani, Verga ricorreva alla sua opera lessicografica, ma non lo stimava. In una lettera a Emilio Treves del 1873 (a proposito dell'eco suscitata da *Eva* e dalla *Storia di una capinera*), si legge: « in fatto di lingua, meno le imperfezioni che sono il primo a confessare, e che fo di tutto per isfuggire, son convinto di essere non del tutto fuor di via, e non vorrei scrivere come Fanfani, neanche se mi facessero accademico della Crusca » (Verga e i Treves, cit., p. 29).

<sup>48</sup> *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 340. Il « florizzare » dev'essere una conia-

Così Verga a Capuana il 9 gennaio 1892; e gli rispondeva l'amico il 13 dello stesso mese:

Che tu abbia data a leggere *Malia* al Giacosa (*Malia* senza *ì*, vedi Petrocchi) non solamente non mi dispiace, ma mi fa grande piacere: tu sai quanto io ammiri e voglia bene al Giacosa [...]. Fammi il piacere di notarmi quelli che tu chiami toscanesimi e che ti pare che stonino. Ti ringrazio anticipatamente<sup>49</sup>.

E Verga, tre giorni dopo:

Malia, Malia, Malia! Ah? a questo sei giunto, povero vecchio? Al Petrocchi?... Allora sei proprio finito. E i ç e gli s, S e gli o od<sup>50</sup>!.. Povero vecchio, ripeto! Io ci ho buttate 40 o 45 lire, ma non 40 minuti: ho speso i denari e ho messo il vocabolario *nòvo* da parte. E mi tengo al Rigutini, che scrive *Malia*, come ogni galantuomo, per distinguere il vocabolo dal nome proprio *Màlia* ch'è uno dei personaggi di una mia commedia, e bastò questa. Per altro il Petrocchi che vuol raddrizzare le gambe ai cani, deve mettere due punti sull'*i* di *Maliarda*<sup>51</sup>, e questo poi non so perché. È un uomo senza coglioni, ti dico. Se ti metti con costoro stai fresco. Almeno lui che si metta d'accordo con Rigutini, Fanfani e altre barbe che vennero prima di lui, piuttosto che insegnarti a pronunciare *bose* e *hoglioni*. I toscanesimi di cui ti parlavo saranno due o tre, *bono* ad esempio, e poi dei vocaboli e modi di dire che sono puramente e semplicemente italiani della lingua parlata generalmente, ma che mi stonano con quel mirabile *tono* di verità e di *colore locale* che hai saputo dare alla *parlata* della commedia, *smettono* ad esempio della 8<sup>a</sup> pagina: io, *mineolo*, avrei detto *se non la finiscono*. Ed ora fammi una *Donna Verdina* che valga la *Malia* con l'*ì*, e ti do un bacio su quei vecchi baffi canuti...<sup>52</sup>.

zione scherzosa formata sul nome di Francesco Flores D'Arcais citato, insieme con Salvatore Barzilai, come esempio di cattiva critica teatrale in due lettere precedenti al Capuana (ivi, pp. 320 e 322) e, altrove, isolatamente: cfr. pp. 273, 307, 308. Flores D'Arcais scriveva sull'*Opinione*, di cui fu anche direttore.

<sup>49</sup> Ed. cit., pp. 340-1.

<sup>50</sup> Riproduco l'ed. cit., forse imprecisa. Ovviamente, Verga ironizza sulla complicazione di caratteri tipografici, grazie alla quale il dizionario del Petrocchi distingue la pronuncia sorda e sonora di *s* e *z*.

<sup>51</sup> Si tratta della voce che segue immediatamente la *malia* (secondo Petrocchi) incriminata.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 341-2. Il confronto tra l'edizione di *Malia. Commedia in tre atti in prosa*, Roma, Sinimberghi 1891 e la riedizione inclusa nelle *Paesane*, Catania, Giannotta 1894, pp. 297-383 (ne ho avuto riproduzioni da Matteo Durante e Antonio Palermo, che ringrazio), mostra come, nel titolo e poi nel testo, *malia* diventi *malìa*. Capuana si uniformò quasi completamente ai suggerimenti di Verga anche per la

A parte il valore aneddotico di questo scambio epistolare, esso interessa non solo per lo spiraglio che apre sul Verga, utente piuttosto parco dei vocabolari<sup>53</sup>, ma perché l'affettuosa discussione con Capuana ci consente di afferrare almeno un criterio linguistico esplicito: avaro di dichiarazioni teoriche, soprattutto pubbliche, di poetica, Verga lo è ancora di più in materia di lingua; il che, ovviamente, non significa che non avesse criteri ben chiari in fatto di intenzioni estetiche e di orientamenti linguistici. È importante l'alternativa tra « smettono » e « se non la finiscono »: sono opzioni tutte e due interne all'italiano; eppure Verga ne fa una questione di « colore locale », riferendosi evidentemente al fatto, per noi difficile o impossibile ad accertarsi per altra via, che l'italiano dell'uso di Mineo (e probabilmente non solo di Mineo) conosceva il tipo « se non la finiscono » e ignorava l'altro. È interessante trovare che in *Rosso Malpelo* una locuzione quasi identica (« non smetteva più di piagnu-

battuta « Se non ne accoppo uno, non smettono! » (p. 8), che nell'edizione del 1894 passa a « Se non ne accoppo uno, non sono contenti » (p. 304). E poco dopo accoglie la locuzione consigliatagli da Verga, perché un « Non si chetano » (p. 10) diventa « Non la finiscono » (p. 307). In materia di dittongo, l'edizione più recente corregge con *uo* una serie di parole che, nella stampa del 1891, avevano la forma monotongata: così è per *bono* (p. 25), *nova* (p. 28), *foco* (p. 11) ecc., che sono corretti nei corrispondenti *buono*, *nuova*, *fuoco* (pp. 335, 341, 308). Ma non sempre la correzione si limita alla meccanica applicazione di questa regola (se così si può dire) di ispirazione verghiana. In un caso, un *bono* è trasformato in *ottimo* (cfr. rispettivamente le pp. 8 e 303 delle due edizioni). La dittongazione si estende alla *o* aperta in posizione postalatale (per es. *orciolo* > *orciuolo*, pp. 25 e 335; *rosignuolo* > *rosignuolo*, pp. 9 e 305; *figliola* > *figliuola*, pp. 21 e 328) e, cosa di qualche interesse, non risparmia la posizione atona, sicché *moverei* > *muoverei* (pp. 8 e 303), *sonare* > *suonare* (pp. 9 e 305) e *sonatori* > *suonatori* (pp. 8 e 303). D'altra parte si registra qualche disattenzione (sviste simili non sono affatto rare nella prosa del tempo): nell'edizione del 1891 le forme con *uo* non erano completamente assenti, sicché accanto a *sonatori* cit. (p. 8) s'incontra poco dopo *suonatori* (p. 10), e con *foco* (p. 11) si alterna *fuoco* (p. 21). Nell'edizione riveduta, poi, sopravvive un *foco* (p. 334). Ma la considerazione più importante è che Capuana si limitò a correggere ciò che Verga gli aveva consigliato esplicitamente di modificare, con il risultato che in *Malia* (poi *Malia*) sopravvivono molti altri toscanismi, ai quali Verga aveva alluso in modo generico. Quanto all'allusione alla *Donna Verdina*, essa riguarda ovviamente il romanzo pubblicato parecchi anni dopo col titolo di *Marchese di Roccaverdina*. Cfr., per questo scambio epistolare e altro, G. ALFIERI, *Verga e il toscano*, in *Letteratura lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo 1989, pp. 245-7.

<sup>53</sup> E qui va ricordata la dichiarazione rilasciata nell'intervista all'Ogetti: « Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere » (ed. cit., p. 116). È evidente il riferimento polemico al grande studio condotto dal D'Annunzio sul Tommaseo (e cfr. G. NENCIONI, *Lessicografia e letteratura italiana*, nel suo volume *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli 1983, pp. 180-207, a pp. 200-6).

colare ») fu corretta « non la finiva più »<sup>54</sup>. Inoltre, Verga sente come affettazione toscana la forma monotongata *bono*, e nella stessa direzione va l'ironia sul *nòvo*, con tanto di accento, che figurava sul frontespizio del vocabolario di Petrocchi<sup>55</sup>.

Già in un'altra lettera al Capuana di qualche tempo prima, Verga aveva espresso orientamenti analoghi, dando il suo giudizio sulle novelle di *Fumando*, uscite nel 1889:

Però mi offende in quella mirabile semplicità e naturalezza di colorito qualche fiorentinismo qua e là, di parole più che di frase. P. e.: don Saverio il *Mago* vorrei che avesse in bocca *femmine* piuttosto che *donnine*, affettato e inusitato da noi [...]. Quei due versetti dei missionari *Vieni, vieni*, ecc., mezzi siciliani e mezzi no, guastano pure<sup>56</sup>.

Capuana non ascoltò in questo caso i consigli di Verga se, ripubblicando nelle *Paesane* *Il mago* e *La conversione di don Ilario*, conservò il ritornello « Tela, donnine, tela! » nella prima novella<sup>57</sup>, e nella seconda il richiamo misto di lingua e dialetto (« Vieni, vieni, o piccaturi, / câ ti chiama lu Signuri »)<sup>58</sup>. Invece, nel *Mago* accentò la *i* messa sotto accusa da Verga e stampò *malìa*<sup>59</sup> (cfr. anche la n. 52); quanto a Verga, nel *Mastro-don Gesualdo* aveva scritto « malìa » (p. 252.237). Vedremo nel prossimo paragrafo come fatti linguistici meno impercettibili del controllo dei segni diacritici sfuggissero, invece, all'attenzione dello scrittore.

Benché lo scarso successo dell'opera di Verga si debba, in parte, all'antipatia (manifestata per esempio da Pirandello) nei riguardi del colorito provinciale della sua prosa, i frammenti di discussione lin-

<sup>54</sup> *Vita dei campi*, a c. di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 59, l. 164 e apparato (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV).

<sup>55</sup> È appena necessario ricordare che dal *Novo* esibito sul frontespizio del Giorgini-Broglio prende le mosse il *Proemio* di Ascoli.

<sup>56</sup> *Carteggio*, cit., p. 316; e si tengano presenti le annotazioni del Raya.

<sup>57</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Racconti*, a c. di E. Ghidetti, Roma, Salerno 1973-4, II, pp. 242-55; il ritornello occorre nei §§ 2, 4, 7, 26.

<sup>58</sup> Ed. cit., II, pp. 170-80; il richiamo occorre nei §§ 14, 15 e, limitatamente al primo versicolo, 16.

<sup>59</sup> Ma nell'ed. Ghidetti *malìa* (§§ 18 [bis], 19, 20, 21) si alterna con *malia* (§§ 14, 22, 25, 26, 36, 37, 40). La consultazione della novella in *Fumando* (Catania, Giannotta 1889, pp. 111-30) e nelle *Paesane* (ed. cit., pp. 385-401) mostra, com'era prevedibile, l'uso costante di *malìa*, *malie*.

guistica esplicita che abbiamo colto ora, e le discussioni di Petrocchi sulla lingua del *Mastro-don Gesualdo*, riguardano soprattutto l'italiano: occorrerà concluderne che la partita si giocava in buona parte, prima ancora che sul tentativo di italianizzare il regionale, sulla legittimità e anzi sulla necessità di esprimere una nuova visione del reale servendosi di strumenti espressivi che appartenevano a un registro italiano (perché superregionale) al quale non si era fino ad allora riconosciuta dignità d'arte. A dirla in modo breve anche se schematico, gli anacoluti o i *che* "irregolari" già presenti in certe zone dei *Promessi Sposi* dovevano esser resi sistematici, e quel registro doveva abbracciare altri usi, rimasti fino a quel momento (come il *ci* lamentato da Del Balzo e Petrocchi) fuori della pagina letteraria: un impasto siffatto doveva essere impiegato lungo tutta la narrazione, invadere anche il narrato, e non limitarsi a macchie o comparse episodiche, concentrate specialmente nel dialogato.

3. Però vale anche la pena di soffermarsi brevemente sulla componente italiano-fiorentina, che nel Verga (come anche in Capuana) è più forte di quanto non si sia soliti riconoscere, ed è presente nella lingua letteraria non meno che in quella delle scritture meno sorvegliate; a questo scopo, si possono controllare sulle lettere a Capuana, che sarà lecito supporre come scritte in modo particolarmente confidenziale, i dati ricavabili dalle opere narrative.

Anche a un esame sommario, risulta tutt'altro che scarsa, in Verga, l'incidenza del fiorentino, e tanto più significativa se si pensa agli inizi faticosi e decisamente sgrammaticati ai quali abbiamo alluso prima. L'"ascolto", come si legge nell'intervista all'Ojetti (cfr. la n. 53), e naturalmente il soggiorno a Firenze (e in fondo anche a Milano e, più tardi, a Roma), ottengono il risultato di sedimentare stabilmente, nella competenza linguistica di Verga, un fondo relativamente compatto di fiorentino; entro il quale è talora possibile distinguere un fiorentino libresco e uno dell'uso, a conferma del risultato cui si è già arrivati esaminando alcune delle obiezioni linguistiche di Petrocchi.

Si può segnalare la presenza, nel *MdG*, della forma monotongata *ova* (pp. 83.376 e 377, 205.28; ma « il pelo nell'uovo », p. 156.582, e *uovo* anche a pp. 16.314, 244.58, 450.703), già nei *Mal* (pp. 45

e 172)<sup>60</sup>; e in una privatissima nota di spese, si legge quanto sia costato a Verga un *ovo*<sup>61</sup>. Anche se a Verga non piaceva, come si è visto, *bono*, scrittura narrativa e nota privata convergono su *ovo*, a dimostrazione del fatto che una forma di questo genere appartiene all'italiano di Verga, ed è indipendente dalla variazione dei contesti d'uso. Si noti che nel GB si registra come lemma principale *ovo*, e *uovo* come variante secondaria, con rinvio cioè a *ovo*; e così P; viceversa nel RF il lemma principale è *uovo*, e *ovo* quello secondario<sup>62</sup>.

Naturalmente, va evitata ogni generalizzazione: Verga conserva il dittongo *uo* dopo palatale (*figliuolo*, pp. 13.229, 293.529<sup>63</sup>; *legnaiuolo*, p. 9.132; *fumaiuolo*, p. 10.171, 12.225)<sup>64</sup> con qualche oscillazione (*piuolo*, p. 12.224 / *piolo*, p. 82.356) confermata dalle correzioni: le *nocciuole* di p. 62.760 provengono (si veda l'apparato dell'ed. cit.) da un precedente *noccirole*. La questione del dittongo è complicata dal gioco dell'accento, sicché sull'alternanza *piuolo* / *piolo* può aver influito anche *pioletto*, p. 69.21. E per qualche incoerenza in fatto di dittongo mobile, cfr. *sonare*, p. 293.528 / *suonare*, p. 116.36, *suonò*, p. 167.64, *suonava*, p. 12.226 e *suonato*, p. 25.223. Nei *Promessi Sposi*, solo *figliuolo* mantiene la *u*, e il dittongo mobile è osservato in modo costante<sup>65</sup> (anche nei *Mal*

<sup>60</sup> Per il *Mastro-don Gesualdo* (= *MdG*) i rinvii sono all'ed. cit. della Riccardi; per i *Malavoglia* (= *Mal*), cfr. G. VERGA, *I grandi romanzi. I Malavoglia. Mastro-don Gesualdo*, a c. di F. Cecco e C. Riccardi, Prefazione di R. Bacchelli, 2<sup>a</sup> ed., Milano, Mondadori 1979.

<sup>61</sup> È una nota di cui pubblica un frammento G. P. MARCHI, *Introduzione a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo. Redazione «Nuova Antologia» 1888*, Verona, Libreria Universitaria Editrice 1989, p. 16.

<sup>62</sup> Per la compresenza, nel fiorentino parlato dell'Ottocento, di forme con il dittongo *uo* e di forme monottongate, cfr. L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi Sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco* [1986], in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano 1989, pp. 141-213, a pp. 148-57. S'intende che, fuori di Toscana, la forma monottongata è quella marcata in senso fiorentino. Nei *Promessi Sposi* si ha un'occorrenza di *uova* e una di *ova* (utilizzo le *Concordanze dei «Promessi Sposi»*, cit.).

<sup>63</sup> Quando sia inutile citare la forma, riduco l'occorrenza a lemma (cioè al singolare ed eventualmente al maschile); i rinvii intendono esemplificare il fenomeno, non restituirne la totalità (se non altro perché non disponiamo delle necessarie concordanze).

<sup>64</sup> La stessa preferenza è nell'uso scritto della stampa messinese coeva: cfr. C. SCAVUZZO, *Studi sulla lingua dei quotidiani messinesi di fine Ottocento*, Firenze, Olschki 1988, pp. 27-8.

<sup>65</sup> Cfr. F. D'OVIDIO, *Le correzioni ai «Promessi Sposi» e la questione della lingua*, Napoli, Guida 1933 («Opere», VIII), pp. 56-60; M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei*

*famigliuola*, p. 9, *donnicciuola*, pp. 13, 132, 145, *piuolo*, p. 115, *figliuolo*, pp. 10, 66, 139, ma *muricciuolo*, pp. 115, 125 / *muricciolo*, pp. 107, 138, *bestiola*, p. 24, con espansioni analogiche come *giuocherò*, p. 34).

A uno strato decisamente più letterario e invecchiato dell'italiano di Verga appartiene *pel*, p. 7.121 (forse più frequente, insieme con *pei*, nei *Mal*, pp. 64, 150)<sup>66</sup>.

Sporadicamente si ha in *MdG* (*io veniva*, p. 19.32, *Io ve l'aveva detto*, p. 76.196-7; in compenso, non figura in *MdG*, se ho visto bene, il tipo *avea* (per *aveva*) che s'incontra, per la terza persona, nei *Mal*, pp. 11, 196.

Solo poche indicazioni sommarie si possono dare sui pronomi di terza persona. Anzitutto, il tipo *ei, e'* (anche per il plurale), frequente nei *Mal*, e altrove, scompare all'altezza del *MdG*<sup>67</sup>. Circa l'alternanza *egli/lui*, va tenuto presente che essa si complica per l'interferenza di qualche altra opzione: è utile, per questo, tener presente il lavoro correttivo di Verga. Se ne ricava che *egli/lui* e *colui* sono equivalenti: "Cade sempre in piedi *colui!*" (p. 212.224) ha alle spalle un *lui*, accolto nella prima redazione del *MdG*, sulla « Nuova Antologia » del 1888<sup>68</sup>. Poco prima si era letto: "È più malato degli altri, *lui!*", che dalla prima redazione (p. 237=149) passa alla definitiva (p. 211.213).

Nella corrispondenza tra Verga e Capuana s'incontrano di frequente *cotesto* e *costi* (ma non sempre usati con proprietà), che anche essi facevano parte dunque del fiorentino-italiano dei due scrittori, indipendentemente dalla scrittura letteraria. Non sarà però un caso se nella prefazione ai *Mal cotesto* s'incontra ben cinque volte per poi scomparire, salvo errore, nel secondo romanzo del ciclo dei *Vinti*.

« *Promessi Sposi* » e le tendenze della prassi correttoria manzoniana, Milano, Cisalpino-Goliardica 1986, p. 35.

<sup>66</sup> Si ricordi che *pel* era difeso dai puristi: cfr. L. SERIANNI, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento nella testimonianza del lessicografo romano Tommaso Azzocchi*, Firenze, Accademia della Crusca 1981, n. 7, pp. 29-30.

<sup>67</sup> Che si tratti di un'oscillazione libera, ma ormai declinante, è mostrato da SERIANNI, *Le varianti...* cit., pp. 162 e 192, cui rinvio anche per l'uscita in *-a* della prima persona dell'imperfetto indicativo, e per le forme dell'imperfetto con perdita della labiodentale (pp. 199-201 e 171-5).

<sup>68</sup> Per la redazione pubblicata sulla « Nuova Antologia » del 1888 si dà un doppio rinvio, uno per la ristampa a c. di E. Ghidetti, in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, III, Firenze, Sansoni 1983, pp. 129-336, l'altro per l'anastatica cit., a c. di G. P. Marchi (cfr. pp. 237=149).

Per il lessico, fiorentinismi evidenti sono usati anche quando sarebbe stata possibile una scelta a favore di un sinonimo presente nel dialetto e, soprattutto, nell'italiano regionale di Sicilia: basti ricordare l'uso intenso, accanto a *porta*, di *uscio*<sup>69</sup>; e analogamente di *sasso* (già nell'attacco dei *Mal*, e frequente poi in *MdG*) rispetto a *pietra*, radicato nel dialetto siciliano e nell'italiano regionale meridionale<sup>70</sup>. Da ricordare *fo* (*MdG*, pp. 64.835, 81.325 e molte altre volte; c'è anche *disfo*, p. 171.202, e basti citare questa battuta di don Gesualdo: "Perché dovrei averli tutti contro?... Non fo male a nessuno... Fo gli affari miei..." , p. 110.462-3)<sup>71</sup>, accanto a *faccio*, anche nello stesso contesto: « ma adesso ti *fo* vedere anche l'amaro! Ti *faccio* arar diritto... » (p. 341.93-4); *vo*, pp. 90.613, 106.357, 144.217, 158.641 ecc.; in un caso *vò* accentato, p. 267.560 / *vado* pp. 61.732, 146.275; un *vado* è corretto in *vo* a p. 391.106; l'alternanza non rivela particolari intenzioni espressive, e l'osservazione vale a ribadire la delicatezza di simili accertamenti, se è vero che queste scelte sono in bilico, sulla soglia d'attenzione dello scrittore; la sua coscienza è, invece, molto più vigile di fronte a due forme italiane, *smettono* e *se non la finiscono*, delle quali, come si è visto, solo la seconda è giudicata adatta all'ambientazione della *Malìa* di Capuana a Mineo.

Ma certe correzioni di direzione inversa a quelle che conducono dai *Promessi Sposi* del 1827 ai *Promessi Sposi* del 1840, confermano che l'italiano di Verga è misto di forme del fiorentino moderno come di tratti arcaici della lingua letteraria: una constatazione cui nulla toglie la considerazione che Verga (come Pirandello) non appartiene agli scrittori che, come Manzoni, mostrano una forte tendenza sistematica nelle correzioni di lingua e stile. Anche se le correzioni di Verga non sono, cioè, inquadrabili nelle categorie dello strut-

<sup>69</sup> Nei *Mal* si contano 100 frequenze di *uscio* contro 82 di *porta*: cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983, p. 98, n. 21.

<sup>70</sup> Cfr. A. LEONE, *L'italiano regionale in Sicilia*, Bologna, Il Mulino 1982, p. 80, n. 23: « Forse che non accenniamo talvolta (tra il serio e il faceto) ai luoghi in cui si parla in lingua con l'espressione « Dove le pietre si chiamano sassi »? E questo non perché non sappiamo che *pietra* è comune anche alla lingua, ma perché, dicendosi in lingua anche *sasso* (che è parola estranea al dialetto), *sasso* viene assunto come emblema dell'area italo-fona ».

<sup>71</sup> Su *fo* e *faccio* cfr. SERIANNI, *Norma dei puristi...* cit., pp. 26-8.

turalismo classico<sup>72</sup>, sono ugualmente preziose per misurare la modernità anticipatrice delle scelte manzoniane, non ancora assorbite da uno scrittore come Verga, più giovane di due generazioni; e s'intende che ciò che si dice del Verga può estendersi, a quanto si intravede della storia linguistica di quel periodo, ad altri scrittori e, in genere, scriventi dell'Ottocento.

La quarantana dei *Promessi Sposi* corregge *onde* della ventiseptimana con *per*<sup>73</sup>; nel *MdG* (come nei *Mal*) *onde* è ampiamente rappresentato (pp. 15.300; 18.7 ecc.), e qualche *per* della redazione del 1888 passa a *onde* nell'edizione in volume (pp. 48.365; 53.506; 171.194; 231.279; 235.385, da confrontare con la stesura della « Nuova Antologia », pp. 156=63, 160=68, 216=127, 252=164, 254=167); altri *onde* < *per* nell'ed. cit., pp. 285.300; 353.369; 375.258; 385.553 e apparato, dalla quale si ricava anche l'inverso *onde* > *per* di 245.94, indizio di qualche incertezza nella direzione correttoriana. Si osservi una volta per tutte che processi evolutivi inversi a quelli che conducono dalla ventiseptimana alla quarantana non sono eccezionali nella prosa di medio e pieno Ottocento<sup>74</sup>.

Analogamente per *poscia*, frequente (pp. 52.471; 94.43 ecc.), e risultante da un precedente *poi* almeno nel caso di 24.173 (cfr. infatti la redazione del 1888, p. 141=91); inversa la direzione di alcune correzioni manzoniane<sup>75</sup>. E se Manzoni corregge in modo pressoché sistematico *tosto* > *subito*, in *MdG* si ha spesso *tosto*, una volta da un precedente *subito* (p. 352.354 e apparato)<sup>76</sup>. Si può anche ricordare che *indi*, di cui non sopravvive più di un'occorrenza nella quarantana, è discretamente frequente nel *MdG* (pp. 165.14; 174.311; 222.14 ecc.).

<sup>72</sup> Su Verga correttore asistemico, cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei « Malavoglia »*, ora nel suo volume *La lingua dei « Malavoglia » e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89, a p. 87; C. RICCARDI, *Introduzione a Vita dei campi*, ed. cit., pp. LI ss.

<sup>73</sup> Cfr. G. BORASCHI, *Indice analitico metodico delle correzioni fatte per l'edizione del 1840* (è la parte II de *I Promessi Sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825*, a cura di R. Folli, 10ª ed., Milano, Briola 1899), p. CLV.

<sup>74</sup> Basterà ricordare la situazione espressiva del Nievo, studiata da P. V. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino 1987.

<sup>75</sup> BORASCHI, *Indice...* cit., p. CLXXIV; per il caso seguente, cfr. p. CCXXXIV.

<sup>76</sup> *Onde* e *tosto* non sono affatto sconosciuti alla stampa messinese coeva (SCAVUZZO, op. cit., pp. 64 e 65-6) che va tenuta presente (almeno indirettamente, utilizzando l'indagine di Scavuzzo) non perché Verga s'ispirasse al linguaggio giornalistico, altri essendo i suoi punti di riferimento, ma perché anch'essa estranea al rinnovamento radicale dell'italiano attuato nei *Promessi Sposi*.

Il carteggio tra Verga e Capuana conferma che l'arcaismo e il fiorentinismo sono presenti anche nelle scritture private. Per citare, in misura ridottissima, dalle lettere del solo Verga, ricordo *tosto* (ed. cit., pp. 36, 190, 261) e *onde* (pp. 61, 228, 317), *uscio* (pp. 144 e 244) e *sassi* (p. 290), *ovo* (p. 297) e così via; infine, per il verbo ma anche per il pronome (*nulla*, non *niente*): “ non fo nulla di nulla, almeno di quanto mi chiedi. Fo delle passeggiate... ” (p. 355); e si veda il *MdG*: “ Fo i miei interessi, e nulla più ” (p. 166, 26); « “ Se volete dirmi qualche cosa, salite pure ”. “ Nulla, nulla ”, rispose Ciolla... » (pp. 243.41 - 244.42).

Largamente presente nella prosa verghiana è l'enclisi del pronome; per una valutazione del fenomeno, basti riportare l'inizio del capitolo VI della prima parte:

Don Luca il sagrestano andava spegnendo ad una ad una le candele dell'altar maggiore, con un ciuffetto d'erbe legato in cima alla canna, tenendo d'occhio nel tempo istesso una banda di monelli che irrompevano di tratto in tratto nella chiesa quasi deserta in quell'ora calda, inseguiti a male parole dal sagrestano. Donna Bianca Trao, inginocchiata dinanzi al confessionario, chinava il capo umile; *abbandonavasi* in un accasciamento desolato; biascicando delle parole sommesse che somigliavano a dei sospiri. Dal confessionario rispondeva pacatamente una voce che *insinuavasi* come una carezza, a lenire le angosce, a calmare gli scrupoli, a perdonare gli errori, a schiudere vagamente nell'avvenire, nell'ignoto, come una vita nuova, un nuovo azzurro. Il sole di sesta scappava dalle cortine, in alto, e faceva rifiorire le piaghe di Sant'Agata, all'altar maggiore, quasi due grosse rose in mezzo al petto. Allora la penitente *risolle-vavasi* ansiosa, raggiante di consolazione, aggrappandosi avidamente alla sponda dell'inginocchiatoio, con un accento più fervido, appoggiando la fronte sulle mani in croce per lasciarsi penetrare da quella dolcezza. Veniva un ronzio di mosche sonnolenti, un odor d'incenso e di cera strutta, un torpore greve e come una stanchezza dal luogo e dall'ora. Una vecchia aspettava accoccolata sui gradini dell'altare, simile a una mantellina bisunta posata su di un fagotto di lavandaia, e quando *destavasi* borbottando, don Luca le dava sulla voce... (pp. 115.1 - 116.25).

In un contesto di questo genere, si potrebbe pensare in un primo momento che nell'affioramento ripetuto dell'enclisi si debba ravvisare l'intenzione di conferire una certa solennità alla pagina; ma la quarta e ultima occorrenza contraddice un giudizio simile, perché

Verga avrebbe potuto mettere in contrasto i turbamenti religiosi dell'illustre anche se decaduta Bianca Trao e dell'umile popolana; ma il fatto che si continui a usare l'enclisi anche per quest'ultima, autorizza a concludere che la presenza o assenza del fenomeno equivalga a una variante non marcata. Ci sono, nel romanzo, registri espressivi distinti in modo consapevole, ma non sembra che vi rientri l'enclisi, la cui alterna presenza va attribuita alla zona che chiamerei preterintenzionale della lingua di Verga, indipendente cioè, come si è già detto ad altro proposito, da variazioni contestuali. Per una conferma si osservi la compresenza dei due tipi nello stesso contesto: « un altro sé stesso che affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento... » (p. 435.338-9).

Ma è utile tornare ad esaminare il lessico, privilegiando qualche voce di alta frequenza con le sue combinazioni fraseologiche. Nel *MdG* del 1888 si legge: « La Capitana si rizzò sulla punta dei piedi » (p. 157=64); nell'edizione in volume: « La Capitana si levò sulla punta dei piedi » (p. 50.406-7). Partenza e arrivo del Verga non coincidono con la soluzione dei *Promessi Sposi* (già della ventisettana, per il punto in questione): « E tutti, alzandosi in punta di piedi, si voltano a guardare da quella parte donde s'annunziava l'inaspettato arrivo. Alzandosi tutti, vedevano né più né meno che se fossero stati tutti con le piante in terra; ma tant'è, tutti s'alzavano » (XIII 20; cfr. anche XXXIV 83: « S'alza in punta di piedi... »). Peraltro il tipo manzoniano (e poi, in sostanza, dell'italiano moderno) non è ignoto al Verga (« Donna Bianca si alzò in piedi », p. 117.54), che, come si vede, non dimostra la stessa coerenza del Manzoni nel campo della fraseologia.

L'*alzarsi* saldamente presente (e ripetuto, nel primo dei due testi citati) già nella ventisettana è, in altri contesti, esito del lavoro correttorio della quarantana; anche se dagli esempi che seguono si ricava come alla locuzione 'alzare la testa' Manzoni fosse arrivato già nella prima edizione del romanzo<sup>77</sup>: « alzando la testa » (I 26); « si figurava [...] d'alzar chetamente la testa » (II 49); « col capo alzato (< col sollevar del capo) » (V 61); « alzò la testa, come se si svegliasse (< si alzò come da dormire) » (IX 1); « E alzando la testa (< levando la faccia) » (XXI 10); « Lucia alzò la testa (< levò il

<sup>77</sup> Indico la variante della prima edizione quando interessi il tipo in questione.

capo) » (XXIV 8); « L'innominato alzò (< levò) la mano [...]; alzò (< levò) la testa... » (XXIV 86); « alzò e dimenò la testa » (XXVII 12); « alzarsi e comparir distinta una testa pelata » (XXXIII 9).

Su questo punto particolare, dunque, come su tanti altri, la quarantana raggiunge un'omogeneità perfetta<sup>78</sup>; non così il *MdG*: « alzando (< levando) il capo » (p. 38.52); « alzò il capo » (pp. 165.14 e 480.605-6) / « Il marchese allora levò un istante la sua testolina di scimmia » (p. 45.253-4); « La vecchia levò (< rizzò) il capo istupidito » (p. 116.38); « Bianca arrossì senza levare il capo » (p. 118.70); « levando il capo in su » (p. 153.482)<sup>79</sup>; « levò il capo » (p. 211.192). Anche questi pochi esempi mostrano « *quantae molis* » fosse la standardizzazione lessicale e, soprattutto, fraseologica dell'italiano e anche dell'italiano letterario.

Per toccare un altro campo semantico, del resto non privo di connessioni con il precedente, si osserverà che nei *Promessi Sposi* domina il tipo *prendere*: in questo caso, Manzoni non opta per la variante più “parlata”, che è *pigliare*<sup>80</sup>. Invece *pigliare* occorre normalmente, con *prendere*, nel *MdG*; basti citare un paio di esempi:

“Don Margheritino, io vi ho visto nascere! A me scrivete la ricetta? Per chi mi *pigliate*, amico caro!”

“Allora,” ribatté il dottorino infuriato, “allora fatevi curare dal maniscalco! Perché mi avete fatto chiamare?” *Prese* il cappello, e se ne andò (p. 441.477-81);

indispettito che se la prendesse (< *pigliasse*) così allegramente (p. 247.124-5).

Ma spunta qua e là la variante letteraria che, in certi contesti fraseologici, è *togliere* (o *tòrre*, peraltro assente dalla prosa di Verga): « i parenti *toglievano* commiato » (p. 258.359), « *tolse* commiato »

<sup>78</sup> Cfr. inoltre BORASCHI, *Indice...*, cit., p. CXXIX. Peraltro un esame più analitico non dovrebbe limitarsi a coppie terminologiche, ma considerare una ristrutturazione più generale dei campi semantici, che coinvolge, con *alzare* e *levare*, altre voci come *togliere*, *prendere* e così via.

<sup>79</sup> Si noti anche la determinazione *in su*, a rigore pleonastica, accostabile a « levando tutte e due la mani *in aria* » (p. 168.90-1; il corrispondente manzoniano, *alzare*, risulta privo di simili determinazioni). Quanto al pleonaso accennato, si tratta di fenomeno giustificabile nel contesto dell'accentuata, esasperata gestualità che percorre il *MdG*.

<sup>80</sup> Cfr. per questo E. BIANCHI, *I «Promessi Sposi» e il parlar fiorentino*, in « *Annali Manzoniani* », III, 1942, pp. 281-312, a p. 293.

(p. 383.504); qui *pigliare* sarebbe stato fuor di luogo, e al Verga non venne in mente *prendere*, come invece al Manzoni che già nella prima e poi nell'edizione definitiva, scrive « prese congedo » (XVIII 28), « prender congedo » (XXXVIII 33). Si vedano alcuni contesti dei *Mal*: « s'era tolta in moglie la Longa quando gli avevano detto “*pigliatela*” » (p. 10<sup>81</sup>: si noti la compresenza del tipo letterario e di quello colloquiale, rispettivamente nel narrato e nel discorso diretto); « la Barbara [...] se si mette in testa che ad aspettare ancora il marito comincia a far la muffa, *se lo piglia*, colle buone o colle cattive » (p. 162); a proposito di Campana di legno e delle sue nozze con la nipote, Piedipapera dice: « Non è vero che se la piglia per gli orecchini [...] Se la piglia perché... » (p. 214); ma a p. 283: « Alessi s'era tolta in moglie la Nunziata ». Per misurare l'oscillazione, basti citare, dal discorso di Agnese sul matrimonio clandestino: « una mia amica, che voleva prender (< torre) uno contro la volontà de' suoi parenti, facendo in quella maniera, ottenne il suo intento » (VI 33). In conclusione, al Verga non è ignoto, come è ovvio, *prendere*; ma in certi casi come alternativa a *pigliare* gli si presenta l'arcaico *togliere*. Il fatto che questa alternativa si manifesti nei *Malavoglia*, e non più nel *Mastro-don Gesualdo*, è un altro indizio che parla a favore di un indebolimento, nel passaggio dal primo al secondo romanzo dei *Vinti*, della componente arcaica dell'italiano, che lo scrittore si portava dentro.

Ancora in tema di correzioni non manzoniane (nei fatti, s'intende, non nelle intenzioni: ché certo Verga non si proponeva consapevolmente di muoversi lungo una traiettoria diversa da quella dei *Promessi Sposi*): per i *verba dicendi*, Verga oscilla senza risolversi in modo netto, come dimostrano certe correzioni che si raccolgono dall'apparato dell'edizione critica; dal quale si ricava dunque che un *ribatté* risulta da un precedente *ribeccò* (che sarà errore per *rimbeccò*, p. 43.197); analogamente, *mormorò* < *borbottò* (p. 43.204) e, con chiara preferenza per il termine più specifico rispetto al generico,

<sup>81</sup> Anche nella *Marea* il testo era: « non si sarebbe *tolta in moglie* la Longa se suo padre non gli avesse detto “*Pigliati la Longa*” » (citato da ALFIERI, *Lettera e figura...* cit., p. 83). Cfr. inoltre nella *Lupa*: « era figlia della *Lupa*, e nessuno l'avrebbe tolta in moglie » (*Vita dei campi*, ed. cit., p. 84, l. 15); e si aggiunga che, nella novella omonima, Jeli « quando andava per le strade al fianco di lei, camminava impalato, tutto vestito di panno e di velluto nuovo, e non osava soffiarsi il naso, col fazzoletto di seta rosso, per non farsi scorgere... » (*Vita dei campi*, cit., p. 41, ll. 788-90).

segnalo *borbottò* < *rispose* (p. 39.91) nonché il *soggiunse* di p. 28.310, che prende il posto di un *gli disse* nella redazione su rivista (p. 145=51). Invece Manzoni incrementa, nell'edizione definitiva, i verbi di alta frequenza, fra i quali è *dire*<sup>82</sup>.

Almeno una considerazione aggiuntiva: la larga ondata di *sentire* che nella quarantana ha sostituito tanti *udire* della prima edizione (pur senza sopprimere *udire*; ma si ricordi, per il titolo e per il contenuto, il *Sentir messa*), non ha ancora raggiunto il *Mastro-don Gesualdo*, dove *udire* tiene ancora il campo<sup>83</sup>.

4. Le osservazioni che precedono, molto episodiche e bisognose perciò di nuove indagini, non vogliono portare alla conclusione che la lingua del Verga, misurata su quella dei *Promessi Sposi* (operazione a mio avviso legittima e necessaria, purché condotta senza costringere i romanzi di Verga sul letto di Procuste) presenti il doppio svantaggio dell'arcaismo e dell'incoerenza: credo infatti che gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma credo anche che sarebbe ingiusto generalizzare, e sostenere che alla conquista della lingua di Manzoni faccia riscontro un Verga disomogeneo, diviso fra una modernità assimilata parzialmente e l'accettazione inerte e compromissoria della lingua della tradizione: c'è anche questo, ma non solo questo nella prosa di Verga. Vale anche la pena di notare esplicitamente come quella lingua rientrasse, in parte, nella sfera della coscienza dello scrittore, ma in parte ne restasse fuori. Sono aspetti importanti ma in certo modo distinti dal problema espressivo del narratore<sup>84</sup>: la distinzione è necessaria, anche se i modi del rapporto lingua-stile (o di altre coppie o polarità che si potrebbero escogitare) restano difficili da precisare. Intanto, si è già osservato che la condizione linguistica di Verga non è affatto isolata, perché la prosa del secondo Ottocento si mostra, volontariamente ma anche involontariamente, in ritardo sulla soluzione anticipatrice dei *Promessi Sposi* del 1840<sup>85</sup>; in se-

<sup>82</sup> Cfr. BRUNI, *Sondaggi... Qualche aggiunta*, cit., p. 118.

<sup>83</sup> Per un'indagine più ampia, cfr. L. SALIBRA, *Il toscanesimo nel « Mastro-don Gesualdo »*, in questi stessi « *Atti* ».

<sup>84</sup> Cfr., in questo senso, anche T. POGGI SALANI, *La « forma » dei « Malavoglia »*, in « *Annali della Fondazione Verga* », III (1986), pp. 121-62, a p. 161.

<sup>85</sup> Tanto che, come è noto, non mancano lettori illustri del romanzo manzoniano che ancora nella seconda metà del secolo preferiscono l'edizione del 1827. Qui si può osservare che Verga legge i *Promessi Sposi* nell'edizione del 1840 (come si ricava im-

condo luogo — ed è ciò che più conta —, il punto in cui si coglie, sul piano linguistico, il manzonismo che lo stesso Verga rivendicava nella lettera citata (e altrove), è nell'aver capito che uno dei compiti della nuova prosa narrativa consisteva nell'individuazione di un lessico di base, di un italiano fondamentale che era essenziale fissare e stabilire (o ristabilire), in una fase nella quale l'italiano, se non era una lingua morta (come è stato detto con molta esagerazione), era però appannaggio di una parte minoritaria della popolazione; e anche questa minoranza aveva una conoscenza monca della lingua. Perciò la lingua era lontana dall'essere unitaria e adeguata ai bisogni comunicativi, dal possedere dunque i requisiti richiesti giustamente dalla teoria manzoniana. Per i *Malavoglia* è stata notata la larga utilizzazione di termini di frequenza altissima come *cosa* e *fare*<sup>86</sup>: senza arretrare di fronte al timore scolastico di apparire generico (non di esserlo, perché un contesto verbale adeguato assicura a uno scrittore non pigro l'adeguatezza delle frasi a base di *cosa* e *fare*), Verga insiste, proprio come aveva fatto Manzoni, su voci di questo genere, e non cede alla tentazione facile di usare termini apparentemente più precisi<sup>87</sup>; anche se non sempre egli ha condotto quest'opera di essenzializzazione linguistica fino alle sue conseguenze estreme (come mostra il caso ricordato sopra dei *verba dicendi*, un campo sul quale appare un po' in ritardo su Manzoni). Allo stesso modo, nei *Malavoglia* un valore fortissimo investe parole semplici come *casa* e *barca*, al centro di un gioco sapiente di accezioni letterali e metaforiche che garantiscono varietà a questa lingua apparentemente povera, monotona<sup>88</sup>. Nel *Mastro-don Gesualdo* non si riscontra, almeno a un'analisi necessariamente impressionistica, quale è imposta dal fatto che non si dispone di una concordanza, un ruolo di *fare* e *cosa* paragonabile a

plicitamente dal lavoro di P. SPEZZANI, *I manzonismi nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, II, pp. 739-67); peraltro la sua competenza linguistica non poteva e non doveva formarsi solo sul libro del Manzoni, sicché il fatto che i *Promessi Sposi* di Verga siano quelli del 1840 non toglie che il suo italiano non sia integralmente modellato sul fiorentino dell'uso vivo.

<sup>86</sup> ALFIERI, *Lettera e figura...* cit., pp. 172-5; cfr. inoltre G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 49.

<sup>87</sup> Ancor oggi capita di trovare sconsigliati questi termini, in nome di una ricchezza verbale tutta apparente (cfr. C. MARCHI, *Impariamo l'italiano*, Milano, Rizzoli 1984, pp. 99-106).

<sup>88</sup> Cfr. ancora ALFIERI, *Lettera e figura...* cit., pp. 77 ss.

quello dei *Malavoglia*, oltre che dei *Promessi Sposi*. Però, il secondo romanzo del ciclo, come il primo e molti racconti della fase veristica, è caratterizzato da quel procedimento essenziale della scrittura vergiana consistente nell'individuare alcuni campi fraseologici, e nell'impiegarli lungo tutto l'arco della narrazione. Non è solo questione di proverbi, ma anche di delineazione dei personaggi: per ciascuno degli attori dei *Mal* e del *MdG* Verga ha preparato, come si sa, degli appunti nei quali ne ha definito le caratteristiche psicofisiche. Ogni volta che il personaggio entra in scena, una o più di quelle caratteristiche l'accompagnano, con una tecnica di presentazione che nel *MdG* è ancor più evidente che nei *Mal*; questa ripetizione e riformulazione a distanza assicura una forte coesione alla testura del racconto.

Né il procedimento si limita alla caratterizzazione dei personaggi e ai loro *tic*, ma si estende all'insieme della scrittura narrativa, investe dunque anche i valori-guida del mondo rappresentato. Fra i quali, si può trascegliere, come particolarmente significativo, quello della *roba*. Generalmente, la critica si è lasciata ipnotizzare dall'ambientazione siciliana della celebre novella, che direi categoriale, intitolata appunto alla *Roba*, e ha privilegiato la presa diretta dello scrittore sulla realtà della sua isola. Senza nulla togliere al realismo di Verga, né alla sua originalità, va osservato che la *roba* come valore non è certo ristretta alla Sicilia degli anni di Verga, ma si estende molto oltre i confini dell'isola e i limiti di tempo del pieno XIX secolo. In secondo luogo, il termine *roba*, anche nell'accezione economica tipica di Verga e del mondo rappresentato da lui, è molto frequente nei *Promessi Sposi*. C'è, in particolare, una piega del romanzo manzoniano, che mi sembra abbia avuto un valore seminale per l'originale rielaborazione di Verga, ed è l'episodio di Don Abbondio e Perpetua in fuga davanti ai lanzichenecchi in arrivo. La *roba* e la *vita* sono la coppia che s'impone a Don Abbondio. Basti riportare questi luoghi:

« or ora finisco di metter questa *roba* al sicuro [...] Crede lei che anche gli altri non abbiano *una pelle da salvare?* » (XXIX 5-6): sono parole di Perpetua a Don Abbondio. Poco dopo, questi rimprovererà Perpetua, perché era « ormai sicuro della *vita*, quanto bastava per poter angustiarsi della *roba* » (XXIX 24).

Si sarà notata l'alternanza *vita* (nel narrato) / *pelle* (nel dialogo). Ora, *pelle* nel significato di 'vita' e come variante marcata in senso alquanto volgare del termine neutro *vita*, ricorre sette volte nei *Promessi Sposi*: due in bocca al Griso, le altre cinque nel discorso di, a, su Don Abbondio<sup>89</sup> — e il pareggiamento nella volgarità dell'espressione è significativo per misurare la sovrapposizione parziale del mondo interiore del capo dei bravi e di quello del curato. Schematizzando una materia piuttosto complessa, e non ancora affrontata dagli studi disponibili, mi sembra possibile affermare che della polarità *vita* / *pelle* dei *Promessi Sposi*, il manzonismo del Verga sviluppa la variante volgare o, almeno, parlato-popolare, e dunque il polo di *pelle*.

Elementi periferici nella prospettiva del Manzoni diventano un centro di gravità nella reinterpretazione di Verga. Si tratta di un processo di nuova messa a fuoco, di rilocalizzazione o di nuova dislocazione, che aiuta a cogliere la dialettica di imitazione e di scatto inventivo che accompagna gli sviluppi della narrativa, e di cui non sarebbe impossibile indicare altri esempi in una storia del romanzo in quanto genere letterario, tra l'altro anche a proposito dello stesso Verga.

Per tornare ora al *MdG*, osserveremo che il romanzo incorpora, anzitutto, la fraseologia (e l'ideologia) della *roba* già collaudata nella novella omonima. Non del tutto, per l'esattezza, perché certi spunti della storia di Mazzarò sull'affinità ontologica che lega il personaggio e la ricchezza agraria<sup>90</sup> non compaiono nel romanzo. Ma dalla novella tornano in quest'ultimo espressioni come *fare la o della roba*, il deitico *tutta quella roba*, l'impiego frequente del possessivo (*la mia, la sua roba*). Anzi, il romanzo arricchisce e articola, ed è un aspetto della differenza di genere letterario, la casistica sintetizzata dalla novella, sicché nei torbidi del 1848 il possessivo rischia di scompagnarsi dalla *roba* per effetto di un possibile sovvertimento della proprietà:

Ah! così? A questo punto siamo arrivati, che un galantuomo

<sup>89</sup> Per brevità, rinvio direttamente alle *Concordanze...* cit.

<sup>90</sup> « Quando uno è fatto così, vuol dire che è fatto per la roba. Ed anche la roba era fatta per lui, che pareva ci avesse la calamita, perché la roba vuol stare con chi sa tenerla... » (*Tutte le novelle*, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 282).

non è sicuro neppure in casa? che *la roba sua non è più sua?* (p. 427.107-9).

Ma non è possibile censire le decine di contesti, spesso molto interessanti, nei quali si esprime l'idea-guida della roba<sup>91</sup>. Nel romanzo, essa erompe in modo prepotente a proposito di due personaggi: la baronessa Rubiera e naturalmente Gesualdo. Anzi, la conclusione della vicenda di Mazzarò è riutilizzata in un momento di poco precedente la morte di Gesualdo e la conclusione del romanzo:

Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: «Roba mia, vientene con me!» (*La roba*, p. 285).

Infine si fece portare a Mangalavite [...] Ma laggiù, dinanzi alla sua roba, si persuase che era finita davvero [...] ogni cosa gli diceva: Che fai? che vuoi? La sua stessa roba, lì, i piccioni che roteavano a stormi sul suo capo [...] Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini, a strappar gemme e sementi [...] Voleva che la sua roba se ne andasse con lui, disperata come lui (*MdG*, pp. 449.680-450.707).

A partire dal solido nucleo del significato economico, *roba* è voce impiegata talora come complimento galante. Così Gesualdo a Diodata, nell'idillio della Canziria<sup>92</sup>:

Sei giovane... una bella giovane... Sì, sì, bella!... lascia dire a me che lo so! Roba fine!... sangue di barone sei di certo!... (p. 92.654-6; cfr. già p. 89.556-7). Il complimento sarà esteso a Bianca Trao, p. 160.685, e la stessa espressione «roba fine di signori», p. 285.317, sarà applicata a Isabella; per la compresenza di *roba* e *sangue*, si veda *infra*<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> E si veda G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini 1970, pp. 178-89, che già registra l'espansione semantica del termine nel secondo romanzo dei *Vinti*. Cfr. ora, anche per altre buone osservazioni, G. PIRODDA, *Le tecniche narrative del verismo*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche* (Atti del Congresso Internazionale di Studi; Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga e Association Internationale de Littérature Comparée, 1988, vol. II, pp. 673-98 (sul punto in questione, pp. 691-2).

<sup>92</sup> Cfr. M. MUSCARIELLO, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»*, in questi «Atti».

<sup>93</sup> Cfr. già MARCHI, op. cit., pp. 181-2.

Accade anche che *roba*, in accezione economica, trovi un sostituto in *interesse*<sup>94</sup> o in *pappa*, che nelle ultime battute del libro si coglie sulle labbra ciniche della servitù del palazzo ducale di Palermo:

« Si vede com'era nato... » osservò gravemente il cocchiere maggiore. « Guardate che mani! ».

« Già, son le mani che *hanno fatto la pappa!*... Vedete cos'è nascer fortunati... Intanto vi muore nella battista come un principe!... (pp. 480.631-481.635).

La locuzione va riportata al frequente *fare la roba*, già ricordato. Altro equivalente di *roba* è *fatto*, affiorante in una scena dove è protagonista la baronessa Rubiera, e poi nel passo in cui la sorella di Gesualdo pretende la sua parte nell'eredità di mastro Nunzio:

« Assassino! Figlio snaturato!... No! *non me la faccio mangiare la mia roba!*... »

Finalmente, per amore o per forza, riescono a mettere in letto la baronessa, la quale si dibatteva e strillava che volevano farla morire di colpo per *scialacquare la sua roba*: « Mastro-don Gesualdo!... sì!... Lui *se lo mangia il fatto mio!* » (pp. 266.527-8 e 267.561-4);

*voglio il fatto mio*, il sangue di mio padre... (p. 338.31).

Nel primo luogo si nota, nel dialogato, l'equivalenza *mangiare la mia roba / mangiare il fatto mio*, cui a sua volta corrisponde, nel narrato, il registro più alto dello *scialacquare la sua roba*; nel secondo, la riformulazione del *fatto nel sangue* è un esempio della rete di associazioni entro le quali vive il campo della *roba*. Non stupirà che il valore economico sia accostato più volte alla persona umana; perciò si viene al nesso tra *roba* e *vita*, che abbiamo già trovato nei *Promessi Sposi*. Un primo gruppo di contesti può raggrupparsi intorno a Gesualdo e alla figlia:

A quest'ora c'è già pel mondo chi deve portarvi via la figliuola e la roba (p. 256.311-2); Congiuravano tutti quanti contro di lui, per rubargli la figliuola e la roba, come se lui l'avesse rubata agli altri (pp. 343.149-344.150); Protestò che l'avrebbe tenuto meglio delle pupille dei propri occhi, lui e la sua roba (p. 436.370-1).

<sup>94</sup> Per questo, cfr. ancora MARCHI, op. cit., pp. 181-2.

Se c'è un rapporto di contiguità tra persona umana e *roba*, e se *roba* può diventare una galanteria (“*roba fine*”), non meraviglierà neppure di trovare che il concetto patrimoniale della *roba* può inglobare la persona (dalla metonimia e dalla metafora alla sineddoche, se si vuole). Commentando la conservazione del cognome materno da parte di Isabella, qualcuno osserva:

« Benissimo! » concluse Zacco. « Così mastro-don Gesualdo ci ha guadagnato che neppur la sua figliuola è *roba* sua » (p. 230. 261-2).

Una simile considerazione non si limita solo al cognome, ma investe anche la paternità reale di Isabella. Di questa circostanza non può non tener conto, diversamente dall'ignaro Gesualdo, il lettore: per esempio nella scena della pacificazione, dopo la fuga di Isabella con Corrado La Gurna, lì dove di Gesualdo si dice che

infine prese la parola, un po' turbato anche lui, cogli occhi gonfi, *ché il sangue infine non è acqua*, e il cuore non l'aveva di sasso.

« Me l'hai fatta grossa! Questa non me la meritavo [...] Ma *sei il sangue nostro*, la nostra creatura, e ti abbiamo perdonato. Ora non se ne parli più (p. 350.303-10).

È frequente, nel romanzo, *sangue* nel senso genealogico, del vincolo familiare (cfr. per es. pp. 248.150-1, 299.70, 376.291, 409.54, 436.374, 469.378-9), e questo giustifica asserzioni come “ Il sangue è sangue ” (p. 332.343); “ Il sangue non è acqua infine! ” (p. 293.505), e “ il sangue infine non è acqua ”, che abbiamo citato ora. Nell'antitesi di *sangue* e *acqua* applicata all'albero familiare, il primo termine ha valore proprio, e il secondo metaforico; il contrario avviene nell'episodio del ponte caduto, nel quale a un'acqua da intendersi in senso letterale fa riscontro un *sangue* nel quale convergono i significati di ‘ lavoro ’ e di ‘ denaro ’:

Lasciatemi crepare! A voi non ve ne importa!... Dite così perché voi non ci avete il sangue vostro in mezzo a quell'acqua!... Lasciatemi crepare! (p. 97.120-2).

È il gioco tra lettera e figura che, essenziale nei *Malavoglia*<sup>95</sup>, non è ignoto al secondo romanzo; e Verga sa raggiungere

<sup>95</sup> Si veda l'importante lavoro di ALFIERI, *Lettera e figura...* cit.

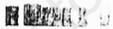
esiti di grande ricchezza comunicativa: il modo di dire “ chi va all’acqua si bagna ” è doppiamente riagganciato alle vicende narrate, dal momento che è messo in bocca a Gesualdo fradicio di pioggia e in riferimento al ponte caduto:

Eh, cose che accadono. Chi va all’acqua si bagna, e chi va a cavallo cade (p. 102.245-6).

Restando nello stesso campo semantico, si può aggiungere questo passo:

Due o tre volte, in circostanze gravi, era stato costretto a lasciarsi *cavar dell’altro sangue*. Tutti i suoi risparmi se ne andavano da quella *vena aperta* (p. 366.44-6);

la prima locuzione ha valore letterale, la seconda figurato; si va decisamente sul figurato nei luoghi seguenti:



E se lui diceva ah! quando era costretto a farsi aprire la vena e a lasciarsi cavar dell’altro sangue per pagare... (p. 103.274-6); Non gli piaceva di lasciarsi aprir le vene per uno che doveva venire da Palermo a bersi il sangue suo (p. 347.242-4); Talché don Gesualdo, stretto da tutte le parti, tirato pei capelli, si lasciò aprir le vene, e mise il suo nome in lettere di scatola al contratto nuziale (p. 360.510-2); Insomma le solite litanie, la solita giaculatoria per cavargli dell’altro sangue (p. 387.29-30); Ma lo tenevano lì, per smungerlo, per succhiargli il sangue, medici, parenti e speciali (p. 442.504-6).

Per tornare all’impiego genealogico di *sangue*, è facile osservare che con esso si trasmette, per via ereditaria, la *roba*. Non sempre, a dire il vero, se Isabella, che è creduta la figlia di Gesualdo, ne eredita i beni, e nulla tocca ai figli veri di Gesualdo, che sono quelli naturali avuti da Diodata. Di Nunzio, infatti, si legge: “ Il nome del nonno, sì glielo aveva dato; ma la roba no! ” (p. 412.125-6). Quanto al baronello Rubiera,

sentiva una gran tenerezza al pensare che la povera paralitica non poteva muoversi né parlare per togliergli *la roba* siccome aveva minacciato. « No, no, non lo farà! Son cose che si dicono in un momento di collera... Vorrei vederla!... Sono infine il sangue suo... Morirebbe d’accidente lei per la prima, se dovesse lasciare la sua roba a questo e a quello... » (pp. 269.615-270.621).

E, in un certo punto della narrazione, la baronessa Rubiera mostra la “diffidenza arcigna dei contadini che le avevano dato *il sangue delle vene e la casa* messa insieme a pezzo a pezzo colle loro mani” (p. 29.329-31). Nella stessa occasione dice:

Dio sa se della mia *pelle* ho fatto scarpe, dalla mattina alla sera! se mi son levato il pan di bocca *per amore della roba!*... (p. 32.422-4);

dove *pelle* ha questa volta senso letterale (come nel *Valentino* di Pascoli: “porti *la pelle* de’ tuoi piedini; / porti *le scarpe* che mamma ti fece”), eppure esprime con intensità il senso di una vita dedicata alla roba<sup>96</sup>. E Gesualdo:

Vuol dire che ho lavorato per buttare ogni cosa in bocca al lupo... *il mio sangue e la mia roba!*... Avete ragione!.. [...] Via via, Isabella!.. È una sciocchezza, capisci!... È una sciocchezza *guastarsi il sangue*... Non voglio *guastarmi il sangue*... (p. 335.429-31 e 441-3).

Il parallelismo del sangue e della roba può dar luogo all’acostamento metonimico (e allora i due termini sono compresenti nello stesso contesto, e sostanzialmente intercambiabili) o all’identificazione metaforica. Per ciò che è del primo punto:

Col mio *denaro*, capite, vossignoria? col *sangue* mio! (p. 103.281-2); Erano forse *denari* vostri? [...] non era *sangue* del figlio vostro? (p. 171.187-9); Tutto *sangue* della povera gente! *Roba* del comune!... Voleva dire che ciascuno ci aveva diritto!... (p. 187.9-11);

per quanto è del secondo, vanno ricordate le parole di Gesualdo su Isabella e la sua dote:

Se ho fatto tanto per lei, voglio almeno sapere a chi lo dò il sangue mio (p. 285.306-7).

<sup>96</sup> Da notare poi «per amore della roba», espressione che torna altrove nel romanzo, a proposito del figlio della baronessa, già donnaiolo e spendaccione, poi «ripreso interamente dall’amor della roba» (p. 266.545). Invece Bianca Trao solo in punto di morte sembra condividere l’amore del marito alla roba («Come s’affezionasse anche alla roba, in quel punto», p. 388.41-2); un amore al quale è estranea la figlia Isabella («Ma l’amore alla roba, no!»; p. 341.106).

Si potrebbe continuare a lungo; ma forse la sistemazione migliore di questa materia sarebbe un lessico fraseologico selettivo, qualcosa di diverso dunque dall'eshaustività della concordanza come dall'inevitabile frammentarietà di un'indagine saggistica. Perciò mi limito a ricordare che nel *MdG* è ben attestata la durezza della *pelle*:

Io ho la pelle dura! (p. 69.16-7); Non badate a me che ho la pelle dura... (p. 70.60-1); Ho la pelle dura (p. 315.432); Lui aveva le spalle grosse, e avrebbe tirato in lungo, mercè la sua pelle dura. Alle volte provava anche una certa soddisfazione, fra sé e sé, sotto il lenzuolo, pensando al viso che avrebbero fatto il signor duca e tutti quanti, al vedere che lui aveva la pelle dura (p. 472.447-52).

Come nei *Mal*, s'incontra il tipo che abbassa ulteriormente il registro di *pelle*: "Coraggio ne aveva, e aveva il cuoio duro anche" (p. 449.677-8); altrove, i due tipi *vita* e *pelle* si alternano a poca distanza: "Siamo qui per salvarvi la vita, e non ve lo meritate!" (p. 427.129-30); "Se ho detto che non ci siete, per salvarvi la pelle..." (p. 429.180).

Per concludere su questo punto, e tralasciando altra terminologia e fraseologia connessa alla sfera della *roba* — da *affare* (si pensi all'«affare della gabella» e all'«affare del matrimonio»); la seconda espressione è anche nei *Promessi Sposi* a *negozio* (ovvio il richiamo del «negozio dei lupini» nei *Mal*) — ci fermiamo su *interesse*, parola presente più volte in due locuzioni caratteristiche:

ciascuno fa il suo interesse (pp. 181.498 e 282.217; cfr. anche «Ciascuno il suo interesse!» p. 197.276-7); Fo i miei interessi, e nulla più (p. 166.26);

Badiamo agli interessi... (p. 175.337); Io bado ai miei interessi, come voi... (p. 196.270-1); sono stato in campagna per badare ai miei interessi (p. 230.248-9).

In un caso, la locuzione è impiegata assieme a un'altra di cui vale la pena di seguire le vicende. Ecco Gesualdo impegnato nell'asta per la gabella delle terre comunali:

Ah! signor don Filippo, non sapete che soddisfazione, essere arrivato sin qui, faccia a faccia con vossignoria e con tutti questi altri padroni miei, e dire ciascuno le sue ragioni, e fare il suo interesse! (p. 167.53-7).

Le “ragioni” di Gesualdo non s’identificano semplicemente con la sua forza economica, ma si fondano sull’intelligenza che l’accompagna negli affari. Ma si veda l’ironia, degna di quella dissimulata in tante pagine dei *Mal*, con cui si presenta un risvolto del liberalismo nel 1848. Le idee moderne e il diritto di dire le proprie ragioni sono interpretate in modo tutto particolare da Nanni l’Orbo:

Egli conosceva anche per filo e per segno tutti i maneggi dei pezzi grossi che cercavano appropriarsi le terre. Una volta attaccò una gran discussione su quest’argomento con Canali, e andò a finire a pugni, adesso che non era più il tempo delle prepotenze e ognuno diceva le sue ragioni (p. 390.78-82).

Per avere esposto le sue “ragioni” con i “pugni”, Nanni l’Orbo si prenderà una schioppettata; ma a noi interessa notare che l’egualitarismo può essere reinterpretato come violenza e prevaricazione. Era già accaduto nei torbidi del 1820:

Fra Girolamo dei Mercenari, che era seduto all’ombra, insieme ad altri malintenzionati, sugli scalini dinanzi allo studio del notaro Neri, come vide passare il barone Zacco colla coda fra le gambe, gli mostrò la pistola che portava nel manicone:

«La vedete, signor barone?... Adesso è finito il tempo delle prepotenze!... D’ora innanzi siam tutti eguali!... (p. 188.17-23).

Dallo studio delle locuzioni si ricava l’intenzione comunicativa di Verga, secondo il quale un cambiamento delle idee, dettato dalla moda o dall’opportunità, non cancellava certo il ruolo della forza, e semmai ne cambiava temporaneamente i detentori, sicché i popolani, non più i baroni, potevano pensare di esercitarla.

Segnalo infine il campo fraseologico, di particolare importanza per la caratterizzazione e l’azione dei personaggi e della loro affettività, riguardante l’impallidire e l’arrossire. Una trattazione analitica sarebbe qui fuor di luogo, e meglio sarebbe a proposito in una storia più generale che coinvolgesse le vicende di un gruppo di locuzioni nella narrativa, considerate attraverso un insieme rappresentativo di scrittori; in questa sede, perciò, ci limitiamo a poche osservazioni essenziali. Si noti anzitutto che nei *Promessi Sposi* s’impiegano *impallidire* (con un’occorrenza unica) e *arrossire*<sup>97</sup>, ma conoscono un impiego più largo le locuzioni *diventar bianco* e *rosso*, *fare il viso rosso*, *sen-*

<sup>97</sup> Naturalmente mi servo ancora delle *Concordanze*... cit.

*tirsi venire il viso rosso*. Ora, tralasciando le finissime gradazioni dei *Mal*, noteremo, tra il molto offerto dal *MdG*, espressioni come: mastro-don Gesualdo « pallido come un morto » (pp. 10.165; 97.118; 447.618) e donna Bianca anche lei « pallida come una morta » (p. 11.189), mentre don Diego è « pallido come un cadavere » (p. 13.243); di questi e altri personaggi si dice ancora « s'era fatta pallida come un cadavere » (p. 330.281), « cadaverico » (p. 31.388), « con la faccia color di terra » (p. 100.190), « diventò a un tratto come un cencio lavato » (p. 165.16)<sup>98</sup> e « divenne smorta come un cencio » (p. 180.475-6); da ricordare « Don Gesualdo [...] si sbiancò subito in viso » (p. 333.372-3), dispiaciuto al Petrocchi, e « sbiancandosi in viso » (p. 360.505-6).

Quanto al campo semantico del rossore (trascuriamo in questa sede altre varianti cromatiche), si registrano fra l'altro: « divenne di brace in viso » (p. 129.384), « si fece di brace in volto » (p. 229.214-5), « accesa in volto » (p. 19.26-7), « con tutto il sangue al viso » (p. 252.241), « tutta rossa » (p. 84.423), « Lui si fece rosso » (p. 18.14), « Isabella si fece rossa » (p. 286.324), « rossa come il fuoco » (p. 154.524), « si fece di fuoco » (p. 124.255), « rosso come un pomodoro » (p. 7.123-4), « si fece rossa come un papavero » (p. 46.306-7), « divenne rossa come un gallo » (p. 178.423), « donna Sarina [...] rossa al pari di un gallo » (p. 346.199-200). È un indizio della cura stilistica del *MdG* che i colori dell'ambiente stinguano sul personaggio, nell'episodio di Bianca Trao in chiesa per confessarsi: « Donna Bianca, rossa come se avesse avuto sul viso tutto il riflesso della cortina che velava l'altare del Crocifisso, finse di non capire » (p. 119.116-8); e nella stessa chiesa, don Luca il sagrestano dice: « Don Gesualdo ha il cuore più grande di questa chiesa! » (p. 120.124-5). Non è un quadro sostanzialmente diverso da quello dei *Mal*: perché i colori cambino, occorre salire di molto sulla scala sociale, e arrivare all'ambientazione aristocratica dei *Drammi ignoti*, dove si legge della contessa che « impallidì orribilmente » o « avvampò subitamente in viso » e così via<sup>99</sup>; ma non possiamo trattenerci su questo argomento.

<sup>98</sup> E qui va citato « bianco come un panno lavato » dei *Promessi Sposi*, XIII 55; « pallido come un cencio lavato » è in *Nedda (Vita dei campi)*, ed. cit., p. 246, l. 635).

<sup>99</sup> *Drammi intimi*, a c. di G. Alfieri, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 5, ll. 55 e 65 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVII).

Anche in questo caso, il più ampio ventaglio di locuzioni (rispetto ai *Promessi Sposi*) è funzionale all'esagitata emotività e gesticolazione che è caratteristica del secondo, molto più che del primo romanzo del ciclo dei *Vinti*<sup>100</sup>.

5. Uno studio, anche se frammentario, sulla prosa del *Mastro-don Gesualdo*, non può non porsi la domanda riguardante i rapporti tra le soluzioni espressive dei *Malavoglia* e quelle del secondo romanzo del ciclo dei *Vinti*. Se c'è un punto sul quale Verga, notoriamente avaro in fatto di dichiarazioni di intenti, ha sempre insistito, questo punto riguarda proprio la necessità che ogni romanzo del ciclo riesca ad avere una forma connaturata al diverso ambiente da rappresentare, rispecchi dunque una diversa ispirazione narrativa, e un nuovo ap-prodo stilistico. Basti ricordare ciò che si legge nella prefazione ai *Malavoglia*<sup>101</sup>, o in alcune lettere.

Se su questo scoglio, o anche su questo scoglio, fece naufragio la *Duchessa di Leyra*, resta il fatto che i primi due romanzi del ciclo furono realizzati, e che già la società e la psicologia del *Mastro-don Gesualdo* sono differenti da quelle dei *Malavoglia*: « Col *Mastro Don Gesualdo* saremo già un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia », scrive Verga al Treves nel 1880: in che misura tale distinzione si lascia cogliere sul piano espressivo, e in che senso l'espressione è improntata al "carattere proprio" cui Verga si prefiggeva di dar forma?<sup>102</sup>

Per mentalità e cultura, non c'è un gran salto dai popolani di Acì Trezza ai personaggi che si agitano a Vizzini e dintorni, e poi a Palermo; perciò a buon diritto Verga poté continuare a impiegare nel *Gesualdo* i ritrovati espressivi che avevano formato la forza dei *Malavoglia*. Però, il suo impegno di scrittore, la serietà con la quale credeva ai fini che si prefiggeva, vengono confermati da un'analisi delle risorse espressive del secondo romanzo: nel quale, effettivamente, si colgono procedimenti che non erano stati impiegati (o non lo erano

<sup>100</sup> Cfr., per i *Mal* e altri testi di Verga, G. ALFIERI, *Il codice gestuale nel narrato verghiano*, in *Incontri siracusani su Giovanni Verga* (27-29 novembre 1981), a c. dell'Amministrazione Provinciale di Siracusa, Florida 1983, pp. 99-141.

<sup>101</sup> Alla quale si richiama G. ALFIERI, « *Le mezze tinte dei mezzi sentimenti* » nel « *Mastro-don Gesualdo* », in questi stessi « *Atti* ».

<sup>102</sup> Cfr. *Verga e i Treves*, cit., p. 51.

stati nella stessa misura) nel romanzo precedente. Dunque, a giusta ragione Verga poteva teorizzare che ogni romanzo del ciclo doveva essere distinto intrinsecamente dagli altri.

Qualche considerazione va spesa anzitutto su ciò che è comune ai *Malavoglia* e al *Mastro-don Gesualdo*; si tratta spesso di fenomeni che ancora non sono stati studiati in modo approfondito. Considereremo in questo paragrafo alcuni elementi non regionali, che sono comuni al *Mastro-don Gesualdo* e ai *Malavoglia*, e nel seguente ci soffermeremo su alcuni elementi regionali del romanzo; nel § 8, infine, si cercherà di indicare in che cosa la prosa del *Mastro*, che ha tanti aspetti in comune con quella dei *Malavoglia*, riesca insieme a distaccarsene e a conquistare quello spazio autonomo che lo scrittore perseguiva per ognuno dei pezzi del suo ciclo.

Così, è comune ai *Malavoglia* e al *Mastro-don Gesualdo*, e perciò menzioniamo appena il fenomeno, il famoso *che* polivalente<sup>103</sup>; questa denominazione designa vari usi del *che*: 1) nel discorso diretto, a inizio assoluto (« “ Che non ne vuoi mangiare pane, tu? Non sai che si tace nei negozi? ” »; p. 2.123-4) o relativo (« “ Don Diego; Don Ferdinando! Che siete tutti morti? ” »; p. 4.36) di enunciato; 2) il *che* polivalente, nel quale si semplifica la morfossintassi delle relative, o affidando al *che* il solo valore di nesso relativo e demandando ad altro pronome la determinazione della relazione sintattica (« Il notaro Neri, *che* non *gli* piaceva far sapere alla gente i fatti suoi, si rivolse alla signora Capitana... », p. 41.146-7; « era diventata come una gatta *che gli* si vogliono rubare i figliuoli », p. 341.111-2; « anche coloro *che* non *gliene* importava nulla », p. 54.532-3 e, quasi identicamente, p. 166.32-3), o unificando nel *che* la polimorfia dei relativi: « per certe stradiciuole buie *che* non si sapeva dove mettere i piedi », p. 196.256-7); 3) il *che* come subordinante debole, generico, per unire ipotatticamente due proposizioni, ma senza che sia semplice discernere tra valore consecutivo o finale o causale o relativo (e, a ben vedere, questa lettura razionalizzante non è neppure legittima): « Un bel mattino vi troveranno belli e morti all'improvviso che sarà una vergogna per

<sup>103</sup> Cfr. L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », XI, 1956, pp. 37-53. Sul fatto che il *che* non si possa ridurre semplicemente (e nonostante ciò che ne pensava Verga) al *ca* siciliano, mi permetto di rinviare ancora ai miei *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa...*, cit., pp. 230-1.

tutto il parentado!... » (p. 131.442-4); « “Aspetta! aspetta, che piglio un bastone!” » (p. 155.556); « “Non temete, che non ve la tagliano la testa!” » (p. 185.606).

Più rapidamente possiamo menzionare il *ci* che non era piaciuto al Del Balzo recensore dei *Malavoglia*, e che non è gradito neppure al Petrocchi recensore del *Mastro-don Gesualdo* (mi sembra che la frequenza di questa particella diminuisca nel secondo romanzo).

Un po' più ampiamente occorre soffermarsi su un altro fenomeno, essenziale per la fisionomia espressiva del *Gesualdo* come già dei *Malavoglia*: l'uso intenso dei richiami tra sostantivo e pronomi, che dà vita a un gioco continuo di rimandi anaforici e cataforici, e consente di mettere in rilievo il sostantivo (che è anche il “tema”), collocandolo all'estremo, iniziale o finale, dell'enunciato, con eventuale ridondanza del pronome; questa scrittura è essenziale nel dialogato come nel narrato dei due romanzi. Per cominciare dalla sequenza pronome-sostantivo, ecco qualche esempio tra i molti possibili:

Cosa gli sarà accaduto al mio ragazzo? (p. 25.211); Che diavolo gli è saltato in corpo a tua madre [...]? (p. 61.734-5); Ma gli tremava la voce al poveraccio (p. 193.181); La sa a memoria tutto il paese la vostra lettera (p. 234.374); non me la faccio mangiare la mia roba! (p. 266.527-8); La notte non me lo soffiano il colera! (p. 293.520-1).

In alcuni contesti il procedimento è sottolineato da una virgola, che stacca il tema (il sostantivo) dall'enunciato che precede, a ribadire la messa in rilievo e a suggerire una pausa nel discorso orale:

Come le pigliasse un accidente, alla signora baronessa (p. 30.384-5); Voi, don Gesualdo, le farete questo regalo, a vostra moglie (p. 178.409-10); Nessuno l'ha più visto, il notaro! (p. 201.394); Ma lei giurava e spergiurava di non conoscerlo neanche di vista, quel barone (p. 234.366-8<sup>104</sup>); Gliel'insegno io a passeggiar di sera

<sup>104</sup> Nel capitolo iniziale dei *Mal*: « Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello »; « Allora padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica » (pp. 10 e 11); e nell'*Amante di Gramigna*: « Però ella seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano » (*Vita dei campi*, ed. cit., p. 95, ll. 114-5). Da tener presente G. BERRUTO, *La dislocazione a destra in italiano*, in *Tema-Rema in Italiano*, a c. di H. Stammerjohann, Tübingen, Narr 1986, pp. 55-69 (particolarmente a pp. 57-8).

sotto le mie finestre, a certi cavalieri! (p. 341.90-1); Volete farla morire di mal sottile, la mia creatura? (p. 342.114-5); Ci aveva un cane, lì nella pancia (p. 438.410; si noti la deissi, e cfr. « le terre che aveva comprato, lì proprio, alla Canziria », p. 86.482-3); Il cuore glielo diceva, al povero padre (p. 463.227-8).

Sostanzialmente equivalente è la sequenza pronome atono-pronome tonico (rafforzato da un avverbio):

Le lagrime gli scendevano amare e calde a lui pure (p. 31.415-6); gli parevano dedicati un po' anche a lui (p. 53.501); gli rincresce anche a lui (p. 329.272); Qui mi sembra di soffocare anche a me (p. 348.262-3); Ti dispiace, eh... ti dispiace a te pure?... (p. 475.493-4).

Per la successione sostantivo-pronome:

Un po' di quel farro voglio mandarvelo a casa (p. 21.85-6); I figliuoli bisogna avvezzarli al giogo da piccoli (p. 276.70-1); tua figlia non puoi averla sempre vicina (p. 285.303-4); dei guai ne aveva anche troppi (p. 411.100-1); Denari non ve ne mancano... (p. 444.552); denari ne aveva (p. 445.582).

E per la sequenza di pronome marcato (tonico e accompagnato da avverbio) - pronome atono:

Anche a lei... le piacciono le canzonette (p. 311.327).

L'anticipazione del sostantivo (ripreso dal pronome) a inizio dell'enunciato, consente di riservare la fine dell'enunciato stesso ad altro elemento da mettere in rilievo, eventualmente staccato con una virgola:

ma le terre del comune non me le toglie, mastro-don Gesualdo! (p. 45.259-60; la struttura di base, sostantivo-pronome, a p. 174.306-7: « le terre le piglio tutte io »); Le terre della Contea se le piglierà tutte lui, don Gesualdo! (p. 121.167-8).

Lo stesso effetto può essere ottenuto dagli allocutivi: “ È vero, *Bianca*, che il mondo non lo lascerai finire, *tu*? ” (p. 182.517-8).

Ma accade anche che un effetto non diverso derivi dall'uso del sostantivo posposto:

Giunse in quel punto trafelato Nanni l'Orbo, giurando d'averli

visti lui i ladri, in casa Trao (p. 5.55-6; cfr. « li aveva visti lei » già all'inizio dei *Malavoglia*, p. 12).

L'impiego simultaneo di più di uno di questi espedienti espressivi, rende complessa e sofisticata la forma, che si studia di rappresentare il parlato e i suoi moduli, e di riprodurre i percorsi mentali dei personaggi: in un enunciato brevissimo come " Il tradimento glielo fecero lì, al Collegio " (p. 343.141), si ha lo stacco con virgola e conseguente messa in rilievo di " Collegio " (il luogo dove Gesualdo si sentiva più al sicuro dai tradimenti a danno della figlia); e l'altro tema, il " tradimento ", apre l'enunciato, chiuso da " Collegio ": sicché il pronome *lo* è anaforico, l'avverbio *lì* è cataforico, e la parte centrale dell'enunciato si riduce a " glielo fecero lì ", dislocando i temi a sinistra e a destra di questa struttura elementare e complessa insieme. Analogamente " mio padre me *li* [cataforico] comprerà *lui* [anaforico] i confetti " (p. 280.163).

Il modulo può essere ripetuto (segnalo con la barra i due anticipi del tema):

qualche regaluccio, / di quelli che aiutano a tirare innanzi, vino, olio, frumento, solevano accettarlo dai parenti ricchi — lei, la cugina Sganci, il barone Mèndola — ma la mano / non l'avevano mai stesa (p. 28.300-4).

Il gioco dei rimandi può avvenire contemporaneamente a destra e a sinistra dell'enunciato, sicché il pronome enclitico del contesto seguente è insieme ana- e cataforico:

Quando torna quello del gesso<sup>105</sup> ditegli il fatto suo, a quel figlio di mala femmina!... (p. 72.96-8).

Anche se l'esame delle varianti non è al centro di questo lavoro, non si può fare a meno di notare che già nel romanzo quale fu pubblicato nella « Nuova Antologia » sono ben presenti questi procedimenti espressivi, del resto già messi in opera nelle novelle e nei *Malavoglia*; non sempre però, a giudicare da un passo nel quale la lezione definitiva del *Mastro-don Gesualdo* in volume, del tutto simile a tanti altri luoghi del romanzo (ne abbiamo già dato un'esem-

<sup>105</sup> Nei *Malavoglia* ci sono « quelli delle tasse » (p. 91).

plificazione parziale) rivela di avere alle spalle, nella redazione pubblicata sulla « Nuova Antologia », una costruzione diretta, scolorita ma più “ naturale ” (nello scrivere), sicché lo studio faticoso di riprodurre i movimenti espressivi e mentali dell’ambiente rappresentato si conferma come punto di arrivo, non di partenza di una scrittura che riorganizza il parlato in modo riflesso, artistico, e perciò è lontana dai modi involontari che affiorano dalla prosa dei semicolti:

Dovresti lasciarle fare il diavolo a quattro quanto *le* pare e piace, *a tua madre!* (p. 61.738-9) < Dovresti lasciare che tua madre faccia il diavolo a quattro quanto *le* pare e piace... (p. 165=73).

6. Intrecciati ai fenomeni finora passati in rassegna, e che caratterizzano un registro nazionale che poté essere scambiato per siciliano solo perché era uno scrittore siciliano a portarlo all’espressione scritta e a imporlo all’attenzione della critica, si rinvengono alcuni elementi lessicali o sintattici che possono assegnarsi all’italiano regionale della Sicilia o, più ampiamente, dell’Italia meridionale: è il caso di *assai* posposto in « la nostra casa andrà avanti... avanti *assai!* » (p. 158.648); della determinazione *giù* in « la padrona di casa gridava a Barabba di *scendere* a dare il catenaccio *giù al portone* » (p. 63.795-6); « devo *scendere giù* un momento » (p. 418.275-6), contesti accanto ai quali se ne possono ricordare altri, che non sono marcati in senso regionale, ma fanno blocco, in certo modo, con quelli regionali: « si udì un baccano *giù* in istrada » (p. 140.87); « C’è qui tutto il paese!... *giù* in istrada, che stanno a vedere » (p. 150.393-4); « Tutt’a un tratto scoppiò *giù* in piazza un crepitio indiatolato di mortaletti » (p. 254.270-1).

Si pensi del resto a quanto sia delicato l’accertamento del regionalismo, anche senza pretendere di cogliere le sfumature impalpabili retrostanti a certe scelte (si ricordi lo scambio epistolare tra Verga e Capuana, e l’affermazione del primo riguardo a *smetterla / finirla*): *malo* come aggettivo premesso al sostantivo è ben noto all’italiano di Firenze, come attesta il Giorgini-Broglio, che tra l’altro, alla voce *malo*, cita *Mala lingua* e rinvia a *Lingua*, § 10; e sotto questo lemma, al paragrafo indicato, si riportano *Cattive*, *Male lingue*. Nel romanzo si leggono entrambi i modi: « le male lingue » (p. 355. 410-1) e « cattiva lingua » (p. 232.315). Le carte sono dunque per-

fettamente in regola con il fiorentino: ma una conclusione simile regge solo a patto di astrarre queste *iuncturae* dal resto del romanzo, e per esempio di non associare le « male lingue » alle « male femmine » di un luogo che abbiamo già citato sopra ad altro proposito (« figlio di mala femmina », p. 72.97-8; cfr. anche « risate di male femmine », p. 458.98-9); ed entro questi estremi, non è facile collocare un passo come il seguente:

Il *mal d'occhio*, sissignore! Io dico ch'è passato di qui qualcuno che portava il *malocchio!*... (p. 82.360-2),

nel quale *mal d'occhio* (registrato da GB, s.v. *occhio*, § 20) e *malocchio* sono compresenti; ma la forma unita manca al GB, mentre P registra *malocchio* come lemma principale; e s.v. *malocchio*: « lo stesso e meno com[une] che *Mal d'occhio* ». Come si è visto, anche Verga accosta nello stesso contesto le due varianti, suggerendone l'equivalenza (ma è il tipo *malocchio* che trova riscontro nell'italiano regionale e nelle credenze popolari). Diventa allora problematico valutare una *iunctura* piuttosto letteraria che folclorica (almeno apparentemente; ma cfr. GDLI, XII, 782), come « Si chiuse in sé stesso a pensare come uscire dal malo passo... » (p. 467.336). Da ricordare infine le « male parole » di p. 115.5, un nesso registrato da GB ma certo vitale anche nell'italiano di Sicilia, un po' come il *finirla* in luogo di *smetterla* citato sopra.

All'elemento regionale sembra lecito attribuire « Non c'è che fare » (p. 215.326-7) o, per l'uso assoluto del costrutto, « Non dar retta, cara Bianca! » (p. 155, 542-3); « Non date retta... Sono ubbriachi!... » (p. 157.611-2); « “ Cinque onze e sei! ” replicò il baronello senza dar retta, guardando in giro trionfante » (p. 166.38-9).

Invece è assai raro il sicilianismo del passato remoto per il passato prossimo<sup>106</sup>: « Se non era pel viatico che *vidi* venire da queste parti » (p. 216.370); « Le carte *furono* nelle mie mani » (p. 230.256-7)<sup>107</sup>; e non è frequente la caratteristica costruzione di *volere*

<sup>106</sup> Non molto rappresentato neppure nei *Malavoglia*: « “ E dove vai? ” chiese Alessi. “ Non lo so, *venni* per vedervi ” » (p. 286).

<sup>107</sup> Posso aggiungere una battuta della redazione del 1888, priva di corrispondente nell'edizione definitiva: « Hai visto donna Giuseppina che *finse* di non vederci? » (p. 163=71).

con il participio passato: « voleva restituito il paniere » (p. 281.192).

Nella stampa del romanzo su rivista si leggeva di « donna Marianna che cercava l'acqua di Colonia » (p. 240=152); nell'edizione in volume Verga cercò un prodotto più intonato al color locale, e scrisse, segnalando l'espressione con il corsivo, di « donna Agrippina che cercava l'*aceto dei sette ladri* » (p. 215.336-7), che al Rod traduttore dei *Mal* aveva spiegato, alcuni anni prima, in questo modo: « *Aceto dei sette ladri* — intraducibile. Specie di *aceto aromatico* molto rinomato nelle basse classi siciliane »<sup>108</sup>; mentre in altri luoghi del romanzo fu più generico, e parlò solo di « caraffina d'acqua d'odore » (p. 145.263), « boccetta d'acqua d'odore » (p. 223.40-1), « boccetta d'odore » (p. 226.129), « boccettina d'acqua d'odore » (p. 226.117), « boccettine d'acqua d'odore » (p. 242.6). È un esempio di quella che è stata chiamata etnificazione linguistica<sup>109</sup>: una dialettalità metaforica, si potrebbe anche dire, inerente cioè non alle parole, ma al mondo rappresentato<sup>110</sup>, una dialettalità dunque che non è della prosa, ma della cultura (in senso antropologico):

la signora Capitana [...] fingeva d'andare in collera allorché il marchese si pigliava qualche libertà soverchia — adesso che erano soli — diceva lui col suo risolino sdentato di satiro (p. 47.333 e 337-40).

Se le “libertà soverchie” del marchese Limòli sono, come sembra, di natura non solo verbale, ma gestuale, allora hanno il loro corrispondente nel termine napoletano *passaggio*, impiegato da Di Giacomo e spiegato nel glossarietto che accompagna le sue poesie “piccola audacia osata su la persona d'una donna... Intraducibile”. Il glossario, compilato da Francesco Gaeta, appare nell'edizione delle *Poesie* di Di Giacomo pubblicata nel 1907 da Ricciardi con le cure di Benedetto Croce, autore delle note bibliografiche, e appunto di Francesco Gaeta<sup>111</sup>. Un aneddoto riferito da Croce riguarda la chiosa in questione:

<sup>108</sup> *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954, p. 47; dell'«aceto dei sette ladri» si parla nel capitolo X dei *Malavoglia* (ed. cit., p. 155).

<sup>109</sup> Cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., pp. 51 ss.

<sup>110</sup> Cfr. per es.: «Don Gesualdo si sfogò infine con lui, appuntandogli contro le corna, con tutt'e due le mani» (p. 108.408-9).

<sup>111</sup> *Poesie. Raccolta completa con note e glossario*, Napoli, Ricciardi 1907, p. 417;

Ricordo le serate, in casa mia, intorno alla sparecchiata tavola da pranzo, quando attendevamo a quelle fatiche lessicali e illustrative; e le risate con le quali ci accadeva spesso di salutare le corrispondenti italiane che venivamo escogitando delle parole dialettali. « *Passaggio?* e questo come si traduce? ». E il Gaeta, finalmente, trovò la via di uscita: « Piccola audacia osata su la persona di una donna... Intraducibile »<sup>112</sup>.

Il termine in questione era stato usato da Di Giacomo in una poesia (poi esclusa dall'edizione del 1927) nella quale si menzionano la festa di Picdigrotta e la calca relativa:

Na parola, na guardata,  
quacche pizzeco annascosto,  
nu passaggio, na vuttata  
cumprumettere mme fa!<sup>113</sup>.

7. Nella visita che prepara il suo matrimonio con la ricca figlia di mastro-don Gesualdo, il duca di Leyra incanta tutti con la sua conversazione:

Con la ragazza, di sfuggita, lasciò cadere il discorso sulle opere allora in voga; raccontò qualche fatterello della società; narrò aneddoti del tempo in cui era a Palermo la corte, la regina Carolina, gli inglesi: *un mondo di chiacchiere*, come una lanterna magica nella quale passavano delle gran dame, del lusso e delle feste (pp. 356.437 - 357.442).

Si preannuncia qui il *mondo di chiacchiere* che avrebbe dovuto trovare espressione nella *Duchessa di Leyra*: nella quale, a giudicare dalle poche pagine che se ne sono salvate<sup>114</sup>, sopravvivono modi già noti al *Mastro-don Gesualdo*, per esempio « la duchessa levò il capo » (p. 245; cfr. il § 3) e « il poveraccio si sbiancò anch'esso in

il glossario è riprodotto anche in S. DI GIACOMO, *Le Poesie e le Novelle*, 7ª ed., Milano, Mondadori 1965 (per il termine, v. a p. 983).

<sup>112</sup> B. CROCE, *Dal carteggio con Francesco Gaeta* [1935], in *Aneddoti di varia letteratura*, 2ª ed., Bari, Laterza 1954, pp. 462-85, a p. 476.

<sup>113</sup> *Nun ce iammo, Nannì* (*Le poesie e le novelle*, cit., p. 441). In altri testi dello stesso ciclo, esclusi anch'essi dall'edizione del 1927, si vedano le allusioni seguenti: « Mmiezzo a lu votta votta » e « vuttatella » (*Nannì...*, ed. cit., pp. 435 e 436); « lu votta votta » (*Si' 'a capa femmena!*, ed. cit., p. 437). In una sequenza di *Lassammo fa' Dio*, da una scena affollata (*A' mappata*) si alza il grido « Sòde cu 'e mmanè!... » (ed. cit., p. 356); espressione che il glossario citato spiega: « le mani a posto ».

<sup>114</sup> Furono pubblicate da F. DE ROBERTO, *La duchessa di Leyra*, « La Lettura », XXII, 1º giugno 1922, pp. 401-13, poi in *Casa Verga*, cit., pp. 214-48, da cui si cita.

viso » (p. 243), che vale la pena di citare perché lascia capire che Verga continuava a non accettare la disapprovazione del Petrocchi (cfr. il § 2). D'altra parte, quando si legge che « la Duchessa andava a prendere il posto che le spettava [...], più rossa delle fucsie che aveva sul cappellino » (p. 237), si avverte, nella ricca fenomenologia del rossore o dell'arrossire, la ricerca attenta dell'intonazione al nuovo ambiente e di soluzioni differenziate stilisticamente rispetto ai primi due romanzi del ciclo<sup>115</sup>; e naturalmente il passo della *Duchessa* va accostato a quello del *MdG* (citato nel § 3), nel quale i paramenti della Chiesa riflettono il loro colore sul viso di Bianca Trao. Ora, *un mondo di chiacchiere* sono in buona misura non solo le pagine superstiti della *Duchessa*, ma già il *Mastro* e, prima, i *Malavoglia*: chiacchiere riportate nel discorso diretto ma anche nel narrato, perché filtrate dalla comunità di Aci Trezza o da uno o più dei suoi rappresentanti; e non diversamente le cose vanno nel secondo romanzo, anche se di una comunità non si può parlare allo stesso modo che per i *Malavoglia*. Ora, si sa che la narrazione dei fatti e, soprattutto, la resa delle *chiacchiere* (che riferiscono, deformano, filtrano, giudicano i fatti, o addirittura li producono o s'identificano con essi) doveva essere, secondo la salda convinzione verghiana, differenziata da romanzo a romanzo. Anche un esame parziale della prosa del *Mastro-don Gesualdo* non può esimersi, perciò, dal tentativo di rispondere alla domanda se lo scrittore sia riuscito, e in che misura, a distinguere sul piano espressivo il secondo romanzo dal primo (sarà necessario prescindere dalla *Duchessa*).

Per continuare il tentativo di caratterizzare il *Mastro* rispetto al romanzo precedente, ricorderemo un fenomeno che non è propriamente ignoto alla prosa dei *Malavoglia*, ma è presente nel *Mastro-don Gesualdo* in misura quantitativamente molto più massiccia: l'uso di un verbo di percezione (*vedere* e soprattutto *udire*), che distanzia in qualche modo l'azione dalla voce narrante, e che dunque può interpretarsi come uno dei modi con i quali si garantisce l'impersonalità del racconto; anche se, come vedremo, questa particolarità sembra assolvere anche altre funzioni. Verga scrive: « Nell'ombra del confessionario *biancheggì* una mano che faceva il segno della croce,

<sup>115</sup> Cfr. inoltre P. TRIFONE, *Nota sulla lingua della « Duchessa di Leyra », in « Filologia e Critica », I, 1976, pp. 454-65.*

e donna Bianca si alzò infine... » (p. 116.30-1), oppure: « *si vedevano biancheggiare* dei vestiti chiari nel buio della strada » (p. 150.402-3). Da un fondo scuro emerge, nei due contesti, qualcosa di biancheggiante; ma nel primo caso l'impressione che nasce, come in una pittura, da un contrasto di luce, è espressa in presa diretta; nel secondo è mediata da un verbo di percezione impersonale.

La percezione è visiva (e allora i verbi sono *veder(si)* o *scorger(si)*) o, più spesso, uditiva. Già nelle prime due pagine del romanzo, a proposito dell'allarme per l'incendio in casa Trao: « Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinò » (p. 3.3-4); « “ Don Diego! Don Ferdinando! ” si udiva chiamare in fondo alla piazzetta » (p. 4.28-9); « Tutt'a un tratto si udì sbatacchiare una finestra » (p. 4.42); « Si udì la voce rauca del tisico che strillava anch'esso » (p. 5.49-50). In molti casi Verga avrebbe potuto non impiegare il verbo di percezione perché, realmente o virtualmente, era presente nella frase un altro verbo, quello che esprimeva effettivamente l'azione dell'enunciato (dunque, *biancheggiare*). Dei quattro esempi citati ora dall'inizio del romanzo, il primo non aveva, nell'edizione in rivista, il filtro dell'ascoltatore anonimo (o collettivo): « Tutt'a un tratto nel silenzio, corse un fragore spaventoso » (p. 129=35); e in una stesura intermedia: « squillò acuta la campanella », dalla quale Verga è giunto a « s'udì un rovinò, la campanella squillante... »<sup>116</sup>.

Ma non sempre questo verbo c'è, con un'implicazione che diventa chiara considerando un luogo della prima redazione: « In fondo, attraverso un uscio socchiuso, l'estremità di un lettuccio basso, e un formicolio di ceri accesi, funebri, nel giorno chiaro » (p. 239=151); l'edizione in volume (p. 214.292-4) aggiunge un semplice *scorgevasi* davanti a *l'estremità*, ma questa correzione mette in rilievo quanto sia sottile il confine che separa dal periodo nominale le frasi rette dal verbo di percezione, o almeno una loro parte. Di fatto, *si udiva*, *si vedeva* o *si scorgeva* sono espressioni prive di soggetto e vuote di azione: sono verbi apparenti, per così dire, molte volte sovrapposti al verbo che esprime effettivamente l'azione. Si ricordino infatti i due periodi con *biancheggiò* e *si vedevano biancheggiare* (in luogo di un possibile *\*biancheggiavano*); ma in numerosi

<sup>116</sup> Non va taciuto che c'è almeno una correzione inversa: « Tutt'intorno svolazzavano stormi di galline » (p. 125.297-126.298) < « Tutt'intorno vedevansi uno stormo di galline » (p. 191=100).

altri casi i verbi di percezione sono impiegati in frasi non diverse, sostanzialmente, da frasi senza verbo, caratterizzate da una pioggia o cascata di dettagli descrittivi che è un altro aspetto caratteristico della scrittura analitica del *Mastro* (e un aspetto importante del realismo perseguito dallo scrittore):

Si udiva un tafferuglio nella piazza; strilli da lontano; la gente correva verso San Giovanni, e il campanone che suonava a distesa, laggiù (p. 63.788-90).

I rapidi tocchi accumulati da questa serie di periodi brevi sono retti dal *Si udiva* iniziale; ma si tratta di una reggenza apparente, sul piano sintattico. Ciò non significa che essa sia gratuita sul piano narrativo: infatti, nel *Mastro-don Gesualdo* non c'è la coralità che caratterizza i *Malavoglia*. È vero che la comunità di Acì Trezza, come è variegata moralmente — in quel microcosmo ci sono i galantuomini e i disonesti — così non è del tutto omogenea socialmente, perché ad Acì Trezza vivono i pescatori e gli artigiani ma anche il farmacista e il prete. Tuttavia, la distanza culturale (in senso antropologico) tra i membri della comunità è scarsa, i valori, se non sono sempre rispettati nella pratica, sono però largamente condivisi, e comune a tutti o quasi tutti è il senso comune della vita, delle convenienze e così via.

Nel mondo di mastro-don Gesualdo non è più possibile la coralità di Acì Trezza. Gesualdo si muove in una Vizzini (peraltro nominata) non molto più evoluta, intellettualmente, di Acì Trezza; ma nel suo ambiente la solidarietà, che in una parte della comunità di Acì Trezza è concretamente operante, ha perso la sua dimensione autentica e, quando c'è, maschera interessi utilitari. Il protagonista è solo contro tutti, e nella sua solitudine sta il senso ultimo del romanzo, nel quale un'amarezza radicale sembra subentrare alla « melanconia soffocante », alla « gran tristezza » in cui, molto felicemente, lo stesso Verga individuava — o si lasciava individuare dal Gualdo — la Musa dei *Malavoglia*<sup>117</sup>. Nel *Mastro-don Gesualdo* non c'è insomma la comunità, differenziata ma unitaria, dei *Malavoglia*, non c'è dunque la coralità del primo romanzo; c'è però anche nel secondo romanzo un ambiente collettivo, ma frantumato, diviso, anche se (e

<sup>117</sup> Si veda la bellissima lettera al Capuana del 25 febbraio 1881, nel *Carteggio* cit., p. 109.

proprio perché), paradossalmente, si riconosce in una logica utilitaria con una coesione e una forza ignote agli abitanti di Acì Trezza; tale utilitarismo produce peraltro isolamento, concorrenza, calcolo interessato, e toglie spazio alle *chiacchiere* dei *Malavoglia*, che non sono sempre finalizzate a concludere un *affare* o *negozio*. Attraverso i tanti *si udiva* e *si vedeva* (o *si scorgeva*), Verga esprime dunque una visione impersonale più neutra di quella dei *Malavoglia* (ai quali il tipo non è affatto sconosciuto).

Da questo modo di strutturare l'azione Verga ricava talora effetti particolari nella presentazione di figure e azioni. La prima apparizione della serva della baronessa Rubiera sono le scarpe, perché la ragazza scende da una botola; e prima che se ne veda il viso, se ne sente la voce:

Dalla botola, in cima alla scaletta di legno, *si affacciarono* due scarpacce, delle grosse calze turchine, e *si udì* una bella voce di giovanetta la quale disse... (p. 19.38-40).

Altrove, il verbo di percezione precede, ed è doppiato da un sinonimo (*compare*); poi, il suo filtro è abbandonato, quando la scena sembra avvicinarsi, e consentire con naturalezza la presa diretta, cioè una narrazione non più mediata dalla percezione impersonale:

Giù in piazza, dinanzi al portone di casa Sganci, *vedevasi* un tafferuglio, dei vestiti chiari in mezzo alla ressa [...]. Subito dopo *compare* sull'uscio dell'anticamera don Giuseppe Barabba, colle mani in aria, strangolato dal rispetto:

« Signora!... signora!... ».

Era tutto il casato dei Margarone stavolta: donna Fifi, donna Giovannina, donna Mita [...] e dietro, il papà Margarone, dignitoso, gonfiando le gote, appoggiandosi alla canna d'India col pomo d'oro, senza voltar nemmeno il capo, tenendo per mano l'ultimo dei Margarone, Nicolino, il quale... (pp. 45.264-46.278).

Si sarà notato come la cascata di dettagli descrittivi venga data in presa diretta, con la successione lineare, paratattica, dei personaggi, ed eventualmente avvitando una presentazione sull'altra ("Nicolino, il quale"), e in uno stile introdotto dall'"Era" con cui si apre il capoverso (che è sostanzialmente nominale).

Una conferma si ricava dal passo seguente, nel quale il verbo di percezione si applica a un personaggio, e la nominazione diretta (non

filtrata dal verbo di percezione) è riservata non al personaggio, ma a un dettaglio: il “lanternone” che precede il personaggio (e quindi permette che esso sia percepito, anche se non c'è esplicitamente un verbo di percezione); e subito dopo non tanto il personaggio quanto la sua “ombra”; e poi si torna all'impressione uditiva:

Però la gente cominciava ad andarsene di casa Sganci. [I] Prima *si vide uscire* dal portone il cavalier Peperito, che scomparve dietro la cantonata del farmacista Bomma. [II] Un momento dopo *spuntò il lanternone che precedeva donna Giuseppina Alòsi*, la quale attraversò la piazza, sporca di carta bruciata e di gusci di fave e nocciuoie, in punta di piedi, colle sottane in mano, avviandosi in su pel Rosario; [III] e subito dopo, dalla farmacia *scantonò di nuovo l'ombra di Peperito*, che le si mise dietro quatto quatto, rasente al muro. [IV] La signora Capitana *fece udire* una risatina secca, e il baronello Rubiera confermò... (pp. 61.755-62.765).

Ne deriva un metodo particolare di convocare in scena personaggi e azioni, presentati di scorcio, facendo centro su un elemento particolare, il primo che si presenti all'occhio dell'osservatore (le « scarpacce ») o contiguo (il « lanternone », l'« ombra »); e se si nomina il personaggio nella sua integrità, allora si ricorre volentieri al filtro impersonale della sensazione visiva o uditiva. Il procedimento è tanto radicato nella scrittura del romanzo, che affiora anche in presenza di un osservatore individuale:

Don Ferdinando *stava* intento a contare quante persone *si vedevano passare* attraverso quel pezzetto di strada che *intravedevasi* laggiù [...]; don Diego dal canto suo seguiva cogli occhi gli ultimi raggi di sole... (p. 205.30-4).

Una soluzione che non è ancora quella del Verga maturo eppure la preannuncia (sia lecito, in questo caso, adottare una prospettiva accusabile di teleologismo) si trova in *Nedda*: « *Nedda fu vista* allontanarsi piangendo dal confessionario »<sup>118</sup>. Più tardi, lo scrittore avrebbe detto *\*Si vide Nedda...*

Nei *Promessi Sposi* il punto di vista del narratore, che interviene facendosi forte della propria onniscienza (relativamente all'andamento della storia nelle sue pieghe più nascoste, quasi tutte

<sup>118</sup> *Vita dei campi*, ed. cit., p. 245, l. 599.

note all'autore) per servirsene o per ironizzarla, che stende le descrizioni e interrompe il filo del racconto con i suoi commenti, si alterna con il punto di vista del personaggio che, quando vuole, Manzoni sa rispettare con il massimo rigore narrativo. In particolare, il primo e il secondo viaggio milanese di Renzo sono a lungo seguiti attraverso gli occhi del personaggio. Per esempio:

A ogni passo, *sentiva crescere e avvicinarsi* un rumore che già *aveva cominciato a sentire* mentre era lì fermo a discorrere: un rumor di ruote e di cavalli, con un tintinnio di campanelli, e ogni tanto un chioccar di fruste, con un accompagnamento d'urli. *Guardava innanzi, ma non vedeva* nulla. Arrivato allo sbocco di quella strada, *scoprendosegli davanti* la piazza di san Marco, la prima cosa che gli *diede nell'occhio*, furon due travi ritte, con una corda, e con certe carrucole; e *non tardò a riconoscere* (ch'era cosa familiare in quel tempo) l'abbominevole macchina della tortura [...]. Ora, mentre Renzo *guarda* quello strumento, pensando perché possa essere alzato in quel luogo, *sente* avvicinarsi sempre più il rumore, e *vede* spuntar dalla cantonata della chiesa un uomo che scoteva un campanello: era un apparitore... (XXXIV 23-5).

Manzoni non faceva professione di impersonalità, e perciò la sua presenza si sente anche in una pagina come questa, soprattutto, ma non solo, nell'inciso *ch'era cosa familiare in quel tempo*; ciò non toglie però che tutta l'azione sia integralmente percepita attraverso gli occhi (e le orecchie) di Renzo. Verga integra il punto di vista del personaggio con quello della comunità (dalla quale emergono gruppi più ristretti e interventi individuali) nei *Malavoglia*<sup>119</sup>; e analogamente nel *Mastro-don Gesualdo*, con l'unica avvertenza, ripeto, che di comunità si può parlare, nel caso di Vizzini, a patto di eliminare dalla parola la dimensione solidaristica che essa solitamente contiene. Si veda l'alternanza fra punto di vista individuale e collettivo in questo passo:

Compare Cosimo e Pelagatti, partendo per la campagna due ore prima dell'alba, o tornando a notte fatta, *vedevano* sempre il lume alla finestra di don Diego. E il cane nero dei Motta *uggiolava* [si noti il passaggio alla narrazione diretta] per la piazza, come un lamento [...]. Una sera, tardi, i vicini, che stavano cenando, *udi-*

<sup>119</sup> Peraltro nella rappresentazione della vita di paese, Verga trovava ben più che uno spunto nei *Promessi Sposi*; ma non è possibile toccare in questa sede l'argomento.

rono la voce chioccia di don Ferdinando chiamare il sagrestano, lì dirimpetto... (pp. 206.73-207.86).

In tal modo, la narrazione si mantiene all'esterno dei personaggi (non si fa "intima"), e registra solo ciò che è percepito dai circostanti; perciò si perdono le parole di Mastro Nunzio al figlio, o le battute del notaio:

Mastro Nunzio, dall'alto del pilone, gli gridava qualche cosa: delle grida che le raffiche gli strappavano di bocca e sbrindellavano lontano (p. 96.96-8);

Dalla sala arrivò il suono di una sghignazzata generale, subito dopo qualcosa che aveva detto il notaio Neri, e che non si poté intender bene perché il notaio quando le diceva grosse abbassava la voce (p. 59.684-7);

è ovvio richiamare il finale del primo capitolo dei *Malavoglia*:

Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, *gridava qualche cosa che il mare si mangiò*. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì (p. 18).

Come è ben noto, nei *Malavoglia* non si rappresenta il primo naufragio della *Provvidenza*, né la battaglia di Lissa; ma questa viene narrata a differenza di quello, perché i superstiti di Lissa sono numerosi, mentre nessuno è sopravvissuto al naufragio della barca.

Un'ultima osservazione circa l'uso dei verbi percettivi nel *Mastro-don Gesualdo*: esso acquista una dimensione nuova lì dove quei verbi si accompagnano a una determinazione spaziale in grado di conferire profondità (in senso prospettico) alla scena:

E la baronessa partì come una furia. Per un po' *si udì nella profondità del magazzino* un gran vocio: sembrava che si fossero accapigliati (p. 34.490-2; il punto di vista è nel magazzino, ma lontano dalla sua «profondità»);

*In fondo*, nella nebbia del fiume e della pioggia, *si scorgeva confusamente* un enorme ammasso di rovine... (p. 96.83-4);

*Da lontano si udiva* di tanto in tanto la tosse che si mangiava don Diego... (p. 129.397-8);

— Pazzo! assassino! nemico di Dio! — *si udì gridare* mastro

Nunzio nella folla *dell'altra sala* (p. 170.157-8<sup>120</sup>);

In quel momento tornò correndo compare Nardo; la gamba di legno *si udiva da lontano* sull'acciottolato (p. 198.324-6);

Venne ad aprire donna Giovannina con tanto di muso. *Si vedeva in fondo* l'uscio del salotto buono spalancato; tolte le fodere ai mobili (p. 259.396-8; si noti lo stile nominale);

Gesualdo stava seduto dall'altra parte col mento fra le mani. *In fondo allo stanzone si udiva* il russare di Santo (p. 321.69-70).

Ho già accennato che il procedimento non è affatto ignoto ai *Malavoglia* (un solo esempio: « Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri »: p. 21); ma ho l'impressione (e occorrerebbe convalidarla o respingerla con l'aiuto delle concordanze) che esso sia quantitativamente più rappresentato nel secondo romanzo, che copra in altri termini uno spazio narrativo maggiore, apertosi per la mancanza di una comunità in senso malavogliesco; mi sembra inoltre che nel secondo romanzo sia molto più pronunciata la presenza dello stile nominale<sup>121</sup>, tanto in senso stretto che nel senso non ortodosso indicato sopra (uso dello pseudo-verbo di percezione in assenza di altri verbi nella frase).

Considerando i verbi di percezione, è emersa un'altra caratteristica del romanzo, che è nuova rispetto ai *Malavoglia*: la cascata di dettagli descrittivi. Non si tratta di un recupero dei " profili ", messi da parte già al tempo dei *Malavoglia*<sup>122</sup>; pure, un ritorno dell'elemento descrittivo mi pare innegabile nel secondo romanzo. È un metodo descrittivo che accumula dettagli, gesti spesso stravolti, particolari spesso grotteschi, frutto dell'osservazione non simpatetica condotta dal testimone impersonale di cui si è detto. Inoltre, questi elementi descrittivi seguono l'ingresso in scena del personaggio; perciò, l'asistematicità della descrizione, e l'essere essa distribuita nel corso dell'azione, staccano il procedimento del romanzo dalla sequenza classica di descrizione-azione, quale è osservata per esempio nei *Promessi Sposi*. Si veda come una breve premessa di contenuto generale (il tema di base del paragrafo), che stacco con la barra, sia

<sup>120</sup> « dell'altra sala » è un'aggiunta dell'edizione in volume (cfr. il testo corrispondente nell'ed. del 1888, p. 215=126).

<sup>121</sup> In questo senso già uno spunto di NENCIONI, *La lingua dei « Malavoglia »*, cit., p. 83.

<sup>122</sup> Cfr. la lettera del 27 febbraio 1881 a Felice Cameroni, in *Lettere sparse*, cit., pp. 106-7.

seguita da una folla di tocchi descrittivi; predominano lo stile nominale, il tipo sostantivo seguito da relativa, il gerundio:

Era un correre a precipizio nel palazzo smantellato; / *donne che portavano acqua; ragazzi che si rincorrevano schiamazzando in mezzo a quella confusione, come fosse una festa; curiosi che girandolavano a bocca aperta, strappando i brandelli di stoffa che pendevano ancora dalle pareti, toccando gli intagli degli stipiti, vociando per udir l'eco degli stanzoni vuoti, levando il naso in aria ad osservare le dorature degli stucchi, e i ritratti di famiglia...* (p. 8.127-34);

Entrava in quel punto il notaio Neri, / piccolo, calvo, rotondo, una vera trottola, col ventre petulante, la risata chiassosa, la parlantina *che scappava stridendo* a guisa di una carrucola (p. 39.95-8);

Ma in quella entrava don Nini Rubiera, / un giovanotto alto e massiccio *che quasi non passava dall'uscio, bianco e rosso in viso, coi capelli ricciuti, e degli occhi un po' addormentati che facevano girare il capo alle ragazze* (p. 46.301-4).

Qui, e nei tanti casi analoghi, Verga ha utilizzato le schede compilate per i personaggi, e per ognuno insiste su un gesto, un grido o risata, su un *tic*, in modo da rendere il senso di una quotidianità ripetitiva e insieme convulsa e un po' allucinata o almeno straniata, decisamente grottesca. Si veda un altro passo:

Era un parapiglia per tutta la casa: / *Speranza, la sorella, che scendeva a precipizio, intanto che suo marito s'infilava le brache; Santo, ancora mezzo ubbriaco, ruzzoloni per la scaletta della botola, urlando quasi l'accoppassero* (pp. 93.16-94.19).

L'attacco nella redazione sulla « Nuova Antologia » era in puro stile nominale — « Un parapiglia per tutta la casa » (p. 170=78) —, che qui l'autore ha mascherato aggiungendo un *era come*, nel passo citato sopra, ha aggiunto in occasione analoga uno *scorgevasi*.

Sembra, ora, doveroso sollevare un problema: in che misura l'evoluzione della prosa narrativa verghiana è funzionale alla specificità dell'ambiente borghese e provinciale del *MdG*? Il fatto che alcune soluzioni espressive del secondo romanzo dei *Vinti* siano riversate nell'edizione 1897 di *Vita dei campi*, le novelle alle quali meglio convenivano le soluzioni dei *Mal*<sup>123</sup>, deve indurre a una certa cau-

<sup>123</sup> Si veda C. RICCARDI, *Introduzione a Vita dei campi*, cit., pp. LXII-LXVII.

tela circa il nesso effettivo tra il mondo rappresentato e i fenomeni esaminati finora (la pioggia di dettagli, lo stile nominale, i verbi impersonali di percezione). In attesa di nuove indagini su questo problema, che coinvolge per intero i procedimenti narrativi di Verga, sarà lecito considerare come specifiche della ricerca formale del *MdG* almeno le locuzioni di cui al § 4.

Un particolare dei *Promessi Sposi* è, a mio avviso, un seme straordinariamente fecondo per chi voglia ricostruire gli sviluppi della narrativa italiana nell'Ottocento, e contiene un doppio spunto, sviluppato in modo sistematico dal Verga nel primo e nel secondo romanzo. Fuggito da Milano e dai tumulti del pane nei quali era rimasto coinvolto pericolosamente, Renzo raggiunge il bergamasco e trova Bortolo, al quale riassume le sue vicende; e Bortolo mette a fuoco la situazione che il cugino è stato costretto a lasciarsi dietro le spalle:

« [...] Povera Lucia Mondella! Me ne ricordo, come se fosse ieri: una buona ragazza! sempre la più composta in chiesa; e quando si passava da quella casuccia... Mi par di vederla, quella casuccia, appena fuor del paese, *con un bel fico* che passava il muro... ».

« No, no; non ne parliamo ».

« Volevo dire che, quando si passava da quella casuccia, *sempre si sentiva quell'aspo, che girava, girava, girava...* » (XVII 49).

In *A Silvia* l'io lirico rievoca il « perpetuo canto » e le « ope femminili », rivendicando la vitalità del ricordo nella propria coscienza, e assorbendo nella presa diretta sul passato anche un'eco virgiliana (Circe che “*lucos / adsiduo resonat cantu*”, “*arguto tenuis percurrens pectine telas*”); *Eneide* VII 11-2 e 14):

d'in su i veroni del paterno ostello  
porgea gli orecchi al suon della tua voce,  
ed alla man veloce  
che percorrea la faticosa tela (vv. 19-22).

Invece nel Manzoni tutto è filtrato attraverso Bortolo, nelle cui parole si coglie la percezione uditiva impersonale, *si sentiva*<sup>124</sup>, impiegata con sistematicità, e in modo originale, nel *Mastro-don Ge-*

<sup>124</sup> Della diversa scelta lessicale di Verga, rimasto fermo a *udire*, si è già detto.

*sualdo*. Aggiungo, incidentalmente, che la *casuccia* col *fico* mi sembra straordinariamente prossima alla *casa del nespolo* nei *Malavoglia*: non che Verga avesse bisogno di scavare una casuccia con il fico dai *Promessi Sposi*, per dar vita alla casa del nespolo dei *Malavoglia*; ma ciò che conta è il contesto narrativo manzoniano, il fatto insomma che la casa di Lucia è rievocata attraverso gli occhi e anzi il ricordo di Bortolo, secondo un metodo percettivo e narrativo che la tecnica impersonale approfondirà decisamente: in questo senso, il precedente manzoniano mi sembra importante.

8. L'ultimo punto che vorrei esaminare in questa sede è un'altra novità della prosa del *Mastro-don Gesualdo* rispetto al romanzo precedente. Si è detto sopra che l'omogeneità di Acì Trezza non è scalfita in modo significativo dai dislivelli culturali (oltre che sociali) che attraversano la comunità senza dividerla. È vero che don Franco lo speziale è una sorta di intellettuale innocuamente laico e progressista che fa da contraltare a don Giammaria il vicario: « come sapeva di lettere leggeva la gazzetta, e la faceva leggere agli altri, e ci aveva anche la Storia della Rivoluzione francese, che se la teneva là, a portata di mano, sotto il mortaio di cristallo, perciò quistionavano tutto il giorno con don Giammaria, il vicario... » (p. 21); e nel suo fervore di apostolo dell'istruzione popolare cerca di elevare culturalmente 'Ntoni:

Per istruirlo gli portava il *Secolo* e la *Gazzetta di Catania*. Però 'Ntoni si seccava a leggere; prima di tutto perché era una fatica, e quand'era soldato gli avevano insegnato a leggere per forza; ma adesso era libero di fare quello che gli pareva e piaceva, e aveva un po' dimenticato come si cuciono insieme le parole nello scritto. Poi tutte quelle chiacchiere stampate non gli mettevano un soldo in tasca. *Che gliene importava a lui?* Don Franco glielo spiegava lui *perché avrebbe dovuto importargliene...* (pp. 221-2);

e tuttavia è anche vero che questo rivoluzionario timoroso della moglie è complementare al prete di Acì Trezza, dal quale è inseparabile. Sono questi i colti del paese; ma, ovviamente, il mondo di Acì Trezza è estraneo all'italiano e alla scrittura; ed è appena necessario ricordare la testimonianza di *Fantasticheria* sul « dialetto semibarbaro » nel quale, all'ospedale cittadino, si esprime, incompreso, padron 'Ntoni<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> Cfr. *Vita dei campi*, ed. cit., p. 7.

Gesualdo non è molto più colto, o anzi non è affatto più colto dei pescatori di Aci Trezza. Si veda per esempio questo scambio di battute tra il canonico Lupi e il protagonista:

L'altro rimase a bocca aperta: « Che scherzate? O non sapete che voglia dire rivoluzione? Quel che hanno fatto in Francia, capite? *Ma voi non leggete la storia...* ».

« No, no, » disse don Gesualdo. « *Non me ne importa* » (p. 184.565-8);

« Non me ne importa » è la categoria con la quale 'Ntoni e Gesualdo respingono il mondo della rivoluzione passata (che nei *Malavoglia* è il Risorgimento) e di quella presente (nel *Mastro-don Gesualdo* l'allusione è ai moti del 1820), in quanto non vedono in che modo gli avvenimenti generali della grande storia possano influenzare le loro esistenze.

Perciò la scrittura, il diritto, la scienza ufficiale (e nel mondo popolare lo scienziato è il medico, il “ dottore ” per antonomasia) sono lontani dal mondo dei *Malavoglia*, e la gente di Aci Trezza considera *cartacce* i registri degli uffici fiscali (« Allora le comari si affacciarono sull'uscio, colle conocchie in mano a sbraitare che volevano ammazzarli tutti, quelli delle tasse, e volevano dar fuoco alle loro cartacce, e alla casa dove le tenevano »; p. 91), e *libracci* gli elenchi dei caduti di Lissa (« si misero a sfogliare certi libracci e a cercare col dito sulla lista dei morti »; p. 132).

Ma tutto ciò non incrina la mono-tonia o mono-tonalità dei *Malavoglia*: alla cui prosa si potrebbe forse estendere quello *smorzare* che con ammirazione, ma non senza rammarico, l'Ascoli riconosceva nei *Promessi Sposi*<sup>126</sup>. Non così nel romanzo successivo: se il punto di partenza della parabola di Gesualdo non è più alto, sociologicamente e culturalmente, della condizione dei *Malavoglia*<sup>127</sup>, il lavoro frenetico e fortunato porta il protagonista in relazione con i maggiori del paese, con il canonico e con la piccola nobiltà. Quello di

<sup>126</sup> Si veda la lettera di Ascoli a D'Ovidio (si legge tra l'altro in ASCOLI, *Scritti sulla questione della lingua*, cit., pp. 50-5, a p. 53, o in F. D'OVIDIO, *Scritti linguistici*, a c. di P. Bianchi, Napoli, Guida 1982, pp. 73-7, a p. 75).

<sup>127</sup> E anzi Verga aveva fatto partire il suo protagonista da una situazione addirittura inferiore, quando aveva impostato l'opera biograficamente (cfr. C. RICCARDI, *Gli abbozzi del « Mastro-Don Gesualdo » e la novella « Vagabondaggio »*, in « Studi di filologia italiana », XXXIII, 1975, pp. 265-385).

Vizzini è un ambiente profondamente rozzo nelle sfere superiori, popolato da persone incolte, e sorde non meno di 'Ntoni Malavoglia a ogni valore esterno alla sfera dell'utile personale immediato<sup>128</sup>. Tuttavia l'ascesa sociale di Gesualdo doveva collegarsi, come si sa, a nuove soluzioni formali; e la torsione espressiva che investe il romanzo si rivela particolarmente evidente quando Isabella, la figlia di Gesualdo (o piuttosto del baronello Rubiera) e di Bianca Trao, è mandata in collegio perché le sia impartita l'educazione conveniente alla sua solida posizione economica. Nelle pagine su Isabella in collegio e su Isabella a Mangalavite (i primi due capitoli della terza parte), Verga abbandona l'ottica dell'osservatore che, impersonalmente, *ode e vede*, per così dire, e considera l'azione dal punto di vista della giovane: la scrittura cambia registro, si fa liricheggiante nello sforzo di riprodurre le vaghe, romantiche aspirazioni dell'adolescente, e sarebbe da studiare se lo stile di queste pagine non sia da accostare a quello dei romanzi intimi di Verga. Nel complesso del libro, questo episodio stona, e comunque introduce una dissonanza espressiva piuttosto sensibile: il difetto era esteso a una sequenza narrativa molto più ampia nella redazione pubblicata sulla « Nuova Antologia », ma nel passaggio in volume Verga risolse parzialmente il problema attribuendo al punto di vista di Gesualdo una parte delle pagine che in un primo momento riflettevano il punto di vista di Isabella. È significativo che tanto il Mazzoni che il Petrocchi nelle loro recensioni abbiano valutato molto positivamente queste pagine centrate su Isabella; ma, sempre rigoroso, oltre che severo con se stesso, al Mazzoni il Verga rispondeva di considerarle un errore<sup>129</sup>, un abbandono del metodo perseguito; e credo che avesse ragione, nel senso che egli piegò la sua prosa a esprimere una visione dell'esperienza diversa da quella dominante nel resto del libro (a Isabella il successo sociale non dispiace affatto, ma la prosa dell'utile produttivo è respinta per i sogni adolescenziali)<sup>130</sup>. Coerentemente, Isabella apostrofa

<sup>128</sup> Sono splendide, per illustrare l'estraneità di questi personaggi al concetto della cosa pubblica, due definizioni, opposte e complementari: « [si parla delle terre demaniali] A vantaggio di chi, poi?... del comune! Vuol dire di nessuno! » (p. 174.295-6); « Roba del comune... Voleva dire che ciascuno ci aveva diritto!... Allora tanto valeva che ciascuno si pigliasse il suo pezzetto! » (p. 187.10-2).

<sup>129</sup> Cfr. *Lettere sparse*, cit., p. 243.

<sup>130</sup> E di conseguenza si veda come alla ricca suffissazione spregiativa o accrescitiva del romanzo subentrino i diminutivi, nella realtà percepita da Isabella, che riceve « ogni

con romantico sentimentalismo la luna (p. 304.188-9); e il capitolo conclusivo della terza parte è suggellato dall'enfatica lettera d'addio a Corrado La Gurna (p. 362.554-62). Lo stile sentimentale o intimo era per Verga il frutto di una scelta coerente, ma portava nel *Mastro-don Gesualdo* una dissonanza netta con il resto del libro, che era scritto senza effusioni né languori, dentro la durezza di un mondo utilitaristico teso all'affermazione e al guadagno, non all'evasione nel sogno. Per quello che si può vedere, neppure la *Duchessa di Leyra* era scritta su questo registro che, come ho accennato, era frutto di un'applicazione coerente (a Isabella, istruita e nata ricca, non conveniva lo stesso stile che agli altri), ma introduceva una duplicità di punto di vista, con un effetto di netta disomogeneità di prospettiva.

Anche se Verga se ne pentì, le pagine su Isabella sono comunque volute; invece, qua e là si coglie qualche caduta retorica o patetica certo involontaria. Ecco la conclusione di un paragrafo dedicato a rendere l'atmosfera dell'incontro d'addio tra Bianca Trao e il baronello Rubiera:

Insieme all'acre odore di polvere che dilegeuava, andava sorgendo un dolce odor di garofani; passava della gente cantando; udivasi un baccano di chiacchiere e di risate nella sala, vicino a loro, *nello schianto di quell'ultimo addio senza parole* (p. 60.718-22<sup>131</sup>).

Le scene d'amore, quando sono collocate un gradino più su di Jeli il pastore, o dell'idillio latente fra Mena e Alfio Mosca, sono le più rischiose per Verga, perché il narratore rischia di non tenere le distanze dal mondo rappresentato, e la sua scrittura risulta attratta dallo stile praticato nei romanzi intimi: così, nella scena (peraltro per più motivi difficile, e generalmente superata con successo dallo scrittore) della prima notte di matrimonio tra Gesualdo e Bianca, capita di leggere: « Essa rannicchì il capo nele spalle, simile a una colomba trepidante che stia per esser ghermita » (p. 160.687-8).

settimana delle *paginette* stemmate » (p. 300.107) da Marina di Leyra, che come le sue compagne ha « un libriccino di memorie » (p. 301.114-5), e un « brulichio » nella « *testolina* » (p. 301.120 e 119), che legge « i pochi libri, *quei volumetti* tenuti nascosti sotto la biancheria, in collegio » (p. 301.131-2).

<sup>131</sup> Ancora in tema di pensieri d'amore senza speranza di Bianca Trao per il cugino, si veda la chiusa del capitolo III della parte prima (p. 67.908-15), risultato di una riscrittura, formale e sostanziale, del testo pubblicato sulla « Nuova Antologia » (p. 169=77-8).

Invece, di donna Fifi Margarone aveva scritto, nella stesura del 1888, in questo modo:

E donna Fifi dovette seguire la mamma, rientrando dal balcone, coll'andatura cascante che le sembrava molto sentimentale, la testolina alquanto piegata sull'omero, le palpebre che battevano, colpite dalla luce più viva, sugli occhi *illanguiditi da una dolcezza arcana* (p. 162=70).

Le parole finali sono questa volta ironiche, riflettono le intenzioni di donna Fifi, che cerca di intonare il suo sguardo a una « dolcezza arcana »; ma lo spunto poteva risultare ambiguo, esser preso come frutto dell'ottica dell'autore; probabilmente per questo, a parte un intervento che non ci interessa qui, Verga nell'edizione in volume corresse le ultime parole sostituendole con una clausola più alla buona: « sugli occhi illanguiditi come avesse sonno » (p. 56.600-1).

Enfasi e patetismo, ora per effetto di qualche caduta dello scrittore, ora perché sono voluti (col risultato di incrinare la compattezza della prosa) per rendere il punto di vista di un personaggio (Bianca Trao e soprattutto Isabella) la cui sensibilità è molto diversa da quella del resto del paese, sono dunque fenomeni non ignoti al romanzo, e riflettono o una cattiva esecuzione o (è il caso dei due capitoli citati su Isabella) una strategia narrativa discutibile.

Ma altre componenti intervengono a rendere la prosa del *Mastro-don Gesualdo* più mossa e variegata che quella dei *Malavoglia*, e contribuiscono a tenderla per una conseguenza necessaria, derivante dalla novità dell'ambiente rappresentato dal secondo romanzo. C'è anzitutto, nel *Mastro*, chi parla o crede di parlare in modo più accurato:

« Un matrimonio di convenienza! » diceva la signora Capitana che parlava sempre in punta di forchetta (p. 280.172-3<sup>132</sup>); ma questa è un'uscita isolata. Quando invece Gesualdo si trova a dover fronteggiare l'idillio tra Isabella e Corrado La Gurna, spalleggiato dalla zia Cirmena, allora emerge l'incompatibilità tra il suo mondo e quello del giovane letterato sognatore che gl'insidia la figlia<sup>133</sup>. Ospite con la zia Cirmena a Mangalavite, presso don Ge-

<sup>132</sup> Nella redazione del 1888 questo parlare « in punta di forchetta » si esprimeva diversamente: « Un matrimonio di ragione! » (p. 265=178); ma conta soprattutto l'intenzione linguistica con cui è detta la frase.

<sup>133</sup> Quanto alla zia Cirmena, « s'era messa a far la sapiente anche lei, a parlare col *squinci e linci* » (p. 310.308-9).

sualdo, Corrado La Gurna è presentato in un modo che riflette soprattutto il pensiero della zia Cirmena:

Suo nipote l'accompagnava raramente; preferiva rimanersene in casa, a far l'orso e a pensare ai casi suoi o ai suoi morti, chissà... La zia Cirmena per scusarlo parlava del gran talento che aveva quel ragazzo, tutto il santo giorno chiuso nella sua stanzetta, col capo in mano, a riempire degli scartafacci, più grossi di un basto, di poesie che avrebbero fatto piangere i sassi (p. 300.94-101).

Ben presto la zia Cirmena cerca di vendere i prodotti del nipote (« la zia [...] gli rubava gli scartafacci, e andava a sciorinarli lei stessa in mezzo al crocchio dei cugini Motta, compitando, accalorandosi come un sensale che fa valere la merce... »; p. 307.232-6), prima per ottenere da Gesualdo un posto per il giovane, poi per far breccia con la letteratura nel cuore di Isabella. S'intende che per Gesualdo quegli « scartafacci » sono pieni di « canzonette » (pp. 310.312 e 311.327), « roba che non empie la pancia » (p. 310.312); si tratta di « frascherie » (p. 308.260):

Lui era ignorante, uno che non sapeva nulla, ma capiva che quelle belle cose erano trappole per acchiappare i gonzi. Gli stessi arnesi di cui si servono coloro che sanno di lettere per legarvi le mani o tirarvi fuori dei cavilli in un negozio (p. 308.260-4).

Come si vede, la letteratura è, secondo Gesualdo, un imbroglio, ha la stessa funzione mistificante ricoperta, nei *Promessi Sposi*, dal *latinorum* degli avvocati poco onesti o dei religiosi di poco coraggio. E in fondo Gesualdo non ha torto, se si pensa che la fusione, o confusione, romantica di letteratura e vita trasforma la letteratura in mezzo di seduzione, sicché Corrado La Gurna conquista l'amore di Isabella.

La letteratura è un lusso della generazione giovane, della generazione successiva a Gesualdo: siamo nel mondo di Isabella e del collegio e del quasi coetaneo Corrado. Ma una letteratura meno impegnativa non è ignota all'ambiente e alla generazione di Gesualdo, ed è la lettera o, più esattamente, il biglietto d'amore. Questo microgenere subletterario ha il suo specialista nella persona di Ciolla, che per un compenso modico è pronto a buttar giù una missiva di contenuto ardente. Mentre si sta combinando il matrimonio di Ge-

sualdo con Bianca Trao, don Luca il sagrestano offre a Gesualdo i servigi letterari di Ciolla, e suggerisce che una lettera da recapitare in gran segreto e piena di belle frasi sarebbe opportuna; ma Gesualdo, positivo come al solito, risponde che queste « chiacchiere » sono inutili: « Se a lei l'affare gli va, allora che bisogno c'è di tante chiacchiere » (p. 127.329-30).

Della retorica di Ciolla approfitterà invece il baronello Rubiera per mettere insieme un ridicolo biglietto per Aglae, la primadonna della compagnia capitata a Vizzini:

Se agglomerate cerimonie tema non forman delle mie verghe non ne traligna l'ossequio. Sì che sorgenti men fallaci e più stabili le sole preci ne reputo. Il favor di un vostro sguardo è quel che anelo, e lo ambisco mercé delle melenzose mie riga.

L'ore 7 del 17.

Barone Antonino Rubiera (p. 222.1-6).

Così comincia il IV capitolo; e il biglietto<sup>134</sup> lo punteggia tutto perché cade in mano della fidanzata del baronello, donna Fifi, che glielo rinfaccia prontamente:

« Già, lo sappiamo! Le agglomerate cerimonie!... le melenzose riga!... ».

« Io?... le melenzose?... ».

Ma lei scattò inferocita, quasi volesse piantargli i denti in volto:

« Ci vuole una faccia tosta!... Sissignore! la lettera con le melenzose!... eccola qua!... » e gliela fregò sotto il naso, scoppiando a piangere di rabbia (pp. 233.343-234.350).

E anche più tardi, donna Fifi parla furibonda del baronello come del « barone Melenzose » (p. 235.394-5).

La materia di queste pagine si aggira dall'uno all'altro palco del teatro dove gli abitanti di Vizzini assistono alla rappresentazione dei commedianti. Siamo dalla parte del ricevente, per dirla con la terminologia usuale oggi; ma ogni tanto piove su questi palchi qualche brandello o frammento dall'emittente, e cioè dalla scena: si tratta di un italiano ridicolmente aulico, che è del tutto

<sup>134</sup> Per una parafrasi interpretativa mi permetto di rinviare al mio *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET 1984, pp. 500-1.

organico alla scorretta italianità dei personaggi di Verga: « Io!... io stessa!... con questa destra che tu impalmasti, giurandomi eterna fé!... » (p. 224.79-80); « S'è scritto lassù... dal Fato... » (p. 233.340); e anche questo rende variegato l'eloquio del capitolo.

L'arte con cui Verga intreccia i discorsi privati con le frasi turgide del palcoscenico è assai matura tecnicamente: più che a Zola, credo si debba pensare all'VIII capitolo di *Madame Bovary*, dove gli amorosi discorsi di Rodolfo ed Emma Bovary si alternano sapientemente con le sequenze retoriche provenienti dagli oratori impegnati nei comizi agricoli. Più in generale, va detto che in tutto il *Mastro-don Gesualdo* Verga mostra una capacità eccezionale nel governare la confusione dei discorsi tenuti dai numerosi partecipanti all'asta delle terre comunali, o alla festa per il santo patrono e così via, e quindi raggiunge una tecnica del dialogo ben più sofisticata di quella consistente nel seguire uno scambio ordinato di battute fra due soli personaggi; e, probabilmente, su questo punto egli è andato al di là dei maestri più celebrati della narrativa dell'Ottocento.

Anche il nome della commediante è occasione di un gioco metalinguistico; dice infatti Canali:

“ Anche il nome ha bello!... Aglae... ”.

“ Agli... porri!... che nome!... ” sogghignò il barone Mèndola (p. 233.325-7).

Corteggiata dall'impenitente donnaiolo Rubiera, Aglae s'inventerà un'autobiografia fantasiosa, e « uno di quegli amori che si leggono nei romanzi » (p. 239.512-3)<sup>135</sup>.

L'allargamento del ventaglio espressivo del *Mastro-don Gesualdo* consegue alla vita sociale e alle occasioni di comunicazione, che in questo romanzo restano povere e asfittiche, ma sono più articolate che nei *Malavoglia*. Anche i *Malavoglia* vanno dall'avvocato, ma quello dell'avvocato resta un mondo (e una mentalità) appartenente a una sfera diversa. Invece nella psicologia e nella vita quotidiana di Gesualdo e degli abitanti di Vizzini il diritto, e il *latinorum* degli uo-

<sup>135</sup> È la letteratura in provincia, intesa come sfogo sostanzialmente irriflesso delle proprie pulsioni; un quadro molto vivido è, in *Vagabondaggio*, nella novella *Il maestro dei ragazzi*, dalla quale riportiamo un unico particolare: « “Le danze” giravano “vorticose” in un gran polverio, sotto la lumiera a petrolio, ed essi sembravano cento miglia lontani, proprio come nei romanzi... » (*Tutte le novelle*, cit., p. 494).

mini di legge, sono una presenza operante dall'interno; e ciò ha qualche ripercussione anche espressiva, increspa la lingua del romanzo in una misura ignota al colore unito dei *Malavoglia*. Se nei *Malavoglia* la « melanconia soffocante » che domina nel libro è bilanciata da una scrittura ricca di punte umoristiche, nel *Mastro-don Gesualdo* il tono fondamentalmente amaro è accompagnato dalla dimensione satirica inerente alla pluralità di registri linguistici che stiamo cercando d'individuare; e il risultato complessivo accentua il carattere grottesco di questo quadro popolato da un'umanità vociante e gesticolante, priva di ogni delicatezza, nel quale Petrocchi o Mazzone non potevano trovare — e se ne rammaricavano — nessun personaggio positivo (tranne lo stesso Gesualdo, in ultima analisi, e Diodata).

Così, per ciò che è del mondo del diritto, le speranze di riscatto dei Trao, da tempo tagliati fuori dalla rendita parassitaria, e incapaci di inserirsi nella produzione o nei commerci, sono affidate all'improbabile vittoria in una controversia giudiziaria: già nel capitolo iniziale, l'incendio in casa Trao spinge don Diego a preoccuparsi di salvare « Le carte di famiglia! Le carte della lite! » (p. 9. 157). Quelle che in bocca di don Diego sono delle « carte », diventano nella riformulazione dell'ambiente circostante (anche della sorella Bianca) delle « cartacce » o degli « scartafacci », la stessa parola con cui, rispecchiando il pensiero soprattutto di don Gesualdo, si parlerà in seguito dei parti poetici di Corrado La Gurna: « Ah, don Diego?... sarà a rovistare fra le sue cartacce... Le carte della lite!... Non pensa ad altro... Crede d'arricchire colla lite!... » (p. 43. 216-8).

E in un'altra occasione, don Diego da un « armadietto » (p. 133. 489) « tirò fuori mucchi di *scartafacci* e di pergamene — le carte della lite — [...] Bianca [...] aveva veduto sempre quei *libracci* sparsi sulle tavole sgangherate e per le sedie zoppe » (pp. 133.499-500 e 134.515-7) <sup>136</sup>.

<sup>136</sup> Cfr. anche una delle rare uscite di don Ferdinando, che morto il fratello ne rivendica i supposti diritti risalenti ai primi anni del Quattrocento: « si vide capitare don Ferdinando [...] recando uno scartafaccio che andava mostrando a tutti quanti: “ Ecco il privilegio!... Il diploma del Re Martino [...] Bisogna far sapere che noi abbiamo diritto di esser seppelliti nelle tombe reali... *una cum regibus!*...” » (p. 220. 463-71); e la locuzione latina sarà ripetuta due volte subito dopo (p. 220.477-8). Con un motto latino si spiega anche il cognome dei Trao (p. 133.508-9).

E nell'affare della gabella delle terre comunali, così Gesualdo apostrofa il notaio Neri:

“Caro notaio, forse che voglio ficcare il naso nei vostri *libracci*, io?” (p. 175.333-4);

Seguitava a ripetere: “Forse che io voglio cacciare il naso nei vostri *scartafacci*?” (p. 176.347-8; *scartafaccio*, -i anche a pp. 167.58 e 177.377).

E si sarà notato come la suffissazione contribuisca a deformare questo ambiente, a straniarlo, a segnare le linee di confine che attraversano una collettività la quale, come si è già osservato, riesce a condividere gli stessi valori (molto più compatti — perché negativi — che nei *Malavoglia*) e nello stesso tempo a non avere coesione; e l'uscita non suffissale di *scartafaccio* fa serie con i suffissi peggiorativi di *libraccio*, *cartaccia*.

Quanto al mondo dei medici, esso si riduce nei *Malavoglia* alla presenza dello speziale, il laico in ridicola concorrenza con i conforti portati dalla religione (qui Verga ha toccato alcune corde tra le più autentiche nella sensibilità popolare del tempo). L'alternativa fra cure mediche e conforti religiosi è anche nel *Mastro-don Gesualdo*, e l'esprime il dottor Tavuso, ma perché è chiamato al capezzale di Diego Trao, un paziente non solvibile: «Andate a chiamare i suoi parenti piuttosto... o il viatico, ch'è meglio!...» (p. 208.118-9; analoga la reazione dello speziale, pp. 211.217 - 212.226).

Tuttavia quando si ammala don Gesualdo, al suo letto si succedono i medici di Vizzini, e poi di Palermo; e non mancano i consulti fra clinici illustri. Ma quella dei medici è una pseudo-scienza, non meno ciarlatanesca della letteratura coltivata dal giovane La Gurna, o delle carte polverose degli avvocati e dei notai:

Il figlio di Tavuso, Bomma, quanti barbassori c'erano in paese, tutti sfilarono dinanzi al letto di don Gesualdo. Arrivavano, guardavano, tastavano, scambiavano fra di loro certe *parolacce* turche che facevano accapponar la pelle, e lasciavano detto ciascuno la sua su di un pezzo di carta — degli *sgorbi come sanguisughe* (p. 441.486-91<sup>137</sup>).

<sup>137</sup> L'evidente sarcasmo del passo è rivelato fra l'altro da *barbassori* (termine che ha fatto il suo ingresso nella tradizione italiana in seguito all'impiego boccacciano: *Decameron* X 9, 105); quanto alle «parolacce turche» si veda il passo dei *Promessi*

In occasione del consulto, fa la sua comparsa anche il *latinorum*, e perfino un termine greco:

Il Muscio abbozzò un sorriso che lo fece più brutto. E don Vincenzo Capra, in bel modo, cominciò a spiegare la diagnosi della malattia: *Pylori cancer*, il *pyrosis* dei greci. Non s'avevano ancora indizii d'ulcerazione; l'adesione stessa del tumore agli organi essenziali non era certa; ma la degenerescenza dei tessuti accusavasi già per diversi sintomi patologici (p. 447.620-5).

La rappresentazione di una dottrina apparente, tanto tronfia quanto esosa e inefficace, stacca Verga dall'ammirazione, corrente nella narrativa dell'Ottocento, specialmente se di area naturalistica o veristica, per la figura del medico. Questi ha un ruolo importante in molte opere del tempo, in quanto impersona l'umanesimo scientifico, l'umanesimo positivo (e positivistico): per non andar lontano, basterà ricordare il ruolo del dottor Follini, *alter ego* dell'autore, nella *Giacinta* del Capuana. La satira che colpisce la (cattiva) letteratura e il diritto, non risparmia i medici, e in questo Verga è vicino, più che al prediletto compagno d'armi don Lisi Capuana, al Collodi che nel capitolo XVI di *Pinocchio* dà vita al ridicolo consulto di due dottoroni, il Corvo e la Civetta, intorno al letto di Pinocchio mezzo morto. Non è poco, per il massimo dei nostri veristi: ma anche questo particolare dovrebbe render più cauti in fatto di adesione (che non fu mai conformistica) del Verga alle correnti del tempo. Inoltre, il particolare dei medici ribadisce l'estraneità dell'autore al mondo rappresentato nel *Mastro-don Gesualdo*. In *Fantasticherie* il Verga entra nel mondo dei Malavoglia, fa da mediatore, da interprete antro-

*Sposi* nel quale si allude a Richelieu, « quel cardinale là di Francia, sapete chi voglio dire, che ha un certo nome mezzo Turco » (XVI 54). La scrittura dei medici assomigliata alle « sanguisughe » richiama, per affinità e contrasto, le lettere del giovane 'Ntoni che, militare a Napoli, scrive a casa: « La Longa se la prendeva con quegli *sgorbi*, che sembravano ami di pesceluna » (p. 15). Si sarà notata la contestualizzazione della similitudine: i medici si servivano delle sanguisughe e il pesceluna è familiare a dei pescatori. Vedi anche in seguito: « Lo mostravano agli apprendisti come il zanni fa vedere alla fiera il gallo con le corna, oppure la pecora con due code, facendo la spiegazione *con parole misteriose* » (pp. 460.173-461.176). E già durante la malattia di Bianca: « Il medico andava e veniva; provava tutti i rimedi, tutte le sciocchezze che leggeva *nei suoi libracci*; c'era un conto spaventoso aperto dal farmacista » (p. 368. 98-100). Cfr. ora M. MUSCARIELLO, *Un intellettuale verghiano: il « topos » del medico nella narrativa di Giovanni Verga*, in *Naturalismo e verismo*, cit., I, pp. 173-202 (a pp. 198-202).

pologico, prima ancora che linguistico, tra la bella signora settentrionale e i pescatori di Aci Trezza<sup>138</sup>. È un'invenzione letterariamente audace, e molto interessante sul piano dei rapporti umani dello scrittore con il mondo rappresentato. Non c'è, per il *Mastro-don Gesualdo*, e difficilmente sarebbe concepibile, l'analogo di *Fantastiche-ria*: quella di Gesualdo è una sfera nella quale Verga non sarebbe entrato volentieri, meno distante com'era dalla sua condizione sociale (rispetto all'ambiente di Aci Trezza); tanto più che, come si è appreso proprio in questo congresso<sup>139</sup>, la materia del romanzo, se non era autobiografica (come sarà largamente autobiografico *Il marchese di Roccaverdina* di Capuana), si fondava in misura molto ampia sulla storia familiare; nella quale lo scrittore — che coltivava una letteratura con la quale non riusciva a vivere, e che non poteva che essere poco apprezzata dall'utilitarismo del suo ambiente di origine (e qui l'origine siciliana non entrava in gioco, ché la stessa mentalità avrebbe incontrato in ogni altra parte del paese) — difficilmente si sarebbe mescolato, proprio perché vi era geneticamente connesso; nessuna relazione, invece, aveva con Aci Trezza e i suoi abitanti. Sicché quando entrava, con *Fantastiche-ria*, nel mondo dei suoi personaggi, o quando raccontava una vicenda che in parte era storia familiare, prendendone tuttavia le distanze, Verga si confermava realista non ortodosso e, anche per questo, grande scrittore.

*Post scriptum.* Nel licenziare il lavoro, segnalo la pubblicazione del libro di R. Melis, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga, 1990; per quello che si dice qui sul Bonghi (p. 367 e n. 30), va ora tenuta presente l'indagine della Melis a pp. 111-26; il correttore toscano che il Petrocchi *auspicava per il Mastro-don Gesualdo* (qui, a p. 376 e n. 46), era desiderato anche da Enrico Nencioni per le favole di Capuana (*ibid.*, pp. 137-8). La Melis, infine, contesta l'isolamento e la sfortuna critica di Verga (diversamente da quanto si sostiene qui, cfr. p. 366), e certo apporta documenti importanti sul Torraca come fiancheggiatore intelligente del verismo; resta da discutere se questo autorizzi un rovesciamento del giudizio. In ogni caso, il libro è ricco di contributi, e va tenuto presente.

<sup>138</sup> Perciò, il personaggio che dice «io» ha in *Fantastiche-ria* un ruolo strutturale diverso dall'«io» presente nell'inizio di *Nedda* e nelle prime redazioni di *Jeli il pastore* (raccolte nell'ed. cit. di *Vita dei campi*, pp. 131 ss.).

<sup>139</sup> Rinvio alla relazione di G. BARONE, *I Verga di Vizzini e l'«affare» delle terre comunali*, in questi «Atti».