- E col padrone, c'erano conti?
- Al padrone gli doveva una quindicina, e lo voleva mandare a spasso; poi pregò tanto che gli dette un'altra settimana di tempo, e l'orologio in pegno. (p.266)

Già dal segno d'inversione nell'autografo e poi nell'integrazione didascalica in bozze si avverte l'istinto espressivo del giovane novelliere, attento a conquistare la pertinente misura diegetica.

È notevole la capacità del De Roberto di assimilare attivamente l'insegnamento capuaniano, personalizzando le soluzioni a cui l'amico 'Maestro' lo indirizzava:

- Io, Signora, gli portavo la lettera, che me l'aveva data Don Ciccio, e non rispondeva nessuno... e allora è uscito il vicino, il prete di Scordia, quello di ieri sera, e ha guardato dal buco... buttato per terra, si vede una scarpa sola, e il sangue nero come l'inchiostro... ed è chiuso di dentro... (c.155v)

- <Io, Signora,> (*sottol.in viola con segno di cancellazione a marg.sin.*) Gli (*in viola su gli*) portavo la lettera, <che> (*sottol.in viola con segno di cancellazione a marg.dstr.*) me l'aveva data Don Ciccio, e non rispondeva nessuno... e allora è <uscito> (*sottol.in viola*) venuto fuori (*agg.marg.sin.*) il vicino, il prete di Scordia, quello di ieri sera, e ha guardato dal buco della serratura. (*agg.marg.dstr.*)... È (*agg.marg.dstr.*) buttato per terra, si vede una scarpa sola, e il sangue nero come l'inchiostro,... ed è chiuso di dentro... (c.155v)

- Gli portavo la lettera, signora... la lettera che m'aveva dato don Ciccio; ma non rispondeva nessuno... e allora è venuto fuori il vicino, il prete di Scordia, quello di ieri sera, e ha visto dal buco della serratura... il sangue nero come l'inchiostro!... ed è chiuso di dentro! (pp.252-253)

Come si vede, la maggior parte delle soluzioni proposte vengono adottate, eccetto l'eliminazione del *che* verghiano, che veniva normalizzato con un'agile torsione sintattica creata dalla ripetizione.

Parzialmente simile la dinamica di un altro contesto, in cui si recepisce il toscanismo un po' lezioso proposto dal Capuana per migliorare la traduzione derobertiana di *Irici appicca* o *alleggiu* (letteralmente 'andarci a pochino o legger-

mente', vale a dire 'andarci piano, fare piano'), ma si mantiene il costrutto verbale eliminato dal 'Maestro', e si modifica ulteriormente l'enunciato fino alla cancellazione in bozze di una ridondante sequenza descrittiva:

largo.

Le guardie cominciarono a dimenar le braccia, acchiappando chi prima capitava sotto.

- Ehi, fate adagio, sono dell'Albergo, sono arrivato iersera - Padre Miniscalco si difendeva dagli spintoni.

- Largo, largo... (c.157v)

largo.

Le guardie cominciarono a dimenar le braccia, acchiappando chi prima capitava sotto.

- Ehi, fate <adagio> (*sottol.in viola*) adagino (*agg.marg.sin.*), sono dell'Albergo, sono arrivato iersera. - Padre Miniscalco si difendeva dagli spintoni.

- Largo, largo... (c.157v)

largo.

Le guardie cominciarono a dimenar le braccia, acchiappando chi prima capitava sotto.

- Ehi, <fate adagio> (*sottol.in viola*) adagino (*agg.marg.sin.*), sono dell'Albergo, sono arrivato iersera. - Padre Miniscalco si difendeva dagli spintoni.

- Largo, fuori (*spscr.a largo*)... (c.157v)

largo.

- Ehi, fate adagino, sono dell'Albergo, sono arrivato ieri sera... - Padre Miniscalco si difendeva dagli spintoni delle guardie. - Largo, indietro! (p.256)

O si osservi ancora la dinamica correttoria della battuta della serva, che da un italiano popolare maldestramente riprodotto passava a un italiano neutro e semiformale nella stampa, grazie alla cancellazione autonoma del paragone enfatico di matrice dialettale:

- La padrona, vossignoria, è messa a piangere come Maria Addolorata, e non sa niente. (c.159r)

- La padrona, vossignoria, <è messa a piangere> (*sottol.in viola*) piange (*agg.marg.dstr.*) come Maria Addolorata, e non sa niente. (c.159r)

- La padrona, vossignoria, piange e non sa niente...

(p.258)

Fruttuosa la convergenza di interventi 'officiali' in un passaggio relativo alla caratterizzazione del delegato di polizia:

L'ispettore, con la tuba dal pelo lucido, una mazzettina in mano, si baloccava con uno stecchino in bocca e reprimeva di tanto in tanto un singhiozzo - mestiere cane, non lo avevano lasciato di finir la sua collezione (c.157v)

L'ispettore, con la tuba dal pelo lucido, una mazzettina in mano, si baloccava con uno stecchino in bocca e reprimeva di tanto in tanto un <singhiozzo> (*sottol.in viola*) piccolo rutto (*agg.marg.sin.*). (*segno di accapo*) - mestiere cane, non lo avevano lasciato di finir la sua collezione (c.157v)

L'ispettore, con la tuba dal pelo lucido, una mazzettina in mano, si baloccava con uno stuzzicadenti (*spscr.a* stecchino) <in bocca> e reprimeva di tanto in tanto un <singhiozzo> (*sottol.in viola*) piccolo rutto (*agg.marg.sin.*). (*segno di accapo*) Mestiere (*su mestiere*) cane, non si può neanche far (*spscr.a* lo avevano lasciato di finir la sua) collezione (c.157v)

L'ispettore, con la tuba dal pelo lucido, una mazzettina sotto l'ascella, si baloccava con uno stuzzicadenti e reprimeva di tanto in tanto un piccolo rutto.

- Mestiere cane, non si può neanche far collezione. (p.256)

Secondo la tipica dinamica del rapporto di apprendista-to, la semplice sostituzione lessicale del Capuana (*singhiozzo* > *rutto*) - che effettivamente appare più congrua col dato diegetico del pranzo interrotto - innesca una serie di correzioni d'autore, protrattesi fino alle bozze, e sicuramente proficue per l'andamento stilistico.

Se il Capuana suggeriva opportunamente le alternative per sicilianismi lessicali e morfosintattici, la scioltezza stilistica definitiva era attinta autonomamente dal De Roberto:

- Eccellenza si, a portar segno che tornò a notte fatta, dopo finito il teatro. (c.163r)

- Eccellenza si, <a portar segno che> (*sottol.in viola*) Infatti (*agg.marg.dstr.*) tornò a notte <fatta> (*sottol.in viola*) avanzata (*agg.marg.dstr.*), dopo <finito> (*sottol.in viola e segno di cancellazione a marg.sin.*) il teatro (c.163r)

- Eccellenza sì, tanto è vero che tornò a notte avanzata; dopo il teatro. (p.266)

Puramente circostanziali, invece, i ritocchi nel caso del seguente contesto, in cui l'intervento capuaniano risulta quanto mai appropriato:

- Vergine santa! - esclamava la padrona, segnandosi, intanto che dietro la porta si mostravano le facce curiose di alcuni passeggeri, chiamati dalle grida. (c.155v)

- Oh! (*agg.marg.sin.*) Vergine santa! - esclamava la padrona, segnandosi, intanto che dietro la porta si mostravano le facce curiose di alcuni passeggeri, <chiamati dalle grida> (*sottol.in viola*) accorsi alle strida (*agg.marg.dstr.*). (c.155v)

- Anime del Purgatorio! - esclamava la padrona, segnandosi, intanto che dietro la porta si mostravano le facce curiose di alcuni passeggeri, accorsi alle strida. (p.253)

Tendono alla pertinenza stilistico-contestuale le modifiche apportate in bozze dall'autore alla lezione già rivista dal 'Maestro', di cui si accoglieva però la ricercata traduzione del catanese *'nsalaniri*, più vicino in realtà al derobertiano *impazzire*:

- Ma che avete visto, in nome di Dio? Non mi fate impazzire - chiedeva la padrona, tentando inutilmente di richiudere la veste sul petto (c.155v)

- Ma che cosa (*agg.marg.sin.*) avete visto, in nome di Dio? Non mi fate <impazzire> (*sottol.in viola*) stranire (*agg.marg.sin.*) - <chiedeva> (*sottol.in viola*) domandava (*agg.marg.dstr.*) la padrona, tentando inutilmente di <richiudere> (*sottol.in viola*) riagganciarsi (*agg.marg.dstr.*) la veste sul petto (c.155v)

- Ma che cosa avete visto, in nome di Dio? Non mi fate stranire!... - diceva la padrona, tentando di riagganciare con mano tremante la veste sul petto. (p.253)

Si punta a una toscanizzazione avanzata nella revisione in bozze del dettato capuaniano:

- Io mi stavo radendo, quando la serva ha fatto un fracas-

so, bussando lì accanto. Allora ho guardato.... (c.156r)

- Io mi stavo radendo, quando la serva <ha fatto un> (*sot-
tol.in viola*) venne a fare quel (*agg.marg.dstr.*) fracasso, bus-
sando lì accanto. Allora ho guardato.... (c.156r)

Io mi stavo radendo quando la serva venne a fare quel
chiasso, bussando. Allora ho guardato... (p.253)

Interessante una parziale accettazione dell'intervento capuaniano, recepito sul piano morfosintattico, ma non sul piano lessicale e stilistico, in quanto l'inserimento del prefisso avrebbe prodotto l'occorrenza contigua di due verbi iniziati per *ri-* creando un'inutile ridondanza formale e semantica:

- Pinelli, che v'ho detto? - e l'ispettore riprese a ordinare e a leggere le carte. (c.162v)

- Pinelli, che cosa (*agg.marg.sin.*) v'ho detto? - e l'ispettore riprese a ri- (*agg.marg.sin.*) ordinare e a leggere le carte. (c.162v)

- Pinelli, che cosa v'ho detto? - e l'ispettore riprese a leggere le carte. (p.265)

Emblematica del rapporto 'Maestro'-allievo la vicenda di un brano sottolineato a lapis verde dal Capuana e meticolosamente modificato dall'autore, che eliminava i ridondanti dati descrittivi e l'idiomatismo scorretto (*si sbarazza* per 'si libera').

Come donna Vincenza ebbe portata l'acqua, il piccolino si mise a strillare più forte, il mento gocciolante, rovesciando la chicchera con una gomitata. Poi tirò un gran singhiozzo e si mise a vomitare.

- Meglio così - disse donna Vincenza - Lo stomaco si sbarazza.

E Saverio dov'è andato? (c.154r)

<Come donna Vincenza ebbe portata l'acquá, il piccolino>
Ma il bambino (*agg.interl.*) si mise a strillare più forte, il mento gocciolante, rovesciando la chicchera con una gomitata. Poi tirò un gran singhiozzo e si mise a vomitare.

<- Meglio così - disse donna Vincenza - Lo stomaco si sbarazza.>

*Io vorrei il medico. Saverio (*stscr.a* <Saverio> E il padrone / *spscr.a* Saverio,) dov'è andato? (c.154r)

Ma il bambino si mise a strillare più forte, col mento gocciolante, rovesciando la chicchera con una gomitata.
Io vorrei il medico. Saverio dov'è andato? (pp.250-251)

2.7.1.3. Correzioni autonome

Ormai istruito dal genere di correzioni apportate da Capuana, De Roberto interveniva in modo del tutto autonomo nei contesti in cui si rendevano necessarie le **desicilianizzazioni**, escogitando alternative al regionalismo, anche in casi di termini solo coincidenti tra lingua e dialetto:

postino (c.153r) > portalettere (p.249)

Appena sopra, donna Vincenza intese la padrona, dalla porta socchiusa della sua camera, chiamarla, a più riprese:
-Vincenza...Vincenza (c.153v)

Appena <sopra>, (*sottol.in viola*) tornata su (*agg.marg.sin.*) donna Vincenza intese la padrona, dalla porta socchiusa della sua camera, chiamarla, a più riprese:
-Vincenza...Vincenza (c.153v)

Di sopra, la padrona chiamava.
- Vincenza... Vincenza... (p.250)

Vengo, col tempo - rispose lei, (c.153v)
- Vengo, <col> (*sottol.in viola*) mi dia (*agg.marg.sin.*) tempo - rispose <lei> (*sottol.in viola con segno di cancellazione a marg dstr.*)(c.153v)
- Vengo, mi dia tempo - rispose la fantesca (p.250)

Anche in casi di soluzione stilistica adeguata, l'allievo ritoccava in bozze il dettato del 'Maestro' e, con la consueta procedura, modificava la formulazione originaria del contesto su cui la correzione capuaniana aveva attirato l'attenzione:

cercava inutilmente di quietare il piccolino che rifiutava il seno, gettando strida rauche, congestionato in viso. (c.154r)
cercava inutilmente di quietare <il piccolino> (*sottol.in*

viola il bambino (*agg. marg. dstr.*) che rifiutava il seno, gettando strida rauche, congestionato in viso. (c.154r)

cercava inutilmente di quietare il suo bambino che rifiutava il seno, gettando strida rauche, col viso congestionato. (p.250)

Del tutto autonoma la conquista della grafia normativa da parte del giovane De Roberto, come dimostra il seguente passo, che precede di poche righe un paragrafo martoriato di correzioni lessicali capuaniane:

Non è niente, un passaggere che non vuole aprire....
(c.157r)

Non è niente, un passeggiere che non vuole aprire...
(p.255)

Forse è opportuno anche rammentare che appena due pagine dopo anche nell'autografo si trova la grafia *passeggere*, senza la *i* diacritica conquistata poi in bozze, ma anche con variante vocalica diversa da quella della lezione con l'allomorfo più arcaizzante.

Significativa la mimesi del testo scritto nel biglietto testamentario del suicida:

«Mi uccido; non s'incolpi nessuno della mia morte.
Mezzanotte. Filippo Mordina» (c.158v)

«Mi uccido, non s'incolpi nessuno della mia morte.
Mezzanotte. Filippo Mordina» (p.258)

La pur minima variante di punteggiatura imposta in bozze testimonia dell'importanza del registro mimetico per l'autore.

Le istanze capuaniane erano state acquisite nel metodo di scrittura derobertiano, come dimostra un contesto denso di interventi d'autore ispirati alla logica correttoria del 'Maestro':

Spinse uno sguardo dal buco della serratura, guardò in giro le guardie strizzando l'occhio destro e disse, col suo forte accento palermitano:

- A noi, picciotti, (c.158r)

Dato (*spscr.a* Spinse) uno sguardo dal buco della serratura, guardò in giro le guardie strizzando l'occhio destro e disse, col suo forte accento palermitano:

- A noi, picciotti, (c.158r)

Data un'occhiata dal buco della serratura, egli guardò in giro le guardie, strizzando l'occhio destro, e disse, col suo forte accento palermitano:

- A noi, picciotti. (p.257)

Basti osservare la trasformazione del costrutto iniziale esplicito in implicito, la correzione lessicale in bozze *sguardo* > *occhiata* per evitare la ripetizione col successivo sintagma paronomastico *guardò le guardie*, mentre del tutto personale è l'incipiente espressionismo legato all'uso di *picciotti*, per caratterizzare il piglio garibaldino del delegato palermitano.

Peculiare il passaggio, del tutto autonomo e attuato in bozze, da un termine burocratico pertinente all'indagine poliziesca, a un termine apparentemente più colloquiale, che in realtà si rivela anch'esso un tecnicismo poliziesco, corrispondente all'attuale *perquisire*. Basti confrontare i contesti d'uso:

E l'ispettore riprese a esaminare le carte. (c.161r)

E l'ispettore riprese a frugare tra le carte. (p.263)

- Ispettore, lo frughiamo?

- Senza il signor Pretore? Oibò! - l'ispettore faceva le bocacce.

E riprese a frugare fra le carte. (c.162r)

- Ispettore, lo frughiamo? - domandò il delegato.

- Senza il signor Pretore? Oibò! - Egli faceva le boccacchie.

E riprese a rovistare sul tavolino. (p.264)

- Intanto gli faccia frugare addosso (c.164v; p.268).

Come si può constatare, la variazione apportata in bozze all'enunciato finale del secondo contesto conferma la connotazione tecnica del termine, che andava sostituito da un vocabolo usuale per marcarne il significato corrente nel gesto del poliziotto. Si noti in margine il ritocco del plurale femminile con l'inserimento della *-i* diacritica.

Il registro burocratico risulta attendibilmente mimato anche nella riproduzione delle lettere di mancata assunzione inviate al suicida da varie ditte. Basti il seguente esempio, connotato da un'opportuna semplificazione, mirante a rendere più diplomatico il rifiuto del barone Caldara di ingaggiare il giovane, nonostante una lettera di raccomandazione del canonico:

trovandosi quest'amministrazione provvista ad esuberanza di personale, (c.161v)

trovandosi <quest'amministrazione> provvisto (su provvista) ad esuberanza di personale, (c.161v)

trovandosi provvisto ad esuberanza di personale, (p.264)

L'esempio è indicativo di una tendenza destinata a rafforzarsi nel nostro autore. Nello scabro ed essenziale schema narrativo della novella si inserisce anche un'attenzione alla dimensione diamesica del repertorio nello scritto delle lettere di risposta alle domande di concorso dello sfortunato Filippo Mordina, nelle quali viene proposto un realistico burocratese: *Le si partecipa, in risposta alla sua del 20 corrente mese che, ai termini dell'avviso 8 ottobre....* (c.168v; p.275). Si tratta di due moduli stilistici che avranno ampio sviluppo nella narrativa derobertiana successiva: il primo sarà pienamente sviluppato nelle novelle di guerra dense di mimetismo regionale¹⁷⁹ e il secondo ha, com'è noto, ampio spazio sia nei *Vicerè* che nell'*Imperio*. Che questi siano alcuni orientamenti connaturali allo stile di De Roberto è confortato dal fatto che nella casistica correlata l'autore della *Sorte* non esitò a resistere alla mano livellatrice di Capuana, quasi a ribadire con sicurezza le proprie scelte espressive.

Di forte rilievo anche il rifiuto da parte del De Roberto

¹⁷⁹ Cfr. R. Sardo, *De Roberto e lo «studio della nostra lingua». Dall'unitarismo della Sorte al plurilinguismo delle novelle di guerra*, in «Spunti & Ricerche», n.18, pp.96-106; cfr. anche Ead., *Questione della lingua e officina verista*, in «Kwartalnik Neofilologiczny, Warszawa, pp. 358-374.

di una correzione del Capuana intesa a normalizzare un napoletanismo espressivistico, atto a caratterizzare la commediante:

- Aspetta, aspetta... Con la lente? Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo dopo la recita, abbasso al portone. (c.166r)

- Aspetta, aspetta... Con la lente? Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo dopo la recita, <abbasso> (*sottol.in viola*) giù (*agg.marg.dstr.*) al portone. (c.166r)

- Aspetta, aspetta... Con la lente? Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo dopo la recita, abbasso al portone. (p.271)

In questa fase il lapis verde si esercitava su piccoli brani descrittivi ridondanti, al fine di mantenere teso il ritmo narrativo¹⁸⁰, come dimostra il passo relativo al rigurgito del neonato opportunamente eliminato nelle pagine iniziali (c.154r; pp.250-251). Autonomamente il De Roberto procedeva a marcare a margine con un segno di matita nera lunghe sequenze diegetiche effettivamente superflue, a partire da quella riguardante le ipotesi formulate dai personaggi sulla scena del presunto delitto che si rivelerà un suicidio. La scena occupa le cc.156r-v dell'autografo e nella stampa ne sopravvivranno solo le battute essenziali, così come avverrà in quelle relative all'indagine saltavano la testimonianza omertosa del sensale di bestiame, decisamente ridondante (c.164r; p.267)¹⁸¹. In alcuni casi invece il segnale di possibile espunzione rimase inevaso, a cominciare da una sequenza minima:

- Eccolo.

- Eccoli.

Come ebbe guardato un momento il cadavere, il dottore (c.158r)

- Eccolo. (*segnato a margine con matita nera*)

¹⁸⁰In particolare viene eliminata la descrizione di un personaggio che comunque non aveva rilievo nello svolgimento della narrazione, Natale Balsamo, il vicino di stanza del suicida Filippo Mordina.

¹⁸¹ Si rinvia in merito ai punti pertinenti dell'appendice.

- Eccomi.
Come ebbe guardato un momento il cadavere, il dottore (c.158r)
- Eccolo.
- Eccomi.
Come ebbe guardato un momento il cadavere, il medico (p.257)

Effettivamente, sacrificare la prima battuta sarebbe stato indolore per l'andamento testuale, ma forse il De Roberto preferì mantenere un andamento più teatrale al contesto, su cui peraltro intervenne in bozze eliminando la ripetizione di *dottore*, con la sostituzione sinonimica del termine nella sequenza diegetica, lasciando la variante più colloquiale e vicina al parlato, anche dialettale, nella sequenza dialogica.

Più complessa la vicenda di un lungo passaggio diegetico relativo alla testimonianza dell'attricetta che ha causato il gesto disperato del giovane ospite della locanda: il testo, marcato a margine dal lapis nero per ben due carte e mezza dell'autografo (cc.165r-v/166r-v), sarebbe comunque passato integralmente nella stampa, con qualche variante stilistica (pp.268-270). La più rilevante ai nostri fini è l'attenuazione di un tratto espressionistico nella caricata mimesi del parlato napoletano della commediante:

- Neh, cavaliere, che è stato? - chiese colla sua voce rauca, accorrendo.

L'ispettore la guardò un momento; poi, rifacendo il suo verso: - È stato che uno si è acciso per causa toia (c.165v)

- Neh, cavaliere, che è stato? - chiese colla sua voce rauca, accorrendo.

L'ispettore la guardò un momento; poi, rifacendo anch'egli quel verso: - È stato che uno si è acciso per causa tua! (p.270)

Significativo, sempre nell'ambito degli interventi correttori acquisiti dal 'Maestro', il caso di un intero passaggio interpolato nell'autografo dal De Roberto dopo la lettura del Capuana (che si era limitato a un ritocco lessicale), ma poi non aggiunto nella stampa, ritenendolo giustamente ridondante

rispetto al contesto narrativo successivo¹⁸²:

- Venite, Pinelli, due parole di rapporto per il pretore, presto.
- Non c'è carta; (c.158v)
- <Venite> (*sottol.in viola*), Entrate (*agg.marg.sin.*) Pinelli, due parole di rapporto per il pretore, presto. (c.158v)
- <Venite> (*sottol.in viola*), Entrate (*agg.marg.sin.*) Pinelli, due parole di rapporto per il pretore, < presto> . <Intanto> Il (*su il*) portinaio vada a pigliare il registro dei passeggeri. (*agg.interl.*) - E intanto che il delegato scriveva, - Voi <dite> intanto (*su intanto.*) ditemi com'è andata - aggiunse l'ispettore (*agg.interl.*) rivolto a donna Vincenza. (*agg. a marg.dstr.*)
- Non c'è carta; (c.158v)
- Entrate Pinelli; due parole di rapporto per il pretore, presto.
- Non c'è carta; (p.258)

Appresa la lezione del lapis verde, il giovane autore poteva procedere autonomamente a tagliare i passaggi ritenuti superflui, come la zeppa enunciativa relativa alla deposizione del reverendo, marcata con segno di inchiostro nero nel margine sinistro dell'autografo, secondo la prassi capuaniana:

- Bravo, ho capito. Non avete inteso rumore, la notte?
- Signor ispettore, ero arrivato ierisera, stanco del viaggio, nove ore di carrozza, consideri lei; in coscienza non ho inteso niente.
- Ecco fatto - disse il delegato.
- Andiamo, Spina, questo al pretore, al Duomo, una cosa lesta. - Poi, rivolto al Pinelli:
- Ora vedrete che cosa ci vorrà perché il signor pretore si scomodi. - E additando il cadavere. - Mi pare che...
- Eh, c'è poco da fare - rispose il delegato.

¹⁸² Si veda la pagina seguente, che presenta varianti dall'autografo alla stampa, con aulicizzazione lessicale e cura semantico-pragmatica, sempre in linea dunque con l'insegnamento capuaniano: «- Corro subito io - disse il portinaio, tornato colla carta. //Il delegato Pinelli si mise a scrivere./ - Ora sentiamo, com'è andata? (c.159r); - Corro subito io - disse il portinaio, recando la carta al delegato Pinelli, che si mise a scrivere. (p.259).

- Alle corte: Bruscalà, (cc.159v-160r)
- Bravo lei, ho capito. Avete finito, Pinelli? - Ecco qui - disse il delegato.
- Su via, Spina, questo al pretore, al Duomo, in quattro salti.- Poi rivolto al Pinelli: - Vedrete adesso che cosa ci vorrà perché il signor pretore si scomodi!- E, additando il cadavere:
- Mi pare che...
- C'è poco da fare! - rispose il delegato.
- Alle corte; Bruscalà, (p.260)

Del tutto indipendente il De Roberto si dimostra nella tentata mimesi espressionistica della lettura della lettera indrizzata dal cugino al suicida, con i balbettii dovuti alla simulazione diegetica della difficoltà di decrittare la grafia dello scrivente, e i mutamenti di punteggiatura nella stampa che restituiscono la congruenza sintattica dello scritto. Significativo che il Capuana non intervenisse affatto sulla pagina pertinente, lasciando passare tratti dell'uso medio come un *che* polivalente e un presente pro futuro, impropri, secondo la coscienza normativa dell'epoca, per l'italiano scritto, e altre volte impietosamente censurati:

Ma se vuoi sentire il mio consiglio, torna a casa che tuo padre ti riceverà, e così ti levi dalle tue pene. (c.160r; p.261)

Notevole altresì che il 'Maestro' non correggesse la colorita espressione del funzionario di polizia, pur mimetizzata come eufemismo aulicizzato (*cappio* per *cacchio*), ma potentemente evocativa rispetto al registro triviale:

- Che cappio stanno a guardare? l'opera di Pulcinella? - le guardie ridevano alla facezia dell'ispettore - (c.160r; p.261)

Perfettamente aderente alla logica del lapis verde l'espunzione nella stampa di un intero brano che occupa le cc.162v-163r dell'autografo¹⁸³, e che risulta segnato a margine

¹⁸³ Si confronti la tabella delle varianti in appendice.

con un lapis nero, segno che il giovane autore aveva assimilato la lezione del 'Maestro' e poteva riprodurla in chiave auto-didattica. È significativo anche che il passo non sia arrivato alla stampa nonostante contenesse una correzione capuaniana mirante a sostituire un sicilianismo:

- Vossignoria, io non lo so; potrà dirlo Don Ciccio, io non l'ho inteso.... (c.162v)

-Vossignoria, io non lo so; potrà dirlo Don Ciccio, io non l' <ho inteso> (*sottol. in viola*) intesi rientrare (*agg.marg.inf.*)
... (c.162v)

Tuttavia è da rilevare che la scarsità di interventi capuani sull'impianto strutturale della novella mostra la progressiva maturità raggiunta da De Roberto "in corso d'opera"; la lezione di Capuana, così insistente e corriva (sino all'invadenza) cominciava a dare i suoi frutti.

A parte qualche intervento volto a eliminare brani descrittivi ridondanti al fine di mantenere teso il ritmo narrativo¹⁸⁴, gli interventi di Capuana si attestano sui soliti versanti: scarto di lessemi o locuzioni troppo vicine al parlato regionale (*indigesto* > *indigestione*; *Mi ha consumato...l'albergo è consumato* > *mi ha rovinato, l'albergo è rovinato*), sistematica sostituzione del *che* interrogativo meridionale col *che cosa* più normativo, inserimento di forme più vicine al toscano (*salivano* > *montavano su*; *porta* > *uscio*; *sarà uscito* > *sarà andato fuori*); cambiamento di termini poco definiti o di locuzioni troppo generiche (*io vado a fare i lumi* > *io vado a preparare i lumi*; *nella camera non si faceva nessun rumore* > *nella camera si sarebbe sentita volare una mosca*); mutamento di forme e formule troppo vicine al parlato (*Chi è, quella che piglia sempre posto a destra in capofila?* > *È forse quella che...*)

¹⁸⁴ In particolare viene eliminata la descrizione di un personaggio che comunque non aveva rilievo nello svolgimento della narrazione, Natale Balsamo, il vicino di stanza del suicida Filippo Mordina.

con soluzioni di solito accettabili ma talvolta più artificiose di quelle derobertiane (*Che dici?* > *Che mai dici?*).

Tuttavia alcuni tratti linguisticamente più interessanti della novella sono da ricondurre alla penna di De Roberto stesso: nel personaggio di Teresella, ballerina napoletana, viene sperimentata una mimesi più spinta del parlato regionale, dal tratto interiettivo iniziale *Neh, cavaliere*, all'esclamazione *Giesù, Giesù*, all'allocutivo *Voi dite?, Voi scherzate?*, alla frase completa: *Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo abbasso al portone*, in apparente contraddizione con le linee di tendenza antidialettali fin qui mostrate ma coerenti con la ricerca sociolinguistica derobertiana nelle sue molteplici e mature evoluzioni.

La lezione di Capuana, quindi, viene a volte momentaneamente accantonata in favore di soluzioni espressive più orientate verso la riproduzione di tratti variazionali significativi¹⁸⁵ come il proto-burocratese¹⁸⁶ o l'italiano regionale fortemente interferito dal dialetto¹⁸⁷. Eppure le correzioni servirono a fargli modificare autonomamente piccoli eccessi come una frase troppo vicina al napoletano come: *È stato che uno s'è acciso per causa toia* > *È stato che uno s'è acciso per causa tua*, pronunciato ironicamente dall'ispettore palermitano rivolto a Teresella.

¹⁸⁵ Sulle soluzioni mimetiche orientate verso l'espressionismo e la regionalità cfr. G. Alfieri, *Espressionismo ed espressivismo...*

¹⁸⁶ Sulla nascita e lo sviluppo dell'italiano burocratico cfr. Claudio Marazzini, *Quiequid nostri praedecessores...* in G. Alfieri - R. Sardo - M. Rapisarda (a cura di) *Scrivere per scrivere*, Catania, Strano, 2005, pp. 3-11. Fabrizio Franceschini, *Linguaggio pubblico e storia della lingua italiana*, Ivi, pp.41-57. Maurizio Trifone, *Il linguaggio burocratico*, in Pietro Trifone, *Lingua e identità*, Roma, Carocci, 2005, pp. 213-240.

¹⁸⁷ Cfr. Tullio Telmon, *Varietà regionali* in Alberto Sobrero (a cura di) *Introduzione all'italiano contemporaneo*. La variazione e gli usi, Roma-Bari, Laterza, pp. 93-149.

2.8. Conclusioni

Ai fini della progressione di lettura dei testi da parte del Capuana può riuscire indicativo il caso di un sicilianismo *A portar segno*, riconducibile in qualche modo, come si è visto, alla locuzione catanese *puttari nzinga*, e ricorrente varie volte nella raccolta benché risolto sempre in modi diversi. Vediamo dapprima nell'ordine attuale le occorrenze, citando per brevità solo la variante con la correzione, capuaniana o derobertiana.

In quella che è la seconda novella della raccolta, nell'ordine attuale, la correzione, si noti, è dell'autore che agisce su un brano in cui il Capuana si era limitato a usare il lapis verde a margine:

<Egli e la (*spscr.a* a La)> - <Io e la zappa siamo> zappa era (*su* erano) <una sua> vecchia conoscenza (*su* vecchie conoscenze), <- soleva dire - e non possiamo stare a lungo separati.> una sua vecchia conoscenza tanto (*spscr.a* A portar segno,) che aveva (agg.interl.) il manico <della zappa s'era> (c.35r) <s'è ridotto *spscr.a* fatto> lucido e levigato, e le mani di lui s'erano ridotte grosse e (*spscr.a* di Alfio s'erano) incallite. (*su* incallite,) dal tanto maneggiarla (*spscr.a* ed ingrossate) (35v) (*Ragazzinaccio*, 35v)

La zappa era una sua vecchia conoscenza, tanto che aveva il manico lucido e levigato, e le mani di lui s'erano ridotte grosse e incallite, dal tanto maneggiarla. (p.47)

La correzione capuaniana si registra invece innanzitutto, con didascalia giustificativa, nella prima novella che fu sottoposta all'attenzione del 'Maestro':

<A portar segno> (*sottolin. in viola*) (metterei il solito *infatti*, per levar via questo sicilianismo) era ancora vestito di nero, per rispetto alla sant'anima del barone grande, (*Malanova*, c.135v)

Infatti era ancora vestito di nero, per rispetto alla sant'anima del barone grande, (p.221)

per poi ripresentarsi nella novella che occupa la posi-

zione finale nella stampa, ma che probabilmente è stata la seconda o tra le prime a essere rivista dal Capuana:

- Eccellenza si, <a portar segno che> (*sottol.in viola*) Infatti (*agg.marg.dstr.*) tornò a notte <fatta> (*sottol.in viola*) avanzata (*agg.marg.dstr.*), dopo <finito> (*sottol.in viola*) il teatro (*Rivolta*, c.163r)

- Eccellenza si, tanto è vero che tornò a notte avanzata; dopo il teatro. (p.266)

Si tratta è chiaro di un esempio campione, ma l'ipotesi che l'ordine di lettura del Capuana sia inverso a quello poi adottato nel volume sembra tutt'altro che inattendibile. E lo confermerebbe la dinamica delle correzioni, minuziose e quasi pedanti nelle ultime novelle della *Sorte* secondo l'attuale ordinamento e a maglie larghe e più 'strutturali' nelle prime.

Più in generale, l'italiano di De Roberto novelliere è molto più vicino di quello di Verga all'italiano regionale parlato dai siciliani colti ipotizzato da Lo Piparo per lo stile malavogliesco. Si può puntualmente operare una retroversione in dialetto della sintassi enunciativa derobertiana con risultati di sicura sovrapposibilità. Basti un esempio da *Il matrimonio di Figaro*:

- Uno di più, uno di meno!... (p.184) (cfr. sic. *Unu ccbiù, unu menu...*).

In De Roberto a volte la motivazione stilistica prevale su quella linguistica, ed era anche la lezione officinale di Verga (cfr. ne *Il matrimonio di Figaro* l'esempio di fetu, tradotto col-l'assonante toscanismo arcaico *sito* 'puzzo' e non col più comune *fetore*, pur suggerito dal vocabolario). Sempre a proposito di toscanismi, sembrerebbe che quelli più ovvi, come *babbo* e *mamma*, o *piccolino*, siano stati inseriti solo nella seconda rilettura¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Basti osservare gli esempi pertinenti in *Nel cortile*, cc.119r-v e c.121r-v.

È degno di nota altresì che i sicilianismi sfuggiti sia al De Roberto che al 'Maestro' Capuana appartengano il più delle volte al livello morfosintattico (come il *Lontano volete andare* per "c'è da andare lontano", di c.121r), laddove quelli lessicali o idiomatici risultano quasi sempre percepiti da entrambi gli autori.

I tentativi espressionistici sono cassati da De Roberto nella *Sorte*, come nel balbettio del sindaco in *San Placido* o nello strascinamento da ubriaco di *Figaro* nella scena della mancata scoperta dell'adulterio; questa tendenza sarà invece ripresa ed enfatizzata nella novelle di guerra.

Sul piano normativo, mentre Capuana si dimostra inflessibile per i pronomi soggetto premanzoniani, De Roberto rivela maggior duttilità stilistica ammettendoli in determinate evenienze enunciative. Se poi in qualche caso gli errori sfuggivano tanto al maestro quanto all'allievo (cfr. *arruginire* in *Il matrimonio di Figaro*), è innegabile l'effetto incentivante delle correzioni capuane, linguistiche o morfologiche, ai fini della correzione stilistica di De Roberto: questo può considerarsi il vero apprendistato, di secondo livello, non quello meramente idiomatico o grammaticale.

L'insegnamento 'officinale' per eccellenza è di mantenere il colore locale salvando la comprensibilità: a questo servono i regionalismi semantici, come *voci* per 'urla' in *Nel cortile*. De Roberto ci avrebbe giocato molto. Basti rammentare l'aggettivo *scanuscenti* 'ingrato, irricoscente', italianizzato appena dal De Roberto nel parlato semicolto del portiere che si rivolge alla serva Rosa:

Vedi quanto sei sconoscente? (c.133r; p. 219)

Potrebbe essere, come già osservato, un ulteriore indizio di un incipiente espressionismo poi sistematico nelle novelle di guerra. Il dato potrebbe anche esser sfuggito al Capuana, che, se per probabile incompetenza idiomatica si lasciava sfuggire il termine appena esaminato, non esitava a correggere un sicilianismo immediatamente susseguente, pro-

prio nella risposta della cameriera, pure improntata a un italiano regionale semicolto:

- In nomine Padre!... Ho inteso, avete voglia di scherzare. Io vi saluto, che non ho tempo da perdere. (c.133r)

Si osservi la correzione del 'Maestro', puntualmente riportata nella stampa, che azzerà la coloritura dialettale dell'insieme:

Ho inteso, (c.133r) > Ho <inteso> (*sottol.in viola*) capito (*agg.marg.dstr.*), (c.133r) > Ho capito (p.219)

- Eccolo.

- Eccomi.

Come ebbe guardato un momento il cadavere, il dottore (c.158r)

- Eccolo. (*segnato a margine con matita nera*)

- Eccomi.

Come ebbe guardato un momento il cadavere, il dottore (c.158r)

- Eccolo.

- Eccomi.

Come ebbe guardato un momento il cadavere, il medico (p.257)

Effettivamente, sacrificare la prima battuta sarebbe stato indolore per l'andamento testuale, ma forse il De Roberto preferì mantenere un andamento più teatrale al contesto, su cui peraltro intervenne in bozze eliminando la ripetizione di *dottore*, con la sostituzione sinonimica del termine nella sequenza diegetica, lasciando la variante più colloquiale e vicina al parlato, anche dialettale, nella sequenza dialogica.

Si potrebbe affermare allora che in questa fase il giovane De Roberto cominciasse ad acquisire una sensibilità diamesica e diatopica di marca teatrale, forse ispirata proprio, o almeno fomentata, dall'insegnamento stilistico dell'autore e critico teatrale Capuana.

Basti rammentare l'attenzione alla variabile diamesica dello scritto, tipica dell'autore teatrale, come dimostra la mime-

si dello stile epistolare in *Rivolta*, dal lapidario biglietto del suicida che presenta significativamente una minima variante di punteggiatura:

«Mi uccido; non s'incolpi nessuno della mia morte.
Mezzanotte. Filippo Mordina» (c.158v)

«Mi uccido, non s'incolpi nessuno della mia morte.
Mezzanotte. Filippo Mordina» (p.258)

alla pertinace riproduzione delle lettere del cugino nella stessa novella che, con scaltrito espediente diegetico, lasciano intuire la motivazione del gesto disperato del protagonista.

Un cenno infine va fatto alle letture adolescenziali dei vari *feuilleton*, testimoniate dalle autografe *Memorie giovanili*, e nella raccolta attribuite al barbiere del *Matrimonio di Figaro*.

In definitiva il giovane De Roberto si qualifica in queste prime novelle uno scrittore dalla personalità ancora un po' acerba, ma complessa e poliedrica, che la lezione capuaniana avrebbe maieuticamente avviato a maturazione.

2.9. La lezione di Capuana e le successive edizioni della *Sorte*

Al di là dei risultati formali conseguiti nelle singole novelle, sembra importante constatare che gli interventi di Capuana su lingua e stile del de Roberto esordiente stimolarono nel giovane autore un'ipersensibilità metalinguistica che lo indusse a ulteriori riflessioni sui suoi strumenti operativi. Sembrerebbe di poter dedurre che, scorrendo le correzioni di Capuana, De Roberto riconsiderasse la necessità di scostarsi dalla matrice regionale per avvicinarsi ad altre realtà linguistiche e di recuperare alcuni tratti normativi della lingua contemporanea. Gli interventi di Capuana gli avevano indicato che pur conservando alcuni elementi di espressione mimetica del reale, nella scrittura novellistica certe convenzioni diamesiche andavano comunque rispettate. In questa chiave potrebbero essere spiegati quei passi indietro rispetto alle soluzioni manzoniane, come per esempio il recupero di *egli* al posto di *lui*

(ma non di *ella* al posto di *lei*), della formula interrogativa completa *che cosa?* al posto del *cosa?* (manzonismo usato per sostituire il sicilianeggiante *che?*), delle forme verbali normative e non semplificate come nel parlato (imperfetto al posto del condizionale o futuro invece del presente indicativo), del *ci* pronominale al posto di *gli* o *loro*, ecc.

Alla verifica di tale processo di acquisizione possono prestarsi egregiamente le tre edizioni della raccolta¹⁸⁹. Il fatto che la tripla revisione della *Sorte* avvenga in tre fasi distinte cronologicamente e dislocate in tre diversi decenni (1887, 1892, 1910), che comprendono non solo gli anni milanesi della collaborazione al «Corriere della Sera» e dell'assidua frequentazione di scrittori ed intellettuali come Praga, Boito, Camerana, Oliva e Albertini, ma anche gli anni della pubblicazione di *Documenti umani* e di *Processi verbali*, per non parlare dei *Viceré*, qualifica questo testo tra i più significativi per rintracciare il progressivo ampliamento degli orizzonti artistici e formali di De Roberto.

L'evoluzione dell'esperienza di scrittura di De Roberto, dalla *Sorte* in poi, si accompagna con quella di Capuana in primo luogo come riflessione critica e poi come pratica compositiva. Basta ripercorrere le tappe più esplicite di questi per-

¹⁸⁹ Un primo risultato di quest'opera capillare di revisione è anzitutto quello di avere ottenuto a livello macrotestuale una coesione narrativa tra le varie novelle atta a rendere meglio evidente l'unità d'ispirazione con cui furono scritte. In particolare, a livello di strutture coordinative. Fra gli interventi che mirano a rinsaldare i legami intertestuali di *Nel Cortile* con *La Disdetta*, secondo le intenzioni espresse negli *Avvertimenti alla seconda edizione*, vanno ricordate due varianti (*se vedo ancora quel pezzente* c.117r > *se vedo ancora quel tenente* p.188, con riferimento allo spiantato tenente Costanzo che la signora Giacomina riteneva assolutamente inadatto come marito della figlia maggiore e lo stringato: *Come non le riusciva di essere ricevuta dalla baronessa, la signora Giacomina volle almeno la stessa pettegatrice* c.118v, vengono aggiunte nella seconda e nella terza edizione intere frasi di connessione con la novella d'apertura, come ad esempio: *L'onore lo facevo a lei, di andarla a visitare! [...] chè quando campava la principessa di Roccasciano* p.215.

corsi individuali che hanno via via andamenti sempre più essenziali e lineari.

Nella prefazione alla terza edizione della *Giacinta*¹⁹⁰ che è dell'89, Capuana pur rifacendosi al canone verista della impersonalità («...bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino, e mutare per ciò la narrazione in azione e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile») continuava a ribadire la necessità di affinare la competenza linguistica per ottenere uno stile efficace capace di trasformare la «narrazione in azione».¹⁹¹

L'efficacia stilistica era garantita da un'espressione linguistica controllata, dalla semplicità intesa come opposto a una inutile verbosità, e dalla rapidità, intesa come «movimento nervoso dello stile»:

Avevo imparato a mie spese quanto può nuocere a un'opera d'arte l'improprietà dei vocaboli, la poca precisione della frase, e mi s'era maggiormente sviluppato l'amore, la passione della semplicità e della rapidità, due grandi strumenti di efficacia.

Alla semplicità e alla rapidità, nell'ordine, sarebbero dunque ispirate le correzioni di Capuana su De Roberto, le quali anche se non sempre conseguirono risultati efficaci, ebbero il merito di alimentare la riflessione teorica importante ai fini della consapevolezza metalinguistica del più giovane scrittore e di accompagnare il successivo processo correttivo. Il Testa individuando nello «stile semplice» una delle caratteristiche salienti non solo del romanzo realista moderno ma di quello verista in particolare, alludeva al principio retorico della leggibilità, ma soprattutto al rapporto con la lingua

¹⁹⁰ Dedicata a Neera (la scrittrice Anna Radius Zuccari).

¹⁹¹ L. Capuana, *Lettere inedite...*, a cura di A. Navarria, p.XII.

d'uso¹⁹². Si tratta di una dinamica scrittoria complessa che investe sia le parti diegetiche che quelle mimetiche con proporzioni e soluzioni diverse, il cui "farsi" si può rintracciare bene seguendo la trafila delle varianti, sia quelle autonome, sia, come nel nostro caso, quelle suggerite da un altro autore.

Se nell'81 Capuana, recensendo *I Malavoglia*, non esitava a definire l'italiano come «diabolica lingua», indicando nell'aggettivo iperbolico tratti di inattingibilità, di sfuggevolezza, di pervicace durezza, di scarsa plasmabilità, è chiaro che nel continuum linguistico che va dal parlato dialettale allo scritto normativo stavano ancora formandosi interi segmenti, dal dialetto italianizzato, all'italiano regionale, all'italiano popolare, a quello medio-colloquiale¹⁹³. Capuana era perfettamente consa-

¹⁹² Lo studioso presenta una gamma di soluzioni espressive relative allo «stile semplice» degli scrittori italiani tra Otto e Novecento: si parte dalla soluzione monolingvistica manzoniana, per giungere, attraverso il narrare miscidato di Tommaseo e Nievo, la letterarietà di De Marchi o Fogazzaro, il difficile approdo verista di Capuana e Verga, la chiara coscienza linguistica di De Roberto, fino al narrato introspectivo del *Fu Mattia Pascal* e al parlato trascritto medio degli *Indifferenti* (cfr. E. Testa, *Lo stile semplice...*).

¹⁹³ Già nel 1977 Nicholas Patruno (*Language in Giovanni Verga's Early Novels...*) aveva descritto il rapporto tra competenza linguistica e nuove istanze espressive nei primi romanzi di Verga, sottolineando la persistente difficoltà di mettere in atto una soluzione comunicativa davvero unitaria in assenza di forze centripete di tipo economico, pur in presenza di forti istanze politiche, culturali e civili. I soggiorni fiorentini di Verga e Capuana si configurano in tal senso come tentativi di soluzione personale ai problemi di una competenza attiva dell'italiano difficilmente attingibile con la formazione scolastica o per via librerica. Salvatore Riolo (*Tra italiano di Sicilia e italiano di Firenze: l'ordito linguistico di «Storia di una capinera»*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.2, 1981, pp.193-220), ha individuato in uno dei romanzi giovanili dello stesso Verga quattro componenti essenziali e quantificabili: 70% di italiano di base, 16% di italiano letterario (caratterizzato a livello fonografemico dalla preferenza del dittongo -uo e di *iè* in sillaba libera in parole come *giuoco*, *famigliola*, *intiere*, conservazione della *i* prostetica, a livello morfosintattico da forme con enclisi pronominale, o di futuro con epentesi di -e, da termini come *mane*, *preci*, *timidità*, *profferire* e avverbi come *indi*, *ove*, *onde*), 8% di italiano di Sicilia, 6% di italiano di Firenze (monottongo dopo palatale, suffissi in - *erello*, articolo determinativo prima di nomi propri femminili o maschili, *si* impersonale invece della terza persona plurale, diminutivi in -*ino* e -*etto*, uso di *codesto* e di termini regionalmente connotati).

pevole di tutto ciò e adoperò tutte le strategie stilistiche in suo possesso per conseguire risultati apprezzabili (o almeno meno compromessi) e per farli conseguire a chi gli si rivolgeva, come De Roberto.

Certo, gli esiti linguistici di buona parte delle prime opere narrative di Verga e Capuana risentono di queste faticose scelte, complicate dal fatto che il repertorio dell'italiano medio non era ancora consolidato. Confrontati con le scelte univoche manzoniane, possono essere in tal modo spiegati esiti polimorfici quali la conservazione del dittongo *-uo* anche prima di palatale, la *i* prostetica, le forme in *o* pretonica (*ufficiale, coltura, molino*), o in *i* al posto di *e* pretonica (*dilicato e gittare*), l'uso della sonora in *lagrime, sacrificio e nudriva*, la preferenza per le preposizioni articolate non agglutinate, la conservazione dei pronomi personali *ei, egli* ed *ella*.

Attraverso tutte le riflessioni linguistiche ed esperienze metodologiche e narrative, cui si è accennato, De Roberto approdava nel 1910 a quella definizione dell'italiano espressa nell'*Avvertimento* all'ultima edizione della *Sorte*: «si è voluto dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbandò maggior fedeltà alla lingua madre». Oltre alla lezione del lapis verde capuaniano, riecheggia in queste parole il magistero verghiano che fondava lo stile ideale su un colore locale in contrapposizione a una dialettalità integrale. Per certo confortavano De Roberto le parole con cui l'autore dei *Malavoglia* aveva salutato *La Sorte* come testo emblematico della poetica verista, apprezzandone la «schietta e sobria efficacia di colore e di disegno».¹⁹⁴

E tuttavia nell'ultima edizione della raccolta, De Roberto mostra di voler superare la concezione verista del rapporto tra ambiente regionale, colorito locale e lingua appositamente modellata, al fine di conseguire una standardizzazione del

¹⁹⁴ Cfr. la lettera citata alla nota 72; per la citazione precedente, cfr. la nota 243.

mezzo espressivo, ottenuta faticosamente, recuperando con un uso attento e costante degli strumenti lessicografici disponibili e attraverso un consapevole studio degli stessi, le espressioni letterarie di autori passati e contemporanei. Di conseguenza anche il metalinguaggio definitorio adoperato dall'autore muta, e la lingua regionale diviene solo «elemento vernacolo», da adoperare con estrema moderazione, visto che è possibile ottenere il «colorito locale» contestualizzando la narrazione in italiano, finalmente riconosciuta come «lingua madre» piuttosto che come lingua *target*¹⁹⁵, con un ribaltamento storico oltre che ideologico della precedente generazione di scrittori veristi. Come ha osservato Francesco Bruni, l'italiano, per autori come la Serao, Del Balzo, Capuana e lo stesso Verga, si configurava come lingua scarsamente accessibile «anche per chi [...] non difettava di doti e risorse culturali»; era chiaro quindi che «la prosa difettosa del Verga giovane o del Del Balzo maturo è il prezzo pagato a una formazione culturale condotta sul romanzo francese e su cattivi esempi di scrittura italiana moderna»¹⁹⁶, dove è evidente che «prosa difettosa» è da intendere come prosa aulica e schematicamente formalizzata. A tale formazione linguistica unilaterale e disarmonica sul versante della competenza scrittoria Verga aveva contrapposto, nella famosa intervista a Ogetti, la necessità dell'ascolto della lingua parlata. La diversa formazione culturale di De Roberto, libera ormai dai richiami e dalle lusinghe del dialetto, gli consente di considerare l'italiano come lingua madre e di adoperare questo stru-

¹⁹⁵ Si riprende dalla sociolinguistica attuale il termine *target language*, ovvero lingua/obiettivo, al fine di connotare il progressivo processo di acquisizione linguistica e di avvicinamento graduale per successivi mutamenti di ordine fonografico, morfosintattico, lessicale/semantico, sintattico ad una lingua seconda. Cfr. E.Arcaini, B. Py, *Interlingua. Aspetti teorici e implicazioni didattiche*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.

¹⁹⁶ F. Bruni, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in AA.VV. *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Napoli, Loffredo, 1985, pp.489-547; poi nel vol. dello stesso autore *Prosa e narrativa...*, pp.137-192). p. 539.

mento linguistico non tanto in funzione di rappresentazione del reale, cioè di verismo, quanto in funzione stilistico-retorica, come strumento della costruzione narrativa, qualunque ne fosse la qualificazione. Da ciò discende il proposito di migliorare e affinare i suoi mezzi espressivi con la lettura degli autori italiani e con l'uso sistematico e critico degli strumenti lessicografici senza la remora del pregiudizio puristico:

il nostro patrimonio di vocaboli, di frasi e di espressioni è troppo povero per colpa nostra, che ci siamo messi a scrivere senza prima aver letto tutto quello che c'è da leggere qui in casa [...] I francesismi, i neologismi, e se occorre anche i solecismi non mi spaventano; ma bisogna che la frase sia ricca, precisa, colorita e sonora: non bisogna lasciar correre i periodi fiacchi, le ripetizioni fastidiose che ci escono dalla penna nella foga dell'improvvisazione: bisogna impastare le parole come i pittori impastano i colori, fin quando non si trova il tono conveniente [...] tutto questo che tu stai leggendo, io lo scrivo a poco per volta, interrompendomi, pensando, cancellando, ricopiando [...] se è sempre necessario manipolare un poco la materia prima, il nostro dovere è di manipolarla molto¹⁹⁷.

Queste ultime indicazioni di metodo rivelano una piena consapevolezza della dimensione diamesica di una lingua: solo scrivendo poco per volta e quindi riflettendo sulla comprensibilità del messaggio e sulle reazioni del destinatario si può ottenere un messaggio veramente efficace, e se poi questo messaggio aspira a essere letterario bisognerà allora «manipolare» molto la lingua al fine di ottenere una espressione che sia «ricca, precisa, colorita e sonora», senza i «periodi fiacchi, le ripetizioni fastidiose che ci escono dalla penna nella foga dell'improvvisazione». Per ottenere ciò, è necessario ovviamente uno studio attento e approfondito di ogni fonte di «scrittura» e

¹⁹⁷ Lettera a F. Di Giorgi, 7 marzo 1891, in F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrigani..., p. 1728.

soprattutto delle fonti lessicografiche. Nel pieno fervore della composizione dei *Viceré*, invitando a Catania l'amico palermitano Di Giorgi, De Roberto insiste a tal proposito: «leggeremo insieme il Vocabolario del Fanfani, occupazione alla quale io sono dato presentemente»¹⁹⁸. Il richiamo a Fanfani, sia come autore del *Vocabolario della lingua italiana* del 1855, sia del *Vocabolario dell'uso toscano* del 1863, parrebbe indicare in De Roberto un orientamento filoflorentinista e tradizionalista, seppur aperto a una lingua d'uso. Nella prassi scrittoria è più probabile che De Roberto adoperasse anche il *Vocabolario italiano della lingua parlata*, compilato nel 1875 dal Rigutini sotto la guida di Fanfani, testo più aperto al parlato ed all'uso contemporaneo nonché ricco di fraseologia colloquiale, caratteristiche che lo rendevano senz'altro preferibile per uno scrittore in cerca di espressioni tratte dall'uso vivo ma non troppo marcate in senso diatopico, come aveva già sperimentato il Verga.¹⁹⁹ Certo è che in quegli anni De Roberto si accostò con grande attenzione a tutte le opere lessicografiche correnti; e ciò oltre a consentirgli di migliorare la propria conoscenza della lingua gli permise di recensire, sulla base della competenza già acquisita, alcune lacune o difetti dei compilatori, nonché di rispondere con cognizione di causa a quanti avevano da rimproverargli un uso poco corretto dell'italiano²⁰⁰.

¹⁹⁸ Lettera a F. Di Giorgi del 16 ottobre 1891, in F. Di Giorgi, *Lettere...*, lettera n. 44, p. 286.

¹⁹⁹ A tale vocabolario il Verga faceva esplicito riferimento nella famosa lettera al Camerini dell'8 aprile 1890, come fonte di riscontro delle espressioni fraseologiche toscane del *Mastro Don Gesualdo*, la cui autenticità era stata contestata dal Petrocchi. Effettivamente, come ha dimostrato G. Alfieri (*Innesti fraseologici...*) con puntuali sondaggi, il Verga si servì di tale repertorio lessicografico già per la stesura dei *Malavoglia*. Luciana Salibra ha esteso tale verifica al secondo romanzo dei *Vinti* (*Il toscanismo nel Mastro Don Gesualdo*, Firenze, Olschki, 1994).

²⁰⁰ In un'altra lettera a Di Giorgi del 10 settembre 1893 (cfr. F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. Madrignani..., pp. 1735-1741) commentando una poco favorevole recensione apparsa sulla "Scena" a proposito de *L'illusione*, a parte il famoso atto di autoaccusa su cui torneremo più avanti («sento il bisogno di tradurre i miei libri in italiano»), De Roberto elen-

In realtà, il travaglio linguistico dello scrittore, dagli esordi peculiarmente naturalistici di novelle de *La Sorte* o dei *Documenti Umani*, alle novelle di argomento bellico come *La Paura*, procede sempre su un doppio piano di sofferta consapevolezza: mentre per un verso avverte e comunica la necessità di un sempre maggiore affinamento della competenza linguistica personale, per un altro verso ricerca un continuo adeguamento situazionale della *performance* stilistica, in misura maggiore rispetto ad altri scrittori "provinciali". Tale travaglio si riflette in modo diretto nel lavoro di correzione attuato ripetutamente e sistematicamente dallo scrittore.

Il percorso qui iniziato e preconizzato sulle diverse stesure della *Sorte* non può perciò chiudersi e concludersi con questo testo: ben altre sono le prospettive di una ricerca in tal senso. Essa infatti non può ignorare che la riflessione di De Roberto sulla veste formale e sulle strutture narrative delle sue stesse opere investe buona parte della sua produzione: accanto e in contemporanea alle revisioni periodiche della *Sorte*, egli compone l'*Ermanno Raeli* nell'89 per poi rifarlo *ex novo* nel '23 (con l'esempio straordinario, nella tradizione italiana, di un romanzo a doppio esito), scrive intorno al '94 *I Viceré* anch'esso in due stesure (sinora pressoché inesplorate) ed ancora continua giorno dopo giorno il faticoso mestiere di recensore (non solo di prosa italiana, ma soprattutto di opere francesi). Né può ignorarsi che, sperimentando plurime tipologie di scrittura, a volte nel medesimo contesto compositivo, dai primi tentativi poetici giovanili (con inesauste interpretazioni ed imitazioni di poeti francesi decadenti, da Sully-Prudhome a

ca una serie di improprietà linguistiche del compilatore dell'articolo, citando il *Lessico della corrotta italianità* (1877) di Fanfani e Arlia. Non mi sembra quest'ultima citazione motivo valido per pensare che questa compilazione lessicografica fosse l'unica o la più rappresentativa fra quelle consultate da De Roberto, come dice Grana, facendo derivare, come s'è già accennato, da questa ipotesi «la sua vera fissa puristica del vocabolario» (G. Grana, *I Viceré e la patologia del reale*, Milano, Marzorati, 1982, p. 535).

Baudelaire e Bourget), alla attenta lettura della poesia (e della prosa) leopardiana, dalla pratica del giornalismo - rosa di testimonianze salottiere alle opere sulla dialettica amorosa, che s'accompagnano alle elucubrazioni sentimentali dell'epistolario amoroso (tanto vicine all'*Ermanno*). Tentativi di scritture diverse, come si vede, che hanno tempi e culture diverse e che attendono comunque di essere esplorate, prima di pervenire ad analisi e conclusioni più complessive, in buona parte esercitate sinora sui testi estremi per qualità (*I Vicerè*) o per cronologia (le novelle di guerra). Ne sono esempio le pagine essenziali che la critica più avvertita ha dedicato a De Roberto: dal «realismo analitico» di Natale Tedesco alla «rappresentazione sempre indiretta, obliqua» e alla «fictional irony» di Carlo Madrignani, dalla «naturale disposizione narrativa e antilirica» di Serrianni e alla «patologia del reale» di Grana fino alle puntuali analisi linguistiche di Stussi e Perugini²⁰¹.

Ciò che emerge comunque da questi studi e da quanto detto finora è che grazie al continuo lavoro di approfondimento della dimensione morfo-fraseologica della lingua condotta sui lessici, De Roberto è riuscito ad ottenere 'colore' espressivo, ri-toscanizzando un testo di matrice regionale, ed intensificando i toni figurativi sul piano dello stile elocutivo.

La soluzione derobertiana adottata in questa prima raccolta risulta in tal senso emblematica: niente regionalismi inconsci, niente lingua "confusionale", bassissimo il tasso globale di regionalismi: il "colorito locale" a livello linguistico, al di là della magistrale contestualizzazione è ugualmente presente, affidato alla rete invisibile della struttura sintagmatica e sintattica in senso più ampio che rappresenta il nocciolo duro di ogni codice espressivo, ciò che lo rende realmente differente dagli altri.

²⁰¹ A Stussi, *Appunti sulla lingua dei «Vicerè»...*, e M. Perugini, *Livelli di discorso nei Vicerè...*

CAPITOLO 3

3.1. De Roberto e «lo studio della nostra lingua»

La lezione di metodo correttorio ricevuta da Capuana sul testo della prima raccolta di novelle rimase sicuramente ben impressa nella coscienza metalinguistica di De Roberto al di là degli esiti linguistico-stilistici nel passaggio dal manoscritto alla prima edizione. Il confronto con problemi reali e concreti di adeguatezza espressiva riacutizzò di certo un'esigenza prepotentemente avvertita dallo scrittore, ovvero la necessità di approfondire lo studio di una lingua sentita come non ancora pienamente nazionale soprattutto nella diafasia e nella diastria, con la conseguente e costante necessità di adattare le proprie scelte linguistico-stilistiche a un contesto dinamico²⁰². Il derobertiano «studio della nostra lingua»²⁰³ attento non solo alla dimensione stilistica, ma anche a quella linguistica in generale, e sociolinguistica in particolare, diventerà un *Leitmotiv* in tutta l'opera dell'autore della *Sorte*. A ben guardare, la riflessione di De Roberto sulla lingua investe anche i problemi generali dell'espressione verbale. Molti spunti si ritrovano, per esempio, nella novella *Donato del Piano*²⁰⁴, a partire da consi-

²⁰² Stussi, nel saggio *Appunti sulla lingua dei Vicerè...*, ha osservato come l'opera di De Roberto offra «interessante testimonianza di quanto fosse ancora ardua per un letterato meridionale la ricerca di una lingua adatta alla prosa narrativa» (p. 330).

²⁰³ L'articolo più volte rammentato, dal titolo *Per lo studio della nostra lingua*, costituisce la base delle considerazioni formulate in questo capitolo.

²⁰⁴ Uscita per la prima volta sul «Fanfulla della domenica» del 14 aprile 1887, fu inserita nella raccolta *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888, oggi

derazioni generali come: «La parola avrà tutt'al più un valore suggestivo, non mai espressivo. I segni verbali, a cui s'è dato un convenzionale significato, potranno destare per associazione, l'idea ad essi attribuita, ma non rappresentarla direttamente.²⁰⁵ Si giungeva così a un pessimismo di fondo sull'efficacia della comunicazione verbale: «Ora, le mie parole non rispondono mai al mio pensiero – perché sono parole; vuol dire qualcosa di determinato, di concreto, di fisso, di immutabile; ed il pensiero possiede le qualità perfettamente opposte, esso non è, ma diviene, si fa, in una gestazione perenne...le parole non rappresentano se non un fuggevole istante in questa rapidissima successione.²⁰⁶ E ancora: «no, la parola non esiste! Esistono delle parole, degli accozzamenti di sillabe, delle successioni di suoni più o meno rapidi, che presumono di esprimere l'idea, mentre ne sono separati da un abisso.²⁰⁷ Più interessanti sono le considerazioni in merito alla parola scritta che stanno alla base del lavoro continuo di De Roberto sullo strumento linguistico, a cui si è già accennato in apertura:

la parola scritta risponde più imperfettamente all'espressione del pensiero. Parlando, si è più ingenui, più fedeli, più veri; la scrittura è un'arte – voglio dire un artificio. Il periodo non esce bello e foggiateo dal cervello; esso è invece il frutto di mille tentativi, di mille ricerche, di mille pentimenti; la sua coesione è tutta opera dello studio, il pensiero è per sé stesso ondeggiante, incoerente, indefinito...²⁰⁸

Riflettendo sulla forma e sul rapporto lingua/stile, De Roberto scriveva al giovane amico Di Giorgi esortandolo a rimpastare «tre volte e spesso più» il testo scritto, ma soprattutto lo

ripubblicata a cura di G. Traina (Federico De Roberto, *«La disdetta» e altre novelle...*).

²⁰⁵ F. De Roberto, *Donato Del Piano*, ivi, p. 101.

²⁰⁶ Ivi, p. 104.

²⁰⁷ Ivi p. 99.

²⁰⁸ Ivi p. 106.

invitava allo «studio paziente, perseverante, indefesso», poiché dalla «concezione del soggetto alla collocazione delle virgole», tutto ciò che si scrive deve essere «frutto d'un pensiero assiduo, d'una indagine minuziosa, di un controllo instancabile»²⁰⁹. Se lo «studio della nostra lingua» è una costante in tutta l'opera derobertiana, come si è già accennato, è possibile individuare un periodo preciso in cui questo studio si intensifica. È la fase che coincide con l'inizio del nuovo secolo (1900 nuova edizione de *L'illusione*, 1903, l'articolo sullo «Studio della nostra lingua», 1910 terza edizione della *Sorte*, 1911 nuova edizione dell'*Albero della scienza*) e si conclude con l'imponente riscrittura dell'*Ermanno Raeli* nel 1923. È una fase in cui l'interesse dello scrittore si rivolge al rapporto lingua/società, lingua e sistema variazionale della stessa. Dalla riflessione sui problemi comunicativi in generale, il pensiero linguistico derobertiano si sposta perciò ai problemi espressivi di resa del pensiero e ben presto al versante sociolinguistico. Abbiamo osservato nei capitoli 1 e 2 come l'apprendistato linguistico-stilistico derobertiano si sia rivolto costantemente ai rapporti conflittuali tra italiano e varianti regionali e, a tal proposito, Vittorio Spinazzola osservava come *I Vicerè* riflettersero tutte le varie «modulazioni che la lingua nazionale assumeva nei vari strati sociali nell'Italia tardo ottocentesca»²¹⁰, e quindi, aggiungiamo, come l'autore mostrasse una forte coscienza sociolinguistica. Lo stesso Spinazzola indicava come da un punto di vista stilistico De Roberto non avesse voluto seguire né la via additata

²⁰⁹ Lettera a F di Giorgi, 12 marzo 1890, in Lettere inedite di *Federico De Roberto* a cura di A. Navarria, pp. 236-237.

²¹⁰ V. Spinazzola, *F. De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 158. Francesco Bruni ha adeguatamente messo in evidenza la sensibilità diamesica e diastratica di De Roberto, confrontandola con quella di altri veristi o narratori coevi, all'interno di un più ampio discorso sulle tecniche narrative tardo-ottocentesche, confermando in tal modo quanto era già stato osservato in astratto da Spinazzola sull'ordine testuale nel saggio sopra citato (cfr. F. Bruni, *Sondaggi...*).

dal Manzoni né quella personalissima sperimentata dal Verga nei *Malavoglia* e pertanto avesse costruito la prosa dei *Vicerè* in modo che vi «si scontrassero, pagina per pagina, l'italiano aulico e i modi di dire vernacoli, la moderna tecnica oratoria dei comizi elettorali e il linguaggio della narrativa patetica tardo romantica: un coraggioso esperimento di oggettivismo linguistico [...] Ma nello stesso tempo in cui moltiplicava i suoi moduli linguistici adattandoli alla varia individualità dei personaggi, egli li riconduceva tutti ad una fondamentale unità, ad un tono medio che è quello dato dal parlar comune».²¹¹

Qualificazione sociolinguistica dei personaggi e delle situazioni, letterarietà della scrittura, confronto di superficiali forme mimetiche in contrasto con una struttura profonda unitaria sono modalità interattive tipiche del De Roberto maturo²¹² e tuttavia sarà utile verificare tali interazioni sulla trama di alcuni documenti che recano traccia di tutto il percorso di riflessione linguistica di De Roberto: si tratta non solo delle prefazioni o delle lettere spesso citate, ma anche di materiali testuali poco considerati sinora, come alcuni scritti frammentari e occasionali di argomento linguistico.

Giovanni Grana, nel capitolo del suo saggio sui *Vicerè* dedicato alla problematica linguistica nell'opera di De Roberto, sottolinea la già citata dicotomia tra una forma linguistica unitaria e i tentativi di volta in volta realizzati di caratterizzazioni linguistiche diverse. Questo doppio binario, l'uno principale e di fondo, l'altro occasionale per forme e caratterizzazioni, sarebbe stato consentito, come aveva ipotizzato lo Spinazzola,

²¹¹ V. Spinazzola, *F. De Roberto e il verismo...*, p. 158-159.

²¹² Sugli intendimenti esclusivamente stilistico-narrativi di tale coscienza senza alcun risvolto politico-linguistico ha insistito G. Grana: «il problema dell'unità della lingua, con le implicazioni nazionali civili e popolari, poteva preoccupare ancor meno di Verga De Roberto, la sua generazione [...] per De Roberto più di tutti il problema della lingua era un problema di scrittura narrativa-*(I Vicerè e la patologia del reale...*, p. 537). Si cercherà di mostrare, nelle pagine che seguono, che la coscienza linguistica dell'autore si estendeva senz'altro a più vasti ambiti problematici.

dall'esistenza di una lingua media borghese, di una sorta di standard non letterario già consolidato in certi strati sociali della comunità nazionale: «la 'semplicità' e la 'efficacia' che vi ammirava nella 'forma' proprio Capuana [...] erano la naturalezza corsiva della lingua media borghese che De Roberto, scrittore aristocratico-borghese 'siciliano' di cospicue letture francesi, sapeva flettere ai più vari effetti di stilizzazione parodica e di plurivocità linguistica»²¹³. Tuttavia, dare per scontata la presenza consolidata di una lingua media borghese sul finire dell'Ottocento significa fondare la ricerca sulla lingua di De Roberto su un'ipotesi di base illusoria²¹⁴ sia sul piano collettivo, sia sul piano individuale della competenza linguistica dello stesso De Roberto²¹⁵, che non smise mai di condurre analisi sistematiche non solo su tutti i repertori lessicografici e fraseologici disponibili, ma anche sulla testualità narrativa coeva, rimproverandosi talvolta di non aver letto «tutto quanto c'è da

²¹³ Ivi, p. 536.

²¹⁴ Sulla improponibilità di un «italiano medio» in questa sede storica, vedi Gaetano Berruto (*Le varietà del repertorio*, in Alberto A. Sobrero, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Bari Laterza 1993, pp. 3-36). Circa un ipotetico «repertorio medio» dell'italiano egli osserva che ancora oggi «non esiste un unico repertorio linguistico panitaliano, valido per tutti gli italiani: i concreti repertori linguistici vanno sempre riferiti alle singole regioni ed aree» (p.4). Solo per la varietà letteraria dell'italiano si può parlare di italiano standard.

²¹⁵ G. Alfieri, esaminando da un punto di vista linguistico il diario dello scrittore adolescente (*Le Memorie giovanili di Federico De Roberto, ovvero dell'educazione di un giovane perbene*, in «Annali della Fondazione Verga», nn. 11-12, 1994, pp.141-181), osserva che il repertorio linguistico offerto da quelle precoci memorie «nelle sue coordinate tra statuto sociale e schemi individuali, rappresenta un'interessante testimonianza storicolinguistica per il suo duplice valore, per un verso degli usi comunicativi in atto nella scuola e nella società dell'Italia postunitaria, e per l'altro dei più lontani e anticipativi dati della formazione linguistica del futuro autore de *I Vicerè*. Vi affiora una configurazione linguistica divisa tra toscanismo superficiale di fonte scolastica o libresca e un sottofondo di dialetto italianizzato di origine familiare o ambientale». Tra questi due poli di questo repertorio già acquisito De Roberto lavorerà sodo per costruirsi una competenza «media» e per riuscire a ricreare sulla pagina narrativa registri molteplici e articolati.

leggere qui in casa»²¹⁶. Su questo aspetto vale la pena di riportare qui un brano dell'intervista rilasciata di De Roberto a Ugo Ojetti nel 1894, dalla quale emerge proprio la consapevolezza dell'autore della perdurante assenza in Italia di una lingua "media", base per una nuova narrativa. Nell'intervista lo scrittore dichiarava di non aver fiducia nel successo della letteratura italiana, sia per «mancanza di un soggetto nuovo piacevole al pubblico» sia soprattutto per «mancanza della lingua atta ad esprimere quel possibile soggetto»²¹⁷.

Come ti dicevo, la seconda ragione del mio pessimismo, è la mancanza di una lingua agile e sicura. Tra la lingua nobile e aulica che Gabriele D'Annunzio predica e a volte usa, e la lingua comune parlata viva e vivace, che c'è? O meglio abbiamo una lingua che le comprende tutt'e due? Perché quella prima sarà adatta e formulare precisamente un'analisi psicologica o a descrivere uno stato d'animo o un paesaggio fine e poetico; questa seconda (e il Manzoni l'ha adoperata) è più borghese, serve a nominare gli oggetti e gli uomini tra cui viviamo ogni giorno, serve a parlare e a intenderci nella vita comune. Il Romanzo che vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume (e questo sarà il romanzo futuro) che istromento adopererà? Ci vorranno anni e anni perché quest'istromento sia limato e solido. Prima d'allora accuseranno il Verga di non scrivere in italiano; e dall'altro lato il D'Annunzio per necessità senza addarsene, userà, come gli è avvenuto nel Trionfo della morte - dei francesismi e delle forme di periodare tutte straniere [...] Il Verga dai *Carbonari della Montagna* [...] fino alle ultime novelle ha progredito nella italianità della lingua. Il D'Annunzio dal *Piacere* al *Trionfo* è decaduto in pochi anni²¹⁸.

De Roberto analizza correttamente il repertorio dell'italiano del suo tempo indicandone due poli in diamesia e in dia-

²¹⁶ Cfr. la lettera a Ferdinando di Giorgi del 7 marzo 1891 citata alla nota 197.

²¹⁷ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati...*, p.83.

²¹⁸ Ivi, pp. 85-86.

fasia: «la lingua nobile e aulica che Gabriele D'Annunzio predica e a volte usa, e la lingua comune parlata viva e vivace». Pur non specificando tipologicamente quest'ultimo polo, che potrebbe comprendere o precedere le varietà dialettali, regionali, e precludere ad un italiano standard, egli sottolinea che manca ancora una varietà intermedia «borghese», che serva nella scrittura a «nominare gli oggetti e gli uomini tra cui viviamo ogni giorno», e nell'oralità «a parlare e a intenderci nella vita comune», vicina nell'espressione letteraria a quella creata ed adoperata da Manzoni. In questo senso egli ha anche ben chiaro quale deve essere il ruolo degli scrittori nel promuovere una certa varietà di lingua: Verga «ha progredito nell'italianità» dai *Carbonari* in poi, D'Annunzio si allontanato dalla varietà media auspicabile, Manzoni, invece, è riuscito ad «ado-perarla».

La ricerca di una lingua narrativa 'media' da adattare con duttilità alla realtà narrativa da rappresentare ha costituito per De Roberto un impegno faticoso e costante, un lungo ed ininterrotto lavoro di indagine, di analisi e di adattamento, del quale, ad esempio, è testimonianza ineguagliabile il processo di revisione sistematicamente operato nelle diverse redazioni delle sue opere. Lo ha ribadito Alfredo Stussi, senza porsi l'obiettivo unico di un giudizio di valore²¹⁹. Infatti, una volta evidenziate le linee essenziali della scrittura di De Roberto, lo studioso indica le strade più proficue per continuare ed approfondire la ricerca: «resta in larga misura da descrivere la sua interna configurazione, impresa che linguisti e filologi dovranno condurre di conserva, soprattutto là dove la vicenda elabo-

²¹⁹ Per esempio, il Grana asseriva: «l'idea fissa del vocabolario non l'abbandonerà più, e fortuna che molte correzioni sono in pratica 'miglioramenti' formali, e che per il resto la pedanteria grammaticale non riuscirà a modificare [...] se non in qualche verniciatura parziale la stessa struttura linguistica di *l'Illusione* e degli altri libri 'riveduti e corretti'» («*I Vicerè* e la *patologia*...», p.535). Più avanti si tornerà sull'uso costante e accurato del «vocabolario» in rapporto alle correzioni e si cercherà di coglierne il vero significato.

rativa si può documentare a partire da manoscritti inediti.²²⁰ Egli stesso ne percorre un buon tratto poiché riesce a mettere a fuoco, in questa più ampia prospettiva, le concrete dinamiche espressive derobertiane nella prima edizione dei *Vicerè*. Vengono così posti in luce sia l'estrema sensibilità linguistica di De Roberto²²¹, sia gli usi stilistici caratterizzanti della scrittura dei *Vicerè*, indagata sistematicamente in tutti gli aspetti della lingua, per poi confrontarli con le dichiarazioni teoriche espresse sporadicamente nelle lettere o nelle prefazioni. Sulla stessa linea Marco Perugini ha richiamato l'attenzione sulle caratteristiche espressive dei *Vicerè*, modellate su una lingua tutta letteraria «che sperimenta, nelle stilizzazioni operate sui vari personaggi, i diversi livelli di discorso narrativo». ²²² Sempre a proposito della lingua dell'opera maggiore, Natale Tedesco mette in rilievo il valore «politico-linguistico» di alcune soluzioni espressive: «questi inserti dialettali pare vogliano portare un contributo sul piano letterario alla polivalente formazione di una lingua media italiana più completa e ricca»²²³. Spostando il fuoco dell'attenzione a tutta l'opera dello scrittore, fin dai promettenti esordi, Di Grado ribadisce la «centralità del linguaggio e della sua autoriflessività come baricentro dell'opera derobertiana: che può significare astratta e indiretta riflessione sui codici espressivi e sui modi di formare [...] oppure, ed è il caso

²²⁰ A. Stussi, *Appunti sulla lingua...*, p. 331.

²²¹ «Colpisce nei *Vicerè* l'attenzione per peculiarità dell'uso linguistico orale e scritto dei personaggi: fin dalle prime pagine, quando la notizia della morte della principessa viene trasmessa di bocca in bocca [...]. Tuttavia non solo le classi subalterne richiamano l'attenzione dello scrittore: basti pensare all'Abate del monastero di San Nicola che [...] vien subito caratterizzato dialettalmente [...]; ma la sua caratterizzazione è sul piano dei tic linguistici» (A. Stussi, *Appunti sulla lingua...*, pp. 332-333). E ancora: «De Roberto riserva in generale una particolare attenzione ai discorsi riportati e lo fa non solo nel modo più ovvio, cioè simulando pause, false partenze, interiezioni, ripetizioni [...] ma anche adottando specifici contrassegni lessicali e sintattici, più o meno individualizzanti» (Ivi, p.334).

²²² M. Perugini, *Livelli di discorso nei Vicerè ...*, p. 373.

²²³ Nel volume *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico...*, p. 131.

delle opere più celebri e audaci, effettuale e diretta manipolazione dei linguaggi, sperimentalismo, innovazione.²²⁴

È proprio su questo doppio binario, riflessione metalinguistica e prassi scrittoria, che si è cercato di procedere fin qui in questo studio, al fine di mettere in luce coscienza e riflessione linguistica in De Roberto. Sul versante della pratica scrittoria, soprattutto sui processi di riscrittura cui abbiamo accennato, molto resta ancora da fare. Gli esempi di lettura variantistica come quella operata da Traina per *La Disdetta* e qui riproposta circoscrivendolo al rapporto manoscritto/prima edizione della *Sorte*, o quella avviata da Stussi per *I Vicerè*, indicano un percorso indagativo importante, auspicato anche da Castelli per le novelle dell'*Albero della Scienza*. Tra l'edizione del 1890 e quella del 1911 infatti Castelli osserva globalmente una direzione di «miglioramento dell'espressione e della maggiore scioltezza e fluidità dei periodi», identificando una serie di procedure tendenziali che riflettono quelle già sperimentate nella *Sorte*, autonomamente o per influsso capuaniano: adozione di tempi semplici al posto dei tempi composti; soppressione del pronome personale soggetto; sostituzione di forme desuete (*imagine-imaginare* > *immagine-immaginare*, *forastiera* > *forestiera*; *pel* > *per il*); sostituzioni lessicali, che mirano ad una maggiore precisione ed eleganza espressiva (*spiegata* > *spiegarsi*; *qualche poco* > *alquanto*; *brevi* > *sottili*; *dono d'osservazione* > *spirito d'osservazione*); semplificazioni sinonimiche (*ella esauriva tutta la sua attività* > *ella metteva tutta se stessa*; *in cospetto di lei* > *in sua presenza*; *la cura d'una casa propria* > *le cure familiari*; *nervosità impercettibile* > *fremito*); ricerca dell'adeguatezza espressiva (*se egli avesse potuto nutrire la fiducia di una grande difficoltà nella conquista della Valcresi* > *se avesse potuto credere molto difficile la conquista di quella dama*)²²⁵.

²²⁴ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti ...*

²²⁵ Rosario Castelli, *Anatomie del cuore. De Roberto e il "tormento simpatico"*, in F. De Roberto, *L'Albero della scienza*, a cura di R. Castelli, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1997, pp. 9-46.

È noto che un pensiero linguistico derobertiano, organizzato in un testo o almeno un corpus unitario di citazioni, non esiste. Per ricostruire pertanto le posizioni dei veristi siciliani De Roberto, Verga e perfino Capuana, che, per motivi diversi, non riuscirono, o forse non aspirarono, a formulare sistematicamente le proprie opinioni in materia di lingua, pur avendo ben chiari temi e problemi della questione, non rimane che raccogliere e riportare tra loro enunciazioni formulate in occorrenze occasionali e perciò sempre con angolazioni diverse. Nel nostro caso le fonti su cui bisogna lavorare per cercare le tracce delle idee di De Roberto sulla lingua sono assai limitate e non sempre vi si trovano opinioni esplicite o elaborate. A voler ordinare cronologicamente tali documenti, si possono indicare alcuni momenti-chiave: a) elaborazione della *Sorte*, cioè rapporti tra manoscritto e prima edizione dell'opera (1887), carteggi, riflessioni e correzioni nelle altre edizioni; b) *Prefazione a Documenti umani* (1888)²²⁶; c) *Prefazione a Processi verbali* (1889); d) lettera del 7 marzo 1891 a Ferdinando Di Giorgi; e) lettere allo stesso del 10 settembre 1893 e del 7 dicembre 1895; f) articolo sul "Corriere della Sera" del 9/10 aprile 1900; g) articolo sul "Corriere della Sera" del 23 giugno 1903; h) *Prefazione* alla terza edizione della *Sorte* (1910); i) articolo sul "Giornale di Sicilia" (1925). Fissati per certi questi punti, sarà possibile individuare e circoscrivere le varie aree di interesse, stabilire in altri termini quale settore della lingua abbia formato oggetto di riflessione esplicita. Si dovrà partire perciò dal primo segmento, ovvero dai rapporti tra manoscritto e prima edizione della *Sorte* (1887)

²²⁶ Sugli stretti rapporti tra la prefazione programmatica dei *Documenti Umani* e le disavventure editoriali della *Sorte*, nel carteggio Treves-De Roberto, si veda Francesco Branciforti, *Un manifesto contestato: la prefazione a «Documenti Umani» di Federico De Roberto*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di V. Masiello, Roma, Salerno editrice, 2000, tomi 2, v. II, pp. 1.025-1.033.

con l'intervento di Capuana qui al centro del nostro interesse. Solo dopo aver apportato queste sostanziali modifiche linguistiche a tutte le novelle del manoscritto, De Roberto aveva inviato la raccolta all'editore fiorentino Pietro Barbera il 31 marzo 1886, precisando proprio, come si ricorderà, che «sono state lette dal mio maestro e amico Luigi Capuana, al quale non dispiacciono»²²⁷. Il silenzio di questo editore lo indusse a tentare la strada della pubblicazione con Treves, che si rivelò anch'essa infruttuosa²²⁸. La strada della pubblicazione in poche copie presso l'editore catanese Giannotta fu l'unica praticabile. Solo dopo aver licenziato *La Sorte* per la prima edizione dell'87, in poche copie, De Roberto inviò a Verga l'opera, per la quale, come si è già detto, ottenne dallo scrittore un lusinghiero riconoscimento, nonché un'indicazione di preferenza riguardo alle singole novelle²²⁹. I rilievi di Capuana e i rifiuti

²²⁷ Cfr. P. Meli, *Lettere inedite di Federico de Roberto a Pietro Barbera* ..., p. 184. Dalla lettera si evince che le novelle non furono mandate a questo editore («ho pensato di risparmiarle una noia»), che avrebbe dovuto fidarsi quindi del solo giudizio di Capuana. Evidentemente ciò non fu sufficiente, e neanche la proposta di de Roberto di stampare a proprie spese.

²²⁸ Com'è noto, Treves rifiutò di pubblicare nel 1887 le novelle della *Sorte* in quanto vi si descriveva soltanto «quel che vi è di brutto, di marcio, di sensuale nella società», secondo quanto riferisce lo stesso De Roberto nella *Prefazione ai Documenti umani* del 1888, presentandoli appunto come racconti «ispirati alle più alte idealità» in contrapposizione programmatica al realismo della prima raccolta: «Nelle novelle della *Sorte* io dovevo descrivere delle varietà di costumi: i miei personaggi erano diversi, necessari, tipici, l'osservazione esteriore era minuziosa; in queste novelle ideali ho dovuto notare delle gradazioni di sentimenti: i personaggi sono dei prestanome si rassomigliano un po' tutti; l'analisi psicologica soverchia ogni cosa» (*Documenti umani*..., p. XV). Sull'argomento cfr. F. Branciforti, *Un manifesto contestato* ...

²²⁹ Come si ricorderà, l'ordine originario delle novelle nel manoscritto era: *La Disdetta*, *Ragazzinaccio*, *Il matrimonio di Figaro*, *Nel Cortile*, *La Malanova*, *Rivolta*, *San Placido*. Nella prima edizione, invece, la novella *San Placido* viene spostata in terza posizione. A partire dalla seconda edizione viene introdotta la novella *Il Reuzzo*, considerata da Dominique Fernandez, curatore della ristampa più attuale (che riprende la terza edizione): «la più bella di questa raccolta [...] quella che mi pare che tocchi il punto più sensibile delle illusioni siciliane [...] l'orgoglio della discendenza maschile» (in F. De Roberto, *La Sorte*, Palermo, Sellerio, 1977, pp. XI - XII). Come si ricorderà, Verga, nella lettera a De Roberto datata 17 febbraio 1887, si era congratulato con il giovane scrittore (cfr. la nota 42).

reiterati degli editori produssero nel giovane De Roberto un forte sussulto di coscienza che causò una radicale revisione linguistica delle novelle della *Sorte* nel passaggio dal manoscritto alla prima edizione, con interventi tipologicamente diversi rispetto a quelli che si possono riscontrare nel passaggio tra prima e seconda edizione e tra seconda e terza.

La successiva vicenda elaborativa della *Sorte*, che si snoda tra il 1883 e il 1910, risulta pertanto preziosa al fine di descrivere la dinamica della maturazione linguistica e dell'evoluzione artistica dello scrittore, caratterizzata da un progressivo abbandono dei canoni espressivi del verismo e dall'approdo alle strutture logico - formali dell'analisi psicologica. Senza entrare nel merito del problema sostanziale posto dalle tematiche narrative, ci manterremo nei termini strettamente linguistici della questione, rammentando come il De Roberto chiarisca, nella *Prefazione a Documenti Umani* le motivazioni del proprio cambiamento di vedute in fatto di lingua e di stile:

I popolani di Sicilia parlano un loro particolare dialetto; quando io li rappresento ho due partiti dinanzi a me: il primo, che è l'estremo della verità, consiste nel riprodurre tal e quale il dialetto - come hanno tentato per le loro regioni il D'Annunzio, lo Scarfoglio, il Lemonnier ed altri, - il secondo, che è l'estremo della convenzione, consiste nel farli parlare in lingua, con accento toscano e sapore classico. Ora, se nel primo caso io rischio soltanto di non farmi comprendere dai lettori che ignorano il dialetto, nel secondo rischio addirittura di farli ridere tutti. Fra i due estremi io tento, con l'esempio del Verga, una conciliazione: sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là un solecismo, capovolgo certi periodi traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso alcuni modi di dire, e riferisco molti proverbi, pur di conseguire questo benedetto colore locale non solo nel dialogo, ma nella descrizione e nella narrazione ancora²³⁰.

²³⁰ F. De Roberto, *Prefazione a Documenti Umani* riportata in F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi...*

Come si vede, qui sono enunciati sinteticamente e con notevole perspicuità i termini del problema lingua - dialetto, sono individuati concretamente gli elementi che si presentano sulla tavola di composizione dello scrittore, e sono tracciate schematicamente le linee delle scelte linguistiche - stilistiche da adottare nella futura attività narrativa. Quella che colpisce maggiormente è la seconda delle linee di tendenza sopra evidenziate, per cui sono esplicitamente elencati, con grande consapevolezza della stratificazione sociolinguistica del repertorio dell'italiano del tempo, i procedimenti stilistici atti a rendere il topico "colore locale" senza restringere l'ambito della comprensione del testo entro confini regionali.

Fondamento di tutto è la lingua italiana e non il dialetto: essa costituisce il vero ed unico "canovaccio" (trama e ordito linguistici) per la varietà linguistica "media" scelta e perseguita da De Roberto attraverso una serie di felici soluzioni espressive ben lontane dai tentativi di "lingua borghese", per esempio, della Serao²³¹. Su questo "canovaccio" si articolano le operazioni di avvicinamento o di distanziamento rispetto al dialetto, con strategie specifiche già anticipate dall'autore: «qualche solecismo, qualche accostamento alla sintassi dialettale, qualche calco linguistico, qualche parafrasi di proverbi o frasi idiomatiche».

Man mano che s'avanza nell'esperienza artistica, quindi, la riflessione linguistica si allarga: dalla dicotomia lingua - dialetto si passa alla lingua come struttura narrativa. Nella *Prefazione a Processi verbali*, infatti, De Roberto insiste su uno stile «didascalico» e sull'uso del discorso diretto:

L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. [...] La parte dello scrittore [...] deve limitarsi insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle tra-

²³¹ Per i cui esiti espressivi si veda. F. Bruni, *Sondaggi...*, p.497.

scrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano «didascalie» [...] due o tre volte appena ho adoperato il dialogo indiretto²³².

Il momento successivo della riflessione linguistica derobertiana è testimoniato dalla già citata lettera al Di Giorgi del 1891 e da altri documenti che vale la pena di rileggere retrospettivamente, a questo punto del nostro lavoro analitico: il problema della lingua non viene più affrontato solo in rapporto alla tematica stilistico - letteraria, ma diviene un problema più ampio, che coinvolge la sfera della competenza linguistica globale dello scrittore. È necessario richiamare in merito qualche passaggio della citata lettera al Di Giorgi del marzo 1891 in cui si alludeva al «nostro patrimonio di vocaboli, di frasi e di espressioni» diventato «troppo povero per colpa nostra», in quanto «ci siamo messi a scrivere senza prima aver letto tutto quello che c'è da leggere qui in casa». Solo quando il problema della competenza idioletale sarà risolto lo scrittore potrà articolare il suo discorso stilistico-narrativo: «I francesismi, i neologismi e se occorre anche i solecismi non mi spaventano; ma bisogna che la frase sia ricca, precisa, colorita, e sonora: non bisogna lasciar correre i periodi fiacchi, le ripetizioni fastidiose che ci escono dalla penna nella foga dell'improvvisazione: bisogna impastare le parole come i pittori impastano i colori, fin quando si trova il tono conveniente»²³³. Gran parte di questa conflittualità pare emergere da residui di insicurezze linguistiche tipiche di un provinciale. Nel 1893, per esempio, continuava ancora ad affermare rivolgendosi al Di Giorgi: «sento il bisogno di tradurre i miei libri in italiano; perché la lingua in cui finora li ho scritti è talmente barbara da

²³² F. De Roberto, *Prefazione a Processi Verbali*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani..., pp.1641-1642.

²³³ Per la lettera a F. Di Giorgi, 7 marzo 1891, cfr. la nota 197. Vedi anche la lettera del 10 settembre 1893, in A. Navarria, *Federico De Roberto*, cit., n. 48, pp.297-98.

non avere a che fare con quella di Dante²³⁴. In questa fase di diffuso scontento, l'esigenza di "traduzione" e di "miglioramento" linguistico riguardava soprattutto l'ambito lessicale, lungamente inquinato dai francesismi, mentre in ambito sintattico il problema era costituito dai frequenti solecismi. In questi anni si colloca anche il processo creativo che porterà alla nascita dei *Vicerè* e al furore rielaborativo conseguente²³⁵, che porta con sé un feedback positivo sul fronte della competenza linguistico-stilistica:

Ciò non toglie che il signor Cabasino sia ingiusto. Quando mi rimprovera la lingua scorretta dell'*Amore* ha torto, o non ha tanta ragione. I miei primi libri sì, sono scritti in una lingua ostrogota, ma dai *Vicerè* in giù mi sono corretto²³⁶.

Tuttavia la momentanea soddisfazione per i propri esiti espressivi cederà ben presto il posto ai soliti interrogativi linguistici, cui egli cercherà risposta nella prassi elaborativa di altri scrittori italiani che lo hanno preceduto. Testimonianza di ciò si ritrova nel breve ma incisivo articolo su *Gli scritti postumi del Leopardi e del Manzoni* apparso sul "Corriere della Sera" dell' 8/9 aprile 1900. L'occasione era data dalla pubblicazione, dal giugno 1898 all'aprile del 1900, dei *Pensieri* di Leopardi (Le Monnier), che vedono la luce senza destare troppo interesse di pubblico e di critica. De Roberto, nel recensire il volume e nel segnalare l'opera all'attenzione dei lettori, trova modo, nella seconda parte dell'articolo, di trattare della spinosa questione della lingua che tanto gli stava a cuore e che, come egli rileva, aveva rappresentato «una delle questioni

²³⁴ La lettera di F. De Roberto è qui citata alla nota 1.

²³⁵ Bisognerà attendere l'edizione critica dei *Vicerè* a cura di Gianvito Resta per un quadro organico delle fasi di stesura e di correzione (ben 8 mesi) anteriori alla prima stampa del 1894, che rappresentò per lo scrittore un momento di soddisfazione da un punto di vista linguistico.

²³⁶ Lettera a Ferdinando Di Giorgi, 7-12-1895, in *Lettere inedite* di Federico De Roberto, a cura di A. Navarra, p.315.

che maggiormente inquietano il Leopardi». Per comprovarlo citava un passo dei *Pensieri leopardiani* destinato ad ampia e prolungata fortuna critica:

un francese, un inglese, un tedesco che ha coltivato il suo ingegno, e che si trova in istato di pensare, non ha che da scrivere. Egli trova una lingua nazionale già formata, stabilita e perfetta, imparata la quale ei non ha che a servirsene [...]. Ben diverso è oggidì il caso dell'Italia. [...] Un italiano, ancorchè perfettamente istruito [...] si trova a mancare affatto della lingua in cui possa farlo, non solo perfettamente, ma pur mediocrissimamente.

A dare maggior forza e vigore alle considerazioni di Leopardi, De Roberto ricorre alla recente lettura degli *Scritti postumi* manzoniani editi proprio allora da G. Sforza, che comprovavano per altra via le medesime difficoltà linguistiche dello scrittore milanese e le soluzioni espressive tentate e sperimentate. A proposito delle correzioni ai *Promessi Sposi*, di cui quegli scritti forniscono alcuni indizi non secondari, De Roberto annota con enfasi:

Che meticolosa attenzione! Che scrupolosa coscienza! Ecco una filza di parole e frasi fiorentine, di equivalenti toscani di molte espressioni milanesi; ecco i bigliettini coi quali il grande scrittore nell'imbarazzo chiede frasi vive del popolo di Firenze alla Marchesa Marianna Rinuccini Trivulzio, ed ecco le risposte della marchesa, e quelle di Emilia Luti. È un vero chiodo, un incubo, «una battaglia senza riposo, per guadagnare a palmo a palmo il terreno e farlo suo» il romanzo che s'intitolava dapprima *Fermo e Lucia* doveva essere accompagnato da una dissertazione linguistica sulle parole e frasi dialettali, della quale lo Sforza pubblica un importante frammento; la lettura ne riuscirà utile a quei nostri novellieri contemporanei che presumono di dare il colore locale alle loro descrizioni e narrazioni, ricorrendo spesso e volentieri ai provincialismi.

Quest'ultima frase è preziosa: non tanto e non solo per la conferma dei dubbi di Leopardi, che peraltro aveva trovato la sua strada per suo conto e la percorreva con sicura padronanza, quanto invece per il De Roberto stesso, per l'amara

esperienza degli anni lontani dei suoi esordi narrativi e per i dubbi che continuavano a tormentarlo. La prassi manzoniana lo aiuta a crescere, nel senso di raccomandare per uno scrittore una ricerca linguistica sperimentata sul campo, continua e inesausta, che allargasse e affinasse la sua specifica competenza e che lo aiutasse in un processo di standardizzazione della lingua d'arte. Si doveva cercare l'unità linguistica, dopo quella politica, senza rinnegare la specificità culturale e idiomatica delle singole regioni italiane, unica vera realtà in un'Italia che restava tenacemente policentrica in fatto di irradiazione linguistica e culturale.

Da questo momento in poi De Roberto si terrà sempre su questo doppio binario: competenza personale dello scrittore, articolata in un repertorio in continua evoluzione, e costruzione di uno stile narrativo idoneo a soddisfare le esigenze espressive e mimetiche nei confronti della narrazione. Nella *Prefazione* a *Documenti umani* veniva descritto, come s'è detto, il procedimento di costruzione stilistica elaborato in quel periodo («sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là un solecismo, capovolgo certi periodi, traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso alcuni modi di dire, e riferisco molti proverbii, pur di conseguire questo benedetto colore locale»). Risulta fondamentale ai nostri fini simile accenno di De Roberto al piano idiomatico e fraseologico, ultimo passo verso la completa acquisizione di una qualsiasi lingua – obiettivo, come ci insegna la sociolinguistica²³⁷. La notazione presenta infatti una duplice implicazione, sul fronte della pratica stilistico-letteraria da una parte e sul versante della riflessione metalinguistica dall'altra, che sono poi le direttrici costanti del presente discorso analitico. Nel riproporre perciò

²³⁷ Cfr. la nota 3 e il volume di Anna Giacalone Ramat, *L'apprendimento spontaneo di una seconda lingua*, Bologna, Il Mulino, 1986; cfr. anche Anna Giacalone Ramat - Massimo Vedovelli, a cura di, *Italiano lingua seconda/lingua straniera*, Atti del XXVI Congresso della Società di Linguistica Italiana (Siena, 5-7 novembre 1992), Roma, Bulzoni, 1994.

la regola fondamentale dell' "officina verista", secondo cui i codici presenti nel repertorio sociolinguistico del parlante-scrittore (siciliano parlato e scritto, italiano regionale e italiano letterario) vanno accostati e mescolati con cura a fini espressivi a tutti i livelli enunciativi (piano sintattico, piano morfologico, piano semantico-lessicale e infine piano idiomatico-fraseologico), De Roberto rimarcava simultaneamente la valenza ideologica di quel procedimento compositivo in quanto catalizzatore della coscienza linguistica e metalinguistica. Quest'ultimo aspetto risulta ripreso e approfondito in un breve scritto apparso sul "Corriere della Sera" del 23 giugno 1903²³⁸ che merita di trovare posto tra le testimonianze delle riflessioni derobertiane sulla lingua.

Si tratta di una recensione alla *Fraseologia italiana* del lessicografo Giovambattista Ballesio²³⁹, intitolata non certo a caso *Per lo studio della nostra lingua*, all'interno della quale De Roberto ha modo di introdurre alcune sue considerazioni sull'argomento. Sul discrimine delle due parole-chiave del titolo *studio* e *nostra* - l'una che implica un'irraggiungibilità della lingua e una volontà di accostarsi metodicamente a essa, e l'altra, l'aggettivo *nostra*, che convoglia il senso di una profonda appartenenza, di una sostanziale identificazione con la lingua nazionale - si gioca il contrasto, che è poi specchio della realtà linguistica del tempo, e che resta la dialettica di fondo del pensiero linguistico derobertiano. In tal senso l'opera di Ballesio, questo «oscuro» compilatore, come egli stesso si definiva nelle considerazioni conclusive dell'opera, assume un valore emblematico per la sua attenzione prestata a quello che secondo De Roberto restava lo scoglio espressivo più duro da superare stilisticamente: la «fraseologia», ovvero quel sistema

²³⁸ Il testo è riprodotto per intero al par. 3.1. del presente volume.

²³⁹ Giovan Battista Ballesio, *Fraseologia italiana*, Firenze, Bemporad, 1898. Si daranno i rinvii alle pagine di quest'opera in parentesi direttamente bel testo.

sintattico-semanticopragmatico che rimane il più difficile da gestire per una lingua che può considerarsi non materna, perchè appresa o perchè prevalentemente letteraria.

L'opera di Ballesio pubblicata per intero dall'editore Bemporad sul finire degli anni '90, si presentava come un manuale pratico, di facile consultazione atto a «fornire a chi l'adopera una rassegna sintetica, anzi sinottica, degli strumenti del discorso, porgendoglieli mano a mano che gli tornano necessari» (p.VII). Un prontuario quindi «dove si abbiano sottomano, schierate in ordine per tutti i concetti immaginabili, tante maniere di manifestarli, sia nello stile più familiare, sia gradatamente in quello più adorno o più originale» (p.VIII). Si tratta dunque di un intento di ampio respiro del quale l'autore quasi si scusa con «i linguisti più valorosi» (p. 1707). Il corpus fraseologico era stato selezionato tenendo conto sia degli esempi d'autore che dell'uso della lingua nella sua evoluzione soprattutto nel campo «della scienza e delle industrie», con un'attenzione, quindi, sia al livello diamesico (il parlato e i suoi usi e lo scritto), sia al livello diafasico (registri e stili linguistici tra i quali viene anche citato quello giornalistico). Sarà stata anche l'apertura, insolita per i tempi, allo stile giornalistico, coltivato da De Roberto, ad attirare ancor più il suo interesse nei confronti di questa *Fraseologia*²⁴⁰.

²⁴⁰ Rispetto al materiale fraseologico raccolto da Fanfani (1855), Giorgini-Broglio (1870-1897), da Rigutini-Fanfani (1875), o ancora da Petrocchi (1877), minore spazio sembra dato ad esempi «inventati» sulla base della competenza linguistica personale dell'autore, come si vedrà attraverso un breve esempio fornito in chiave sinottica. Si è scelto come campione il lemma *abile*, al fine di misurare parti didascaliche e parti fraseologiche nei cinque vocabolari citati. Ai due esempi fraseologici stereotipati forniti da Rigutini-Fanfani (*Il tale è un medico abile, il tal altro è un abile pianista*), che seguono la sintetica didascalia (*Idoneo, Atto a qualcosa; ma più comunemente e in modo assoluto si dice di persona, e vale Esperto, Eccellente nell'arte sua*), o ai tre forniti da Giorgini Broglio (*È un abile pianista, un abile giocatore di biliardo, un abile diplomatico*) fa riscontro la messe di esempi solo di registro colloquiale rintracciabile nel repertorio di Petrocchi. Ballesio invece raccoglie un corpus esemplificativo di varia estrazione e di varia connotazione stilistica aggiungendolo alla parte esplicativa (*Che ha molta attitudine, che è in modo speciale ido-*

L'opera del lessicografo Ballesio appare al Nostro il compimento di una linea lessicografica inaugurata dal Gherardini e tesa a fornire la «base e il fondamento di nostra lingua» attraverso la ricognizione delle «forme di dire» che «de danno [...] tale fisionomia e tali fattezze, che la distinguono da ogni altra e le imprimono quello specifico carattere che non può essere alterato senza che a un tratto non venga ad alterarsi la lingua stessa e a pigliar novelle sembianze».²⁴¹ In linea con tali asserzioni, ed anche sulla scorta di assunti ripresi dal Morandi, De Roberto esamina l'opera del Ballesio consideran-

neo a far checcnessia) già contestualizzata da varie definizioni sinonimiche tratte da un registro di lingua colloquiale (*Uomo di abilità, di molta abilità, e sim. [...], Bravo scrittore e sim. [...], Esser forte in Checcnessia. Destro [...]. È meglio atta che un'altra [...]. Valente, Uomo di vaglia, di gran valuta [...]. Sommo artista e sim., Ottimo, Eccellente e sim., Lavori fatti da mano maestra [...]. Uomo di molto peso in checcnessia. Di molti numeri. Letterato di polso*). Gli esempi tracciano un lungo excursus fra citazioni tratte da dizionari di ogni tipo e di ogni epoca, allontanandosi talvolta dal lessema posto in esponente. Si comincia così con il Tramater: «*Uomo d'assai [...]. altri sim. in Superiore, Primo. Canova fu nella scultura un portento*»; cui segue una definizione di Martini: [...] «*Artista di cartello. Doveva essere un poeta coi fiocchi*». Il lessema *Abile* viene quindi considerato in funzione predicativa nel senso di «essere abile» e «farsi valere» (*Avere abilità e sim. A chi ha testa non manca cappello [...]; Avere sulle dita*) con esempi d'autore, dal Varchi (*Per appiccar mischie valeva tant'oro*) a Francesco da Barberino (*Chi negherà che Ciano non abbia garbo in tutte le cose?*), a Dante (*Pensa a che ti conviene e a che sei destro*), seguono esempi fraseologici tratti da locuzioni sinonimiche quali ad esempio: *Aver la mano del Cielo, Aver la mano benedetta, Aver gamba, Aver garbo e stocco, aver buon cavallo, Non minchionare*, suffragate da esempi dei comici toscani cinquecenteschi, dal Cecchi (*Questi discendenti di Nepo, colle malie e cogli spiriti hanno la man di Dio = Aver la mano del Cielo, Tutte son fanti che han le mani benedette. Aver la mano benedetta*) al Lasca (*Saper levare le pecore dal sole. Non credi che ci sia altri che tu che sappia uscir da un fondo senza zucca*), alternando poi squarci di parlato sincronico citati dal Fanfani (*Il signor Luigi ci ha gamba a far le cose*) a sequenze desuete tratte da autori misconosciuti (*Una simil caccia è da persone che abbian garbo e stocco; Ma chi ha buon cavallo in far versi; Non v'ha barba d'uomo che lo superi in ecc.*) o addirittura da volgarizzamenti come quello di Plinio del Salviati: *uno di quelli virtuosi che non minchionano*.

²⁴¹ In «Corriere della Sera», 23 giugno, 1903, p.1. Com'è noto (cfr.

dola fondamentale per chi - ed era il suo stesso caso - considera la perfetta padronanza dello strumento linguistico comune alla nazione come base imprescindibile per la composizione artistica:

La conoscenza della lingua, se non è sufficiente alla formazione dello stile, ne è nondimeno condizione necessaria. Non basta saper maneggiare un telescopio per far scoperte nel cielo; ma senza strumenti d'ottica non si può essere astronomi²⁴².

Anche se, a parte l'iniziale attrazione per quest'opera così densa di spunti di riflessione, non pare che De Roberto abbia attinto in modo sistematico al repertorio di Ballezio come fonte di possibili per le correzioni stilistiche delle sue opere. In ogni caso la *Fraseologia italiana* riveste un ruolo significativo nella riflessione metalinguistica dell'autore della *Sorte* in cerca di «tutto quello che c'è da leggere qui in casa», come aveva scritto all'amico Di Giorgi nella più volte rammentata lettera del 7 marzo 1891. La recensione sul "Corriere" forniva un'occasione al De Roberto per intervenire ancora una volta sulla questione della lingua intorno alla quale si affannava di continuo. Illustrando dettagliatamente il metodo del lessicografo, ne lodava l'equilibrio dimostrato nell'evitare lo scoglio di Scilla, cioè le «dizioni moderne che potranno offendere

Valeria Della Valle *La lessicografia* in Luca Serianni - Pietro Trifone, a cura di, *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Gineudi, 1993, cit. p.71). Gherardini aveva inaugurato un filone lessicografico teso alla concreta ricerca dell'uso parlato della lingua a partire dall'ambito fiorentino e con una particolare attenzione nei confronti delle espressioni idiomatiche e della fraseologia in genere. Tra il 1838 e il 1841 Gherardini aveva pubblicato *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi, cui aveva fatto seguito il Supplimento a' Vocabolarj italiani*, corredato di "molti esempi" soprattutto per "quelle parole che invocano d'essere difese dalla guerra che a torto lor si muove da' pedanti e da' linguaj"

²⁴² F. De Roberto, *Per lo studio della nostra lingua*, in "Corriere della Sera", 23 giugno 1903, p.1

l'orecchio assuefatto alla nobiltà dell'antica eloquenza» e l'opposto scoglio di Cariddi, ovvero le dizioni «troppo invecchiate e quindi poco servibili». Il Ballesio aveva sagacemente selezionato nella riserva idiomatica, diacronica e sincronica, dell'italiano, gli elementi per quella serena e accorta narrazione ricercata da «tutti coloro che hanno provato la difficoltà di esprimersi modernamente evitando le scorrezioni e le goffaggini, e di attenersi alle buone tradizioni senza restarne impacciati e quasi irrigiditi». La difficoltà di trovare e praticare simile acrobatico equilibrio espressivo era sintomatica di quello stato conflittuale che in campo linguistico affliggeva De Roberto e i suoi contemporanei, e restava la condizione permanente di una ricerca di scrittura tutta tesa all'individuazione di uno strumento espressivo nuovo e moderno, cioè tutto da ricercare e da conformare. In tal senso va inquadrato il successivo richiamo de De Roberto al Leopardi in polemica con Giordani posto in *incipit* ad una riflessione sul rapporto lingua-stile in questo articolo del «Corriere». L'affinamento della propria competenza linguistica conseguita per mezzo di osservazioni e paragoni e analogie, resta per De Roberto, con ottica leopardiana, base imprescindibile del lavoro artistico, anche se nel contesto culturale nel quale De Roberto si trovava ad operare il percorso per questa ricerca linguistica non era di facile scelta. L'interesse mostrato nei confronti delle opere lessicografiche rivolte all'uso parlato o comunque alla fraseologia e ai suoi contesti d'uso testimonia il lavoro preparatorio tipico della scrittura derobertiana. In particolare, gli anni 1890-1909, che comprendono il periodo di ritiro catanese, furono anni essenziali per quel processo di livellamento linguistico, di comparazione e di adattamenti per costruirsi uno strumento linguistico adeguato, un italiano senza scorie dialettali evidenti e senza residui dotti, individuale e nello stesso tempo accessibile. È in questa fase che si colloca l'articolo sull'opera di Ballesio e il giudizio positivo che vi viene espresso. Quella compilazione lessicografica incentrata esclusivamente sulla fraseologia, rispondeva, infatti, alle implicite esigenze di ogni scrittore italiano del momento interessato a una medietà stilistica. L'opera

recensita coincideva con quella fase della maturazione dello scrittore massimamente travagliata e ne costituiva una conferma documentaria; si tratta della fase che lo vede impegnato in una continua rielaborazione linguistica delle opere principali fino alla sfida programmatica lanciata nell'*Avvertimento* alla terza edizione della *Sorte* datato 18 aprile del 1910:

la forma è stata attentamente rimaneggiata. Per significare l'ambiente regionale dove le scene si svolgono, troppo largo uso si era dapprima fatto dell'elemento vernacolo; ora si è voluto dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbandò maggior fedeltà alla lingua madre²⁴³.

È significativo che proprio sulle pagine della propria stessa raccolta novellistica tacciata di eccesso di «colorito locale» si realizzi un capovolgimento stilistico in chiave post-manzoniana e post-verghiana. E tuttavia, De Roberto sentiva che al suo italiano mancava ancora quella ricchezza soprattutto sinonimica e idiomatica atta a fornire il tessuto per una frase che fosse «ricca, precisa, colorita e sonora [...] in cui le parole fossero impastate» come i pittori impastano i colori «fin quando si trova il colore conveniente»²⁴⁴. Ma tale competenza linguistica e stilistica sarebbe stata oggettivamente ancora in larga misura da farsi per tutti gli scrittori nei decenni postunitari: il dibattito e le soluzioni erano aperti, e De Roberto piuttosto che prendere una posizione esplicita in merito preferisce incrementare la propria competenza all'interno del suo già ampio repertorio linguistico attestandosi su posizioni antiregionalistiche. Confida quindi al Di Giorgi le proprie ansie di correttezza e credibilità linguistica, come si accennava in precedenza, e si cimenta in un'attenta consultazione delle opere lessicografiche del tempo, con una predilezione per il fondamentale Rigutini

²⁴³ F. De Roberto, *La Sorte*, Milano, Treves, 1910, p.III.

²⁴⁴ F. De Roberto, Lettera a Ferdinando Di Giorgi, 7 marzo 1891, citata alla nota 97.

e Fanfani già preferito da De Amicis e poi anche da Verga in opposizione al Petrocchi, e nella lettura a tappeto non solo delle opere dei letterati ma anche dei linguisti italiani.

Per concludere l'exkursus sulle idee linguistiche di De Roberto vale adesso la pena di ricordare qualche passo di un tardo articolo dedicato alla lingua e allo stile di Verga²⁴⁵, messi in rapporto con quelli meno maturi e più unilateralmente tesi ad un'espressività regionalistica di George Sand da una parte e di Scarfoglio dall'altra. Si tratta significativamente dell'ultimo saggio che De Roberto dedicò all'opera del Maestro.²⁴⁶ In esso trovano proiezione diretta molte delle sue idee linguistico-stilistiche. Criticando alcune soluzioni espressive di George Sand e di Scarfoglio ed esaltandone altre peculiarmente verghiane, De Roberto ha modo di esprimere indirettamente quanto gli stava a cuore in materia. Per introdurre il «problema della forma», particolarmente in rapporto al contesto narrativo «umile», egli trova opportuno istituire un confronto con una scrittrice lontana per lingua e formazione dallo scrittore catanese, ma vicina per esigenze espressive. Anche la Sand, infatti, sentiva la mancanza di una forma atta ad esprimere la «semplicità rustica»; tuttavia le soluzioni espressive da lei adottate risentivano di un certo didatticismo (corsivare tutte le espressioni dialettali, o riportarle di peso nel tessuto narrativo con spiegazioni a piè di pagina) o risultavano poco naturali (neo-

²⁴⁵ F. De Roberto, *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, in "Giornale di Sicilia", 23-24 settembre 1925, poi in F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964.

²⁴⁶ Tra il 1884 e il 1886 il giovane De Roberto aveva dedicato a Verga tra articoli «presumibilmente inediti», riportati alla luce solo una ventina d'anni fa (F. De Roberto, *Romanzieri italiani: Giovanni Verga*. Nota introduttiva di Antonio Di Grado, in "Annali della Fondazione Verga", I, 1984, pp. 99-132). Da questi scritti emerge «una problematica acerba quanto si vuole, ma già sufficientemente deideologizzata, distaccata e avviata ad autonomi sperimentalismi, tanto da apparire decisamente post-verghiana» (Ivi, p.104). Molto più tardi, sul "Giornale di Sicilia" De Roberto dedicò al Verga otto articoli poi raccolti da C. Musumarra nel volume citato alla nota precedente.

logismi coniatì sul dialetto, francesizzazioni di termini vernacolari, stile «sgrammaticato» per rendere l'andamento dialettale). In confronto a questi goffi e spesso infelici tentativi della Sand, la prosa misurata del Verga non poteva che spiccare per efficacia espressiva ed economia di mezzi stilistici, da *Nedda* ai *Malavoglia*. Nel romanzo capolavoro che inaugurava il ciclo dei *Vinti* l'autore dimostrava di aver «raggiunto la piena padronanza di sé», come confermavano dati estrinseci, quali i minimi dettagli grafici:

e qui le sottolineature sono quasi tutte scomparse [...] le parole siciliane in corsivo sono adoperate nei casi di estrema necessità, quando cioè le cose designate non hanno un nome equivalente in lingua [...]. Il vocabolario isolano è dal Verga deliberatamente evitato, anche dove potrebbe fargli comodo seguirlo. Sarebbe stato, per esempio, uno scansar fatica prendere tali e quali, mettendole in corsivo oppure italianizzandole, le parole del linguaggio marinaresco adoperate dai pescatori di Trezza, senza stare a cercarne gli equivalenti letterari; ma se nel Verga c'era un Siciliano intento a rendere l'aspetto e l'anima della sua terra, c'era anche un Italiano [...] e l'Italiano sapeva, sentiva che il migliore strumento di questa unità era, appunto, la lingua.²⁴⁷

Già da queste poche righe traspaiono alcune delle idee linguistiche tipiche, come abbiamo già avuto modo di vedere, dello stesso De Roberto: adoperare il termine o la locuzione siciliana solo quando non si trova un equivalente italiano, evitare gli espedienti grafici per mettere in rilievo un termine o una locuzione dialettale o regionale, adoperare costantemente il vocabolario per trovare un «corrispettivo in lingua». A queste osservazioni va aggiunta e commentata la breve notazione di ordine diatopico che completa tale pensiero: «I dialetti sono, per definizione, forme espressive ristrette alle regioni [...] certe finenze, certe trovate non possono essere gustate come e

²⁴⁷ F. De Roberto, *Verga, Scarfoglio...* pp. 292-293.

quanto dovrebbero, né le cantonate sono sempre evitabili»²⁴⁸. Qui ritorna l'idea chiave del pensiero linguistico derobertiano: al di là degli afflatti patriottici sulla lingua d'Italia, è necessario evitare un uso poco accorto del dialetto, anche se la realtà linguistica italiana è policentrica e regionale per storia e sviluppi, in quanto l'ampia comprensibilità di un testo letterario è base essenziale non solo per la sua esistenza, ma per la sua sopravvivenza e diffusione al di fuori dell'area di produzione. Su tale idea si conformerà sempre più con gli anni e col maturare delle prove espressive la lingua di De Roberto e l'esame delle correzioni di una novella della *Sorte*, *Nel Cortile*, lo conferma ampiamente dal manoscritto fino alla terza edizione del 1910. Le prove tarde delle cosiddette novelle di guerra rappresentano uno sviluppo e non una contraddizione rispetto a tale pensiero: mutate repentinamente proprio a causa della Grande Guerra le condizioni sociolinguistiche degli italiani²⁴⁹, uno scrittore sensibile alla problematica linguistica come de Roberto non poteva che riadeguare la propria rappresentazione narrativa, riproducendo la realtà linguistica del tempo con i suoi connotati diastratici e diatopici, senza per questo ritornare a soluzioni di tipo scarfogliano²⁵⁰. Questa fase della produzione derobertiana resta ancora in larga misura da scandagliare da un punto di vista linguistico. Fa eccezione l'analisi di Di Grado

²⁴⁸ Ivi, p. 296.

²⁴⁹ Sulla problematica sociolinguistica relativa alla prima guerra mondiale è d'obbligo un rimando alla classica analisi di De Mauro: «Ancora al tempo della prima guerra mondiale nei rapporti tra ufficiali e truppe l'uso del dialetto era consueto [...]. Nei tre anni e mezzo del primo conflitto mondiale i ceti contadini, che della guerra al fronte portarono il maggior peso [...] ebbero occasione di incontrarsi; e la borghesia, nella misura in cui partecipò al conflitto, vi bruciò almeno parte della retorica [...] Ma, soprattutto attraverso l'incontro di popolazioni di vario dialetto, durante la prima guerra mondiale si profilò per la prima volta un livello linguistico popolare ed unitario, ricco di regionalismi ma non regionale [...] il primo costituirsi dell'italiano popolare unitario» (*Storia linguistica...*, pp.108-109).

²⁵⁰ Se ne sono occupati, tra gli altri, P. Meli (*Il «Trofeo» di Federico De Roberto*, in «Le ragioni critiche», anno IV, gen. Mar. 1974), S. Zappulla Muscarà, Introduzione a *Federico De Roberto, La Cocotte e altre novelle*, Milano Curcio,

su una delle novelle di guerra, *La paura*, giudicata come «uno dei momenti più alti di tutta l'opera derobertiana: un canto del cigno, meglio ancora un ruggito di rabbia impotente, di sorda protesta»²⁵¹, in cui l'operazione linguistico-stilistica del dialogo plurilingue è considerata funzionale non solo alla resa espressiva del Leitmotiv "orrore", ma anche alla denuncia di una realtà nazionale caratterizzata da scarsa integrazione da un punto di vista politico-linguistico. Questa prospettiva appare decisamente feconda per il nostro discorso e la si terrà presente come punto d'arrivo del percorso di una coscienza critica quale quella di De Roberto.

3.2. F. De Roberto, *Per lo studio della nostra lingua* ("Corriere della Sera" del 23 giugno 1903).

Si riproduce qui di seguito il testo della recensione al Ballesio, con l'avvertenza che sono stati emendati alcuni refusi interpuntivi, come il punto al posto della virgola.

Un valoroso maestro di linguistica, le cui opere hanno fatto e faranno ancora lungamente testo, raccogliendo settantacinque anni addietro una serie di voci e maniere italiane, avvertì la necessità di distinguere le nude parole dai modi di dire: semplici materiali del linguaggio le prime, suoi segni caratteristici gli altri. « Per forme di dire io intendo principalmente l'uso delle particelle, i reggimenti dei verbi, degli aggettivi e delle preposizioni, il maneggio di certi costrutti, e la proprietà del fraseggiare. Le quali tutte cose son quelle che, a mio parere, costituiscono la base e il fondamento di nostra lingua e le danno, per così dire, tale fisionomia e tali fattezze, che la distinguono da ogni altra e le imprimono quello specifico

1976, G. Congiu Marchese, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra*, in S. Zappulla Muscarà, *Federico De Roberto*, Atti del Convegno nazionale tenutosi in occasione del XII premio Brancati - Zafferana, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 58-68, e, più recentemente A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti ...*, cap. XIII, *Ebbrezza di naufragi*, pp.389-414).

²⁵¹ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti ...*, p. 324.

carattere che non può essere alterato senza che a un tratto non venga pure ad alterarsi la lingua stessa e a pigliar novelle sembianze.»

Giovanni Gherardini, assegnando con queste parole la dovuta importanza ai modi di dire, ne propose nel 1828 un gran numero ai futuri vocabolaristi, e moltissimi altri ne aggiunse egli stesso più tardi, in quel suo poderoso *Supplimento ai vocabolari italiani*, del quale Felice Romani disse che non è opera semplicemente filologica, o è tale nel senso greco, «perocchè comprende tutto ciò che di buono e di bello deriva dalla parola.» Ma il lavoro del Gherardini, con tutti i suoi grandissimi pregi, è ancora un vocabolario, non un frasario. Saggi di raccolte di frasi non mancarono in Italia, e l'utilità d'una vera e compiuta fraseologia fu riconosciuta da molti: ultimamente dal Morandi, quando, raccolti i sinonimi del verbo *morire*, esprese l'augurio che similmente si raccogliessero tutte le espressioni sinonime di nostra lingua: «Questo lavoro è ancora da farsi, e se non vi si pensa, non è già perché la sua utilità possa essere messa in dubbio, ma forse perché i letterati d'oggi vogliono lasciar qualcosa da fare a quelli del secolo futuro». Mentre il Morandi scriveva queste parole, Gianbattista Ballesio, letterato e filologo – nel senso etimologico rammentato dal Romani – attendeva appunto a compilare la prima *Fraseologia italiana* che, dopo trent'anni di paziente lavoro, cominciò ad essere pubblicata a fascicoli nel 1898 ed è oggi finalmente compiuta (edizione Bemporad).

Come il Gherardini, ma un poco più filosoficamente, il Ballesio ha cominciato dal distinguere due elementi nella forma: la lingua e lo stile: quella che provvede i termini proprii ad esprimere i singoli concetti, questo che li coordina: «alla lingua, ossia a fissare i criterii della proprietà dei termini per suggerirli adatti, soccorre il vocabolario, determinando il significato preciso di ogni parola; ma evidentemente il vocabolario non sovviene allo stile, il quale abbisogna di maggiori ispirazioni e di scorte migliori che non siano le dispute filologiche».

Questa distinzione, che parrebbe ragionevolissima e innegabile, è stata nondimeno negata; fra gli altri da uno che se ne intendeva, e che anzi perdette la salute e la vita negli studi filologici e letterarii. «La lingua è tanta parte dello stile, disse Giacomo Leopardi, «anzi ha tal congiunzione seco, che difficilmente si può considerare l'una di queste cose disgiunta dal-

l'altra». Il suo maestro ed amico Giordani aveva espresso un'idea alquanto diversa, dicendo che «tutto lo scrivere sta nella lingua e nello stile, due cose diversissime...». Il dibattito non è, come si potrebbe credere, puramente accademico; perché se ha ragione il Leopardi nell'identificare lingua e stile, lo conseguenza [sic] pratica sarà questa: che alla formazione dello stile riusciranno efficacissimi gli studi linguistici; mentre, se ha ragione il Giordani, affannarsi ad acquistare la padronanza della lingua sarà inutile, o quasi.

La verità, come sempre, deve stare nel mezzo. La conoscenza della lingua, se non è sufficiente alla formazione dello stile, ne è nondimeno la condizione necessaria. Non basta saper maneggiare un telescopio per fare scoperte nel cielo; ma senza strumenti d'ottica non si può essere astronomi. Lo stile, dice una sentenza notissima, è l'uomo; ma quanti sono gli uomini capaci di esprimere pensieri originali con forme loro proprie? Nello stesso genio forse che lo stile si forma spontaneamente, senza seminazione, senza cultura? La generazione spontanea non esiste in arte, come non esiste in natura, e un'altra sentenza non meno celebre, e del medesimo autore, fa consistere il genio nella pazienza. Ora, se lo studio paziente degli stili altrui, è necessario al genio, tanto meno può essere tralasciato da tutti coloro che geni non sono. «Lo stile», dice dunque il Ballesio, «è per ben pochi una derivazione quasi spontanea dell'ingegno e del carattere, generalmente esso si acquista nella lettura delle opere altrui, si forma e riesce a seconda del merito di queste». Dentro certi limiti, e in un certo senso, il genio improvvisa: «ma la comune degli uomini ha d'uopo di norme per ben esprimere i suoi concetti, gli affetti, i bisogni». Persuaso di questa necessità, egli ha composto un ricchissimo prontuario di frasi, un immenso repertorio di espressioni, dove stanno schierati in bell'ordine, per tutti i concetti immaginabili, una gran quantità di modi con i quali sono stati manifestati familiarmente, ornatamente, poeticamente, perifrasticamente, scherzosamente ed anche volgarmente dai primordi della nostra lingua sino al giorno d'oggi.

L'opera è dunque nuova. Si distingue dal semplice vocabolario, perché il vocabolario specifica i significati delle parole, mentre la fraseologia comprende le espressioni dei concetti; si distingue altresì dal dizionario dei sinonimi, che raggruppa i termini simili, ma per definirne le differenze. La fraseolo-

gia è lavoro sintetico e sinottico, mentre il vocabolario e il dizionario dei sinonimi sono analitici. Ma pur essendo condotta con metodo opposto, essa può sostituirla entrambi, mentre questi non possono a loro volta sostituirla. Essa contiene tutte le parole registrate nel vocabolario, e nel dizionario di sinonimi, ed anche più; e di tutte dà, come quelli, il senso e indica l'uso; ma aggiunge, e qui consiste il suo pregio, tutti i modi simili e affini con i quali il concetto espresso da ogni parola può essere significato.

Gioverà addurre qualche esempio. Prendiamo l'aggettivo *dubbio*: il vocabolario c'insegna che si dice di cosa non chiara, non certa, e suggerisce le locuzioni nelle quali si adopera: «condotta dubbia, elezione dubbia, tempo dubbio, uomo di dubbia fama, libro di autore dubbio» ecc. Il dizionario dei sinonimi paragona *dubbio* a *incerto*, *problematico*, *ambiguo*, *sospetto*, *equivoco*, ecc. e nota tutte le differenze di queste parole. La fraseologia comincia col dichiarare che *dubbio* si dice «di cosa non bene accertata, che non si sa se sia vera, e come lo sia»; suggerisce quindi le voci simili *incerto*, *impugnabile*, *indimostrato*, ecc., e aggiunge quindi tutta una serie di espressioni classiche e popolari nelle quali è contenuta l'idea dell'incertezza e dell'esitazione. Ci rammenta che Giovanni Villani scrisse: «Parendo al Papa che in quella parte non fosse perfettamente dichiarato, ma *lasciato* ancora in *nube*»; e che Dante disse: «Sì che la vista *pare e non par vera*»; e l'Ariosto: «E se vada o se stia *mal si presume*»; e il Buonarroti: «Parmi che il fatto non abbia ancora *il suo suggello*»; ci suggerisce ancora i modi: «*da mettere in quarantena, cadere in questione, esserci il pro e il contro, meritare conferma, poter essere e poter non essere, accettare con beneficio d'inventario o con beneficio di legge, non essere articolo di fede*, e via discorrendo.

Vogliamo esprimere l'idea di *abbondanza*? Sotto questa parola, della quale riferisce il senso e addita l'uso, la fraseologia ci mostra come i volgarizzatori di Tito Livio e di S. Giovanni Grisostomo nel secolo XIV, il *Libro dei sonetti* nel seguente, e il Boccaccio, il Segneri, Frate Giordano, Antonio Rosmini, il Petrarca, Lorenzo de' Medici, Anton Maria Salvini, ecc., adoperarono *gran copia*, *grande sufficienza*, *larghezza*, *numerosità*, *lutezza*, *dovizia*, *fortezza*, *ubertà*, *affluenza*, *piena*, *inondazione*, *macca*, *gran macco*; e ci addita le frasi composte con *sfoggio*, *sfarzo*, *miniera*, *magona*; e ci rimanda a *sovrabbondanza*, dove troviamo tanti altri modi composti con *eccesso*, *eccedenza*, *soverchiazza*, *superfluità*, *esuberan-*

za, ridondanza, rimpinzamento, e così via. Che se vogliamo esprimere l'idea avverbialmente ci mette d'innanzi tal numero di esempî che l'imbarazzo è proprio quello della scelta: d'*avanzo, a stato, a migliata, a balle, a some, a carro, a ceste, a manciate, a palate, a cappellate, a tonnellate, a masse, a monti, a schiere, a giumelle, a iosa, a precipizio, a piatto satollo, a rifiuto, all'infinito, a calca, in folta, in colmo, in fino al collo, da vendere*, e le frasi: «più che le stelle e la rena, più che maggio foglie, più di millanta che tutta notte canta, le sette sporte, le sette peste, come la rovela», e parlandosi di liquidi: *a catinelle, a bigoncie, a gronde, a sgorgo, a bocca di barile...*

Quantunque la ricchezza di esempi addotti dal Ballesio sia davvero grandissima e talvolta propriamente strabocchevole – di alcuni concetti arriva a darci due e trecento espressioni diverse – egli non ha visto, nè altri dopo di lui potrà veder mai il fondo di questo inesauribile tesoro che è la lingua nostra. Se anche fosse possibile immaginare un'opera tale che raccoglie e ordinasse oggi, senza dimenticarne o spostarne uno solo, tutti i modi di dire adoperati dai buoni scrittori e dai ben parlanti, quest'opera sarebbe già monca domani: perchè una lingua viva s'alimenta, si arricchisce e si trasforma da un giorno all'altro, come un organismo. Essersi attenuto a questo criterio, che gli intransigenti puristi disconoscono, è, dopo quello d'aver fatto opera nuova, il principal merito dell'autore della *Fraseologia*. Non sono più, è vero, i tempi quando il Monti, per aver voluto ribellarsi ai fanatici della tradizione classica e dell'uso toscano, raccoglieva insulti e vituperî; molto cammino si è fatto segnatamente dopo l'unificazione politica: e le novissime antologie propongono all'attenzione degli studiosi le vive forme adoperate dagli scrittori viventi in ogni parte d'Italia: ma i lessicografi rigoristi e pedantescaamente conservatori non sono ridotti al silenzio. Il Ballesio, giustamente pensando che ogni nuovo dizionario deve segnare un progresso e fornire la suppletibile necessaria alle sempre crescenti esigenze del parlare e dello scrivere, combatte i sistematici ricusatori di ogni novità, e tutte le espressioni nuove esamina e discute, per accoglierle sempre che l'intrinseca efficacia, l'universalità dell'uso o la mancanza di modi migliori lo consiglia o addirittura lo impongono. Egli non riconosce pertanto la sola autorità dei vecchi scrittori, ma s'inchina dinanzi a quella dei nuovi: fra le otto centinaia che cita nell'opera sua, troviamo, insieme coi classici antichi e moderni, gli autori moder-

nissimi, i contemporanei, i morti di ieri, i viventi: Michele Amari e Edmondo e Amicis, Massimo d'Azeglio e il Carducci, il Borghi e Giuseppe Giocosa, Carlo Cattaneo e Giovanni Verga, Antonio Fogazzaro e Garibaldi, Cavour e Giulio Carcano, Goffredo Mameli e Arturo Graf, i due Boito e Leone XIII, Ferdinando Martini e Gustavo Modena, Emilio Praga e il Panzacchi, Paolo Ferrari e Tullo Massarani: tutti coloro che in verso o in prosa, narrando o desiderando, insegnando o criticando, hanno espresso degnamente cose degne di essere espresse.

Forse tra gli autori che egli cita ce n'è qualcuno alla cui autorità non tutti s'inchineranno; forse il compilatore è stato talvolta un poco troppo largo nell'ammettere modi discutibili. L'opera non è scevra di difetti; ma quasi tutti i difetti suoi sono tali che difficilmente un altro avrebbe saputo evitarli. Mentre il Ballesio dà il passo, come ora notato, a dizioni moderne che potranno offendere l'orecchio assuefatto alla nobiltà dell'antica eloquenza, altri troverà nello stesso tempo da rimproverargli d'aver abbondato nel registrare locuzioni purissime certamente, ma con altrettanta certezza troppo invecchiate e quindi poco servibili. Ora questi due opposti difetti non sono imputabili al compilatore, come sanno tutti coloro che hanno provato la difficoltà di esprimersi modernamente evitando le scorrezioni e le goffaggini, e di attenersi alle buone tradizioni senza restarne impacciati e quasi irrigiditi. E, se vogliamo pensarci bene, largheggiare di esempi vecchi e di nuovi era quel che Ballesio poteva fare di meglio. Non toccava a lui di scegliere in mezzo alla infinita varietà delle espressioni: egli doveva raccoglierne il più gran numero. L'opera sua è riuscita pertanto un nuovo strumento ottimamente adatto allo studio della nostra lingua, «a conoscerne», ripeteremo col già citato Romani, «tutti gli elementi, a possederne tutti i mezzi, tutti i comodi, e tutti, dirò così, gli artifici. L'adoperarli più o meno bene, dipende da maggiore o minore squisitezza di sentire, da maggiore o minore delicatezza di gusto. «Ed è appunto per questo», concluderemo con quel poeta gentile e critico arguto, «che lo stile è l'uomo».

CAPITOLO 4

4. L'estremismo stilistico delle novelle di guerra

A proposito della produzione artistica derobertiana degli ultimi anni, Di Grado afferma che «una volta perduta – a partire dall'esperienza traumatica dell'Imperio- la possibilità di attingere una visione unitaria del reale, e dunque di ricorrere all'unica struttura adatta a veicolarla (e cioè il romanzo naturalistico), De Roberto ormai ha scelto le forme più impressionistiche della novella e del saggio, aderendo in ciò a quella rimozione del genere-romanzo che dominò la cultura letteraria italiana dagli anni della "Voce" a quelli della "Ronda"»²⁵². Osservando con attenzione le novelle di guerra, che rappresentano la prova più interessante degli anni della maturità di De Roberto²⁵³, è possibile sostenere che a tale perdita di fiducia nella «visione unitaria del reale» corrisponde sul piano linguistico una perdita di fiducia nell'unitarismo manzoniano e una rinnovata attenzione nei confronti del plurilinguismo originario e identitario di quell'Italia sottoposta negli anni pre-

²⁵² A. Di Grado, *La vita, le carte...*, p. 398.

²⁵³ De Roberto con le novelle di guerra avrebbe «raggiunto ormai una piena maturità di mezzi» e avrebbe controllato «una gamma di strumenti stilistici - come testimonia il felice *pastiche* linguistico che risulta dalla mescolanza dei dialetti di anonimi eroi, creature inermi, con la lingua letteraria dei protagonisti colti [...] - che gli consentono di trattare il tema della guerra negli aspetti più svariati, fuori dai moduli consunti dell'uso e dalle amplificazioni monocordi della retorica partitottarda» (*La "Cocotte" e altre novelle*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Curcio, 1979, p. 6).

bellici e post-bellici a movimenti sociolinguistici importanti²⁵⁴. L'attenzione di De Roberto nei confronti delle dinamiche variazionali della lingua a livello diatopico e diastatico, ch sulla diafasia il lavoro era ovviamente costante, si era gi mostrata ai tempi di *Rivolta* e ovviamente dei *Vicer*; tuttavia negli anni romani e nel periodo bellico tale attenzione diviene pi profonda e trova espressione nelle novelle di quegli anni con una pienezza e una variet di modulazioni degne di nota.

Come s' appurato nei capitoli precedenti, per le sue prime novelle, originariamente composte in una lingua gi molto vicina a quello che doveva essere l'italiano regionale *in fieri* del tempo, De Roberto, sulla scorta degli interventi di Capuana, aveva reputato opportuno scostarsi decisamente dalla matrice regionale, pur sforzandosi di recuperare alcuni tratti normativi della lingua coeva. Dopo la riflessione sulla mancanza di una lingua «agile e sicura»²⁵⁵ approder nel 1910 al programma di adeguamento linguistico ma anche metalinguistico al registro espressivo italiano enunciato nell'*Avvertimento* all'ultima edizione della *Sorte*²⁵⁶, per poi convincersi nell'ultima fase della sua esperienza di novelliere che necessario superare la concezione verista del rapporto tra ambiente regionale, colorito locale e lingua appositamente modellata²⁵⁷.

Come si anticipato, in sette delle nove novelle di argomento bellico, di tono tragico o comico, pubblicate su varie

²⁵⁴ Di cui parla in modo completo il celebre saggio di Tullio De Mauro, *Storia linguistica*...

²⁵⁵ Nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1894 il De Roberto riconduceva alla mancanza di un simile strumento espressivo il proprio pessimismo circa le possibilit di risolvere in tempi brevi la secolare questione della lingua (cfr. la nota 16).

²⁵⁶ In particolare dichiarava: «si voluto dimostrare che il colorito locale pu essere ottenuto serbando maggior fedelt alla lingua madre» (Cfr. la nota 243).

²⁵⁷ Si veda la *Prefazione a Documenti Umani*, citata alla nota 227.

riviste tra il 1919 e il 1923²⁵⁸, De Roberto, in assoluta controtendenza con la propria teorica e tecnica compositiva, adoperava nei dialoghi i dialetti. L'autore manifestava così non solo una radicale volontà espressionistica, ma soprattutto una straordinaria sensibilità sociolinguistica nei confronti della realtà comunicativa coeva, connotata dal contatto interlinguistico e interculturale dei soldati al fronte. Per alcune novelle come *La posta*, *La retata* e *La paura* potrebbe addirittura essere interessante istituire un confronto diamesico con le lettere dei soldati italiani raccolte da Leo Spitzer²⁵⁹.

L'esuberante espressionismo plurilinguistico di alcune fra le novelle di guerra appariva inatteso ma non irrelato nella narrativa derobertiana: se si ripensa infatti che era stato in parte anticipato in una novella della *Sorte* e in una di *Processi verbali*²⁶⁰, se ne coglierà la persistenza quasi "carsica" nella complessa e inesausta ricerca espressiva del nostro autore. Si riconferma così l'ideale linea parabolica che la maturazione linguistica di De Roberto segue passando da un unitarismo post-manzoniano e post-verista, peraltro quasi subito per motivi generazionali, a un unitarismo riconquistato attraverso la

²⁵⁸ *La "Cocotte"*, in «Rivista d'Italia», Milano, 28 febbraio-31 marzo 1919; *La posta* in «Le sette rose», Napoli, aprile 1919; *All'ora della mensa*, in «Novella», Milano, 10 ottobre 1919; *Due morti*, in «Il Secolo XX», Milano, marzo 1919; *Il Rifugio*, in «L'illustrazione italiana», Milano 12,19, 26 settembre, 3 ottobre 1920; *La retata*, in «L'illustrazione italiana» Milano 3, 10 aprile 1921; *La paura*, in «Novella» Milano 15 agosto 1921; *Il trofeo*, in «Le opere e i giorni», Genova, marzo 1922; *L'ultimo voto*, in «La lettura» marzo/aprile 1923. Tre novelle di guerra facevano parte della raccolta *La "Cocotte"*, pubblicata a Milano da Vitagliano nel 1920 (*La "Cocotte"*; *Due morti*, *All'ora della mensa*) sono state poi ripubblicate da S. Zappulla Muscarà nel 1979 includendo: *La posta*; *Il rifugio*; *La retata* (non registrata dalle bibliografie derobertiane fino a quel momento); *La paura*, *Il trofeo* (riscoperta da Piero Meli e ripubblicata nel 1974). In *La "Cocotte"* e in *Due morti* non è presente il dialetto anche se si può osservare un'attenta riproduzione mimetica del parlato dell'uso medio.

²⁵⁹ Cfr. L. Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani (1915-1918)*, Torino, Boringhieri, (1921), 1976.

²⁶⁰ Si veda il cap.2.

piena coscienza della deflagrazione bellica riflessa nelle novelle degli anni 1914-18 con riarticolata polifonia e stratificazione stilistica rispetto a quella del romanzo capolavoro indagata da Alfredo Stussi. In effetti, pur nella molteplicità delle voci e delle espressioni linguistiche dei *Viceré*, De Roberto non si era allontanato ancora dal suo ideale unitario e dal suo concetto di "colore locale". La vera e unica svolta nello stile e nella resa linguistica derobertiana è segnata proprio da alcune fra le migliori novelle di guerra che mettono in luce in modo esemplare la polimorfica condizione sociolinguistica dell'Italia. Osservare con *pathos* malcelato le tristi dinamiche socio-storiche della Grande Guerra non poteva non contribuire a mutare la rappresentazione narrativa di uno scrittore sensibile alla realtà comunicativa come De Roberto. Pertanto, in queste novelle tardive su un tessuto linguistico ancora italiano, egli introduceva nelle parti dialogate la molteplice realtà comunicativa italiana, di cui l'esercito costituiva un concentrato, ricorrendo direttamente ai vari dialetti propri dei singoli personaggi, senza che ciò andasse a intaccare la comprensibilità del testo. Tale mimesi viene, infatti, circoscritta al discorso diretto, mentre l'indiretto libero di verghiana memoria scompare, per lasciare posto a una trama e a un ordito decisamente moderni.

Da un punto di vista linguistico-stilistico le novelle di guerra rappresentano, quindi, un momento eversivo rispetto alla coerente e limatissima tessitura della "parole" derobertiana. A fronte di una programmatica e costante revisione in senso italiano di molte raccolte e dell'opera maggiore soprattutto, all'interno di questi racconti la compatta e perseguita medietà linguistica si frantuma nella poliedricità espressionistica dei dialetti, funzionale o a un intreccio comico (*La retata* e *Il Trofeo*) o a una rappresentazione disincantata e tragica (*La paura*, *Il Rifugio*).

Dietro questa esperienza eversiva sta anche il De Roberto giornalista, acuto benché non sempre critico osservatore, pronto a cogliere le novità e le particolarità della realtà

circostante²⁶¹. De Roberto ultracinquantenne non ha notizie di prima mano della guerra. In un primo momento ne scrive limitandosi a percorrere la strada della riflessione storico-politica, purtroppo non originale, su quei temi (ci riferiamo agli articoli delle raccolte *Al rombo del cannone* e *All'ombra dell'ulivo*)²⁶², poi comincia a guardare l'aspetto umano della vicenda e si impegna a raccogliere informazioni, con il consueto scrupolo da vecchio verista, soprattutto dall'amico ritornato dal fronte, il Capitano Giuseppe Privitera.

Per la rappresentazione mimetica del contatto comunicativo fra dialetti diversi al fronte, invece, fa tesoro della sua straordinaria sensibilità linguistica, conta sulla sua competenza diretta²⁶³ e sui contatti con gli amici non siciliani, nonché, con ogni probabilità, su repertori lessicografici dialettali e su indicazioni orientative come quelle deamicisiane *dell'Idioma gentile* del 1905. In tutte queste novelle l'elemento polifonico dei tanti dialetti e addirittura delle lingue diverse come il tedesco (ne *La Retata*) e in misura minore nel *Trofeo*, resi in forma parodica, ma più spesso in forma davvero realistica, si presen-

²⁶¹ Sulle posizioni politiche derobertiane in questo periodo cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte...*, pp. 393-394. Sull'ipotesi di una suggestione esercitata dal linguaggio giornalistico su scrittori quali Pirandello e Svevo, cfr. Riccardo Tesi, *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 2005, pp.149-192.

²⁶² Cfr. per le rispettive edizioni: F. De Roberto, *Al rombo del cannone*, Milano, Treves, 1919, che contiene un interessante e programmatico *Avvertimento*, scritto il 31 dicembre del 1918, e *All'ombra dell'ulivo*, Milano, Treves, 1920 con un *Avvertimento* datato 8 aprile 1920. Si tratta di saggi politici che mostrano posizioni piuttosto moderate ma talvolta apertamente in contraddizione con le scelte politiche correnti (si veda per esempio *Moralità e immoralità della guerra* in *All'ombra dell'ulivo*). Di Grado accosta le idee politiche di De Roberto a quelle di Lombardo Radice «tipiche dell'intellettualità democratico-riformista postasi al servizio della guerra con un'attività di propaganda svolta sotto il segno del paternalismo illuminato e d'un cauto riformismo» (*La vita, le carte...*) p.393.

²⁶³ Com'è noto, De Roberto aveva soggiornato lungamente a Milano tra il 1889 e il 1891, a Trieste nel 1896 e a Roma tra il 1908 e il 1913.

ta come elemento importante e talvolta catalizzatore nello svolgimento della struttura narrativa. Calzante l'interpretazione di Antonio Di Grado: «La consueta tecnica contrappuntistica qui è affidata ai dialetti, come altrove alle avemarie, agli scrittori di araldica o agli oratori parlamentari: ma in funzione questa volta, di una tensione a dare parola a chi ne è privo, a testimoniare una realtà regionale, ad onta della propaganda ufficiale tutt'altro che omogenea e integrata»²⁶⁴.

È legittimo interrogarsi a questo punto circa le motivazioni profonde di questa scelta a favore della rappresentazione mimetica del dialetto, fino ad allora tentata solo sporadicamente.²⁶⁵ Difficilmente in ogni caso sarà possibile identificare il significato profondo di una svolta siffatta, che resta comunque isolata nel panorama stilistico derobertiano e non ha poi seguito, vuoi perché egli passò sempre più decisamente al giornalismo, vuoi perché nella revisione di opere quali *L'illusione* del 1922 una svolta linguistica così radicale sarebbe risultata incongrua.

Si può forse avanzare una spiegazione storicolinguistica: l'uso del dialetto in De Roberto non è mai gratuito o di maniera, ma contribuisce alla resa mimetica di una realtà linguistica tradizionalmente policentrica. Sul piano strettamente diafasico delle novelle di guerra poi l'opzione macrostrutturale per il dialetto è indispensabile ai fini espressivi di un accostamento diretto alle emozioni fondamentali provate dai personaggi (il riso e il pianto). Al comico de *La Retata* e del

²⁶⁴ F. De Roberto, *La vita, le carte...*, p. 395.

²⁶⁵ Madrignani vede le novelle di guerra come un «atto di fedeltà e come ritorno al gran metodo realista [...] A tutto discapito dell'antica complessità della prosa naturalistica, la narrativa di queste novelle perde il gusto genialmente ossessivo per la modulazione dell'indiretto libero e assume come punto di forza l'impiego del dialogo» e per ottenere il massimo di «efficacia mimetica» nei confronti della realtà dei soldati confluiti nelle trincee da tutte le parti d'Italia «diventa d'obbligo ricorrere all'uso dei dialetti» (Introduzione a F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi...*, p. LXII).

Trofeo, al tragico eclatante del *Rifugio* e de *La paura* o anche a quello dimesso, quotidiano, umile ma non meno terribile de *La posta* e di *All'ora della mensa*. Laddove invece l'espressionismo dialettale non è funzionale alla resa del clima emozionale della novella, o per ambienti, situazioni e personaggi (*La Cocotte*), o perché si tratta di riprodurre una situazione comunicativa scritta, mediamente formale (*Due morti*) si abbandona il dialetto, tornando alla consueta prosa levigata che tende alla medietà²⁶⁶.

La Posta e *Il Rifugio* costituiscono esempi stilisticamente innovatori²⁶⁷. Nelle tre novelle incluse nella raccolta *La cocotte*, solo timidamente fa capolino il dialetto, ma si tratta di citazioni isolate e chiosate, quasi a giustificarne la presenza. Così per la battuta del capitano romano Pascucci in *All'ora della mensa*, che De Roberto si affretta a commentare da un punto di vista socio-psico-linguistico («il capitano uscì allora dai gangheri, e lasciata la lingua per il nativo dialetto, lo investì: "Lei m'ha scocciato cor Giappone e cò la Cina! ...Se faccia venì li nidi de le rondinelle si glie pare"»²⁶⁸). O ancora per le

²⁶⁶ Nella *Cocotte* il plot rende necessario il ricorso a un italiano dell'uso medio: il Capitano Parisi, convinto dai suoi commilitoni a festeggiare con una serata al *Café delle Ninfe* la medaglia ricevuta per ferite sul campo, vede ma non riconosce subito l'adorata moglie Adriana nei panni di una "cocotte" conosciuta come la "Principessa". La segue mentre lei fugge dal *Café*, la raggiunge e non rientra in caserma. I suoi commilitoni pensano a un'avventura galante e aspettano il suo ritorno, ma Parisi non ritorna che dopo qualche giorno. Adriana frattanto ha spiegato al marito che volendolo raggiungere a tutti i costi al fronte saputo del suo ferimento ha escogitato lo stratagemma di fingersi "cocotte" visto che le "cocottes" sono ammesse nei locali vicino al fronte. Parisi racconta tutto al Capitano e ottiene una licenza.

Lo stesso stile comunicativo è adoperato per la novella *Due morti* che riporta la lunga lettera di un cappellano militare al suo superiore nella quale si descrivono a tinte forti due morti avvenute nell'ospedale militare: una la morte di un "giusto", l'altra quella di un traditore. Ovviamente la tipologia epistolare e il registro diamesico condizionano la prosa.

²⁶⁷ G. Traina indica nella *Paura* uno dei «momenti di felice ispirazione narrativa e stilistica» dell'ultima produzione derobertiana (*A proposito delle varianti* ..., p.29).

²⁶⁸ F. De Roberto, *All'ora della mensa*, in «*La Cocotte*...», p. 118.

espressioni napoletane del caporal maggiore Ciro Pupalino che mirano a un italiano più standardizzato, nonostante gli effetti di *code-switching* creati da inserti sintagmatici, ovvero da singoli lessemi reiterati (per esempio, l'uso di *regolarmente*): «Eccocà signor maggiore...lei scusate se vi disturbo, regolarmente...ma io l'aggio a dicere 'na cosa»²⁶⁹. Nelle due novelle che De Roberto non incluse in questa prima raccolta, *La posta* e *Il rifugio*, l'elemento dialettale era di gran lunga più ampio e pregnante.

Ne *La posta* (aprile 1919)²⁷⁰, novella che ci presenta campioni di parlato popolare trascritto molto simile a quello delle famose lettere di prigionieri di Spitzer, il soldato contadino Valastro si esprime sempre in siciliano e il tenente Malvini, che deve interpretare il suo parlato e lo scritto dei familiari di Valastro (la «posta» che dà il titolo alla novella), si trova spesso in difficoltà e trae spunto per considerazioni metalinguistiche o addirittura filologiche (ad esempio «Malvini sorrise tra sé...traducendo in lingua il rozzo e primitivo fraseggiare del contadino, egli comprendeva il sentimento di quell'anima semplice»; sempre Malvini riflette: «piantar "zappini", come chiamava nel suo vernacolo con parola lasciata dai francesi, i pini»²⁷¹; «ci ha glicato, Cosa vuol dire glicato? Vuol diri 'rrivato, con la notizia ci arrivò. Oh, bene! Llegar...questo ve l'han lasciato gli Spagnuoli»²⁷²).

Posto in un contesto plurilingue anche il contadino Valastro si improvvisa dialettologo e osserva: «Qua la chiama-

²⁶⁹ Ivi, p. 119.

²⁷⁰ Il soldato contadino siciliano Valastro al fronte chiede al Tenente Malvini di leggergli la corrispondenza che arriva da casa. Malvini si presta ma decifra con difficoltà quei testi semicolti. Ne nasce un incontro-scontro fra mondi diversi. Malvini è in qualche modo affascinato da Valastro e si compenetra così tanto nei ricordi e nei racconti del soldato che quando arrivano brutte notizie da casa stende un velo pietoso e le modifica per non dargli un dispiacere. Valastro morirà tranquillo in prima linea.

²⁷¹ Ivi, p. 77.

²⁷² Ivi, p. 88.

no segala, signor tenenti ... nui ci diciamo segala a una virdu-ra di l'orto, invece. Ognuno colla sua lingua»²⁷³. Basterebbe questa prima novella del '19 per confermare le modalità della svolta linguistico-stilistica compiuta da De Roberto con alcune di queste novelle di guerra. La sua sensibilità sociolinguistica gli fa cogliere pienamente la problematica relativa al contatto linguistico fra dialetti diversi e culture diverse sia in diatopia che in diastratia, nel momento tragico e di confronto rappresentato dal primo conflitto mondiale. Il mantenimento dei singoli dialetti serve a evidenziare storicamente e sociolinguisticamente il persistere di un policentrismo radicato che va contro ogni ideale politicamente unitarista, secondo una visione realistica e pessimistica tipicamente derobertiana. La guerra ha infranto un ideale profondamente interiorizzato dallo scrittore fin dai suoi esordi narrativi ed ha mostrato nella sua nudità non solo le crudeltà di una situazione storico-politica, ma anche la perdurante mancanza di integrazione socioculturale all'interno di uno stato ancora profondamente frazionato dopo settant'anni di unità politica.

Ne *Il rifugio*²⁷⁴, pubblicata sulla rivista milanese "L'Illustrazione Italiana" tra il settembre e l'ottobre 1920, la piena espressione dialettale proviene dalla famiglia del soldato disertore Bardelli, ritenuto un eroe dai parenti, e serve a intensificare il senso tragico della novella che si snoda attra-

²⁷³ Ivi, p.89.

²⁷⁴ Il capitano Evangelisti racconta agli amici la tragica storia legata a un ramoscello d'ulivo che conserva nel portafogli. Nel suo reggimento era giunto tempo addietro il soldato veneto Giuseppe Bardelli con precedenti di diserzione. Nonostante i ripetuti tentativi del buon Colonnello capo di "rad-drizzarlo", Bardelli fugge dalla prima linea e riacciuffato tempo dopo viene fucilato. Evangelisti è sconvolto dall'esecuzione del soldato che gli sembra comunque ingiusta. Mandato in missione il Capitano viene sorpreso da un tremendo temporale e, per ironia della sorte, trova riparo a casa dei genitori di Bardelli convinti che il loro Bepi sia un ottimo soldato. Il Capitano non ha il coraggio di rivelare la verità e prende in consegna il ramoscello d'ulivo benedetto che la madre invia al figlio una volta saputo che fa parte di quel reggimento.

verso una lunga parte narrativa iniziale per approdare a un tragico dialogo bilingue nel finale ad effetto. Nelle novelle successive, invece, *La retata* (1921)²⁷⁵, *La paura* (1921)²⁷⁶, *Il Trofeo* (1922)²⁷⁷, *L'ultimo voto* (1923)²⁷⁸, i dialetti troveranno ampio spazio. De Roberto non teme più l'incomprensione linguistica da parte dei suoi lettori e mette da parte l'iniziale ritrosia a infrangere il suo ideale linguistico, coltivato e ricercato fino

²⁷⁵ Giambattista Frascalani, sergente maggiore e "romano de Roma", è molto orgoglioso della sua medaglia d'argento. Presentandolo al rigido Capitano Tessi, il suo Tenente Brucati lo invita a raccontare il motivo del riconoscimento della medaglia al valore e il perché tutti lo chiamino il "sergente della retata". Frascalani racconta in un romanesco sempre più spontaneo come sia riuscito con l'astuzia a trasformare la sua cattura da parte di un gruppo di austriaci in una retata di austriaci da consegnare al comando italiano. Addeetto al vettoagliamento in prima linea, Frascalani aveva visto avanzare un drappello di austriaci stanchi e macilentì. Mentre lo dichiarano prigioniero, trova il modo di offrire loro bocconcini prelibati asserendo che tutti i soldati italiani mangiano così tre volte al giorno. Gli austriaci, allattati dal pensiero del cibo giornaliero e abbondante si consegnano al nemico.

²⁷⁶ In trincea il tenente Alfani è costretto a mandare di vedetta i suoi uomini pur sapendo che lungo il camminamento c'è un ceccchino. A uno a uno, secondo un cieco e tragico copione, i soldati partono, segnalano e vengono uccisi sotto lo sguardo atterrito dei commilitoni. In un crescendo di orrore Alfani si trova sempre più coinvolto emotivamente ma non riesce a trovare una soluzione per non disattendere la consegna dei suoi superiori. Il soldato Morana si ribella agli ordini e, sconvolto dalla paura, preferisce suicidarsi piuttosto che fare la fine degli altri.

²⁷⁷ L'ingegnoso soldato Ciccarino di Randazzo in provincia di Catania sul fronte alpino riesce a creare una trappola per catturare un camoscio che per molte sere aveva messo in allarme i soldati coi suoi movimenti. Per ricordare l'impresa i commilitoni grati gli regalano le corna del camoscio come portafortuna. Destinato al reparto Sanità, Ciccarino ritrova il Capitano medico Gagliani, alle cui dipendenze aveva lavorato anni prima come contadino. Felice del passaggio dalla prima linea all'infermeria, Ciccarino segue fedelmente il Capitano. Quando quest'ultimo viene fatto prigioniero lo chiama come aiutante nell' infermeria nemica. Gagliani diviene l'amante della moglie del Colonnello austriaco Chefarz, soprannominato da Ciccarino Scifazzo (truogolo) e Ciccarino diviene l'amante della cameriera della "colonnella". Coinvolto in una fuga, Ciccarino riesce a scagionarsi e dona le corna di camoscio al Colonnello austriaco asserendo ironicamente «A lui, sì».

²⁷⁸ Il Capitano Tancredi freme per la forzata inattività dovuta alle neviccate sul fronte alpino. Col disgelo i suoi soldati recuperano i corpi che erano stati sepolti dalla neve. Particolare emozione desta il ritrovamento del corpo

all'esagerato scrupolo unitaristico di certe revisioni, poiché ciò che gli preme è mostrare il dramma lacerante della guerra nella sua duplice maschera comica e tragica.

Esemplare in questo senso si configura *La retata*, apparsa su *L'Illustrazione Italiana* nell'aprile del 1921. È una delle due novelle 'comiche' fra quelle di guerra e forse la meno ricca di spunti tematici. L'altra, *Il trofeo*, risulta più articolata, più partecipata, più dotata di problematicità. Tuttavia si è preferito in questa sede concentrarsi su *La retata* perché la possibilità di studiare il manoscritto consente di seguire in maniera più dettagliata l'evoluzione linguistica del testo²⁷⁹. In questa sede ci limiterà a sondaggi sulle parti più rappresentative del testo.

Una delle scene più significative risulta appunto quella in cui il sergente maggiore Giovambattista Frascalani (nella stesura autografa si chiama Evaristo Palafossi) racconta in un coloritissimo romanesco le proprie imprese eroicomiche, e in particolare come sia riuscito a catturare ben 49 tedeschi con un originale espediente e a meritarsi così la medaglia d'argento. Nel testo a stampa il sergente viene sollecitato dal tenente Brucato a raccontare le sue imprese al rigido capitano Tessi, che si esprime in un italiano forbito pronunciato con «accento aristocratico» reso linguisticamente da De Roberto con abbondanza di *R* (la polivibrante particolarmente marcata sembrava evidentemente adatta a caratterizzare militare d'alto grado molto sicuro di sé: «molto piacere, di farre la conoscenza di un valoroso; mi riuscirebbe troppo larga; come sarrebbe a dirre?»). Il sergente maggiore dapprima esita e cerca comunque

mummificato del Capitano Colombo che trattiene ancora in mano un biglietto amoroso per la moglie. Incaricato di dare l'annuncio della morte del Capitano Colombo alla moglie, Tancredi si reca con l'amico Laurana dalla signora Colombo e la trova interessata solo ai modi per ottenere la pensione e pronta a flirtare con Laurana. Tornato al fronte Tancredi, disgustato, riceve l'annuncio di matrimonio di Laurana e della vedova Colombo.

²⁷⁹ Il manoscritto, conservato presso la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale alla busta 28, è disponibile anche in formato digitale (cfr. la nota 4).

di esprimersi in buon italiano, tradendo appena le sue origini regionali, con un «Grazzie signor capitano». Puntuale la chiosa sociolinguistica del De Roberto: «Ci mise due zeta nel suo grazie, da buon romano».

Solo quando, vinta la timidezza nei confronti dei superiori, il sergente maggiore inizia il suo racconto, cominciano ad affiorare i primi regionalismi (nei tempi verbali soprattutto, *stiedi, andiedi*). Alla fine del primo paragrafo il dialetto irrompe con tutta la sua forza espressiva: «truppe so, truppe non c'è da di» riprese, cominciando a mescolare qualche espressione vernacola in mezzo al suo discorso²⁸⁰.

Il massimo della mimesi dialettale si tocca verso la fine del racconto del sergente maggiore, che segna anche la fine della novella. Si tratta di un saporitissimo epilogo a base di specialità culinarie, con l'elenco delle quali, unitamente alla promessa di farle mangiare ai 49 austriaci se si fossero consegnati agli italiani, il sergente ottiene la resa del cencioso e affamato drappello di austriaci e la sua vittoria personale.

Nel manoscritto non c'è quasi traccia di dialettalità nel racconto del sergente Parafossi poi ridenominato Frascalani che, per quasi tutta la novella, si esprime in un registro d'italiano meno sostenuto degli altri interlocutori che sono i suoi diretti superiori, ma mai in romanesco schietto come nel testo a stampa. L'unica mimesi linguistica del manoscritto è rappresentata dalla resa stereotipata e parodica del parlato pseudotedesco e pseudoitaliano del maggiore austriaco che, nella percezione del sergente «tartajia italiano». De Roberto, dunque, accentuò l'uso del dialetto solo in un momento successivo, dopo aver tentato con successo l'esperimento in altre novelle e dopo aver consolidato le sue convinzioni sociostilistiche. I personaggi vengono presentati secondo una piramide di gradi militari che prelude alla caratterizzazione diastratica, che andrà precisandosi solo più avanti quando, sotto i vincoli comunica-

²⁸⁰ F. De Roberto, La retata, in «*La Cocotte*»..., p.195.

tivi della formalità, il sergente maggiore Frascalani si sentirà libero di esprimersi in schietto romanesco. I tre personaggi principali della novella sono in ordine di grado, dal basso verso l'alto, il sergente maggiore Frascalani, il tenente Brucato che in quanto mediatore nell'interazione comunicativa tra inferiore e superiore non è connotato linguisticamente, e il «capitano Tessi cavalier Goffredo». A questi tre personaggi principali si affianca come comprimario nella parte centrale e soprattutto nel finale ad effetto, il maggiore tedesco che si esprime attraverso il filtro del *foreigner talk* percepito da Frascalani. Non ha dunque una sua autonomia espressiva. Anche se le sue battute sono in forma di discorso diretto, si tratta di un discorso diretto filtrato.

Piena autonomia linguistica e pieno vigore comunicativo ha invece il sergente Frascalani. Il suo esordio è caratterizzato da una comunicazione impacciata fatta di ripetizioni, false partenze, da un registro formale e da una lingua che tende a un italiano medio e cerca di non tradire tratti dialettali. Ne risulta una serie di battute smozzicate, esitanti: «Ve ...vero signor tenente...», «come ordina si...signor capitano... Fu sulle Mendole quell'altro maggio, c'era...c'era una sporgenza»²⁸¹. Ben presto una serie di segnali comunicativi non verbali²⁸² (strette di mano, sorrisi) lo inducono a esprimersi più compiutamente, ma è solo quando «pienamente rinfrancato, spronato dall'interesse che il capitano mostrava di prendere al racconto, il narratore protese il corpo e si portò la mano alla fronte come per difender gli occhi dalla troppa luce e guardar lontano», dicendo: «Truppe, so truppe, non c'è da di riprese, comincian-

²⁸¹ Ivi, p. 192.

²⁸² Sul linguaggio gestuale consapevole insiste il sergente: «Da li gesti capisco che je traduce er discorso mio» (Ivi, p. 201) Nel finale, poi, si riefatizza il linguaggio gestuale quale metodo universale per dare spessore comunicativo al parlato e soprattutto per farsi comprendere dagli stranieri: «come quando si era ingegnato di farsi intendere dai nemici, le mani del sergentino impastavano, mungevano, affettavano, frullavano» (Ivi, p. 204).

do a mescolare qualche espressione vernacola in mezzo al suo discorso «ma sò nostri o so nemici?»²⁸³.

Ancora una volta De Roberto mostra l'intersecarsi del linguaggio non verbale con quello verbale e del vernacolo alla lingua. È un momento di *code switching* ben demarcato che sarà interrotto solo dal *foreigner talk* riportato del maggiore austriaco «che se credeva de parlà italiano» costruito su formule iterative per conseguire un effetto ironico del tipo: «sciosci-ci, sciosci-ci! Vassisti tassisti, voisti ghecommi ghecammì» e dall'italiano approssimativo dell'austriaco reso con una stilizzazione fonosintattica di superficie di tipo 'tedesco' (assordimento delle occlusive sonore, o viceversa sonorizzazione di occlusive sorde sia dentali che labiali, p.e. «Dratidore taliener», «bricioniere», «tofe sdare duoi compagni»).

Come si è appena accennato, per dar forza a certe sue affermazioni, non comprese a suo avviso dall'interlocutore straniero, Frascalani fa ricorso ancora al linguaggio gestuale, rafforzando così anche l'effetto teatrale del suo personaggio. Sul romanesco di Frascalani è possibile fare alcune osservazioni iniziali. Sul piano fonografemico sono rispettate molte delle principali regole del dialetto. Si riscontrano, infatti, almeno 12 dei 26 tratti segnalati da Trifone per il romanesco belliano: 1) assimilazione di ND > nn, in *annaveno*, *monno*, *addimann*,; 2) assimilazione di MB in mm, ma solo in *gamme*; 3) assimilazione di LD in ll, ma solo in *callarroste* e *callalesse*; 4) raddoppiamento di occlusiva labiale sorda o sonora in *doppo*, *ammalappena elibbera*; 5) raddoppiamento di *m* intervocalica, in *stommicoso*; 6) passaggio da laterale *l* a vibrante *r*, in *quarcuno*; 7) *metatesi di -r- in drento*; 8) NJ > gn, *magnere*; 9) trasformazione della fricativa dentale sorda in affricata dentale sorda, *rincorza*; 10) troncamento della desinenza dell'infinito, in *annà*, *aspettà*; 11) articolo determinativo maschile *er*, (ma

²⁸³ Ivi, p. 195.

non femminile 'a); 12) preposizione articolata con *er, ner*. Piuttosto ricca si presenta anche la fraseologia: *inguento pe' la roгна* (rimedio poco efficace), *sbatte la scucchia* (mangiare), *bocca a ciarpella* (bocca storta), *fargli entrà ner cotogno* (far entrare in testa), *squacquera quaja e squicquera* (affaccendarsi), *facce de meloni mosini* (facce da schiaffi), *facce d'allancati che je sbatteva er trentadue* (facce da affamati), *de che antro te cricca?* (cosa ti va a genio?), *fatela e gambe in collo e marco e sfilà* (fuggi a gambe levate), *faccia da torsate* (da schiaffi), *stà a crocetta* (a digiuno)²⁸⁴.

Come si era proposto all'inizio, sembra confermato il ruolo illuminante delle novelle di guerra che andranno rivedute anche e soprattutto in chiave linguistica, per far luce retrospettivamente sulla parabola stilistica di un autore sempre impegnato a ricercare non solo una lingua adatta al soggetto narrativo, ma una lingua e uno stile che si adeguassero positivamente alla crescita della propria stessa coscienza espressiva e della società in cui si trovò a vivere e operare culturalmente, in «quella zona franca di tortuose ricerche e feconde contraddizioni ch'è sospesa tra i due secoli»²⁸⁵. L'opera di De Roberto secondo Di Grado «semina le mine della sperimentazione nella cultura tardo ottocentesca» e consegna contemporaneamente al nuovo secolo «un monito severo, una lezione di moralità e di stile, un'ambivalente esortazione alla tolleranza e al rigore»: ciò si riverbera ovviamente anche sul versante linguistico/stilistico per cui all'interno dell'unitarismo linguistico delle prime opere, sostenuto e potenziato dagli interventi di Capuana, si ritrovano «le mine della sperimentazione» linguistica e all'interno delle prove plurivocali ed espressionistiche delle parti mimetiche delle ultime novelle resiste pur sempre

²⁸⁴ Il confronto lessicografico è stato effettuato sul dizionario di Gennaro Vaccaro, *Vocabolario romanesco belliano e italiano romanesco*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1969.

²⁸⁵ A. Di Grado, *La vita, le carte...* p. 410.

un rigoroso e severo tessuto normativo nelle parti diegetiche. Rispetto della norma e sensibilità verso il sistema variazionale dell'italiano, «studio della nostra lingua» e sperimentalismo linguistico rappresentano i poli ineludibili di una tensione stilistica che rappresenta l'identità nascosta dell'opera di De Roberto il sogno di una «Forma» perfettamente adeguata al contenuto, la «mite pazzia» che animava i febbrili sforzi espressivi dell'alter ego dell'autore in *Donato del Piano*²⁸⁶.

²⁸⁶ «Questo manoscritto si rinvenne in una cella del Monastero dei Benedettini di Catania, il giorno che un tedesco li ospitato e affetto da una *mite pazzia*, fu trovato cadavere informe sulla spianata del campanile, dove la sua caduta dall'alto della cupola era stata arrestata» (*Donato del Piano*, in Federico De Roberto, *La disdetta e altre novelle*, a cura di G. Traina, cit., p.118.

Appendice in CD-ROM

LE VARIANTI DELLE NOVELLE DELLA *SORTE*

NOTA ALL'APPENDICE IN CD-ROM

Come si è accennato, il manoscritto autografo della *Sorte* si presenta decisamente come una bella copia predisposta per la stampa: della struttura tipografica del libro riproduce anche la disposizione delle pagine, con fogli di intervallo tra un testo e l'altro, e gli asterischi alla fine di ciascuna novella. Va segnalato che non tutte le correzioni del 'Maestro' ci sono pervenute: per esempio, a c.120v, a margine inferiore destro si legge una chiamata di mano di Capuana con un segno di richiamo (un tondino con crocetta all'interno) e la didascalia «vedi foglio volante n.2»; ma di questo foglio, probabilmente smarrito, non c'è traccia. Identica la situazione di c.122r, con un analogo richiamo a un «foglio volante n.3», anch'esso non pervenuto. L'unico foglietto interpolato al manoscritto è di mano del De Roberto e reca correzioni indipendenti da quelle capuaniane.

Si avverte che la prima colonna riporta la stesura originale e la seconda le correzioni di De Roberto, sia che provengano da volontà indipendente, sia che derivino dal suggerimento di Capuana riportato nella penultima colonna. In tal caso, tenendo fede a quest'ipotesi, nella colonna riservata alle correzioni a lapis verde di Capuana si riporterà la lezione originale derobertiana.

INDICE

CAPITOLO 1	7
1.1. Coscienza linguistica e pratiche scritte di De Roberto	7
1.2. Questione della lingua e officina verista	17
CAPITOLO 2	35
2.1. «Al tocco magico del tuo lapis verde...». Capuana, De Roberto e <i>La Sorte</i>	35
2.2. Correzioni di Capuana e rielaborazione derobertiana della <i>Sorte</i> .	45
2.2.1. <i>La disdetta</i>	57
2.2.2. <i>Ragazzinaccio</i>	93
2.2.3. <i>San Placido</i>	144
2.2.4. <i>Il matrimonio di Figaro</i>	161
2.2.5. <i>Nel cortile</i>	214
2.2.6. <i>La malanova</i>	245
2.2.7. <i>Rivolta</i>	293
2.8. Conclusioni	322
2.9. La lezione di Capuana e le successive edizioni della <i>Sorte</i>	326
CAPITOLO 3	337
3.1. De Roberto e «lo studio della nostra lingua»	337
3.2. F. De Roberto, <i>Per lo studio della nostra lingua</i> («Corriere della Sera» del 23 giugno 1903)	363
CAPITOLO 4	369
4. L'estremismo stilistico delle novelle di guerra	369
APPENDICE IN CD-ROM	
Le varianti delle novelle della <i>Sorte</i>	385

*Finito di stampare nel mese di luglio 2008
dalla tipografia Squeglia - Catania*

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Serie Studi

1. C. CUCINOVA,
Le maschere di Don Candeloro, 1981.
2. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi.
Proverbi e contesto nei Malavoglia*, 1985.
3. R. PETRILLO,
Itinerario del primo Verga. 1864-1874, 1987.
4. G. PATRIZI, *Il mondo da lontano.
Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, 1989.
5. D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose.
Aspetti del verismo*, 1989.
6. R. MELIS, *La bella stagione di Verga.
Francesco Torraca e i primi critici verghiani,
(1875-1885)*, 1990.
7. A. DI GRADO,
*La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto,
gentiluomo*, 1998.
8. C. ROMANO,
*Emmanuele Navarro Della Miraglia.
Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, 1998
9. A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore.
Verga e il linguaggio dell'interiorità*, 2000.
10. F. BRANCIFORTI E. FERRATA,
Una Ouverture per Cavalleria Rusticana, 2003.
11. ROSARIA SARDO
«Al tocco magico del tuo lapis verde...».
De Roberto novelliere e l'officina verista.