

LA LINGUA DEI *MALAVOGLIA**

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

Quando poi il testo nasca da una esperienza contaminatoria, subita o voluta che sia, la competenza dell'interprete dovrebbe essere o farsi duplice; condizione assai rara e di arduo conseguimento, vantaggiosamente sostituibile con la collaborazione di studiosi di competenza diversa. Perciò, dovendo io riferire giudizi sulla lingua di Verga e non avendo competenza né naturale né acquisita dei dialetti siciliani, mi affiderò, in materia di sicilianismo, al parere degli

* Relazione tenuta al Congresso internazionale di Catania (novembre 1981) dedicato al centenario dei *Malavoglia*.

studiosi siciliani; mentre potrò accettare con riserva il loro giudizio sul toscanismo, non fosse che per la loro difficoltà di distinguere l'elemento toscano indigeno, vernacolare, da quello scontato in quanto assunto da gran tempo nella lingua letteraria nazionale.

2. Viene spontaneo domandarsi se sia legittimo parlare di una «lingua dei *Malavoglia*». Io credo lo sia, e non solo perché, come sostiene Luigi Russo e come, in sostanza, sono venuti confermando i più recenti saggi sulla lingua del primo Verga, dei suoi romanzi cosiddetti «fiorentini» e delle opere tarde, in ogni fase della sua attività lo scrittore cercò un mezzo espressivo corrispondente al mondo da rappresentare, e quindi una lingua intesa come stile artistico, fondato sopra condizionamenti naturali e culturali di volta in volta riconfrontati ed elaborati; non solo per questo, ma anche per il fatto che nei *Malavoglia* culmina l'originalità e l'intensità dell'invenzione stilistica di Verga in tutti i suoi aspetti, e il processo di quella invenzione non è prevedibile o predicibile di sui testi dei romanzi fiorentini, anzi l'autore è tale che due sue maniere diverse possono sussistere simultaneamente, come dimostra, per far solo un esempio, la quasi parallela stesura dei *Malavoglia* e del *Marito di Elena*.

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

3. Non ci nascondiamo però che la sincronia di un testo implica tutti i fattori del prodotto e postula la loro individua-

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

C'è poi una difficoltà di ordine più generale, dipendente dallo stato dei nostri studi: non disponiamo, per l'analisi di un testo in prosa, degli strumenti di cui disponiamo per l'analisi di un testo in poesia. Mentre i metricisti, i semiologi letterari, i commentatori *emunctae naris*, gli stessi poeti e finalmente i linguisti hanno raccolto una fenomenologia poetica assai vasta ed elaborato molteplici criteri di approccio, l'analisi della prosa non è andata molto oltre il recente rinverdimento delle antiche regole retoriche. Ma proprio in questo settore un aiuto può venire dalle più moderne acquisizioni della linguistica, applicate con la cautela e il discernimento che ovviamente impone una creazione stilistica.

4. Il primo compito di un relatore centenarista è quello di tracciare, come meglio sa, un profilo storico-critico del suo tema e di presentare lo *status quaestionis*, come base e spunto per un dibattito e per proposte più avanzate. Nel caso della lingua dei *Malavoglia* e, più latamente, della lingua di Verga il profilo concerne due fasi distinte e successive: la fase della elaborazione verghiana, in cui spiccano la consapevolezza fabbrile dello stesso Verga e i commenti dei suoi compagni d'arte (fase che possiamo chiamare autocritica); e la fase propriamente critica, di distacco e livello accademico. Tra le due fasi, come loro discriminine e insieme giunzione, si accampa il discorso che Luigi Pirandello tenne a Catania il 2 settembre 1920 per onorare Verga nel suo ottantesimo compleanno; discorso in cui si rispecchia la viva coscienza che Pirandello

ebbe della «questione della lingua» quale problema e letterario e nazionale¹. Opponendo schematicamente nella storia della nostra letteratura due serie di scrittori, gli scrittori di parole e gli scrittori di cose, egli osservava, sotto l'aspetto linguistico, che i primi usavano la lingua scritta, letteraria, i secondi, a cominciare da Dante, una lingua di «sapore idiotico, dialettale». E dichiarava Verga scrittore di cose, antiletterario e per ciò stesso «dialettale»; ma intendendo la sua dialettalità come «una vera creazione di forma», creazione personale di un mezzo idiotico, cioè «proprio» ad esprimere la vita della regione siciliana nella realtà che Verga le diede, quale egli la vide e sentì. «E non è colpa – concludeva – degli scrittori italiani, né povertà, ma anzi ricchezza per la loro letteratura, se essi “creano la regione”. Nazione da noi vuol dire o volgarità meccanica e stereotipata di stile burocratico e scolastico, o astratta verbosità di lingua letteraria e retorica»². Con queste affermazioni, esacerbate dalla reazione contro il pomposo letterarismo dannunziano, Pirandello, che la questione della lingua anche per la sua preparazione filologica e convinzione ascoliana aveva a lungo sofferta come ricerca di un proprio stile di scrittore, ne superava l'accezione centripeta e normativa in entrambe le formulazioni canoniche, aulica e manzoniana, aprendola alle situazioni concrete e impregiudicate della provincia italiana.

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

5. La prima riflessione organica sulla lingua di Verga si deve a Luigi Russo e resta ancor oggi utile, oltre che doveroso, rifarsi ad essa. Già nel suo celebre volume del 1919 su tutta l'opera verghiana, quasi riscritto nella riedizione del

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

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

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

Premesso, crocianamente, che per Verga la lingua fu sentimento lirico, e la storia del suo linguaggio fu, come per ogni scrittore-poeta, la storia stessa della sua poesia, Russo cercò nella distinzione humboldtiana di lingua come *energeia* e come *èrgon*, e (meno bene) in quella saussuriana di *langue* e *parole*, l'autorizzazione a ravvisare e studiare nella prosa di Verga il problema della lingua come tensione tra la lingua-tradizione e la lingua-rivelazione (o creazione), tra la lingua istituzionale, sociale, e l'individualissima lingua d'arte. I due poli di tale tensione variano – a giudizio di Russo – secondo le successive fasi dell'opera dello scrittore: nel primo Verga il polo della «lingua fatta» è per una parte l'aulico italiano letterario cimentato dal dialetto siciliano, per l'altra la lingua dei romanzi francesi. Nel periodo dei romanzi «fiorentini» fino al bozzetto *Nedda* subentra l'influenza del fiorentino parlato

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

⁴ *Ivi*, p. XI.

e della lingua dei *Promessi sposi*, e infine, nella fase terza e nuova delle novelle e dei romanzi siciliani, il modello quasi esclusivo sarà la lingua parlata dai loro personaggi, cioè il dialetto siciliano nel suo lessico e nella sua sintassi. Ma che cosa fu l'altro polo, quella «idea platonica della lingua» a cui Verga, come ogni scrittore, cercava di adeguarsi?

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

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

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

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

6. Al Russo si riallacciò infatti Vittorio Lugli nel suo squisito saggio *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga* (1942-43)⁸, ma anche all'acuta percezione del pur dissenziente

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

⁷ RUSSO, *op. cit.*, p. 65 sg.

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

Edoardo Scarfoglio che Verga cercasse «con effetti prospettici, di dare non già il dialogo, ma una rappresentazione del dialogo», facendo «uno strano abuso del dialogo indiretto, per modo che le sue novelle ci offrono questo bizzarro spettacolo: il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato»⁹. Per il Lugli l'indiretto libero nei *Malavoglia* è un «carattere saliente della lingua del capolavoro», che nella sua grande duttilità e agevolezza di transizione agli altri tipi di discorso, nello scaturire improvviso, nell'esprimere la piena adesione dello scrittore al suo mondo gli appare affatto diverso da quello usato da Flaubert e da Zola, oggettivo e classicamente compatto nel primo, copioso, appariscente per termini plebei o di gergo e talvolta letterario nel secondo. Su Verga è quindi da escludere l'influenza tanto dei modelli francesi quanto degli scarsi precedenti italiani.

Anche Giacomo Devoto, avviando nel 1954 quella che dagli storici della critica fu battezzata critica stilistica di Verga¹⁰, mosse dalla capitale intuizione di Russo che «il dialogo raccontato, il racconto dialogato e il ritratto fatto dall'interno... è la tecnica espressiva costante dei *Malavoglia*»¹¹; e che protagonista del romanzo è tutto il paese di Trezza, esprimendosi in modo corale. Ma è noto che la stilistica professata da Devoto era anestetica, cioè istituzionalmente linguistica; discendeva dalla stilistica della lingua teorizzata da Charles Bally. Pertanto ad una classica articolazione di «piani del discorso», pienamente grammaticalizzata dall'alternarsi di discorsi diretti, indiretti e indiretti liberi entro una chiara distinzione delle sfere deittiche dell'*io*, del *tu* e del *lui* rispetto all'autore, Devoto contrapponeva un'articolazione di piani

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

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

¹¹ RUSSO, *op. cit.*, p. 324.

del discorso grammaticalmente approssimativa, perciò stilistica, in cui la posizione dell'autore rispetto alle sfere deittiche veniva sforzata, alterata. Nei *Malavoglia* appunto il racconto è filtrato dai personaggi o dal coro in modo tale che la narrazione si fa contemporanea ai personaggi anziché al narratore, e il parlato stesso dei personaggi non s'impone come discorso diretto, ma si fa racconto, pur senza tradursi nel tradizionale discorso indiretto. Perciò il lettore, abituato al modulo narrativo di tipo classico, di fronte alla tecnica verghiana del racconto dialogato o dialogo raccontato – tecnica che Devoto dichiara impressionistica –, deve riancorare quella lingua, certo più vera ma non univoca, e franta in piani molteplici, alla struttura obiettiva del racconto tradizionale, rievocando e ristabilendo una stabilità di struttura linguistica, cioè saldando il racconto impressionistico allo spazio, al tempo, al ritmo di un unico piano sostanziale del racconto¹².

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

L'insigne studioso, pur facendo della stilistica linguistica, non si è preoccupato di allargare l'inventario delle strutture istituzionali, cioè di considerare se per caso le soluzioni verghiane costituissero scelte munite di una grammaticalità non già approssimativa ma diversa, e pertanto prevista dal sistema della nostra lingua. Mi pare insomma che Devoto si sia

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

¹³ Ivi, p. 214.

¹⁴ Ivi, p. 203.

lasciata sfuggire l'occasione di superare – come pur si era proposto nei primi *Studi di stilistica*¹⁵ – l'intuizione del «puro critico» Luigi Russo e di verificare linguisticamente la propria acuta osservazione che nei *Malavoglia* la narrazione si fa contemporanea ai personaggi anziché al narratore.

Non in questo senso, però, Leo Spitzer contestava, nel 1956, le tesi di Devoto¹⁶, bensì sostenendo che l'alternarsi dei piani del discorso nei *Malavoglia* coincideva perfettamente col «classico» alternarsi dei tre tipi di discorso (diretto, indiretto, indiretto libero), tutti i passi verghiani citati da Devoto rientrando perfettamente nella fenomenologia del discorso indiretto libero o *erlebte Rede*, come configurata dai linguisti e da lui stesso; e che, d'altra parte, l'*erlebte Rede* non doveva essere ritenuta una vera e propria interposizione tra il narratore e la vicenda, perché non era così «impassibile» come credevano parecchi linguisti, ma, filtrando il grezzo parlare della gente di Trezza, vi insinuava l'ironia dell'autore e insieme un'ambigua pseudo-oggettività. Comunque, tanto i pensieri dei singoli personaggi quanto i proverbi appartenevano, per Spitzer, al coro paesano, alla voce corale di Trezza; perciò «l'originalità della tecnica del Verga dei *Malavoglia* – Spitzer concludeva – consiste non nell'uso dell'*erlebte Rede* coltivato dai romanzieri classici italiani come da tutti i grandi romanzieri francesi dell'Ottocento, ma nella filtrazione *sistemica* della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semireale..., che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti (ciò che il Russo chiamava *racconto dialogato*)»¹⁷.

Oltre a singole osservazioni strutturali – la distinzione, nell'indiretto libero dei *Malavoglia*, di casi di trasposizione

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

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

¹⁷ SPITZER, *op. cit.*, p. 305 e sg.

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

7. È qui doveroso, prima di procedere, ricordare il saggio di un italianista iugoslavo, Ivo Frangeš, *Su un aspetto dello stile di G. Verga (Il dialogo interiore)*, pubblicato a Zagabria nel 1956²¹ ma scritto, a dichiarazione dell'autore, nel 1953, prima di poter conoscere i contributi di Devoto e di Spitzer. Partendo anche lui dalle indicazioni di Luigi Russo – e come Russo percorrendo tutto il corso dell'attività verghiana –, Frangeš si propose di dimostrare «come e quando il Verga si

¹⁸ *Ivi*, p. 313.

¹⁹ *Ivi*, p. 307.

²⁰ *Ivi*, p. 313.

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

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

²² *Op. cit.*, p. 7 e sg.

²³ *Ivi*, p. 17.

²⁴ *Ivi*, p. 17 e sg.

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

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

²⁵ *Ivi*, pp. 25-35.

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

nei *Malavoglia* predomina il tipo narrativo, in altri autori scarso, è perché lì Verga ha voluto compenetrarsi coi personaggi e sparire come autore.

8. A cogliere più distintamente la peculiarità dell'uso verghiano del discorso indiretto libero è stato utile il libro dell'italianista ungherese Giulio Herczeg *Lo stile indiretto libero in italiano*, pubblicato a Firenze nel 1963; giacché quel libro fa un bilancio esauriente degli studi su tale istituto (che è unico sotto diverse denominazioni) in rapporto con la lingua e con la letteratura italiana, analizza i suoi strumenti grammaticali e i suoi fini stilistici, e confronta il diverso uso che ne fanno Verga e i narratori a lui coevi o successivi. Da quel bilancio risulta anzitutto che il fondamento dei caratteri distintivi del discorso indiretto libero sta nel fatto che l'autore cede, con o senza preavviso, la parola ai suoi personaggi senza tuttavia portarli al discorso diretto né annullarsi necessariamente nella loro voce; ci sono infatti monologhi interiori in cui l'autore presta al personaggio, compassatamente, i propri pensieri e la propria lingua, come ci sono casi in cui il personaggio viene immerso nel mondo concettuale e linguistico suo proprio, e il suo d.i.l. è quindi modellato sull'oralità. Pregevole è poi l'ipotesi che nella genesi, nella grammaticalizzazione e nell'uso stilistico del discorso indiretto libero abbiano influito la struttura e la disciplina delle singole lingue, nel senso che dove esse fossero più grammaticalizzate e più costrittive, il bisogno di affermare una sintassi più libera sia stato più forte e insieme più sofferto. Per l'italiano, ad esempio, lingua aulica e di disciplina retorica, nel riproporsi della questione della lingua dopo l'unificazione politica Herczeg ha colto l'esigenza di una lingua unitaria adatta all'uso medio quotidiano e ad una letteratura, oltre che più democratica, più rispondente a istanze espressive moderne (psicologiche, riflessive, evocative); esigenza, in particolare, di una sintassi più semplice e più sciolta di quella prescritta dal purismo boccacciano e manzoniano. Lo scopo fu appunto

conseguito, meglio che in altri campi, in quello della sintassi, principalmente col discorso indiretto libero, e fu tanto più laborioso quanto più forte era il peso della tradizione, e tanto più vario quanto diverse erano le mire degli scrittori, oscillandosi tra un distacco minimo dalla rigida subordinazione del classico discorso indiretto e soluzioni estreme per vicinanza al parlato e per ibridazione d'impasto, come quella del Verga dei *Malavoglia*, adeguantesi, oltre tutto, al livello lessicale dei «vinti» di Trezza. In Verga confluirono, secondo Herczeg, la diffusa aspirazione ad una lingua di tono minore, e la resa della parlata dei suoi personaggi siciliani; la quale, non potendo esser consegnata a infinite battute dirette, trovò la sua forma compendiata e scorciata nel discorso indiretto libero, cui trasmise i propri colori regionali.

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

9. In forza dei saggi prima citati il discorso indiretto libero divenne una chiave quasi incontestata dei testi verghiani. Evidentemente la sua presenza o assenza e la sua particolare modulazione si rivelarono essenziali al carattere e alla lettura delle composizioni. Ma l'uso che di quella chiave è stato fatto fino ai nostri giorni è valso più a motivare il giudizio critico che a definire la struttura paradigmatica della figura sintattica come adoperata da Verga; eppure è chiaro che a una più precisa conoscenza di questo importante strumento si accompagnerebbe maggiore penetrazione nella tecnica compositiva verghiana. Mi riferisco, a titolo di esempio, alle pagine di Giovanni Cecchetti *Aspetti della prosa di « Vita dei campi »* (1956)²⁷, le quali, benché centrate sulle novelle, contengono fini osservazioni sull'originalità del discorso indiretto libero verghiano valide anche per i *Malavoglia*; al saggio di Ettore Caccia *Il linguaggio dei « Malavoglia » tra storia e poesia* (1963)²⁸, che sorvola sul discorso indiretto libero, imputandolo alla sintassi frammentaria, impressionistica, a macchia della prosa verghiana; al breve ma positivo riferimento di Gaetano Ragonese in *La lingua di Verga e le correzioni di Vita dei campi*²⁹; a quanto a proposito de *Gli « interlocutori corali » del Verga* ha scritto Tibor Wlassics³⁰, che, pur partendo da Devoto e da Spitzer, contesta che l'*erlebte Rede* possa spiegare la coralità del raccontare verghiano, da lui vista come il risultato di complessi procedimenti alogici, quasi onirici o fiabeschi, giocanti sull'abolizione dello spazio e del tempo reali e sull'incertezza delle transizioni, per cui voci e pensieri diversi si fondono insieme come frammenti di un unico pensare e parlare; al recente sviluppo critico del concetto spitzeriano di pseudobiettività assunto da Guido Baldi

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

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

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

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

come carattere peculiare dell'indiretto libero dei *Malavoglia*, giacché mentre, secondo il Baldi, nell'«indiretto libero “ortodosso” ...la “voce narrante” riporta enunciati o pensieri dei personaggi che sono realtà concreta... e scompare nella prospettiva del personaggio, fungendo solo da veicolo verbale della sua manifestazione», nei *Malavoglia* il narratore «non si annulla totalmente nell'ottica del personaggio ...ma più che altro rifà il verso, mimeticamente ed ecolalicamente, al modo in genere con cui il personaggio si esprime», sì che le due prospettive, quella del narratore e quella del personaggio, si confondono ambiguamente, senza che la voce narrante eserciti, come in altri racconti verghiani, una funzione sistematica e continua, cioè deformante e unificante a un tempo, di filtro³¹. Strumento interpretativo assai sottile, questa concezione baldiana del narratore «camaleontico» non contribuisce però all'avanzamento della conoscenza paradigmatica del discorso indiretto libero. Rimane ancora inesaudito l'appello che lo studioso danese Hans Sørensen, trattando del problema del narratore nei *Malavoglia*, lanciò nel 1961 con queste parole: «Un esame completo dei cambiamenti da una forma di discorso alle altre, in tutte le pagine del romanzo, sarebbe di grande interesse non solo per la valutazione dell'apporto di Verga alla soluzione del problema autore-narratore in un racconto, ma anche per la discussione teorica sugli aspetti stilistici e grammaticali delle differenti forme del discorso»³²; benché lo stesso Sørensen, proprio nello scritto citato, ci abbia dato pregevoli osservazioni circa l'uso del tempo verbale nei *Malavoglia*, sulle quali torneremo.

Il recentissimo saggio di Anna Danesi Bendoni è invece, come dice il suo titolo *Grammaticalizzazione del discorso indi-*

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

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

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

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

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

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

Il contributo della Danesi non ci deve però illudere sulla possibilità di procedere alla piena ed univoca definizione di un costrutto che ha avuto vita eminentemente letteraria ed è stato diversamente usufruito dagli autori e interpretato dagli studiosi. Se le acute letture stilistiche delle novelle di Pirandello fatte da Benvenuto Terracini³⁴ confermano e affinano la concezione spitzeriana del discorso indiretto libero come discorso librato su due piani e quindi pseudobiettivo, e perciò mirabilmente adatto ad esprimere l'ambiguità e l'angoscia esistenziale dell'uomo pirandelliano, Bice Garavelli Mortara nel saggio *Stile indiretto libero in dissoluzione?*³⁵ adduce esempi di testi odierni nei quali e per il prorompere del discorso diretto

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

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

e per l'incrociarsi caotico dei piani narrativi conseguente al desultorio rapporto tra autore e personaggi si avverte la tendenza che fa del discorso indiretto libero una specie di ponte di passaggio dal «narrativo» al predominante «dialogico» e quasi un naturale sostituto del discorso indiretto. D'altronde, la recensione di Pier Paolo Pasolini al libro di Herczeg (1965)³⁶, proponendo una concezione sociologica del discorso indiretto libero come discorso, di qualsiasi tipo, oggettivante la condizione sociale dei personaggi che parlano, mostrava la fragile grammaticalizzazione del costruito e la necessità di saldi approfondimenti.

10. Minore attenzione è stata rivolta ai costrutti nominali in Verga, nonostante che di essi si avvalga il discorso indiretto libero, specialmente quello che più si orienta sul parlato. Giulio Herczeg, lo studioso che, relativamente all'italiano, se n'è occupato in modo sistematico, nel libro *Lo stile nominale in italiano*³⁷ ha tenuto presenti i testi verghiani ed ha più volte esemplificati con loro brani i vari tipi di costruito da lui individuati. Vediamo così che il Verga usa le enumerazioni appositive in funzione modale-associativa (p. 45), i sostantivi astratti in costrutti appositivi o in funzione indipendente (pp. 78, 87, 89-92), le apposizioni di ripresa (p. 120), i sostantivi retti dalla preposizione *con* in funzione modale-associativa (p. 162). Non usa invece mai il tipo enumerativo e associativo modale della costruzione appositiva, e Herczeg se ne meraviglia (p. 162); come si meraviglia che Verga non usi le enumerazioni appositive in funzione descrittiva, e ricorra alla pesante successione di frasi verbali indipendenti, dimostrandosi per questo aspetto un tradizionalista (pp. 18-20). È tuttavia sorprendente che tra i numerosi esempi verghiani di costrutti nominali adottati da Herczeg non ve ne sia nessuno

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

³⁷ Firenze, 1967.

tratto dai *Malavoglia*. Del resto anche nel breve scritto *Tipi impressionistici nella costruzione della frase italiana moderna*³⁸ lo stesso Herczeg, mostrando periodi costituiti da giustapposizioni di sostantivi-guida indipendenti, seguiti da complementi nominali o da frasi relative, cita un esempio dal *Mastro-don Gesualdo* ed uno dalle novelle; e nel saggio *Infinito descrittivo e narrativo in italiano*³⁹ Verga non è neppure citato. Anche Riccardo Ambrosini, rilevando nella novella *Agonia di un villaggio* la presenza di molte frasi nominali, quasi «una continua serie di proposte tematiche, mai chiuse sempre aperte alla indeterminatezza delle sensazioni»⁴⁰, e indicando la reperibilità del fenomeno in altre novelle⁴¹, non fa alcun riferimento ai *Malavoglia*. Un esame minuto ed accorto invece mostrerebbe che dei costrutti nominali sono presenti, nei *Malavoglia*, i tipi che convengono al tipo di discorso indiretto libero proprio di quel romanzo, e mancano per converso quelli propri al descrittivismo impressionistico, all'analisi *ab extra* e all'argomentare deduttivo dell'autore. Anche le carenze di Verga, torniamo a ripeterlo, sono significative; di Verga che il 12 maggio 1881 scriveva a Francesco Torraca: «A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini primitivi». Certo, ad un siffatto esame occorrerà applicarsi col sussidio di una teoresi grammaticale più avanzata, quella almeno che informa il bel saggio di Bice Garavelli Mortara *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*⁴², il quale purtroppo si muove fra esempi tratti soltanto da scrittori italiani del Novecento.

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

³⁹ *Ivi*, pp. 568-584.

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

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

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

11. Un'altra spia acutissima della tecnica stilistica dei *Malavoglia* è la gracilità e anormalità sintattica del periodo verghiano, rilevata come difetto già dalla prima critica del romanzo (Renier, Scarfoglio, il primo Cesareo). Ed era facile ad un lettore adusato alla architettonica prosa di tradizione classica notare, anche fuori dalle strutture modellate sul parlato, lo scarso sviluppo e rigore della subordinazione (povertà dei congegni di articolazione funzionale, il famoso *che* «illogico» o «floscio») e l'accrescimento del periodo per coordinazione impropria, cioè non motivata logicamente. Ne risultava un periodo di corto respiro, privo della capacità di crescita organica se non di quella per giustapposizione elementare; con una inevitabile violazione di quel «filo del discorso» che costituisce da secoli la norma della nostra lingua scritta e che ancor oggi si ritiene fattore essenziale della coerenza di un contesto ben compaginato⁴³. Ma ciò che ai primi critici appariva stento e disordine è apparso, ad una critica più accorta, un ordine *sui generis*, e nuovo: quell'ordine «prerazionale», come giustamente lo chiama il Cecchetti⁴⁴, che informa le incondite associazioni affettive e ideative del personaggio o del coro e che un narratore ortodosso avrebbe ricondotto ad un ordine razionale. L'esempio che ne dà il Cecchetti è tratto da un passo di *Jeli il pastore*, dove alla descrizione della fiera di San Giovanni segue, con una semplice transizione coordi-

⁴³ Uso una vecchia espressione felicemente rinverditasi ai fini della linguistica testuale da Bice Garavelli Mortara. Una esemplare somma delle vecchie censure al periodo e allo stile verghiano possiamo ammirarla nel saggio di LUIGI FRASCA, *Verga, grande narratore?*, pubblicato postumo da Giorgio Luti, Le Monnier, Firenze 1980, ma concepito prima della seconda guerra mondiale e terminato nel 1947. Così infatti il Frasca sentenza: «... codesto linguaggio ostentatamente pedestre, sgrammaticato, dai costrutti irregolari e storpiati..., codesto procedimento rappresentativo trasandato, per abbozzo, per scorcio..., insomma codesto modo angusto e asmatico di narrare, se era già sazievole nei limiti di un bozzetto..., finisce col diventare, trascinato com'è ininterrottamente per tutto un romanzo di centinaia di pagine, di una artificiosità e di una meccanicità eccessivamente impoetiche e affaticanti» (p. 87).

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

nata, un racconto che avrebbe potuto aspirare ad una propria autonomia sintattica. Ma più eloquente è l'esempio che Gino Raya trae dal cap. IV dei *Malavoglia*, precisamente il lungo periodo che apre le esequie di Bastianazzo. Nella prima parte il pettegolezzo popolare racconta dei Malavoglia seduti sulle calcagna davanti al vuoto cataletto, poi, attraverso un *che* relativante, emerge, in un indiretto libero bucato dalle imprecazioni dirette, l'acre voce dello zio Crocifisso, deviando il precedente corso sintattico, narrativo⁴⁵. Si tratta formalmente di un solo periodo («periodo non meno imbrogliato che armonicamente costruito», lo definisce il Ragonese, op. cit., p. 155), quale però il gusto di uno scrittore classico non avrebbe né proposto né accettato; e tuttavia – osserva finemente il Raya – la scissione di quell'unico periodo avrebbe raggelato l'effetto che scaturisce dalla immediata connessione e confusione tra la sventura familiare e il danno economico. La coerenza testuale di siffatti periodi va dunque cercata non nel tessuto consequenziario, compatto, levigato di una grammatica e di una semantica portorealiste, rispondente alle attese di un lettore educato sui testi approvati, ma in una grammatica e in una semantica tratte da un uso non codificato della tradizione scritta e rielaborato inventivamente dallo scrittore, alla cui «ineffabile adesione... alle sue creature» si deve, secondo Vittorio Lugli, «la densa semplicità di quei periodi che seguono il giro del pensiero e delle menti incolte»⁴⁶. Confrontare quella grammatica, come facevano i primi critici, con la norma linguistica tradizionale per notarne aberranze e insufficienze significa negare all'opera di Verga l'autonomia linguistica che egli ha voluto e osato darle.

L'intento autonomistico di Verga (e il suo successo artistico) è oggi generalmente riconosciuto dalla critica, stilistica e non: si vedano, per citare saggi specifici, le osservazioni di

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

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

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

A proposito del Verga siciliano si è parlato, in contrasto col periodo breve e secco, di «periodo lungo». Notevole a questo proposito l'osservazione di un fine analista, Aurelio Navarra, che «le pagine dei *Malavoglia* sono generalmente costruite con lunghi periodi, in cui proposizioni e immagini s'infilano una dopo l'altra con nessi deboli o vaghi, con soste inattese e allungamenti imprevisi sino a clausole che non hanno più relazioni con il principio»⁵¹. E tutti ricordano le

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 251 e sgg.

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

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

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

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

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

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

⁵³ *Op. cit.*, p. 156.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 32.

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

A proposito del Verga siciliano si è parlato, in contrasto col periodo breve e secco, di «periodo lungo». Notevole a questo proposito l'osservazione di un fine analista, Aurelio Navarra, che «le pagine dei *Malavoglia* sono generalmente costruite con lunghi periodi, in cui proposizioni e immagini s'infilano una dopo l'altra con nessi deboli o vaghi, con soste inattese e allungamenti imprevisi sino a clausole che non hanno più relazioni con il principio»⁵¹. E tutti ricordano le

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 251 e sgg.

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

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

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

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

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

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

⁵³ *Op. cit.*, p. 156.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 32.

accortamente variata e dissimulata da ellissi e da modulazioni tonali, i procedimenti polisindetici e asindetici del periodo prolungato. Cosa, del resto, ammessa dallo stesso Giachery, se anche a lui, come a noi, non pare che questo periodo lungo, trovi riscontro nei periodi lunghi dei *Malavoglia*⁵⁵. Meno chiaro, comunque, e linguisticamente meno produttivo ritengo il concetto, proposto dal Seroni, di un verghiano «periodare continuato» che fissa i personaggi fuori del tempo e quasi risolve i loro gesti in una «costruzione sintattica che raccoglie e unisce in una linea indefinita i vari atti di movimento»⁵⁶; giacché l'allusività del linguaggio critico finisce col vanificare l'indispensabile tecnicismo del metalinguaggio linguistico.

Un divergente parere sulla struttura del periodo verghiano, fondato sull'autorità delle frequenze statistiche (autorità tuttavia proporzionale alla quantità dei rilevamenti e alla qualità della loro impostazione), è dovuto a Tullio De Mauro nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita*⁵⁷. Dopo aver osservato che il prevalere dell'indicativo e in genere la semplificazione morfologica nell'uso dei tempi e modi del verbo è riconducibile, nell'Italia postunitaria, tanto all'influenza dialettale che alla concomitante tendenza a rifuggire da periodi pluriproposizionali, egli dichiara mitica l'affermata tendenza di Verga ad un periodare «secco, conciso, brachilogico». «Da qualche sondaggio statistico sulla complessità del periodo e sulla presenza di proposizioni congiuntive e condizionali (primo periodo in ciascuno dei primi 10 capp. dei *Malavoglia*, primi 8 e ultimi 2 periodi sia nella *Lupa* sia in *Cavalleria rusticana*) si hanno i seguenti risultati... Confrontando questi indici con quelli della nota 46 [p. 199 e sg.], si può constatare che il periodare di Verga per numero di proposizioni in ogni frase (4, 8) è più complesso non solo di quello del De Sanctis

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 55 e sgg.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 159.

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

(2, 1), ma di quello di Pavese poeta e prosatore (2, 6 e 2, 95), di D'Annunzio prosatore (1, 95) e poeta (3, 5), di Carducci poeta (3, 6) e prosatore (3, 2), e il suo periodare, di cui sarebbe caratteristica "la brevità estrema... che ha raggiunto l'incredibile in *La Lupa e Cavalleria rusticana*" (Bontempelli in Giachery), si colloca in realtà per questo aspetto tra i più complessi della letteratura postunitaria; il rapporto tra proposizioni a verbo indicativo e proposizioni congiuntive e condizionali, che nel Verga è di 14, 1, è più alto, oltre che in De Sanctis (32 e 38), anche in Carducci poeta (14, 3) e in Pavese poeta e prosatore (21, 5 e 20, 5), ed è di poco inferiore nel D'Annunzio (14): anche per questa parte, dunque, il periodare verghiano svela quella complessità di periodo che si congiunge all'uso dei due modi non indicativi».

12. Se, esponendo lo *status quaestionis* degli studi sulla lingua dei *Malavoglia*, ho dato la precedenza alla sintassi, non l'ho fatto soltanto per ragioni di priorità cronologica, ma perché nella sintassi è stato più o meno consciamente avvertito lo sforzo maggiore della innovatività e della inventività stilistica di Verga. E forse ha lievitato negli studiosi il fastidio di quelle diatribe lessicali nelle quali si è arroccata per secoli la questione della lingua. Ma mai come nel già citato scritto di Vitilio Masiello su *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico* nell'aspetto sintattico della sperimentazione verghiana è stata vista la condizione essenziale al consistere del mondo malavogliesco quale esso si presenta: universo umano-sociale assoluto e mitico, privo di ogni rapporto *critico e dialettico* con l'esterno, in particolare con l'autore colto, che lo contempla dall'alto di una civiltà estranea e diversa. L'unica «forma» possibile dell'autonomia esistenziale e dell'autosufficienza assiologica di quel mondo era, secondo Masiello, l'uso istituzionale del parlato come immedesimazione nell'ottica del villaggio e trasferimento nei codici elementari della comunità primitiva; parlato sia come discorso diretto, sia, soprattutto, come indiretto libero, quale racconto

(per dirla spitzerianamente) di ciò che poteva udire il narratore e quindi riferire *impressionisticamente*. «È per l'appunto su questo terreno, sul terreno, cioè, di un'adozione sistematica del "parlato" ..., che s'impone la necessità dell'uso istituzionalizzato di una dialettalità non lessicale e morfologica, ma "strutturale" e "sintattica", in quanto soluzione stilistico-formale strutturalmente organica all'"anima folklorica del villaggio", e dunque funzionale alla sua resa *impressionistica* in termini di *mimesi pseudo-oggettiva*» (p. 102 e sgg.). La soluzione linguistico-stilistica della «dialettalità sintattica» (cioè l'adozione, ad asse del racconto, dell'ottica «popolare») ha infatti come esiti tendenziali la «neutralizzazione dell'intervento giudicante e quindi critico del narratore», l'«assunzione in blocco e la ipostatizzazione della datità fenomenica, sottratta alla verifica analitica e corrosiva del confronto di "codici" [dei codici interni del mondo di Trezza con codici esterni, quale quello del narratore colto]...; esiti riassumibili..., in definitiva, nello slittamento epico-lirico di una tematica ad alto potenziale realistico» (p. 108 sg.). Nel *Mastro-don Gesualdo* invece la rarefazione del «parlato» e il sottentrare di codici assiologici del narratore, che rappresenta con violenza espressionistica e giudica attraverso una predicazione aggettivale severa e dissacrante, sostituiscono alla visione *impressionistico-mimetica* dei *Malavoglia* una visione *espressionistico-realistica* (p. 110 sgg.).

Nella sintassi rientrano anche le *figurae elocutionis*, particolarmente, per quanto ci concerne, la ripetizione, la quale può avere una motivazione di retorica culta, e come tale rientrare nel periodo «ciceroniano», o di retorica pragmatica, e come tale appartenere alle strutture emotive del parlato, o, infine, di ricorrenza quasi formulare connessa ad una antropologia arcaica. Già Alberto M. Cirese nel suo saggio del 1955 sopra *Il mondo popolare nei Malavoglia*⁵⁸ notava che, oltre le cadenze formulari dei proverbi e dei modi di dire,

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

oggettivamente documentabili, si susseguono nel romanzo riprese e iterazioni non preesistenti, e non fisse come nel canto popolare, ma coniate dallo scrittore come vibranti rintocchi di certi personaggi e di certe situazioni. «È appunto questa la differenza – scriveva il Cirese – tra il canto popolare o il proverbio e l'arte di Verga; la quale tuttavia pare essere appunto... la trasposizione in chiave d'arte della fissità ideologico-stilistica popolare: a ricrearne espressivamente, con le cadenze che i proverbi diffondono e con la nascita di moduli che circolano come sentenze o soprannomi da una pagina all'altra, la cristallizzazione di esperienza e l'aura di atemporalità che caratterizza anche obiettivamente certi aspetti del mondo popolare» (p. 81). Ma non si trattava soltanto di ricreare un'aura, della quale non si sarebbe appagato Verga, inteso sì – come scriveva al suo critico Del Balzo – a dare ai propri personaggi il «colorito giusto», ma mettendoli – come scriveva all'editore Treves – nell'ambiente vero e rendendo realmente quell'ambiente, e perciò cominciando – come scriveva al Cameroni – col mettere se stesso in pieno in mezzo ai propri personaggi. Scaturiti da questo «andare al cuore del mondo da rappresentare», i soprannomi (le *'nciurri*), gli epiteti, le sentenze, le immagini, le situazioni che ritornano lungo il romanzo quasi come *Leitmotive*, modulandosi interiormente, non sono – per il Cirese – replica estrinseca di formule o di schemi pragmatici, ma «chiusura dei convincimenti entro un giro di certezza rituale, affermazione della loro perennità, della loro absolutezza atemporale» (p. 87).

Quasi contemporaneamente al Cirese, lo Spitzer nel suo memorabile saggio invocava, tra i motivi estetici necessari a interpretare i *Malavoglia*, il «principio epico-ritmico» di introdurre ripetizioni di battute, che egli chiamava anche ritmo omerico e nel cui ambito collocava i proverbi; una stilizzazione particolarmente adatta al ritmo interiore del pensiero collettivo⁵⁹. Ma lo studioso tedesco Wido Hempel, dila-

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 302 e sg.

tando gli spunti del Cirese entro una teoria letteraria, musicale e psicologica del *Leitmotiv*, ha elevato la ripetizione a *Kunstmittel* e a *Gestaltungsprinzip*, informante, con formulare tecnica epica, il contenuto e la composizione del romanzo, a cominciare dagli stessi personaggi, costruiti gradualmente dall'accumulazione di tratti a loro pertinenti, frequentemente ripetuti⁶⁰. In questa sede, comunque, ci preme distinguere il ricorso di episodi o temi fondamentali, che il Hempel chiama *gigantischer Reim* e che più tecnicamente chiameremmo «macrostruttura iterativa», dai modi microstrutturali della ripetizione (*Stornello-Technik*, *Wahrnehmbare* e *Vorzustellende Wiederholungen*, *Spitznamen* ecc.), incidenti nella catena sintagmatica e connessi alla espressività del parlato nelle forme del discorso diretto e di quell'indiretto libero che lo studioso tedesco considera istituto sintattico di origine ed uso popolari.

Senza ignorare questi precedenti Giovanni Battista Bronzini, nel suo sagace intervento sulla *Componente siciliana e popolare in Verga* al convegno di studi verghiani tenutosi a Palermo nell'ottobre 1973 (intervento rivolto principalmente a togliere il Verga milanese e siciliano dall'isolamento ideologico in cui certa critica voleva collocarlo, e a ricollegarlo sia agli appelli di folcloristi, critici e scrittori dell'Italia centrale e settentrionale per una letteratura popolana, sia al pensiero di meridionalisti insigni e di folcloristi siciliani), si applica a individuare le strutture letterarie in cui Verga filtra la civiltà contadina siciliana «vista al tramonto e a distanza», trasponendola nell'idillio, nel mito, nel brutale «vero». Una di quelle strutture è il ricorso ripetitorio dei proverbi, delle similitudini, dei modi di dire, dei nomignoli; ed è particolarmente sul

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

proverbio che il Bronzini fa osservazioni stilisticamente notevoli, mostrandolo sia come importante pedina dell'*erlebte Rede* individuale e corale, sia come elemento generativo di temi e di ritmi discorsivi, ascendenti e discendenti secondo figure geometriche, le quali danno ordine alla narrazione o al personaggio così come la successione disordinata dei proverbi e modi di dire denuncia uno stato di decadenza o degenerazione⁶¹.

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

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

⁶² *Op. cit.*, p. 58 e *passim*.

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

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 263 e sg.

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

⁶⁵ *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga* cit., p. 79, 96 e sg., 147 e sg.

⁶⁶ *Ivi*, p. 111 e sgg.

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

Si può dissentire, e si è dissentito, dalla dicotomia periodica e ritmica verghiana, come formulata dal Navarra; ma non si può negare che essa cerchi di spiegare un fenomeno reale. Del resto anche Emerico Giachery, trattando del «periodo lungo», in particolare di quello che occupa la prima pagina della *Roba*, ne rileva «l'andatura strofica e musicale», appellandosi al concetto di «unità melodica» come definito da Gian Luigi Beccaria (e sul quale torneremo)⁶⁸; e se nella *Roba*, scandito da una raffinata concertazione esso serve a creare (come già si è riferito) uno «spazio lirico» di tono elegiaco, suggerente il lento cammino del viandante⁶⁹, nei *Mala-voglia* collabora, come mezzo di natura prevalentemente musicale, col discorso rivissuto, mezzo di natura prevalentemente sintattica, a rendere il monologo interiore dei personaggi e la memoria e continuità della famiglia Toscano⁷⁰. A suo modo dunque il Giachery, contrapponendo strutture melodiche a strutture sintattiche, ha percepito nella prosa verghiana qualcosa di simile a ciò che vi ha percepito il Navarra. Ma un'autorevole conferma è venuta da uno dei nostri maggiori critici letterari, Giacomo Debenedetti, quando, in lezioni universitarie del 1965-66⁷¹, ha visto la narrazione naturalistica come procedimento di accumulazione, cioè come un «succedersi, quasi in un elenco di notazioni, di inquadrature prelevate dal vero e allineate... asindeticamente», in sequenza paratattica, sull'asse di un tempo passato durativo, l'imperfetto. Sequenza prolungabile all'infinito, come inesauribile è lo spettacolo reale che essa vuol presentare⁷².

⁶⁸ GIACHERY, *op. cit.*, p. 23.

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

⁷⁰ *Ivi*, p. 43 e sgg., 46 e sgg.

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

⁷² *Ivi*, p. 688 e sg.

Ordunque, per il Debenedetti i *Malavoglia* sono una «immensa accumulazione»; nonostante le loro vicende, la loro storia conclusa, essi «si producono anche come una enumerazione di ciò che succede, o meglio un'enumerazione attenta e dispersiva del maggior numero dei fatti che capita di cogliere fra ciò che succede in una *tranche de vie* prelevata dalla vita quotidiana, corale, collettiva del villaggio di Aci Trezza». Perciò la chiusa del romanzo, che è la grandiosa cadenza risolutiva di tutta quell'accumulazione, non è essa stessa un'accumulazione: «scandisce con ritmo lento, fatale alcuni attimi assoluti, ineluttabili, come impietrati nella loro elementare tragicità. La scansione, tuttavia, pure isolando ciascuno dei momenti..., amalgama un effetto di staccato con un effetto di legato, mediante un gioco di congiunzioni che creano un senso di continuità e al tempo stesso svincolano i singoli elementi, i singoli fattori di quella continuità. È questa una delle costanti stilistiche del Verga». Quando dunque, come nella citata cadenza risolutiva, gli elementi dell'accumulazione si diradano, e ne restano i soli che bastano a renderla integralmente, gli essenziali, la prosa dei *Malavoglia* acquista un andamento ritmico e musicale che, nei momenti più intensi, può imprimere a quegli elementi un valore mitico ed un volo lirico propri della narrativa simbolista⁷³.

Qui tocchiamo, come dice lo stesso Debenedetti, il segreto dell'arte di Verga; del quale, se vogliamo ridurne, come è dovere del critico, l'ineffabilità, dobbiamo scoprire gli strumenti. Cosa ardua per la prosa, su cui la semiologia linguistica e letteraria, come abbiamo già detto, si sono applicate assai meno che alla poesia. Sotto l'aspetto della linearità sintagmatica il Debenedetti accenna ad istituti grammaticali già noti, quali paratassi, sindeti e asindeti, tempo passato e aspetto durativo (l'imperfetto); ma quando egli parla di cadenza e di ritmo, si entra in un discorso che, se non vuol

⁷³ *Ivi*, p. 699 e sg.

restare un appello metaforico a concetti dell'arte musicale, deve scendere sul piano della verifica linguistica. La quale ha possibilità per ora assai limitate. Lo studio della prosodia dell'italiano è appena avviato, e di melodia, nel senso proprio di escursione tonale, si parla in termini istituzionali, limitatamente alle intonazioni della frase affermativa, interrogativa, esclamativa, oppure in termini vaghi e intuitivi. Gian Luigi Beccaria, nel suo coraggioso libro *Ritmo e melodia nella prosa italiana*⁷⁴, operando sulla prosa d'arte propone come chiave di scansione il concetto di «unità melodica», intesa come «quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa tra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione, che delimitano un'unica 'gittata' sonora, senza soluzione di continuità fonica»⁷⁵; dove con «forma musicale determinata» allude all'intonazione propria del segmento entro la linea melodica della frase, senza però giungere a determinazioni più tecniche. Entro questi limiti, e distinguendo nella prosa d'arte differenti forme di struttura melodica (progressiva, regressiva, simmetrica, isometrica), egli compie su prosatori italiani, antichi e moderni, esercizi di scansione, anche accertando statisticamente il prevalere della estensione sillabica delle unità melodiche nei singoli autori. Nel Verga di alcune novelle di *Vita dei campi* e dei due romanzi siciliani predominano unità dalle 5 alle 11 sillabe, cioè corrispondenti ai nostri versi tradizionali (le unità di 6, 7, 8, 9, 10, 11 sillabe sono per il Beccaria le «costanti melodiche della prosa italiana»)⁷⁶, e, specie nel periodo lungo, gravi e lente unità isometriche, legate paratticamente, cioè con intonazione equivalente, pertanto producenti un particolare effetto di monotonia, e chiuse spesso da clausole con ritmo a struttura regressiva (4 + 2). Interessante è il confronto delle scansioni che di una medesima

⁷⁴ Firenze, 1964.

⁷⁵ *Ivi*, p. 97.

⁷⁶ *Ivi*, p. 131.

«strofa» della *Lupa*, e anche della prima «strofa» o «lassa» della *Roba*, eseguono il Navarra e il Beccaria⁷⁷, quasi coincidenti; e illuminante è la scansione che il Beccaria fa di un periodo lungo di *Rosso Malpelo*, dove analizza anche il ritmo accentuale della clausola di ogni unità melodica⁷⁸ mettendo in rilievo lo stretto legame tra la forma melodica e ritmica e il pathos della narrazione. Allo stato degli studi sulla prosodia dell'italiano non è lecito aspettarsi molto di più da pur sensibili letture di questo tipo.

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

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

13. E giacché ci stiamo aggirando fra le strutture sintattiche che costituiscono – direbbe Gianfranco Contini – la macchina stilistica della narrazione verghiana, conviene fermarci un poco su quelle che compongono le due coordinate cartesiane della *fabula ficta*: il tempo e lo spazio; principalmente, in corrispondenti linguistici, il tempo verbale e gli altri elementi deittici. E qui bisogna premettere l'acuto avvertimento di Giuseppe Giarrizzo al lettore che si aspettasse un

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

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 268.

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

raccontare cronistico e la descrizione di uno spazio esterno: il racconto procede invece per addensamenti e diradamenti, anticipazioni e riprese, e indicazioni spaziali «animate», sì che il lettore trova «le due dimensioni, la temporale e la spaziale, interiorizzate nei personaggi, che insieme costruiscono una vicenda complessa, fatta di piccole cose che “si tengono”»⁸⁰.

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

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

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

⁸² *Op. cit.*, p. 258.

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

guistica» imputabile alla «suggerione tradizionale») ⁸⁴, considera l'imperfetto «capace di approfondire e interiorizzare il discorso, postulando la presenza di un occhio o di una voce coinvolti nella realtà stessa della rappresentazione» ⁸⁵. Il Trifone ha anche il merito di aver pubblicato due lettere inedite di Verga al critico Filippo Filippi, una delle quali dimostra la profonda coscienza linguistica che guidava il lavoro dello scrittore. In una positiva recensione a *Vita dei campi* comparsa a Milano nella «Perseveranza» del 2 ottobre 1880 il Filippi, pur esaltando il Verga siciliano e approvando il suo modo di scrivere «nervoso, preciso, efficace, soprattutto originale», gli rimproverava, oltre a «qualche ricercatezza di vocaboli strani, affettati», «l'abuso del *passato imperfetto*, che alle volte stanca e infastidisce. Quel continuo *era, faceva, aveva*, alla lunga diventa come una cadenza fastidiosa, quasi una stonatura in mezzo a tanta verità descrittiva e potenza d'analisi psicologica». Al che Verga, scrivendo al Filippi l'11 ottobre 1880, ribatteva: «Il mio studio... è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà... A questo proposito ti dirò che tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non partecipazione* direi dell'autore» ⁸⁶.

L'imperfetto, nella sua indefinita continuità, era certo il tempo più adatto a rappresentare lo stagnante e desolato ripetersi della quotidianità di Trezza, solo superficialmente inciso dai pochi eventi che segnano la *via crucis* della famiglia Toscano. Una semplice rassegna dell'alternarsi, nel primo

⁸⁴ RAYA, *op. cit.*, p. 39 e sg.

⁸⁵ TRIFONE, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁶ In TRIFONE, *op. cit.*, p. 11 e 8.

capitolo, del tempo durativo di sfondo (l'imperfetto) e del tempo perfettivo dell'evento (il passato remoto) è più che sufficiente a darci l'idea della struttura e del ritmo temporale del romanzo. L'avvio favoloso «Un tempo i "Malavoglia" erano stati numerosi...» parte con un trapassato prossimo che imposta un'anteriorità nei confronti del piano del racconto, il quale tende a fondersi col piano dell'enunciazione, come dimostrano l'*adesso* e l'imperfetto di «Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni»⁸⁷. L'indugio narrativo e descrittivo dell'*adesso* e dell'imperfetto si protrae fino alla data «Nel dicembre 1863», in cui ci si aspetta, anche in forza dell'accapo, un evento che promuova l'azione. Invece un nuovo trapassato prossimo «Nel dicembre 1863, 'Ntoni... era stato chiamato per la leva di mare» apre un *flash-back* (l'arruolamento di 'Ntoni) entro il quale i passati remoti non hanno efficacia eventiva ai fini della trama del romanzo e restano episodicamente subordinati alla dominante imperfettiva. Più avanti, quando 'Ntoni parte soldato, e più avanti ancora, quando un accapo si apre, risultativamente, con un «Finalmente arrivò da Napoli...», il lettore si aspetta il decollo dell'azione; ma si accorge di essere ancora nello sviluppo della traccia secondaria, aperta dal *flash-back*. Sul piano del racconto principale si torna finalmente con quell'*intanto* dell'accapo «Intanto l'annata era scarsa», che si risalda all'iniziale *adesso*; ma nell'accapo seguente, nonostante un consequenziario e conclusivo *dunque*, si riprende ad arretrare: «Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso... un negozio di certi lupini»; e i passati remoti che seguono hanno valore esplicativo e progressivo entro la cornice di quel negozio. L'evento accade e la storia si muove *ex abrupto* (non solo manca ogni parola cerniera, ma anche, in una pagina così minutamente cronachistica, la descrizione delle operazioni di carico), col penul-

⁸⁷ Cfr. CACCIA, *op. cit.*, p. 259.

timo capoverso del capitolo: «La *Provvidenza* partì il sabato verso sera», nonostante che quel passato remoto sia subito scavalcato da trapassati prossimi e imperfetti che tentano di riportare la barca alla situazione di terraferma; ma l'ultimo passato remoto, in fine di clausola («... e questa fu l'ultima sua parola che si udì»), con la sua pregnanza cataforica vieta ogni arretramento.

E si dia una scorsa al secondo capitolo, la celebre «sera del villaggio», un palcoscenico girevole o a scena multipla. Ogni episodio è impostato sui tempi durativi. Scena prima: conversazione sugli scalini della chiesa: «– Un affare d'oro! – vociava Piedipapera, arrancando... dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi...». Il passato remoto si alterna all'imperfetto nelle didascalie delle battute dirette (dove l'imperfetto ammicca alla ripetitività dei parlanti) e comunque non è mai eventivo. Scena seconda: conversazione davanti alla spezieria: «Lo speciale teneva conversazione sull'uscio della bottega...». Anche qui i passati remoti appartengono quasi tutti alle didascalie. Scena terza: conversazione delle comari nella strada: «La Longa, com'era tornata a casa, aveva acceso il lume, e s'era messa coll'arcolajo sul ballatoio». Nel lungo chiacchierio si avvicendano l'indiretto libero e il diretto; nel primo prevale l'imperfetto, il secondo presenta spesso il passato remoto nelle didascalie e nell'articolazione interna in episodi minori. Scena quarta: di nuovo alla spezieria e poi nella piazza: «Don Silvestro rideva come una gallina... Don Giammaria andava tirandolo per la manica...». Scena quinta: di nuovo sugli scalini della chiesa: «Invece compare Tino... sputava sentenze...». Per non essere prolissi diremo che solo nella fine del capitolo il passato remoto assume il compito di chiudere il chiacchierio e di riprendere il filo narrativo. Ma all'inizio del capitolo seguente la fatale tempesta viene introdotta da un trapassato prossimo più rammemorativo che espositivo, evocante un successivo imperfetto: «Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo... Il mare si udiva muggire...»; come di una narrazione

senza distacco dal narratore e che quasi, per dirla col Contini, «si fa di suo». E se il passato remoto domina in alcune scene, come nell'*ex-voto* del naufragio della *Provvidenza*, al capitolo decimo, e nella fine del processo, al capitolo quattordicesimo, è perché quelle scene sono risolutive di uno stillicidio di vicende in cui l'evento irrompe decisamente. Ma dove il rapporto tra i due tempi s'inverte, dove il passato remoto, segno delle scadenze del destino inevitabile, incalza i personaggi e il narratore, e l'imperfetto tenta invano di arginarlo nella permanenza del ricordo e delle cose, è nelle ultime pagine del romanzo, dal ritorno al congedo di 'Ntoni. Perfino il futuro e il passato prossimo delle ultime battute interiori di 'Ntoni stanno dalla parte dei passati remoti, perché concernono quei personaggi la cui presenza nel paese natale esclude la sua.

Il già ricordato Hans Sørensen, distinguendo nei *Malavoglia* il racconto oggettivo (dell'autore o del narratore) dal racconto del narratore che tende ad impiegare la presentazione «pseudo-oggettiva», considera proprio del primo, dove si ha l'indicazione pura e semplice di un fatto, il passato remoto; il quale è usato anche a indicare una successione d'azioni o di repliche aventi il carattere della *Einmaligkeit* (ad es. nelle didascalie). L'imperfetto sottentra laddove s'insinua un elemento soggettivo e si danno casi in cui occupa il posto che, per l'immediatezza aspettuale, sarebbe stato proprio del passato remoto. Ciò dimostra che il confine tra il racconto pseudo-oggettivo e quello oggettivo è assai vago, tanto che si hanno, all'interno dello stesso periodo, trapassi quasi insensibili dall'uno all'altro. E poiché il narratore s'identifica spesso col gruppo sociale di cui esprime le reazioni, è ovvio che il racconto pseudo-oggettivo, in cui domina l'imperfetto, abbia una frequenza assai alta⁸⁸. La concezione di Sørensen è interessante perché collega l'ordinata temporale al carattere aspet-

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

tuale dell'azione e del tempo verbale e alla posizione del narratore nei confronti del narrato. Essa ci è di monito a non reificare il tempo verbale e a non chiuderlo in un'unica prospettiva né in quegli schematismi di cui peccano spesso i linguisti.

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

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

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

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 586.

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

Un altro importante fattore della prossemica dei *Malavoglia* è l'uso ostensivo o pseudo-ostensivo del dimostrativo *quello*, che esalta la non benevola gestualità del discorso diretto e rivissuto, e anche del narrato. Frequente è il costruito «quel furbaccio di Campana di legno», «quella civetta di Sant'Agata», «quel cuor contento della cugina Anna», «quell'elefante di mastro Turi»; e il più semplice «quelle bestie scomunicate», «quelle quattro noci», «quella brutta Vespaccia», e il semplicissimo ma perciò pregnante di rinvio e di ammicco «quella Santuzza», «quel matrimonio della Mena», «a quel modo», «(non ci sentiva) da quell'orec-

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

chio»; senza dire dei «quello lì» e «quello là», sempre connessi (a differenza di «questo qui») ad una censura spregiativa. Talvolta il dimostrativo è l'antecedente enfatico di un'espansione relativa («quelli sgorbi, che sembravano ami di pesceluna», «una di quelle sere in cui...») o introduce un'apposizione etichettante («compare Alfio Mosca, quello del carro dell'asino»).

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

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

dove nasce e muore il sole». All'arroccata spietata chiusura del piccolo ethnos si contrapponeva, nel cuore dell'apolide come nell'universo del narratore, l'immensa apertura di uno spazio non etnificato.

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

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

Nel primo senso la dialettalità del Verga siciliano non è un problema. Nessuno la contesta, anzi il moderno storico della letteratura italiana che avviò la rivalutazione di Verga sottoponendo tutte le sue opere ad un organico discorso critico, Luigi Russo, attribuì al «provincialismo illustre» o «sicilianità illustre» o «classicità dialettale» la ragione della grandezza e insieme della limitata popolarità della sua arte⁹². Comunque, la indubbia provincialità ed elementarità dell'ethnos di Trezza, come ideato da Verga (che a Francesco Torraca, nella

⁹² RUSSO, *op. cit.*, p. 20 e sgg., 312.

lettera del 12 maggio 1881, lo dichiarò composto di «uomini primitivi»), richiedeva un mezzo specifico di rappresentazione, cioè poneva allo scrittore un problema di lingua; problema che si risolse nel «tentativo, che in Italia può passare per disperato – affermava Verga nella stessa lettera –, di farli parlare [quei primitivi] con la loro lingua inintelligibile a gran parte degli Italiani, almeno di dare la fisionomia del loro intelletto alla lingua che essi parlano»⁹³. Ed è questo aspetto che qui bisogna considerare. Ma non riusciremmo a porlo nella giusta luce, se isolassimo il problema e la soluzione verghiani dal più ampio contesto della questione della lingua, quale si riproponeva dopo l'unificazione politica nel quadro di nuove esigenze dell'uso pratico e letterario.

A cavallo dello storico 1861 la situazione linguistica dell'Italia appariva plurivoca. Da un lato il purismo, modulantesi dal classicismo al neoprimitivismo all'estetismo e ancorato a una tradizione di memoria letteraria e lessicografica plurisecolare; dall'altro il realismo intriso d'istanze sociologiche, richiamantesi al Manzoni come a modello mai dimenticato, e attingente ora alla fonte toscana, ora ad altre sorgenti dialettali, e certe soluzioni eversive della scapigliatura, miranti a impasti espressivistici di parole antiche e moderne, letterarie e dialettali; inoltre la ricerca di una lingua comune media, per il giornalismo, l'amministrazione, l'oralità; e finalmente l'insegnamento della lingua nazionale nella scuola. Il momento cruciale furono gli anni di Firenze capitale, nei quali la città detentrica delle tavole del purismo (il vocabolario della Crusca) e del sopradialetto italiano, divenuta guida politica della nazione e chiamata ad un'azione di politica linguistica, soprattutto nella scuola dell'obbligo, dal ministro della pubblica istruzione Emilio Broglio sulle orme della celebre rela-

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

zione di Manzoni e dei suoi suggerimenti pratici, credette di poter esercitare un ufficio di mediazione ed essere il crogiolo della nuova più estesa unità idiomatica di cui l'Italia unita abbisognava. Credenza che non fu soltanto di alcuni fiorentini, del Manzoni e dei manzonisti, ma anche di quegli scrittori italiani che, pur non essendo manzonisti, sentivano il condizionamento storico posto da Firenze alla ricerca di una lingua comune media e di un parlato non affettato. Per giungere insomma ad una lingua – a dirla con Pietro Pancrazi⁹⁴ – «sliricata e piana», atta alla «prosa della nostra vita media» di allora (quella lingua che Carducci compativa come «lingua borghese») tanto nel buon giornalismo alla De Amicis che nella narrativa, occorreva passare attraverso Firenze; e ancor più quando si trattava di far parlare disinvoltamente personaggi di vario rango entro una cornice narrativa o in teatro. Si doveva, a guardar bene, rifare l'operazione di attestamento su un fronte linguistico vivo e avanzato, e il più possibile comune, che già Manzoni aveva fatta dopo la ventisettana; senza tuttavia che fosse necessario adottare una soluzione così rigorosa ed esclusiva come la sua.

Verga fu appunto (e non fu il solo) un apprendista scrittore che soggiornò più volte a Firenze; e se vi andò, a sua dichiarazione, per respirare l'atmosfera di un centro di vita politica ed intellettuale, pieno di movimento e di persone importanti, dove farsi conoscere, e conoscere⁹⁵, lì certamente, prima che a Milano, dovette darsi a quell'ascoltare che lo aiutò a superare, anche per la «gamma dei sentimenti mondani» della sua prima fase di narratore borghese-aristocratico, la «riconosciuta convenzione linguistica» di cui disponeva⁹⁶. «La lingua italiana – dichiarò, com'è noto, a Ugo Ogetti in una intervista

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

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

⁹⁶ CONTINI, *op. cit.*, p. 141.

milanese del 1894 – è uno strumento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta. Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere»⁹⁷. Ma anche leggendo documenti di vita quotidiana e di lingua corrente; e si sa che Verga era lettore di giornali, a Firenze in particolare della *Nazione*. Tutto ciò doveva aiutarlo a rompere con la «solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni», come scrisse al Del Balzo⁹⁸, con quelle «forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee» e perciò «mortalmente allo stile», il quale «non esiste fuor della idea, e se consiste massimamente nella forma del periodo,... deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla», come dichiarò all'Ojetti⁹⁹. Una risposta a questa esigenza, specialmente riguardo all'«idea» del Verga siciliano, non poteva certo venire dal tradizionale purismo: «Pel nostro lavoro – scriveva il Capuana ricordando il travaglio stilistico proprio e dell'amico¹⁰⁰ – avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliare altro: *studiate i trecentisti!* Avevamo bisogno d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del Cinquecento!*... Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non face-

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

⁹⁸ Lettera del 28 aprile 1881, da Milano.

⁹⁹ OJETTI, *op. cit.*, p. 116 e sg.

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

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

Orbene, se si rilegge la cosiddetta seconda introduzione del *Fermo e Lucia*, vi si colgono situazioni e difficoltà analoghe, fatte le debite distinzioni, a quelle esposte da Capuana; e se più di un critico ha parlato di manzonismo di Verga e anche di rammemorazione di modi manzoniani nella sua prosa¹⁰², non possiamo dargli torto, perché Verga era ammi-

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

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

ratore e lettore assiduo del Manzoni e alle riserve del lessicografo manzonista Policarpo Petrocchi sulla lingua del *Mastro-don Gesualdo* (1889) rispondeva, scrivendo a Felice Cameroni l'8 aprile 1890, di essere manzoniano anche lui e meglio di lui. L'appello manzoniano ad una lingua comune democratica non poteva non attrarre i realisti padani e i veristi dell'Italia centrale e meridionale, e la soluzione «dialettale» (sia pure attraverso il sopradialetto fiorentino, profondamente collegato alla lingua letteraria) attuata nei *Promessi sposi* non poteva non apparire da un lato rivoluzionaria, dall'altro contraddittoria appetto al rigoglio di esperienze letterarie e linguistiche delle regioni non toscane. Le mire di Manzoni e di Verga erano insomma convergenti nell'alto; ma non potevano esserlo sul piano operativo. Manzoni, rappresentando, e giudicando esplicitamente, una società passata – quella italiana del Seicento –, non avrebbe potuto farlo col *pastiche* di una lingua seicentesca; la contraffazione del preteso «autografo» e il suo ripudio significano appunto, in figura, la consapevole opzione per una lingua moderna e propria dell'autore, la quale servisse a plasmare la realtà narrata, a dar voce ai personaggi di alta condizione e, con opportune modulazioni sintattiche e lessicali, al parlato dei più umili, e consentisse all'autore di applicare a quel suo mondo le profonde riflessioni della sua complessa filosofia della vita. Al «colore» del romanzo storico sarebbero bastate poche parole o locuzioni «storiche» e quindi evocative. Verga invece, rappresentando, e giudicando implicitamente (anche se sul valore di questo avverbio si può discutere, come ha fatto il Ragonese, per il quale «la presenza superiore, duttile e complessa dell'autore non è certo soppressa nel discorso fatto dagli umili verghiani» e perciò «l'elaborazione stilistica dei *Mala-voglia...* è non meno intensa e meditata di quella dei *Promessi sposi*») ¹⁰³; Verga, dicevo, rappresentando, e giudicando impli-

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 154.

citamente, una società arcaica ma presente, poteva legittimamente tentare di farlo con la lingua di quella società, che veniva a coincidere con la lingua stessa di un narratore quasi sempre immerso (o «regredito», come dice Guido Baldi nella sua opera già citata) nei personaggi e nel coro. La difficoltà però era che quella lingua doveva, per chiara e ferma determinazione di Verga, essere l'italiano, e al tempo stesso rendere il costume e il parlare di un particolarissimo *ethnos*; doveva insomma essere insieme nazionale ed etnificata.

È risaputo che Verga diceva, nella citata lettera al Del Balzo, di trovare «difficoltà immensa» a dare ai suoi personaggi quel «colorito giusto» che cercava con tutte le sue forze; e che alcuni dei suoi censori o ammiratori, ad esempio lo Scarfoglio e il poeta dialettale Alessio Di Giovanni, gli rimproverarono, il primo di non aver fatto parlare in siciliano i siciliani delle sue novelle¹⁰⁴, il secondo di non avere scritto in puro siciliano i *Malavoglia* e gran parte delle *Novelle rusticane*¹⁰⁵. Ma Verga confessava a Capuana nel 1911 che il pensiero gli nasceva dentro in italiano e che, se voleva scrivere in dialetto, doveva tradurlo mentalmente; e aggiungeva che così era nei «malati di letteratura» come lui, il Capuana e tutti gli scrittori, e che tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma era impossibile, se non forse a qualche poeta popolare. «E poi – aggiungeva – con qual costrutto? Per impicciolirci e dividerci? ... Il colore e il sapore locale sì, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *sculareddu*; ma pel resto i polmoni larghi»¹⁰⁶. Questa confessione di Verga sui limiti dei suoi registri linguistici (della sua «competenza», diremmo coi linguisti) illumina il condizionamento tecnico della sua operazione: sì che quando nel 1899 egli confermava

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

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

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

al suo traduttore in francese Edouard Rod di avere unicamente cercato, nei *Malavoglia*, di mettersi nella pelle dei suoi personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole, dopo avergli già nel 1881 dichiarato (con parole simili a quelle scritte al Torraca per i *Malavoglia*): «Il mio è un tentativo nuovo sin qui da noi, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei racconti siciliani [*Vita dei campi*] nell'italiano; lasciando più che potevo l'impronta loro propria, e il loro accento di verità»¹⁰⁷, dimostrava, a distanza di tanti anni, di riconoscere la complessità di un assunto semplice solo in apparenza e la laboriosità del risultato: «La mia... prosa – difettosa, tormentosa e tormentata, sia pure, per voler avere *il suo colore*¹⁰⁸».

Per trovare questa quadratura del circolo Verga profitò genialmente della situazione linguistica italiana. Sentì la spinta all'unificazione linguistica su un livello democratico, e dimostrò di comprendere l'esempio di Manzoni, e anche le sue ragioni storiche, recandosi a Firenze per aggiornarsi sull'uso della lingua media, scritta e parlata; ma insieme vide l'utopicità, l'astrattezza della proposta manzoniana, e non divenne manzonista. E piuttosto che farsi fautore di una soluzione dialettal-nazionale della questione della lingua, che all'Ascoli come al fiorentino Capponi apparve, rispetto al corso e all'orizzonte dell'intera cultura nazionale, antistorica e angusta, e a lui siciliano dovette apparire anche contraddittoria, egli avvertì, con un'intuizione prodigiosamente acuita dalla sua nuova poetica, il più modesto ma più concreto processo di unificazione che era in atto nelle singole regioni italiane: la formazione, per allora ristretta ai ceti alti, di un italiano regionale, espressione di culture parzialmente diverse, nel quale il siciliano colto poteva sentirsi a proprio agio assai più che nell'italiano puristicamente fiorentino chiamato da

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

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

Manzoni ad esprimere univocamente una cultura unitaria ancora *in fieri*. È merito dell'importante libro di Tullio De Mauro avere enunciata chiaramente questa situazione linguistica dell'Italia unita e di avere mostrato come essa sia stata il presupposto istituzionale di alcune vive esperienze letterarie, tra le quali lo stesso verismo verghiano¹⁰⁹.

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

16. Nella opposizione di buona lingua letteraria e di uso vivo fiorentino propria della prospettiva linguistica di fine Ottocento l'elemento dialettale s'inseriva come zeppa intermedia, sia che fosse crudo dialetto, sia un prodotto di contaminazione e quindi un fatto di italiano regionale. Ma non si

¹⁰⁹ T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, 1970³, p. 144 e sg., 244 e sg., 369 e sgg.

¹¹⁰ DE MAURO, *op. cit.*, p. 373.

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

A farsi un'idea del modo di cernita del sicilianismo nei testi di Verga è ancora una volta doveroso, per la storia, risalire al saggio di Luigi Russo, il quale in apertura afferma che «il dialetto siciliano, e perché fuso nel sangue dello scrittore e per omaggio al principio della poetica veristica [enunciazione invero banale in confronto di quella desanctisiana *forma* intima, assolutamente necessaria, fusa col pensiero stesso, di

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

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

cui scriveva Verga al Camerone nella lettera sopra citata; *forma* per cui «io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e più vissuto con loro e in quell'ambiente sempre», aveva scritto allo stesso Camerone, a proposito dei *Malavoglia*, il 27 febbraio 1881], rimane... fondamentalmente la lingua con la quale contrasta lo scrittore per l'elaborazione del suo nuovo linguaggio poetico»¹¹³. Dove se il concetto di *contrasto* viene preso nell'accezione linguistica dell'interferenza di lingue in contatto in parlante o scrivente bilingue, indica un principio attivo che, integrato con la consapevolezza artistica, ci pare pertinente alla elaborazione dei *Malavoglia*. Comunque, passando ai fatti e procedendo col metodo della spigolatura, il Russo trova nei romanzi fiorentini piuttosto toscanismi letterari, fiorentinismi e francesismi che non sicilianismi. Questi irrompono nel testo di *Nedda*, dove compaiono o in natura (come in *Cavalleria rusticana*, poi sempre più raramente) o in forma di calco. Russo nota fatti sintattici (la propagginazione del verbo, il *che* traduzione del *ca* siciliano, l'abuso popolaresco della coordinazione con *e*), certo uso pronominale (*egli* ricalcante *iddu*), e nel campo del lessico cambiamenti di genere e spostamenti semantici, nonché lessemi propriamente indigeni, come denominazioni appellative, voci tecniche e domestiche, imprecazioni, locuzioni, fino alla traduzione di proverbi e metafore. E con competenza nativa del siciliano e acquisita del toscano valuta l'inevitabile convivenza dei due elementi, distinguendo l'amalgama riuscito dai persistenti stridori; amalgama veramente riuscito laddove il dialetto non è più materialmente vicino allo scrittore, ma – come Russo dice – superato in una lingua provinciale, «mitificato»¹¹⁴. C'è già, nelle pagine del Russo, la presenza aurorale di quei concetti che verranno sviluppati dalla critica successiva, fino a giungere alla affermazione di Con-

¹¹³ RUSSO, *op. cit.*, p. 282.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 329 e 308.

tini che «gli “umili” verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano»¹¹⁵; cioè alla affermazione di una dialettalità trascesa, configurante, secondo Riccardo Ambrosini, piuttosto un «idioletto» che un «dialetto»¹¹⁶.

A cavallo della rapida ma felice sintesi di Russo la ricerca dell'elemento dialettale in Verga ha preferito accertare e interpretare fatti singoli o rimeditare sul problema: penso all'uso del *quanto* temporale limitativo e all'alternanza di indicativo e congiuntivo nelle dipendenti, già prima studiati da Luigi Sorrento e ripresentati nella sua importante *Sintassi romanza*¹¹⁷; all'osservazione di Cecchetti che nella prosa di *Vita dei campi*, entro un vocabolario sobrio e spoglio di non più di un migliaio di vocaboli, i sicilianismi si trovano un po' dovunque, ma come parte inevitabile del mondo rappresentato e come elementi costitutivi di un insieme espressivo coerente con esso, non di un siciliano tradotto¹¹⁸; ai pochi sicilianismi elencati dal Caccia, il quale insiste nel rilevare la loro fusione con elementi popolari di altre aree, per esempio la Toscana, con aulicismi letterari e con tecnicismi tratti anche dai vocabolari, sottolineando la consapevole complessa elaborazione di Verga¹¹⁹; agli *Appunti su Verga e il dialetto* di G. A. Peritore¹²⁰, il quale, ispirandosi al Russo, ha messo in evidenza la non perentorietà del dialetto nella prosa verghiana, che secondo lui può dirsi di carattere dialettale solo in senso metaforico, in quanto le voci dialettali e i proverbi da un lato vogliono «rappresentare l'insorgenza momentanea e necessaria di una condizione dei personaggi, chiamati a sottolineare questa loro presenza attraverso l'immediatezza della parola»,

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

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

¹¹⁷ Milano, 1951, p. 129, 288 e sg.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 36.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 238 e sgg.

¹²⁰ In «Galleria», 1965, pp. 5-18.

dall'altro cospirano con la «segreta» dialettalità della sintassi a sciogliere certe difficoltà e convenzioni dell'italiano dell'autore e a costruire il suo personalissimo linguaggio poetico. Più sistematicamente il Raya, nella monografia sulla lingua di Verga, la esamina per categorie grammaticali, rilevando il più o meno felice gioco letterario-dialettale, cioè il temperamento degli elementi siciliani o influenzati dal sostrato siciliano con gli elementi letterari o toscani popolari, secondo una chiave di lettura del discorso verghiano da lui stesso formulata; che è, si noti bene, chiave dialettale e comporta tre ipotesi, cui corrispondono tre tipi di indagine: «a) La fusione senza residui fra la carica dialettale e la forma letteraria verghiana: e in ciò consiste il vero e proprio volto linguistico del Verga maggiore. Un bacio rusticano dato da Santo a Nena "col cuore che gli squagliava" (*Pane nero*) raggiunge, nel verbo, una intensità e un colorito perfettamente equidistanti dal dialetto e dalla lingua, una realtà espressiva in cui non predomina né l'uno né l'altra e neanche il personaggio più che lo scrittore. b) Un dosaggio dialettale eccessivo (sia esso in diretto corsivo siciliano, come nel "*facemu cuntu ca chioppi e scampau*" di *Cavalleria rusticana*; sia esso più o meno tradotto in italiano, come i *nuciddi* che diventano i *nocciuoli* al VI dei *Malavoglia*). c) Un dosaggio dialettale così difettoso, da lasciar sopravvivere rimasticature auliche o preziose o comunque eterogenee (come nei due toscanismi consecutivi del domestico sulla fine del *Gesualdo*: "Cos'è? Gli è venuto l'uzzolo adesso? Vuol passar mattana?")»¹²¹. In verità, da una impostazione così paradigmatica, sostenuta dalla competenza linguistica naturale e dalla eccezionale conoscenza dei testi verghiani di Gino Raya, si saremmo aspettati una «casistica grammaticale e sintattica», per dirla con le sue parole, assai più abbondante di quella che egli ci ha fornita, la quale comunque punta sulla esemplificazione del rapporto tra le

¹²¹ *Op. cit.*, p. 52 e sg.

opposte componenti più che sulla individuazione dei fatti dialettali. Il glossarietto che chiude l'opera è composto di soli 87 lemmi, tra i quali non figurano voci e locuzioni chiosate nel volume. Se l'autore gli avesse affidati tutti gli spogli indubbiamente raccolti nella sua diuturna frequentazione delle pagine verghiane, esso sarebbe divenuto uno strumento prezioso per gl'interpreti e un punto di riferimento obbligato per nuove indagini.

Un progresso nel metodo e nei risultati costituisce il già citato contributo di Riccardo Ambrosini, il quale, benché tacci di «illusione positivista» il proposito di Verga di «rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come dovrebbe essere», procede ben positivamente nel reperire gli elementi formali della dialettalità, da lui visti come filtraggio di una dialettalità profonda in una dialettalità fenomenica, che si manifesta alla superficie sia con corrispondenze, sia con alterità, nel centrale presupposto del rapporto fra l'individuo e un fondo di cultura ineliminabile¹²². Secondo l'Ambrosini i termini e i brani in siciliano sono rarissimi; «in un lessico e in una sintassi che, in genere, sono stati riconosciuti di tipo italiano letterario – né privi di sporadiche civetterie toscane – affiorano però voci, sintagmi e costrutti sintattici siciliani, resi o parafrasati nella forma italiana corrispondente. A questi elementi... si affiancano... proverbi o schiettamente siciliani o registrati almeno anche in repertori e dizionari siciliani. Sicché all'indagine si offrono tre insiemi diversi (elementi singoli e sintagmi particolari; strutture sintattiche e distributive; brani più ampi del discorso) da inquadrare in maniera sfumata, dall'evocazione immediata, macroscopica – come nella scelta lessicale e in alcuni proverbi – all'evocazione più sottile, meno immediatamente avvertibile, tramite corrispondenze più anodine nel lessico, nella sintassi e nella distribu-

¹²² *Op. cit.*, p. 47.

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

¹²³ *Op. cit.*, p. 16 e sg.

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

Sulla stessa linea dell'Ambrosini si muove, ci sembra, la recentissima introduzione linguistica ai *Malavoglia* di Franco Lo Piparo¹²⁵, il quale, dopo avere insolitamente indugiato sui toscanismi e settentrionalismi usati dai paesani di Acì Trezza (p. XX-XXII), osserva che i molti sicilianismi «non sono mai tali da indicare una specificità idiomatica rurale», ma sono piuttosto «propri del discorso parlato e non controllato di un *cittadino* siciliano colto della seconda metà dell'Ottocento»; il discorso stesso che doveva correre sulla bocca di Verga e di Capuana nelle loro conversazioni. Non si trattava perciò

¹²⁴ AMBROSINI, *op. cit.*, p. 38.

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

– precisa il Lo Piparo – dell'italiano regionale di Sicilia, concetto anacronistico per quell'età, se propriamente indica un italiano comune a tutti gli italofoeni di lingua materna siciliana, che è fenomeno di formazione più recente; bensì dell'italiano parlato dai siciliani colti, ricco di toscanismi e di elementi lessicali e costrutti sintattici provenienti dall'italiano letterario scritto e ovviamente assenti nell'italiano regionale parlato in Sicilia¹²⁶. A conferma della sua distinzione Lo Piparo dice che, «per quanto riguarda il lessico, ... si ha l'impressione che Verga abbia cura di scegliere le parole che, pur richiamando immediatamente il corrispondente siciliano, abbiano anche una circolazione pan-italiana o pan-dialettale»; e che, quando non disponga di tali termini, Verga non esita a usare a volte anche preziosismi libreschi¹²⁷. D'altronde, le stesse strutture sintattiche del parlato, di cui Verga fa uso largo ma oscillante, «non sono di appartenenza esclusiva della parlata siciliana, ma sono anche riscontrabili sia nell'italiano popolare unitario scritto... sia nel parlato nazionale informale», sì che anche in questo settore la scelta di Verga «appare più di tipo nazionale-unitario che regionale».

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

¹²⁶ *Ivi*, p. XXXIII e nota 2.

¹²⁷ *Ivi*, p. XXIII e sg.

¹²⁸ *Ivi*, pp. XXIX-XXXIII.

17. Non si può negare che certe distinzioni e precisazioni che abbiamo sopra esposte e che recentemente hanno illuminato aspetti prima confusi del grave problema della dialettalità di Verga siano in parte dovute agli studi sull'italiano regionale di Sicilia; studi contrastivi, condotti sulla sincronia della lingua viva, e tuttavia utili a comprendere, con l'aiuto di documenti adeguati, situazioni remote, anche letterarie. Ci limitiamo a rinvii essenziali: anzitutto al già lodato libro di Tullio De Mauro, nel quale Verga è più volte considerato e la varietà siciliana d'italiano è distinguibilmente ricompresa nella «varietà meridionale», che viene sinteticamente esposta nelle sue componenti essenziali (fonologiche, lessicali, fraseologiche e sintattiche), con attento riguardo alla diacronia delle fonti¹²⁹. Il precedente articolo di Alfonso Leone *Di alcune caratteristiche dell'italiano di Sicilia*¹³⁰ è pregevole per le cautele metodiche che espone in principio circa la diversità e attendibilità delle fonti (scritte o parlanti, più o meno colte, più o meno schiette) e per lo sguardo panoramico agli elementi meno incerti e più costanti dell'uso medio. Verga vi è più volte citato (p. 86, 88 sg., 91 sg.), vi sono segnalate le corrispondenze toscano-sicule (che potrebbero essere accresciute) e sono indicate le mancanze o le surrogazioni di elementi propri di altre varietà regionali o dell'italiano letterario (per esempio, *cotesto* e *costì* mancano all'italiano di Sicilia, *di* può essere usato per *da*; invece di *basso* e *alto* sono usati, per la statura umana, *corto* e *lungo* ecc.), cosa assai utile per una più sicura delimitazione tra siciliano, italiano letterario e toscano parlato. Un punto di riferimento indispensabile è la trattazione di Giovanni Tropea, *Italiano di Sicilia*¹³¹, limitata a due aree, la palermitana e la catanese, ma fondata su un'ampia inchiesta; sui risultati della quale Salvatore Claudio Sgroi ha poi applicata la tipologia delle interferenze fra lingue in con-

¹²⁹ *Op. cit.*, pp. 395-401.

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

¹³¹ Palermo, 1976, p. 176.

tatto elaborata da Uriel Weinreich, ottenendo un modello formalizzato da cui nelle inchieste future, sia sociolinguistiche che stilistiche, non si potrà totalmente prescindere¹³². Indispensabile, dico, la trattazione di Tropea soprattutto ai lettori di Verga non siciliani, per orientarsi, sia pure da una prospettiva odierna, sugli effetti quantitativi e qualitativi di quel bilinguismo, ma preziosa a tutti gli studiosi per confrontare l'estensione, i campi e i modi della sicilianizzazione spontanea dell'italiano con la sicilianizzazione pilotata dallo scrittore. Questo delicato confronto tra processi sociolinguistici collettivi e scelte stilistiche mirate ad una rappresentazione artistica costituisce senza dubbio un obiettivo arduo, anche se reso meno impervio da inchieste come quelle di Leone e di Tropea, che dovrebbero essere integrate, per il passato, da spogli della stampa di consumo e degli epistolari siciliani del secondo Ottocento. La sua presenza mentale servirà, se non altro, ad esorcizzare rigide equazioni tra il consapevole prodotto stilistico verghiano e le astratte formule e medie sociolinguistiche.

18. Le indagini sulla dialettalità di Verga non si sono chiuse. Si è, anzi, aperta una nuova fase, che da un lato, con visione più ampia se non più unitaria (cioè senza prender partito per i sostenitori della continuità linguistica verghiana o della sua rottura per conversione veristica), tende a far luce su tutto il vario corso della fatica linguistica di Verga, dalla sua vigilia catanese alla formazione fiorentina e milanese, e a verificare nei fatti l'asserito suo uso di una pluralità di linguaggi, dall'altro misura la posologia e la tipologia del Verga «dialettale» con scandaglio più puntuale e con strumenti più sottili. *Ante limen* possiamo vantare un incremento delle fonti dirette: la recentissima pubblicazione dell'inedita com-

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

media fiorentina *I nuovi tartufi* a cura di Carmelo Musumarra¹³³, ghiotta esca alla brama di chi esplora il Verga osservante e ascoltante in quella Firenze capitale dove – scrive Giovanni Spadolini nella prefazione – «si mescolano i dialetti, si conciliano le abitudini; si superano le antiche e radicate prevenzioni» e «si crea, in quei cinque anni, un modo nuovo di vita, nazionale e unitario, contro tutte le intransigenze regionalistiche, contro tutti gli ostracismi e i 'tabù' municipali. Con gran vantaggio della lingua, di una lingua veramente nazionale: l'idea mazziniana dell'Italia unita»¹³⁴. Entrando nell'officina, il volume che è apparso pochi mesi fa con gli atti del convegno su *I romanzi «catanesi» di Giovanni Verga*¹³⁵, promosso dalla Fondazione Verga (novembre 1979), rende testimonianza di quanto ho detto. Nel saggio *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale*¹³⁶ Gabriella Alfieri rievoca i termini teorici del dibattito linguistico-culturale, i testi scolastici che rappresentavano la norma della educazione linguistica, e infine i testi narrativi nel periodo che va dal 1820 al 1860; il tutto sullo sfondo di un ambiente poco vivo e non vitale, più adatto a inasprire o a contaminare le questioni che a chiarirle e risolverle. Domina i due centri di Palermo e di Catania la polemica tra classicismo e romanticismo, orientata ad un compromesso fra le due scuole sulla base di un purismo più o meno rigido, oscillante tra la soluzione della Crusca e quella montiana, con rivendicazioni municipalistiche, ora accademiche ora populistiche, dell'uso dialettale. Scarse sembrano la penetrazione e l'efficacia dei *Promessi sposi*, dei quali è stata ostinatamente preferita l'edizione ventisettesima. Solo nella seconda metà del secolo si affermano indirizzi pedagogici liberali e antipuristici, quali

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

¹³⁴ *Ivi*, p. 7.

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

¹³⁶ *Ivi*, pp. 189-260.

quelli del maestro di Verga Antonino Abate e di Nicolò Niceforo, rinneganti il bello scrivere e miranti ad una lingua italiana non asservita né al purismo cesariano né al fanatismo toscano. E tuttavia nelle scuole del tempo, dove l'educazione linguistica si fondava principalmente su letture poetiche e sulla loro parafrasi, dovevano circolare la grammatica di Basilio Puoti (che figura nella biblioteca di Verga) e la *Glottopedia italo-sicula* di Innocenzo Fulci, professore di lingua italiana nell'Università di Catania, grammatica logica e puristica fondata sul confronto tra la norma italiana e la mediatrice norma dialettale. L'Alfieri suppone però che alla scuola di latino e di bello scrivere di don Mario Torrisi Giovannino Verga possa aver studiato sul trattato di retorica *Dell'elocuzione* di Paolo Costa, che nella edizione napoletana del 1847 fa parte della sua biblioteca. In trattati come questo, rivolti ai modelli del Cinquecento e utilizzati da insegnanti «propensi a mescolare vecchio e nuovo purismo, sbandierando una toscanità cronologicamente indiscriminata», va forse cercata, secondo l'Alfieri, la sregolata esperienza linguistica del primo Verga¹³⁷.

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

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 236.

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

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

Anche al Branciforti la cultura letteraria siciliana alle soglie dell'Unità sembra più ricca di elementi tradizionali che di precorriti innovatori; sì che il sistema linguistico collettivo e l'esercizio letterario personale «appaiono coinvolti in un processo di mimetizzazione e di allineamento con una coiné nazionale già in buona parte formata e consolidata fuori ed in assenza di ogni apporto isolano, e per nulla animati da una spinta qualsiasi di opposizione e di rinnovamento»¹⁴¹. Conseguentemente l'approdo linguistico di Verga

¹³⁸ *Ivi*, pp. 246-250.

¹³⁹ *Ivi*, p. 259 e sg.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 261-308.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 263.

apprendista scrittore avviene «sulla riva della tradizione aulica», senza la mediazione «riduttrice e rasserenante» di un livello espressivo intermedio, quell'italiano colto parlato che solo poteva garantire la formazione di uno strumento linguistico autonomo e dinamico. Donde la precarietà linguistica del Verga esordiente, volto ad un registro velleitariamente sublime perseguito con «la ricerca costante e presuntiva della letterarietà della lingua, individuata in un astratto modello 'toscano'». Il risultato è un impasto di forme fonetiche e morfologiche libresche o addirittura arcaiche con forme di toscanità più corrente, senza che l'esordiente avverta la discontinuità dei registri e quindi raggiunga una sufficiente fusione. La costruzione sintattica è sostenuta da ripetizioni e cadenze retoriche di tradizione scolastica e dall'uso del participio presente in funzione verbale (compare però anche il costruito nominale); ma il vertice letterario è toccato nel lessico, cosparso di voci inusitate nel linguaggio comune, di astratti, di tecnicismi, di esotismi. Tuttavia il livello alto così tentato viene compromesso dal duplice condizionamento del giovane Verga: l'italiano regionale della borghesia istruita di Catania e il fondo dialettale, che instaurano in lui un conflitto latente risoltosi, con la lingua dei primi romanzi, in una repressione della propria *humus* linguistica per ossequio ad una ideologia letteraria fanaticamente perseguita¹⁴². Ne conseguono, non eliminate da una «competenza» viva e attiva, incertezze, forzature, contraddizioni: nell'uso dei pronomi personali e relativi, della preposizione *di* per *da*, dell'ausiliare, del condizionale (alcuni dei quali fatti persistono fin nei *Malavoglia*); senza parlare delle neoformazioni lessicali e delle distorsioni formali e semantiche. Il sostrato naturale, il dialetto siciliano, pur accuratamente rimosso, riemerge qua e là inavvertitamente, per lo più nella forma del calco lessicale e della traduzione passiva. Il Branciforti ne raccoglie una

¹⁴² *Ivi*, p. 263 e sg.

copiosa messe di esempi in settori diversi: l'uso del passato remoto invece del passato prossimo, dell'ausiliare *avere* per *essere*, di perfetti 'forti' (*fecimo, giunsi* ecc.), della preposizione *a* col complemento diretto di persona, dell'ipercorretto condizionale invece del congiuntivo ecc.; e poi i casi di calco e traduzione lessicale, spesso in un toscano di tipo dotto o arcaico, non senza, notiamo noi, confortanti corrispondenze tra la parola o locuzione siciliana sommersa e quella toscana di superficie. Molto interessante è la conclusione del Branciforti sul livello del dialetto parlato da Verga, così come è possibile dedurlo dalle scorie dialettali affioranti sotto il mascheramento letterario: «Nessuna voce o locuzione di tale strato appartiene al dialetto popolare; tutte sono inerenti ad un sistema dialettale 'medio', nel quale, ad es., la pratica e la tecnica della traduzione e del calco s'erano esercitate e si esercitavano largamente e continuamente. E questo appunto ascrive tale lingua nell'ambito della vita pratica e di relazione di una borghesia intellettuale benestante»¹⁴³.

19. Della recente piega degli studi verso uno scandaglio linguistico puntuale e rigoroso sono prova anche i saggi di Francesco Caliri sulla prosa narrativa del primo Capuana; i quali, per toccare un'esperienza contemporanea e parallela a quella di Verga, seppur diversa, contribuendo a illuminare più vastamente un quadro di presupposti e di problemi comuni, sono da considerare con attenzione. Alludo in particolare al volume *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*¹⁴⁴ e all'articolo *Sicilianismi nella prima prosa narrativa del Capuana*¹⁴⁵. Munito di una seria preparazione linguistica, il Caliri analizza il testo di *Profili di donne* con un vivo senso degli effetti stilistici a cui

¹⁴³ *Ivi*, p. 289.

¹⁴⁴ Roma, 1980.

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

Capuana, scrittore, a differenza di Verga, ambidestro (cioè operante sui due registri della lingua e del dialetto), volge l'apparato sintattico e lessicale di un italiano colto di modello letterario, «accogliendo nello stesso tempo le alternative, stimolanti sul piano espressivo, offerte dal toscano parlato, il quale non viene assunto per una sua particolare coloritura vernacolare, ma è usato anzi per liberare dalla soggezione della subalternità uno strumento linguistico che non ha ancora conquistato una sua identità letteraria»¹⁴⁶. È, questa di Capuana, nella incerta situazione postunitaria, la ricerca di una prosa media, sintatticamente paratattica e segmentata, disposta all'uso impressionistico del costruito nominale e avvivata da un più largo e più agile ricorso al parlato. Non si deve però equivocare sull'appello al toscano parlato: l'ideale del Capuana è non già una lingua manzoniana, ma una lingua «composita» di elementi dotti, popolari e anche regionali, mescolati al fine di contrasto espressivo; una lingua, ciononostante, unitaria, tale rivelantesi anche nelle frequenti ipercorrezioni in funzione antidialettale, e aperta alle forme del fiorentino vivo in quanto rivolta a quell'italiano parlato che era insieme l'aspirazione e – per dirla col De Mauro – «il grande fatto nuovo nelle vicende della storia linguistica italiana postunitaria»¹⁴⁷. Col secondo scritto il Caliri stringe più da vicino il tema del sicilianismo in Capuana, saggiando anche la prosa del romanzo *Giacinta*. Nella sua condizione di diglossia e nel drammatico contrasto tra un ideale di lingua unitaria e l'inferiorità socio-politica dei dialetti che caratterizza la crisi postunitaria, Capuana ricorre al sicilianismo quando gli fa difetto l'equivalente letterario o quando la semantica dialettale natia gli offre pregnanze di significato; ma si tratta di un uso «tecnico» e subordinato del dialetto, destinato ad «amplificare le qualità comunicativo-espressive

¹⁴⁶ *Il primo Capuana* cit., p. 79.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 64.

dei modi asfittici della lingua letteraria», non già a comunicare un messaggio, a dar voce a un'area sociale, a vincolare la coscienza e l'inventività linguistiche dello scrittore¹⁴⁸. Siamo negli anni 1877-79 e salta nettissima agli occhi la diversità, nello stesso tempo e dentro lo stesso quadro culturale e linguistico, della parallela esperienza di Verga.

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

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

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

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

indagato, l'effettiva presenza e la funzione dell'elemento toscano. Il toscano – essa osserva – nei casi di predominio del siciliano «agisce come correttivo lessicale e, semanticamente, interviene... a sopperire a un'eventuale oscurità dell'espressione dialettale, alla cui efficacia il Verga non intende affatto rinunciare, aggregandovi una frase sinonimica toscana» (come, per es., *da pagarsi 'col violino', a tanto il mese*). E conclude più generalmente: «Il siciliano dunque c'è nei *Malavoglia*, anzi... è l'elemento che ne assicura la vitalità, ma, ed è importantissimo, e forse non abbastanza tenuto in considerazione dalla critica in generale, c'è anche il toscano, non solo come 'grillo parlante' nella coscienza linguistica dell'autore, atto sempre a mantenerlo nei limiti della scorrevolezza e dell'intelligibilità testuale, ma anche come ben definita presenza»¹⁵⁰.

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

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

Abbiamo inoltre constatato il riaccostamento, attorno al testo di Verga, dei linguisti ai critici letterari, della moderna linguistica alla moderna filologia; collaborazione promettente sia per il metodo che per i frutti. Al tempo stesso abbiamo visto intensificarsi le analisi del linguaggio o, se si preferisce, dei linguaggi verghiani in forma non più di saltuari spicilegi, ma di spogli sistematici, volti a individuare tutti i fenomeni

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 294.

caratteristici e a classificarli, oppure ad approfondire un particolare settore, operando con strumenti e con chiavi appositamente cercati e criticamente vagliati. Queste indagini sogliono giovare delle parallele interpretazioni del mondo concepito e rappresentato da Verga nel suo corso artistico, in particolare, per ciò che qui più interessa, nella fase «siciliana»; e tale felice apertura verso i contenuti salva i linguisti dal pericolo di rimanere, o di diventare per l'occasione, puri grammatici.

Alle giovani forze che si applicano e si applicheranno con questo metodo più intenso e più qualificato a studiare la lingua di Verga, e a chi ha il compito di dirigerle o di fornire loro i mezzi adeguati, ci permetteremo di raccomandare che chiedano e procurino concordanze elettroniche per forma di tutte le opere di Verga, nelle loro varie edizioni ritoccate dall'autore. Si disporrà così di una base sicura per indagini non soltanto linguistiche¹⁵¹. Raccomandiamo inoltre di studiare il toscanismo di Verga, finora oggetto di rilievi sporadici e vaghi: toscanismo inteso come coefficiente colloquiale fiorentino di quella lingua letteraria che il Verga fiorentino cercava di adeguare alla narrativa moderna e alla conversazione colta, cioè all'ideale di lingua media perseguito da una Italia postrisorgimentale in strenua ricerca di unità anche linguistica. L'individuazione del così inteso toscanismo aiuterà a definire la lingua del Verga dei romanzi fiorentini; e il modo di compresenza in essa dei fiorentinismi con l'elemento letterario tradizionale mostrerà più chiaramente la differenza tra l'impasto di Verga e quello del Manzoni. Saranno, già in questa fase, più chiari il manzonismo e insieme l'antimanzonismo di Verga, cioè la convergenza ideale verso una lingua media unitaria mediante il «rifarsi al linguaggio parlato come

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

a mezzo di controllo del patrimonio linguistico tradizionale»¹⁵², e la divergenza sul modo di procurarla¹⁵³.

Ma - ecco il punto che in questa sede malavogliesca più ci preme - un sistematico censimento del toscanismo del Verga fiorentino, condotto sulle concordanze integrali e con strumenti adatti, sarà utilissimo anche per l'analisi della lingua del Verga milanese e del Verga siciliano, giacché l'elemento letterario e il toscanismo, nel loro vario rapporto, costituiscono il legame necessario tra i vari linguaggi dei vari Verga. Se poi, parallelamente, si perseguirà la completa identificazione del sostrato siciliano dei *Malavoglia* nel suo intervento attivo e nelle sue differenti gradazioni d'interferenza con l'italiano, potremo avere la misura del coefficiente linguistico della etnificazione rappresentativa e, di nuovo, un'idea più chiara (per chi tiene all'ormai rituale confronto) del man-

¹⁵² DE MAURO, *op. cit.*, p. 244.

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

zonismo perdurante nella secessione siciliana. E il confronto sarebbe una tentazione meramente accademica, se il ricorso manzoniano al fiorentino non fosse anch'esso una forma di etnificazione dell'italiano letterario e di appello alla passività piuttosto che all'attività dell'ethnos, implicito nella mortificazione dello scarto stilistico e nell'invito conformistico alla medietà collettiva.

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

Certo è che Manzoni, fiorentinizzando i *Promessi sposi*, cercò di dare agli italiani una lingua e letteraria e comune; mentre Verga, scrivendo i *Malavoglia*, volle semplicemente additare ai letterati del suo tempo una soluzione possibile, non espressionistica (in cui la lingua sopraffacesse i personaggi), del problema della lingua letteraria. Così facendo, e

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

facendolo autorevolmente, egli ruppe il fronte manzoniano e, senza volerlo, patrocinò la legittimazione di quel concetto di italiano comune regionale che si affermò nell'attenuarsi dell'unitarismo risorgimentale. A Verga insomma è toccato, anche per questa via antimanzoniana, di diventare manzoniano per forza.

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

il peso delle articolazioni melodiche sono in ragione inversa della grammaticalizzazione sintattica. Ma può anche darsi che vi sia interferenza tra i due costrutti, cioè che le strutture paratattiche siano gerarchizzate, scalate dentro uno schema ipotattico o semiipotattico, come nell'ampio e non meno memorabile periodo dello stesso capitolo XV: «Invece padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più...». Non stiamo a ripetere quanto abbiamo detto, a proposito del discorso indiretto libero, sulla necessità di procedere ad un più attento esame delle forme che esso presenta nei *Malavoglia*, dove raggiunge un'applicazione virtuosistica, fino a divenire multiplo, cioè sorgente da più fonti che s'intrecciano, come nel ritratto dello zio Crocifisso al principio del capitolo IV. Diciamo piuttosto che tutto l'ordine delle parole nella catena sintagmatica va attentamente analizzato: la segmentazione sintattica, la posizione del soggetto e del verbo, quella delle proposizioni secondarie, l'estraposizione di questa o quella parte del discorso rispondono ad una tattica di distribuzione degli effetti espressivi e del peso dell'informazione che la teoria sintattica odierna e la migliore conoscenza del parlato ci consentono di spiegare e classificare. Anche la lamentata rarità di costrutti nominali nei *Malavoglia* non va semplicisticamente imputata ad un aspetto tradizionalistico dello scrittore, ma alla mancanza, nel romanzo, di un descrittivismo impressionistico di cui il costrutto nominale è lo strumento stilistico più appropriato; descrittivismo che può essere cercato fuori dei *Malavoglia*, in certe novelle o nel *Mastro-don Gesualdo*. (Comunque, una verifica attenta potrà dimostrare che nei *Malavoglia* le forme di costrutto nominale pertinenti al suo contesto, per esempio la frase esclamativa o l'infinito olofrastico, non mancano affatto). Infine, i mezzi che procurano la costruzione spazio-temporale del racconto, i fatti anaforici e ricorsivi che assicurano lo sviluppo e la tenuta del «filo del discorso» vanno accuratamente censiti per rendersi conto di quel pulsante processo di accumula-

zione progressiva e regressiva – programmazione e memoria – in cui il racconto ad ogni sua lettura si fa e consiste. Che è la prospettiva di arrivo del messaggio-testo, non meno esplicativa, e oserei dire costruttiva, della prospettiva di partenza, se la costruzione dell'opera d'arte è ormai inconcepibile senza la sua fruizione.

L'Edizione nazionale delle opere di Verga, finalmente avviata, da un lato si gioverà delle indagini linguistiche passate e presenti, dall'altro fornirà loro un contributo cospicuo: il contributo, in primo luogo, di testi sicuri; in secondo luogo, delle loro varianti. Consentirà perciò che ad un'analisi linguistica intertestuale e intratestuale si aggiunga un'analisi subtestuale che faccia luce sul lavoro verghiano all'interno di uno stesso testo. Pochi saggi sul manoscritto dei *Malavoglia* che si conserva nella biblioteca dell'Università di Catania bastano a darci un'idea dell'esistenza di una diacronia, e dei suoi limiti, all'interno della loro forma; intendo della forma propriamente linguistica, non della forma narrativa, le cui varianti lasciamo alla competenza del critico letterario. Ebbene: confrontando il manoscritto con l'edizione principe, possiamo ottenere un rapporto d'identità, oppure di varianza, e la variante può comparire già nel manoscritto (e in più fasi) o solamente nella stampa; si hanno anche casi di varianti manoscritte ulteriormente variate nella stampa. Convenzionalmente e provvisoriamente possiamo stabilire di trovarci di fronte a tre stesure principali, due nel manoscritto ed una, la terza, nella *princeps*, benché vi siano tracce di una stratigrafia più profonda, attestante una più remota costruzione del romanzo. Vediamo subito, al primo assaggio, che l'autore ha tormentato la prima stesura ampliando o spostando episodi, inserendo battute o trasformando in battute brani di discorso indiretto, specie se libero, e innestando proverbi; ma, ciò facendo, non ha apportato mutamenti alla sua tecnica espositiva e al suo «numero»; il *ductus* del Verga dei *Malavoglia* era già formato. I ritocchi puntuali, minuti del manoscritto

(compaiano già in esso o affiorino nella stampa) tendono invece:

1. *a rendere il lessico più popolare, cioè a inserirlo in un'ottica di immagini e di modi o meno colta o più idiomatica.* Esempi: «Il mare russava... lento lento», 44 «... adagio adagio»¹⁵⁵; «nero come l'anima di Giuda», 45 «nero peggio dell'anima di Giuda»; «offrire le seggiole ai nuovi arrivati», 64 «offrire le scanne ai nuovi arrivati» (il Rigutini e Fanfani reca «*scranna*: sedia rozza e da povera gente», e non si discosta da lui il Giorgini e Broglio); «- Fa all'amore con mia nipote...», 83 «- Mi uccella la nipote...»; «Quando torneremo ad essere quel che eravamo stati», 229 «Quando saremo un'altra volta quel che siamo sempre stati»; «le ragazze lo guardavano»; 252 «le ragazze gli lasciavano gli occhi addosso»; «Padron 'Ntoni era rimbecillito del tutto», 426 «Padron 'Ntoni adesso era diventato del tutto un uccellaccio di camposanto»; «Non lo so, rispose 'Ntoni. Son venuto per vedervi», 460 «Non lo so. Venni per vedervi» ecc.; *oppure a renderlo più specifico o più nazionale.* Esempi: «per far scricchiolare le sue scarpe lucide», 64 «...le sue scarpe verniciate»; «rompendosi la schiena», 226 «logorandosi la schiena»; «e padron 'Ntoni rispondeva», 227 «e padron 'Ntoni soleva rispondere»; «a trovar fortuna», 284 «a cercar fortuna»; «passavano il tempo», 284s. «ingannavano il tempo»; «mi sento come un pesce in mezzo al mare», 310 «mi sento come un pesce fuori dell'acqua»; «ad allogarvi», 320 «a trovarvi d'andare a giornata»; «si sfogava ad andare di qua e di là», 349 «si sfogava a scorazzare di qua e di là»; «tornava a casa che non si reggeva in gamba», 349 «...malfermo sulle gambe»; «entrava mogio mogio», 349 «si ficcava dentro mogio mogio»; «- Ma io non sento nulla! disse 'Ntoni», 404 «- Ma io non sento nulla! osservò 'Ntoni»; «si sentì saltare il cuore nel petto», 460 «si sentì balzare il cuore dal petto»;

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

2. *a rendere più colloquiale e popolare, ma anche a regolarizzare e logicizzare la sintassi.* Esempi: «padron Cipolla che perché era ricco si credeva...», 21 «padron Cipolla, il quale perché era ricco...»; «e aveva le idee... che aveva pescate nella Storia della Rivoluzione francese, e se la teneva là», 22 «... che se la teneva là»; «pel mondo, che è tanto grande che se uno potesse camminare...», 44 «pel mondo il quale è tanto grande che...»; «Il mare si udiva muggire attorno ai fariglioni come se ci fossero adunati tutti i buoi...», 45 «... attorno ai fariglioni che pareva ci fossero riuniti...»; «Stavolta 'Ntoni accompagnando il fratello col berretto sull'orecchio, che pareva fosse lui che partisse...», 122 «... talché pareva fosse lui che partisse...»; «si rimboccò i calzoni sul ballatoio, sebbene non li avrebbe messi più, e gli avrebbero dati quelli di soldato», 123 «... sebbene non li avrebbe messi più, ora che lo vestivano da soldato»; «con lo zio Crocifisso non voglio farci più debiti, che non mi basta l'animo», 132 «... perché non me lo dice il cuore»; «oggi tutta l'allegria è qui, che pare essere dalla Santuzza», 193 «oggi tutta l'allegria è qui, e pare di essere dalla Santuzza»; «e 'Ntoni non aveva voglia di cantare, col cappuccio sul naso a vuotare dall'acqua la Provvidenza che non si finiva più», 230s. «... col cappuccio sul naso, e gli toccava vuotare...»; «era stato a un pelo di lasciarci il cuoio anche lui, e se ne parlava dappertutto», 252 «... tanto che se ne parlava dappertutto»; «città grandi come Catania, che uno che non ci è avvezzo ci si perde per le strade», 286 «... che uno il quale non ci sia avvezzo si perde per le strade»; «il nonno chiamò il suo ragazzo, a fargli l'ultima predica», 312 «... per fargli l'ultima predica»; «e gli diede anche un po' di denaro, caso mai ne avesse avuto bisogno», 312 «... caso mai ne avesse bisogno»; «e andò a parlarne con padron Cipolla nella spezieria che don Silvestro era riuscito a tirarceli, lui e massaro Filippo, e qualche altro...», 321 «... nella spezieria, dove don Silvestro era riuscito a tirarli un'altra volta, lui, massaro Filippo e qualche altro...»; «lo lasciava dormire perché non sarebbe stato buono a nulla», 345 «lasciava dormire l'altro»;

tanto, non sarebbe stato buono a nulla»; «Per te sarebbe meglio che non venisse la domenica; che il giorno dopo sei come se fossi malato», 348 «... perché il giorno dopo...»; «e si sfogava ad andare di qua e di là..., che infine venne a capitare di nuovo all'osteria», 349 «... tanto che infine venne a capitare...»; «Massaro Filippo mi lascia dormire la notte», 393 «Massaro Filippo a me mi lascia dormire la notte»; «gli domandavano che aspettasse», 427 «gli domandavano cosa aspettasse»; «e stava sulla porta, quasi non sapesse risolversi ad andarsene», 460 «e stava sulla porta, e non sapeva risolversi ad andarsene».

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

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

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

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

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

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

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

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