



TITRE: VERGA TRA VECCHIO E NUOVO: LE «SGRAMMATICATURE» VERISTE, LA RESISTENZA DEI PURISTI E I RIPENSAMENTI D'AUTORE

AUTEUR: FABIO ROSSI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA)

REVUE: *CIRCULA*, NUMÉROS 17-18 : *LA PERCEZIONE DEL NUOVO NELLA LINGUA TRA SCIENZA E DIVULGAZIONE*

ÉDITEUR: LES ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

ANNÉE: 2023

PAGES: 70-96

ISSN: 2369-6761

URI: [HTTP://HDL.HANDLE.NET/11143/21777](http://hdl.handle.net/11143/21777)

DOI: [HTTPS://DOI.ORG/10.17118/11143/21777](https://doi.org/10.17118/11143/21777)

Verga tra vecchio e nuovo: le «sgrammaticature» veriste, la resistenza dei puristi e i ripensamenti d'autore

Fabio Rossi, Università degli Studi di Messina
frossi@unime.it

Riassunto: Il particolare impasto linguistico delle novelle e dei romanzi verghiani suscitò numerose critiche da parte dei letterati e dei grammatici più tradizionalistici. Soprattutto alcune soluzioni sintattiche risultavano sgradite, in quanto troppo vicine al parlato meno sorvegliato. Verga prese a cuore molte di quelle critiche, al punto da “correggere” alcuni costrutti nelle edizioni successive alla *princeps*. Il presente articolo, partendo da una sintetica rassegna delle critiche al “nuovo” sintattico, mostra come siano proprio quelle supposte «sgrammaticature» (secondo l’ironica definizione di Capuana) l’elemento di maggior interesse, oggi, della scrittura e della struttura narrativa verghiana. L’articolo si concentra soprattutto sulla resa, mediante quelle «sgrammaticature», della polifonia tipica della tecnica del discorso indiretto libero, del virtuosistico cambiamento del punto di vista e dell’altrettanto virtuosistico andirivieni della voce narrante. Il “nuovo” sintattico, pragmatico e testuale della scrittura verghiana assume dunque più propriamente i connotati di un “nuovo” narrativo, in una modernissima operazione intrinsecamente metacomunicativa, troppo precoce, forse, per lusingare i contemporanei, ma destinata a larghissima fortuna internazionale nei decenni successivi.

Parole chiave: discorso indiretto libero, voce narrante, punto di vista, verismo, purismo

Abstract: The particular linguistic mixture of Verga’s short stories and novels aroused numerous criticisms from the more traditionalist writers and grammarians. Above all, some syntactic solutions were unwelcome, as they were too close to the informal speech. Verga took many of those criticisms to heart, to the point of “correcting” some constructs in the editions following the *princeps*. This article, starting from a brief review of the criticisms of the “new” syntax, shows how those supposed “ungrammatical errors” (according to Capuana’s ironic definition) are the element of greatest interest, today, in Verga’s writing and narrative style. The article focuses above all on the rendering, through those “errors”, of the polyphony typical of free indirect speech, of the virtuosic change of point of view and of the virtuosic coming and going of the narrative voice. The syntactic, pragmatic and textual “new” of Verga’s writing therefore more properly takes on the connotations of a “new” narrative, in a very modern intrinsically metacommunicative operation, too early, perhaps, to flatter contemporaries, but destined to very wide international success in the future.

Keywords: free indirect speech, narrative voice, point of view, Verism, Purism

1. Introduzione

Le soluzioni linguistiche innovative adottate da Giovanni Verga nelle raccolte di novelle e nei romanzi veristici vennero accolte negativamente dalla gran parte dei critici¹. Spiacquero, in particolare, la convivenza di elementi siciliani, toscani, aulici e popolari, la sintassi giudicata troppo irregolare per via di anacoluti, spezzature e ipertrofia di coordinate, i frequenti cambiamenti di punto di vista soprattutto negli inserti di discorso indiretto libero, l'eccessivo abbassamento di tono. Lo stile di Verga fu insomma giudicato troppo basso e l'autore venne addirittura tacciato da taluni come incolto. Furono in pochi, e parecchi decenni dopo la raccolta *Vita dei campi* (1880), a cogliere l'importanza della soluzione verghiana e il suo tentativo di rendere nella pagina scritta le movenze di un parlato interferito da (ma mai coincidente con) fenomeni dialettali e regionali. Oggi apprezziamo proprio quelle soluzioni sperimentali come prime applicazioni sistematiche di quello che negli anni Ottanta del Novecento è stato definito *italiano dell'uso medio* (Sabatini, 1985) o *neostandard* (Berruto, 1987).

Dopo aver ripercorso brevemente le tappe delle critiche principali mosse alla lingua verghiana, analizzeremo i fenomeni principali volti a rendere il discorso indiretto libero, che rappresenta l'elemento distintivo dello stile verista e anche la maggiore rottura dei canoni narrativi. Successivamente, grazie all'edizione critica delle raccolte di novelle *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, mostreremo come la riscrittura verghiana di alcuni passi dalla *princeps* alle edizioni successive rappresenti un'involuzione nel percorso stilistico dell'autore e confermi l'influenza delle critiche negative.

Dato che, come già anticipato, il discorso indiretto libero rappresenta il fulcro delle innovazioni linguistiche verghiane anche se, curiosamente, è stato finora studiato dalla critica più sotto i risvolti ideologici e narrativi che sotto quelli specificamente linguistici, ampio spazio verrà dato, nel presente articolo, ai segnali linguistici distintivi di tale artificio retorico e dunque alle strategie verghiane di valorizzazione del punto di vista².

1. Le caratteristiche linguistiche delle novelle e dei romanzi verghiani, e anche le critiche principali rivolte alle innovazioni di tali opere, sono state analizzate soprattutto da Nencioni (1988), Testa (1997); Trifone (2007), Santi (2008), Motta (2011), Cimaglia (2011), Alfieri (2016), Ruggiano (2022).

2. Se Pasolini (1999) inquadra il discorso indiretto libero entro coordinate essenzialmente ideologiche, e altri studi ne colgono il valore essenzialmente stilistico-letterario, inquadrandolo storicamente ed esteticamente (Lugli, 1952; Devoto, 1954; Vita, 1955; Spitzer, 1956; Franges, 1956), cf. peraltro, per una ricognizione più prettamente linguistica del fenomeno, soprattutto Herczeg (1963); Danesi Bondoni (1980); Serianni (1990: 119-121, 211); Cartago (1993); Mortara Garavelli (1995); Santi (2008); Mandelli (2010); Cimaglia (2011).

2. Le critiche alle «sgrammaticature» verghiane

Delle numerose accuse di «sgrammaticatura» da parte dei critici coevi dà conto Luigi Capuana, con vivace ironia:

- Ah, vedremo poi che mai rimarrà del vostro famoso *realismo*! Una cosa sì, certamente: le sgrammaticature e i versi zoppi. [...]

Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i trecentisti*! Avevamo bisogno d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del cinquecento*! [...]

[Dopo aver citato una pagina dei *Malavoglia*] Rovistate pure tutti i nostri scrittori da trecent'anni in qua, i più puri, i più classici; e trovatemi, se vi riesce, due pagine che possano reggere al confronto di queste qui per evidenza, per colorito, per giustezza d'intonazione e di sentimento, per potenza d'arte. Io, francamente, ve li regalo tutti, in un mazzo, certo di comperare a buon mercato queste pagine di un barbaro che non sa – come va dicendo qualcuno - non che la lingua, neppur la grammatica! Come se lo scrivere un romanzo e una novella fosse soltanto un affare di stile e di grammatica! [...]

Quegli [...] che fanno della forma una questione di lingua e di grammatica, la dimezzano, la rimpiccioliscono. Certamente la forma è la lingua, la grammatica, ma è anche qualche cosa di più; come la pittura è egualmente il disegno e il colore, ma anche qualche cosa di più. [...] tant'è vero che i grandi scrittori, quando è capitata l'occasione, si son tutti infischiate delle regole ed hanno avuto il gran coraggio di sgrammaticare. Infatti non ha il diritto di sgrammaticare chi vuole. [...]

[Dopo aver citato un periodo verghiano] Riscrivete il periodo quasi sgrammaticato citato più su, riscrivetelo con tutte le regole della sintassi; se ne otterrete quell'effetto di naturalezza, di efficacia, di vita che la quasi sgrammaticatura gli dà, io m'indurrò a credere che le novelle del Verga potrebbero essere scritte altrimenti. E che il Verga, ove la sua coscienza di artista non gliel'impedisce, potrebbe scriverle altrimenti, lo dimostra l'ultima novella di questo volume [*Novelle rusticane*], dove lo stile si eleva all'unisono del soggetto e par lo stile d'un altro. (Capuana, 1885, IV, VI, XIX-XX, 178-180)

Le critiche rivolte a Verga riguardavano soprattutto la sintassi, tacciata d'esser irregolare e inconclusa. Carlo Del Balzo trova nei *Malavoglia*

un non so che di leccato e di studiato nello stile, per un abuso di certi *che* messi ad intralciare i periodi, per un abuso di *vi* e di *ci*, per un ripetere continuo dell'oggetto dopo di avere usato il pronome relativo, ma chi non si fa sgomentare da queste novità non felici del Verga e prosegua, non si lamenterà al certo della sua buona volontà (1881, cit. in Motta, 2011: 62).

Come si vede, spiace a Del Balzo, così come a molti altri, la presenza di tratti quali il *che* polivalente, il *ci* attualizzante e i pleonasmi pronominali, i quali, pur presenti da sempre in italiano (oltrech  nei dialetti), sono stati variamente respinti dalla grammaticografia tradizionale; tali tratti, consapevolmente impiegati da Verga come contrassegno di oralit , costituiscono il *trait d'union* tra lingua del passato e italiano medio (D'Achille, 1990) e rappresentano dunque la precoce intercettazione di Verga (a partire dall'esempio manzoniano) di una lingua adatta alla comunicazione quotidiana (Testa, 1997; Trifone, 2007; Santi, 2008).

Di «contorsione faticosa e fastidiosa» parla Edoardo Scarfoglio (a proposito delle *Rusticane*), secondo il quale «la prosa del Verga non ha periodo: essa pare tutta una gran tirata monoritma, rotta qua e l  da versi tronchi e da pause inaspettate», «come un lungo singhiozzo senza riposo che fa pena» (Motta, 2011: 62). Lo stesso Scarfoglio poi, che rimprovera tra l'altro a Verga di non aver usato il pretto dialetto, biasima anche l'abbattimento delle paratie tra discorso diretto e indiretto:

Egli cerca, con effetti prospettici, di dare non gi  il dialogo, ma una rappresentazione del dialogo; quindi ogni tanto fra il racconto suo scatta una esclamazione, un proverbio, una qualunque frase o una parola della persona che egli finge in atto di parlare; di pi , fa uno strano abuso del dialogo indiretto, per modo che le sue novelle ci offrono questo risibile spettacolo: il dialogo   raccontato, il racconto invece   parlato. (cit. in Alfieri, 2016: 265)

3. Problemi di voce: i tratti linguistici dell'indiretto libero

Vediamo ora, sulla base di brani estrapolati soprattutto da *Vita dei campi* (Verga, 1987), quali sono i tratti di particolare rottura della tradizione grammaticale e stilistica. Ci concentreremo sui fenomeni funzionali all'inscenamento del discorso indiretto libero, nella convinzione che esso rappresenti il massimo artificio narrativo, stilistico e linguistico della produzione verghiana, oltrech  il massimo lascito alla lettura del Novecento. Come a dire: il peggior difetto rimproveratogli da Scarfoglio ci sembra in verit  la dote migliore di Verga.

3.1. Punteggiatura e interiezioni

I segni di punteggiatura cosiddetti *espressivi*, mimetici del parlato, indicanti cio  domande, esclamazioni o esitazioni tipiche del parlato faccia a faccia o del discorso diretto che lo riproduce, non figurano, di norma, nel discorso indiretto di tipo referenziale. Analogamente sia detto per le interiezioni, soprattutto primarie, come *eh*, *oh* e simili. Soprattutto il punto esclamativo e le interiezioni (spesso associati insieme), talora unitamente ad altri tratti, sono indice quasi sempre, in Verga, dell'indebolimento del confine tra cornice citante e discorso riportato (Mandelli, 2010) e dunque di discorso indiretto libero:

Ahi! le belle scappate pei campi mietuti, con le criniere al vento! [...] e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse – iuh! iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane, alla festa di San Giovanni, alla notte di Natale, all'alba della scampagnata, a tutti quei grandi avvenimenti trascorsi, che sembravano mesti, così lontani, e facevano guardare in alto, cogli occhi umidi, quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi pioversero in cuore, e l'allargassero! (*Jeli il pastore*, Verga, 1987: 13-14)

Come si vede, la voce del personaggio sembra sostituirsi a quella del narratore, senza però le fattezze del discorso diretto. Inoltre anche la sintassi, con quell'ipertrofia paratattica così tipica in Verga (cf. *infra*, 3.5), concorre alla resa del flusso di coscienza. Il tutto, in questo caso, è agevolato forse dalla genesi del testo: com'è noto, infatti, nelle prime versioni della novella *Jeli il pastore* il racconto era narrato in prima persona dall'amico (poi rivale) di Jeli don Alfonso (Verga, 1987: 131-146). Poco dopo, nella medesima novella:

A Tebidi tutti lo conoscevano da piccolo, che non si vedeva fra le code dei cavalli, quando pascolavano nel *piano del lettighiere*, ed era cresciuto, si può dire, sotto i loro occhi, sebbene nessuno lo vedesse mai, e ramingasse sempre di qua e di là col suo armento! «Era piovuto dal cielo, e la terra l'aveva raccolto» come dice il proverbio; era proprio di quelli che non hanno né casa né parenti. (Verga, 1987: 15)

Come si osserverà meglio nei paragrafi successivi, anche il *che* polivalente, il corsivo e la fraseologia («era cresciuto sotto i loro occhi», la citazione del proverbio), nel brano appena citato, concorrono a ingarbugliare la sintassi e i piani narrativi e a riprodurre l'indiretto libero.

«La gente si accalcava per vederlo, si metteva a ridere trovandolo così piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella. Era per lui che Peppa aveva lasciato comparsa Finu “candela di seco”!» (*L'amante di Gramigna*, Verga, 1987: 97). Ancora una volta il punto esclamativo, non meno della similitudine idiomatica («pareva un pulcinella») e degli aggettivi focalizzati sul punto di vista popolare (*brutto*), costruiscono l'indiretto libero e contendono la voce al narratore imparziale.

3.2. Fraseologia, formularità, ironia

Come è noto (Alfieri, 2016), gran parte del colore locale e dell'avvicinamento al parlato popolare e regionale – soprattutto grazie all'indiretto libero – è ottenuto da Verga mediante termini (segnatamente toponimi e soprannomi) ed espressioni (proverbi, intercalari, modi di dire, frasi idiomatiche) che assumono spesso il sapore di formule per via della loro ricorsività. Si veda *Dio ne scampi* (ma anche *mutarsi in veleno* e *cascare il pan di bocca*) nel brano seguente: «una festa che gli si mutò tutta in veleno, e gli fece cascare il pan di bocca per un accidente toccato ad uno dei puledri del padrone, Dio ne scampi» (*Jeli il pastore*, Verga, 1987: 26).

Spesso talune formule sono funzionali all'espressione dell'ironia, altro tratto distintivo dello stile verghiano, da intendersi come antifrasi, o meglio brusco passaggio da un'apparente adesione a un'evidente critica del narratore al sentire popolare. Accade, per esempio, nell'*Amante di Gramigna*, in cui il già visto epiteto del promesso sposo della protagonista «candela di seco», unitamente ad altre formule (sottolineate nelle tre citazioni seguenti), torna più volte nell'arco della breve novella, a segnalare non soltanto il passaggio della donna da uno *status* sociale all'altro, ma anche l'insensatezza e la meschinità dell'invidia pettegola delle comari:

Peppa, una delle più belle ragazze di Licodia, doveva sposare in quel tempo compare Finu «candela di seco» che aveva terre al sole e una mula baia in stalla, ed era un giovanotto grande e bello come il sole, che portava lo stendardo di Santa Margherita come fosse un pilastro, senza piegare le reni.

La madre di Peppa piangeva dalla contentezza per la gran fortuna toccata alla figliuola, e passava il tempo a voltare e rivoltare nel baule il corredo della sposa, «tutto di roba bianca a quattro» come quella di una regina, e orecchini che le arrivavano alle spalle, e anelli d'oro per le dieci dita delle mani; dell'oro ne aveva quanto ne poteva avere Santa Margherita. (Verga, 1987: 94)

In paese la cosa [cioè lo scioglimento del fidanzamento tra Peppa e Finu] fece rumore, per quanto la tenessero nascosta. Le comari che avevano invidiato a Peppa il seminato prospero, la mula baia e il bel giovanotto che portava lo stendardo di Santa Margherita senza piegar le reni, andavano dicendo ogni sorta di brutta storia. (Verga, 1987: 94-95)

Era per lui che Peppa aveva lasciato compare Finu «candela di seco»! Il povero «candela di seco» andò a nascondersi quasi toccasse a lui di vergognarsi, e Peppa la condussero fra i soldati, ammanettata, come una ladra anche lei, lei che ci aveva dell'oro quanto Santa Margherita! La povera madre di Peppa dovette vendere «tutta la roba bianca» del corredo, e gli orecchini d'oro, e gli anelli per le dieci dita, onde pagare gli avvocati di sua figlia. (Verga, 1987: 97)

Le formule e i modi di dire si collocano a metà strada tra il discorso diretto (è con quelle parole esatte che il popolo designa persone, eventi ecc.: «tutto di roba bianca a quattro» e «tutta la roba bianca» sono infatti tra virgolette) e quello indiretto, e sono infatti, insieme con la punteggiatura espressiva (il punto esclamativo), le dislocazioni («Peppa la condussero»), il *ci* attualizzante («ci aveva dell'oro»), tra i tratti che identificano l'indiretto libero dei brani citati.

Un'altra novella in cui le espressioni idiomatiche servono non tanto ad abbassare il grado diafasico (avvicinandolo ai modi del parlato popolare), quanto a esprimere il distacco ironico, talora sarcastico (su antifrasi, ironia e sarcasmo in Verga sono fondamentali Musarra, 2016 e Güntert, 2016), del narratore nei confronti del sentire popolare, cui dapprima sembrava solidale, è *Pentolaccia*. Ancora una volta le espressioni idiomatiche si combinano con i tratti dell'italiano dell'uso medio («a lui... gli», *che* polivalente ecc.), come emerge dal brano seguente:

insomma la gelosia non poteva entrargli in testa neanche a ficcarcela col cavicchio [...]. «Pentolaccia» gli portava le prime fave e i primi piselli, gli spaccava la legna per la cucina, gli pigiava l'uva nel palmento; a lui in cambio non gli mancava nulla [...], e così erano contenti tutti, ché alle volte il diavolo non è brutto come si dipinge.

Ora avvenne che questa pace degli angeli si mutò in un casa del diavolo tutt'a un tratto in un giorno solo [...]. «Pentolaccia» s'era buttato a dormire dietro la siepe, e nessuno l'aveva visto, che per questo si suol dire «quando mangi chiudi l'uscio, e quando parli guardati d'attorno.»

Stavolta parve proprio che il diavolo andasse a stuzzicare «Pentolaccia» il quale dormiva, e gli soffiasse nell'orecchio gl'improperii che dicevano di lui, e glieli ficcasse nell'anima come un chiodo. – E quel becco di «Pentolaccia!» dicevano, che si rosica mezzo don Liborio! e ci mangia e ci beve nel brago, e c'ingrassa come un maiale! (Verga, 1987: 118-119)

L'indiretto libero sfuma nel diretto che, a conferma dell'ironia, rappresenta qui la voce del demonio la quale, a sua volta, in un suggestivo gioco di specchi metaletterario, è rappresentata dalle calunnie del popolo sognate da (o per meglio dire intuite dall'inconscio di) Pentolaccia. Anche qui, come per *Jeli*, *La lupa* e *L'amante di Gramigna*, la gelosia, il delitto o la dannazione, più che risolvere la trama (manca la catarsi della punizione del/la colpevole, perché in fondo non è lui, o lei, il vero o la vera colpevole), sono funzionali al ribaltamento di prospettiva rispetto all'iniziale, apparente, adesione del narratore alla perversa mentalità popolare.

L'affastellarsi di espressioni idiomatiche, popolari e colorite (che culmina con la prosopopea delle ossa rotte, nonché con quella della statua del santo che rientra di corsa) all'inizio di *Guerra di santi* è pure da leggersi in chiave ironica, antitetica all'adesione apparente del narratore alla devozione popolare:

Tutt'a un tratto, mentre San Rocco se ne andava tranquillamente per la sua strada, sotto il baldacchino, coi cani al guinzaglio, e un gran numero di ceri accesi tutt'intorno, e la banda, la processione, la calca dei devoti, accadde un parapiglia, un fuggi fuggi, un casa del diavolo: preti che scappavano con le sottane per aria, trombe e clarinetti sulla faccia, donne che strillavano, il sangue a rigagnoli, e le legnate che piovevano come pere fradicie fin sotto il naso di San Rocco benedetto. Accorsero il pretore, il sindaco, i carabinieri; le ossa rotte furono portate all'ospedale, i più riottosi andarono a dormire in prigione, il santo tornò in chiesa a corsa piuttosto che a passo di processione, e la festa finì come le commedie di Pulcinella. (Verga, 1987: 101)

Non è certo la voce di un narratore imparziale, quella che descrive tale scompiglio, bensì quella di un osservatore che del popolo dei devoti riprende l'orizzonte semantico contadino (*pere fradicie*), ma che da quel popolo rifugge con espressioni comiche prossime all'irriverenza quasi blasfema (i «preti [...] colle sottane per aria», la festa religiosa ridotta a farsa di marionette). Analoga irriverenza ironica

si può cogliere in un'altra scena di festa religiosa in indiretto libero di *Jeli il pastore*, laddove dal punto di vista dell'ammirazione popolare di Jeli («a bocca aperta dalla meraviglia»; il suo punto di vista contadino è ribadito dal paragone «come quando si incendiavano le stoppie») si passa alla visione distaccata, prossima al disprezzo e alla blasfemia del narratore attribuibili (forse) all'autore (il prete «ossesso dalla devozione», i devoti come «diavoli»):

Arrivando in piazza, Jeli rimase a bocca aperta dalla meraviglia; tutta la piazza pareva un mare di fuoco, come quando si incendiavano le stoppie, per il gran numero di razzi che i devoti accendevano sotto gli occhi del santo, il quale stava a goderseli dall'imboccatura del Rosario, tutto nero sotto il baldacchino d'argento. I devoti andavano e venivano fra le fiamme come tanti diavoli, e c'era persino una donna discinta, spettinata, con gli occhi fuori dalla testa, che accendeva i razzi anch'essa, e un prete colla sottana nera, senza cappello, che pareva un ossesso dalla devozione. (Verga, 1987: 33-34)

Come si vede, l'ironia in Verga è quasi sempre resa nelle fattezze dell'indiretto libero e prodotta da un brusco cambiamento di punto di vista, che spiazzava e strania il lettore. L'esempio classico (oltre al già analizzato *Rosso Malpelo*: Günthert, 2016) è il seguente brano di *Jeli il pastore*. Verso il precipitoso epilogo della novella, a Jeli, cui finora è sempre andata la solidarietà del lettore e della voce narrante, dicono chiaramente che sua moglie gli fa le corna con don Alfonso, ma Jeli, in totale rimozione, rimane impermeabile alla rivelazione:

Il fattore e il campajo si aspettavano di veder scorrere il sangue a quelle parole; ma invece Jeli rimase istupidito, come se non le avesse udite, o come se non fosse stato fatto suo, con una faccia da bue che le corna gli stavano bene davvero. (Verga, 1987: 44)

L'istupidimento di Jeli è pari a quello del lettore: perché il narratore, che prima ci chiama a solidarizzare con Jeli, ora sembra, al pari del popolo ottuso e meschino, farsene beffa? Da che parte sta il narratore, da che parte dobbiamo stare noi? Verga ingaggia qui un gioco a rimpiazzino col lettore, quasi una sfida cognitiva, inducendolo a riconoscere il punto di vista (inevitabilmente distaccato, come in tutti gli artefatti artistici), e dunque il ruolo, del narratore (e della narrazione, nonché dell'arte stessa). Così facendo (dove la sempreverde potenza didattica dei testi verghiani), siamo indotti a tenere ben separati i piani del narratore / narratorio da quelli dell'enunciatore / enunciatario (Günthert, 2016), cioè il non detto dal detto (cf. anche *infra*, 3.13).

3.3. Ripetizioni

«Allora accennava di sì e di sì col capo, con un sorriso furbo, e si grattava la testa» (*Jeli il pastore*, Verga, 1987: 18). L'unico senso della ripetizione «di sì e di sì» nel brano citato (e in altri simili, nelle novelle e nei romanzi verghiani) è quello di mimetizzare l'espressione parlata comune consistente nella duplicazione dell'olofrastico: «sì, sì!». Casi come questo indicano inequivocabilmente l'abbattimento

della barriera tra cornice citante e discorso riportato, inserendo un tratto a metà tra il discorso diretto («sì, sì!») e il discorso indiretto «accennava di sì». Altre ripetizioni indizio di indiretto libero, nella medesima novella, sono le seguenti: «dell'acqua intanto ne era passata e passata sotto il ponticello» (26), «miglia e miglia» (2 volte, 37), «piccino piccino» (41), «subito subito» e «fredda fredda» (43), «pallido pallido» (44), «tanti anni e tanti anni» (45), «minuta minuta» (46).

3.4. Slittamenti deittici

Benché di solito nel discorso indiretto libero i deittici siano orientati sulla cornice (cioè abbiano come *origo* la terza persona narrante), può accadere che Verga scavalchi anche questa barriera e passi bruscamente dalla terza alla prima o, più spesso, alla seconda persona singolare (più di rado) o plurale. Accade in *Jeli il pastore*: «Per un po' s'erano scambiati dei pugni nella schiena, uno tu ed uno io, come fa il bottaio sui cerchi delle botti, ma quando furono stanchi andarono calmandosi a poco a poco, tenendosi sempre acciuffati» (Verga, 1987: 20). Chiaramente una simile infrazione dei principi di coerenza e coesione del testo non poteva essere gradita ai contemporanei, come abbiamo già visto nel par. 2. Questi improvvisi slittamenti deittici diventano tanto più interessanti quando si incrociano con i percorsi carsici della voce narrante in Verga (cioè con il suo assumere punti di vista diversi), ovvero quando il lettore non riesce a comprendere chiaramente a chi si riferisca un *tu*, un *voi* o un *noi* nel testo. Possiamo in questo caso parlare di «deissi fantasmatica» (Calaresu, 2022: 32-40, 127 et *passim*), ovvero di un deittico che può apparentemente essere interpretato come un *tu/voi* generico, quasi impersonale, ma che implica invece una sorta di doppio o triplo salto mortale cognitivo, per il lettore, costretto ad assumere ora un punto di vista, ora un altro antitetico al primo. O meglio il lettore, chiamato in causa dal narratore, è portato ad attribuire a quest'ultimo un dato punto di vista, sul quale sembra invitato ad aderire, salvo poi rendersi conto che quello stesso narratore lo sta invitando a prendere le distanze da quel punto di vista (di «sbalzo di punto vista» parla anche Simone, 2020: 247, che tuttavia, curiosamente, non cita Verga, non citato, del resto, neppure da Calaresu, 2022). Leggiamo al riguardo, sempre da *Jeli*, il passo seguente:

Mara non era nata a far la pecoraia, e non ci era avvezza alla tramontana di gennaio quando le mani si irrigidiscono sul bastone, e sembra che vi caschino le unghie, e ai furiosi acquazzoni, in cui l'acqua vi penetra fino alle ossa, e alla polver soffocante delle strade. (Verga, 1987: 41-42)

A chi si riferisce il *vi*? Evidentemente al lettore, o meglio al narratorio. Stabilire a chi spetta il *voi* induce a chiedersi chi dica *io*, o *noi*. E dunque chi è il narratore che dice *io*? Non certo il narratore imparziale bensì, sembrerebbe, lo stesso Jeli, che chiama a sostegno empatico il lettore affinché soffra con lui. Occorre ricordare che nella prima parte della novella, pure intrisa di malinconia promanante dalla natura attorno a Jeli e dalle note del suo zufolo (14), il narratore ci dice chiaramente che «Jeli, lui non pativa di quella malinconia» (14). E va anche ricordato che il narratore della prima versione della novella era don Alfonso, ovvero l'amico che alla fine verrà ucciso per gelosia da Jeli. Insomma, ve n'è abbastanza per considerare *Jeli il pastore* un monumento postmoderno *ante litteram* sul fu-

nambolismo della voce narrante, una voce che ora sembra appartenere al rivale di Jeli, ora allo stesso Jeli, ora al narratore impersonale e ora, come abbiamo visto sopra, al popolo che di Jeli si fa beffe. Discorsi analoghi potrebbero essere fatti per *Rosso Malpelo* e per altre novelle verghiane. Tra queste, di *Pentolaccia e Guerra di santi* si dirà in 3.13. Si osservi ancora il brano seguente:

andare a dire viva San Pasquale sul mostaccio di San Rocco in persona è una provocazione bella e buona; è come venirvi a sputare in casa, e come uno che si diverta a dar dei pizzicotti alla donna che avete sotto il braccio. (*Guerra di santi*, Verga, 1987: 102)

Qui il narratore si finge, in un primo momento, solidale a tal punto con l'isteria collettiva dei devoti (che in realtà subito dopo biasima: cf. *infra*, 3.13) da chiamare a conforto, con il *vi*, il lettore, il quale rimane però straniato, dato che il punto di vista del narratore è palesemente contrario a quelle manifestazioni scomposte. Come si vede, in casi simili siamo di fronte a una vera e propria teatralizzazione della voce narrante, a un gioco delle parti tra narratore, narratario e personaggi, in cui le strategie dell'indiretto libero e dello slittamento deittico sono funzionali a un sottile gioco metaletterario, ancora una volta, reso finanche più prismatico e conturbante dall'ambientazione della novella, essa stessa "teatrale" (cioè la processione sacra che «finì come le commedie di Pulcinella»: Verga, 1987: 101).

Qualcosa di simile accade nell'ironica novella *Il Reverendo*, tratta dalla raccolta *Novelle rusticane*. Verso il finale, dopo aver tratteggiato il ritratto di un immoralissimo prete sfruttatore, Verga, in un'ardita transizione dall'indiretto libero al diretto libero (in realtà contraddetto dal permanere dell'imperfetto), sembra dare la parola al reverendo stesso, che chiama in causa il lettore:

Egli aveva il fatto suo ed era rispettato come quelli che in paese portano la battuta; egli era di casa della baronessa, e più facevano del chiasso intorno a lui, peggio era lo scandalo. I pezzi grossi non vanno toccati, nemmeno dal vescovo, e ci si fa di berretto, per prudenza, e per amor della pace. Ma dopo che era trionfata la eresia, colla rivoluzione, a che gli serviva tutto ciò? I villani che imparavano a leggere e a scrivere, e vi facevano il conto meglio di voi; i partiti che si disputavano il municipio, e si spartivano la cuccagna senza un riguardo al mondo; il primo pezzente che poteva ottenere il gratuito patrocinio, se aveva una quistione con voi, e vi faceva sostener da solo le spese del giudizio! Un sacerdote non contava più nè presso il giudice, nè presso il capitano d'armi; adesso non poteva nemmeno far imprigionare con una parolina, se gli mancavano di rispetto, e non era più buono che a dir messa, e confessare, come un servitore del pubblico. (Verga, 2015: 14)

Qui dunque il narratore parla dal punto di vista del prete, che dice *voi* e *vi* per intendere *io* e *me* (o, per meglio dire, il prete che chiama a conferma 'voi che la pensate come me'), e lo fa però con uno stile che in realtà è talmente popolareggiante («si spartivano la cuccagna») da indurci a credere che sia l'ironia dei suoi parrocchiani a fargli il verso. Pertanto sembra che il narratore parli del reverendo dal punto di vista dei popolani sfruttati dal medesimo, i quali ironizzano assumendo il punto di vista (distorto) del reverendo stesso!

3.5. Costrutti dell'italiano dell'uso medio

Abbiamo già visto, a proposito degli altri fenomeni finora commentati, la fitta presenza di tratti cosiddetti *neostandard*, che almeno da Manzoni in poi i romanzieri italiani sfruttano consapevolmente per avvicinare il discorso ai modismi del parlato, non necessariamente popolare. Tali tratti spesseggiano in Verga soprattutto nei brani di indiretto libero, come avremo modo di vedere anche nei paragrafi successivi. Ci limitiamo a elencare qui i tratti principali esemplificati in *Jeli il pastore*. Numerosissimi i *che* polivalenti, in tutti i testi verghiani: «si vedeva chiaro che quella era cosa che ci voleva il maniscalco subito subito» (Verga, 1987: 43); «con una faccia da bue che le corna gli stavano bene davvero (44). Dislocazioni a sinistra e a destra: «a lui non gliene importava niente» (43); «Jeli non lo capiva quello che vuol dire becco» (45). Frequente anche il *ci* attualizzante, stavolta in *Pentolaccia*: «tutto quello che ci aveva nello stomaco» (117). Per molti altri fenomeni ed esempi si rimanda a Motta (2011). Numerosissimi sono i costrutti anacolutici, i periodi irrisolti, le frasi dalla sintassi faticosa, frutto non certo dell'imperizia dell'autore, bensì della sua volontà a volte di imitare i modismi popolari, altre, e più spesso, di rendere il flusso di coscienza in momenti particolarmente problematici, come nel seguente discorso indiretto libero (riconoscibile proprio grazie alle torsioni sintattiche) in *Jeli*:

Insomma Jeli non lo capiva quello che vuol dire becco, e non sapeva cosa fosse la gelosia; ogni cosa nuova stentava ad entrargli in capo, e questa poi gli riusciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci; massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto ella stessa, ed alla quale egli aveva pensato tanti e tanti anni, fin da quando era ragazzo, che il giorno in cui gli avevano detto com'ella volesse sposarne un altro non aveva avuto più cuore di mangiare o di bere tutto il giorno – ed anche se pensava a don Alfonso, col quale erano stati tante volte insieme, ed ei gli portava ogni volta dei dolci e del pane bianco, gli pareva di averlo tuttora dinanzi agli occhi con quei vestitini nuovi, e i capelli ricciuti, e il viso bianco e liscio come una fanciulla, e dacché non lo aveva più visto, perché egli era un povero pecoraio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo. (Verga, 1987: 45-46)

L'accumulo, consueto in Verga, di sintagmi, relative e coordinate è tale da far perdere l'aggancio tra la concessiva («e anche se pensava a don Alfonso») e la reggente (non è chiaro se sia «gli pareva di averlo» oppure, più probabilmente per il senso, «gli era sempre rimasto», che però non giustifica le ulteriori coordinate precedenti «e dacché...», «e stava»). Verrebbe da definire questo stilema verghiano come una *sintassi dell'infelicità*, volta a esprimere la distonia del personaggio con il mondo che lo circonda, la sua incapacità di far fronte al male, che in Verga è sempre sociale e cosmico. L'effetto di una scrittura così “pesante”, nel senso di antitetica al progetto veristico (spesso malinteso dai critici) di «opera d'arte [che] sembr[i] essersi fatta da sé» (lettera prefatoria all'*Amante di Gramigna*, Verga, 1987: 92), è quello di una *mise en abyme* della scrittura, e della narrativa stessa, cioè un costante ribadire i mezzi a disposizione dell'autore per costruire il mondo narrato. Se non ci sbagliamo, dunque, siamo di fronte, con Verga, a qualcosa di ben più profondo di una semplice mimesi del parlato

popolare dei personaggi (per abbassare al loro livello la voce dell'autore borghese, secondo Pasolini, o viceversa per distanziamento ironico come in Gadda, sempre secondo Pasolini, 1999). A ben guardare, le «sgrammaticature» dell'indiretto libero verghiano, pertanto, rivelano tutta la loro carica metacomunicativa.

Come si vedrà in § 4, le edizioni successive cercheranno di raddrizzare e normalizzare tali “storture” sintattiche dell'*editio princeps*, con il risultato di eliminarne l'originalità e di attenuarne la carica psicologica (e metaletteraria) del rovello interiore dei personaggi.

3.6. Un discorso a metà tra diretto (libero) e indiretto (libero)

Talora la volontà di Verga di intorbidare la sintassi e di confondere i confini tra cornice e discorso riportato, tra discorso diretto e indiretto, supera gli stessi ambiti dell'indiretto libero, non consentendo al lettore di riconoscere la provenienza della voce narrante:

– Vedi quella cagna nera, gli diceva, che non ha paura delle tue sassate; non ha paura perché ha più fame degli altri. Gli ele vedi quelle costole! Adesso non soffriva più, l'asino grigio, e se ne stava tranquillo colle quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde e a spolpargli le ossa bianche e i denti che gli laceravano le viscere non gli avrebbero fatto piegar la schiena come il più semplice colpo di badile che solevano dargli onde mettergli in corpo un po' di vigore quando saliva la ripida viuzza. Ecco come vanno le cose! Anche il grigio ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche, e anch'esso quando piegava sotto il peso e gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano, che sembrava dicesse: Non più! Non più! Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche con quella bocca spolpata e tutta denti. E se non fosse mai nato sarebbe stato meglio. (*Rosso Malpelo*, Verga, 1987: 66-67)

La presenza del trattino lungo, dell'inciso «gli diceva» e delle persone prima (riferita a Malpelo) e seconda singolare (a Ranocchio) ci indicano inequivocabilmente il discorso diretto dell'inizio del brano, del quale tuttavia non è contrassegnata la fine, che deve necessariamente essere prima di «Adesso non soffriva più», in cui l'abnorme adiacenza del deittico orientato sul discorso riportato (*adesso*) e l'imperfetto orientato sulla cornice (*soffriva*) contrassegna l'avvenuto passaggio all'indiretto libero. Il quale termina prima di «Ecco come vanno le cose!», il cui presente (da qui fino alla fine del brano, esclusi gli imperfetti sul passato dell'asino) e il punto esclamativo contrassegnano il nuovo passaggio al discorso diretto, a meno che non si tratti di un'osservazione del narratore in indiretto libero e con presente acronico. Impossibile, dunque, in un caso del genere, stabilire se a parlare sia il narratore o Malpelo. L'unico discorso diretto (libero) inequivocabile è il lamento dell'asino: «Non più! Non più!». Come spesso in Verga, gli animali maltrattati o temuti (la lupa) sono figura dei protagonisti, anche se qui, a contraltare d'un eccesso sentimentale, scatta la consueta ironia verghiana (nella fattispecie

dell'orrido sarcasmo) del riso dell'asino, o meglio della sua carcassa, finalmente libero dal male di vivere.

Molto significativo è il fatto che l'autore, nelle edizioni successive, trasformi «non soffriva più» in «non soffre più», per continuare evidentemente, a scanso di equivoci, il discorso diretto di Malpelo, anche se poi l'edizione rinnovata mette un punto e prosegue con l'imperfetto, mantenendo dunque l'incertezza di cui s'è detto sopra: «Adesso non soffre più. L'asino grigio se ne stava tranquillo,...».

3.7. *Polisindeto e serie enumerative*

Tra le soluzioni sintattiche inconsuete della scrittura verghiana si annovera l'uso di lunghe serie coordinate, sia nella fattispecie di sintagmi, sia in quella di proposizioni (polisindeto). Spesso sono le relative ad inanellarsi le une alle altre mediante l'aggancio della *e*. L'enumerazione di elementi coordinati è funzionale spesso a indicare una vasta estensione (per es. nella descrizione di territori o beni posseduti), oppure l'affastellarsi caotico di pensieri: in un caso e nell'altro (non necessariamente ben distinti), lo stilema è spesso impiegato per riprodurre l'indiretto libero. Un uso della paratassi così esteso e talora irregolare non era visto di buon occhio dai critici più tradizionalisti, affezionati all'ipotassi fluente di matrice boccacciana (Motta, 2011: 63, 145-147 *et passim*; Alfieri, 2016: 229). Tant'è vero che Verga passerà sovente dalla paratassi all'ipotassi nelle edizioni successive (cf. *infra*, § 4). Un tipico esempio di descrizione espressionistica, atta a rendere lo stato d'animo sconvolto del protagonista, e con una sintassi distorta è il seguente brano in cui Jeli ripensa a Mara e a don Alfonso, avendo appena appreso della loro relazione:

Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore, seduto sull'orlo del fossato, tenendosi i ginocchi fra le braccia, e i noci alti di Tèbidi, e le folte macchie dei valloni, e le pendici delle colline verdi di sommacchi, e gli ulivi grigi che si addossavano nella valle come nebbia, e i tetti rossi del casamento, e il campanile «che sembrava un manico di saliera» fra gli aranci del giardino. (Verga, 1987: 38-39)

Da che cosa dipendono le coordinate? Sono l'oggetto dei rimuginamenti di Jeli (cioè l'elenco dei luoghi che frequentava con Mara e Alfonso), oppure l'elenco dei luoghi in cui rimuginava?

Interamente su quest'espedito (descrizione espressionistica e distorta grazie a un'infinita serie di coordinate anacolutiche) si basa la novella *La roba*, testo di fatto senza una trama e in cui è la forma stessa a farsi sostanza e racconto. Nelle parole di Ruggiano (2022: 240):

Nella descrizione, la direzione, la cadenza, la stessa selezione dei punti salienti su cui fermare lo sguardo non hanno niente di oggettivo o necessario; l'andamento espanso e cantilenante garantito dalla e, insomma, rispecchia il movimento guidato dall'emotività della riflessione e dello sguardo del personaggio.

Metaletterariamente e metalinguisticamente, è la stessa sintassi a diventare protagonista nella novella, per esprimere non tanto (secondo un'interpretazione superficiale) l'enorme estensione dei possedimenti di Mazzarò, quanto il suo patologico attaccamento alla roba:

– Qui di chi è? – sentiva risponderci: – Di Mazzarò. – E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi magazzini che sembrano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: – E qui? – Di Mazzarò. – E cammina e cammina, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scuoteva all'improvviso l'abbaiare di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e apriva un occhio per vedere chi fosse: – Di Mazzarò. (Verga, 2015: 71-72)

Il tutto esprime alla perfezione l'indiretto libero, che però alla fine spiazzava il lettore: ammesso che nella prima parte la voce narrante provenga dal popolo stupito e invidioso dell'estensione dei beni di Mazzarò, nell'ultima parte sembra lo stesso Mazzarò a parlare (per il tramite del narratore, sempre in indiretto libero), con un *vi* «fantasmatico» (*supra*, 3.4) che chiama, ancora una volta, in causa il lettore, il quale non può, però, stavolta, solidarizzare col folle, avido protagonista, ammesso che prima potesse farlo col popolo invidioso:

Di una cosa sola gli doveva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dov'era. Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello, col mento nelle mani, a guardare le sue vigne che gli verdeggiavano sotto gli occhi, e i campi che ondeggiavano di spighe come un mare, e gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia, e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: – Guardate chi ha i giorni lunghi! costui che non ha niente!

Sicchè quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: – Roba mia, vientene con me! (Verga, 2015: 79)

3.8. Alterati e parole espressive

Certe forme espressive, come gli alterati, implicano un punto di vista a focalizzazione interna: la loro carica affettiva, o viceversa spregiativa, infatti, non può essere ricondotta alla voce di un narratore imparziale, bensì talora a quella della collettività, talaltra a qualcuno avverso a quest'ultima (come il narratore che chiama a sostegno il lettore?). Accade per es. con *stanzaccia*, *mondo di gente* e *ron ron* in *Jeli il pastore*:

Nella *stanzaccia* c'era un mondo di gente che saltava e si divertiva, tutti rossi e scalmanati, e facevano un gran pestare di scarponi sull'ammattonato, che non si udiva nemmeno il ron ron del contrabbasso. (Verga, 1987: 32)

Analogamente *tempaccio*, in quest'altro indiretto libero, nella medesima novella: «Sua moglie venne ad aprirgli finalmente, e cominciò a strapazzarlo peggio che se fosse stata lei a scorazzare per i campi con quel tempaccio» (Verga, 1987: 43).

Cagnaccia e *poveretta* (unitamente a *spolpava*, «se li tirava dietro alla gonnella» ecc.) svelano il punto di vista (della collettività pavida, subdola e invidiosa, più che del narratore) avverso alla Lupa e dalla parte di sua figlia, nell'indiretto libero seguente:

Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; essa si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina. Fortunatamente *la Lupa* non veniva mai in chiesa né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltare messa, né per confessarsi. – Padre Angiolino di Santa Maria Di Gesù, un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei.

Maricchia, poveretta, buona e brava ragazza, piangeva di nascosto. (*La Lupa*, Verga, 1987: 83)

3.9. Metafore e similitudini

Neppure certe metafore e similitudini, come largamente s'è già visto negli esempi fin qui citati, possono appartenere al mondo del narratore imparziale, bensì a quello contadino e popolare, svelando così l'indiretto libero. Basti ricordare il «mare di fuoco» con cui vengono confrontate le luminarie della processione in *Jeli il pastore* (*supra*, 3.2), o il ricco corredo metaforico in *Pentolaccia* e *Guerra di santi* (già citato sempre in 3.2).

3.10. Corsivo

Anche il corsivo contribuisce all'indiretto libero, dal momento che le parole e le espressioni in corsivo (perlopiù toponimi e antroponimi siciliani o ricalcati sul siciliano nella forma del soprannome o 'ngiuria) lo sono in quanto presuppongono, come le virgolette, un 'così come lo chiamavano'.

Qualche esempio da *Jeli il pastore*: «pascolavano nel *piano del lettighiere*» (Verga, 1987: 15); «verso le falde del *poggio del Bandito*» (20); «prendete un buon decotto di *ecalibbiso*» 'eucaliptus' (23); «*il male*» 'la malaria' (37); «lo chiamarono per soprannome *Corna d'oro*» (44). Sempre in corsivo *la Lupa*, nell'omonima novella.

In questa sua natura, pertanto, il corsivo viene ad assumere un duplice, quasi contraddittorio valore: da un lato implica la condivisione coi lettori (che si presuppone vengano inclusi nella cerchia di chi conosce quel termine o quell'espressione), dall'altro, però, la segnalazione grafica della forma ne fa quasi un corpo estraneo al testo, con effetto di «distanziamento» (Riccardi in Verga, 1987: XIV; Motta, 2011: 74). Molti corsivi vengono aggiunti da Verga nelle edizioni successive alla prima, quasi a voler prevenire la critica di aver voluto integrare nel testo troppi regionalismi.

3.11. Maiuscolo

Talora anche l'iniziale maiuscola può tradire un abbattimento del confine tra cornice e riporto, con transizione non altrimenti segnalata dall'indiretto legato all'indiretto libero o al diretto libero:

Però il campajo [...] raccontò invece la cosa tale e quale com'era [...]: Non si sposavano più perché il figlio di massaro Neri aveva risaputo che Mara di massaro Agrippino se la intendeva con don Alfonso. (*Jeli il pastore*, Verga, 1987: 38)

Nella *Lupa* (Verga, 1987: 85): «e gridava Ohi! alla mula», che diventa «ohi» nelle edizioni successive.

3.12. Frase foderata

La *frase foderata*, vale a dire quel peculiare fenomeno ecolalico consistente nella ripetizione, alla fine di un enunciato, di parte (sintagma, parola o finanche parte di parola) dell'enunciato stesso, è tipica non soltanto di molti dialetti ma anche dell'italiano informale, utilizzata con finalità ora ludiche ora espressive. In Verga è uno dei contrassegni del parlato dei personaggi, e come tale sfruttato nell'indiretto libero: «voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!» (*Cavalleria rusticana*, Verga, 1987: 75). In quanto fenomeno al limite dell'infrazione grammaticale, verrà talora eliminato nelle edizioni successive, come si vedrà in § 4.

3.13. Inferenze

La decodifica dei testi verghiani richiede al lettore lo sforzo di capire non tanto «ciò che il testo dice, ma anche e soprattutto un'esplorazione di ciò che il testo tace: la lettura di un "non detto" nei cui paraggi, probabilmente, abita il senso» (Faillaci, 2022: 108). Solo con questo ammonimento il lettore può comprendere a pieno che cosa si cela dietro l'incipit folgorante di *Rosso Malpelo*: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone» (Verga, 1987: 49). Soltanto alla fine della novella il lettore avrà tutti gli elementi per svelare la falsità dell'affermazione iniziale, o meglio per attribuirla correttamente non alla voce del narratore (che aveva finto di farla propria, secondo i noti meccanismi dell'ironia), bensì alla voce della gran parte del "popolo" attorno a Malpelo. I meccanismi di inferenza (evidenzialità, implicature e presupposizioni: cf. Sbisà, 2007), per es. mediante l'uso dell'articolo determinativo o di espressioni che si presume il ricevente già conosca e approvi, sono strategie di coinvolgimento del lettore, catapultato così al centro della storia al pari degli altri personaggi, mediante un procedimento «fondato essenzialmente su un'ipotesi fittizia di condivisione di presupposti da parte del narratore, dei personaggi e del lettore» (Trifone, 2007: 99).

Un esempio tipico di presupposizione è il seguente: «Nella nevigata famosa della notte di Santa Lucia la neve cadde alta quattro palmi» (*Jeli il pastore*, Verga, 1987: 37). Evidentemente quella nevicata può essere famosa soltanto per i membri della comunità che l'hanno vissuta o ne tramandano la memoria. Verso la fine della medesima novella: «I signori intanto che aspettavano si erano messi all'ombra, sotto i carrubbi, e facevano suonare i tamburelli e le cornamuse, e ballavano con le donne della fattoria che parevano tutt'una cosa» (Verga, 1987: 46). L'espressione *tutt'una cosa* (arieggiante espressioni regionali simili), nella sua genericità (dal significato approssimativo di 'una gran bella cosa a vedersi'), può aver senso, naturalmente, soltanto per i presenti, non certo per il lettore, e si unisce dunque, al pari delle similitudini e di altre espressioni presenti nel brano («come un chiodo», «minuta minuta», «proprio come un capretto» ecc.), alla resa del discorso indirizzato libero che simula la voce interiore di Jeli, qui particolarmente concitata in funzione della chiusa sanguinaria della novella.

L'apertura della novella *Pentolaccia* offre forse il caso di presupposizione più evidente:

Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa del paese, che si mette l'occhio al vetro e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene «Pentolaccia» ch'è un bell'originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti ch'hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace. [...] non si può lasciar «Pentolaccia» senza dirgli il fatto suo, un brutto fatto in verità, ché gli avevano messo quel bel nomignolo per la brutta cosa che sapete. (Verga, 1987: 115)

Il lettore non sa ancora nulla di Pentolaccia, delle ragioni del suo soprannome, del «brutto fatto», né dunque del perché dovrebbe far parte di un (non chiarito) gruppo di matti o “originali” («un bell’originale anche lui», «fra tanti matti»). Qui addirittura la chiamata in causa del lettore e la supposta condivisione col narratore è resa esplicita con un segnale evidenziale: «che sapete». Ancora una volta la tecnica dell’inferenza concorre (insieme con altri tratti: i *che* polivalenti, le espressioni colorite tipiche del parlato: «un bell’originale», «un cristiano», «mangiarsi il suo pane in santa pace», «il fatto suo») alla resa dell’indiretto libero, che forse qui sarebbe meglio definire diretto *tout court*, visto che il narratore si sta rivolgendo al lettore senza mediazioni, con tecnica che ammicca palesemente allo stile dei cantastorie, tanto frequenti in Sicilia e che dunque Verga ben conosceva³, e in genere degli spettacoli di piazza (dove il riferimento al cosmorama, prodromico del cinema), come dimostra la presentazione dei vari personaggi a mano a mano che entrano in scena: «adesso viene...».

Fa parte del non detto e dell’inferenza anche l’ampio ricorso di Verga all’ellissi e quel suo concludere a precipizio certe novelle, contando sul fatto che il lettore sia in grado di ricostruire tutti i salti logici mediante gli indizi disseminati nel resto del testo. Accade clamorosamente nella *Lupa*, in cui basta il correlativo oggettivo della falce sfolgorante al sole a suggerire il femminicidio non espresso: «*La Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole» (Verga, 1987: 89; su questo finale cf. Faillaci, 2022). Accade anche nel finale di *Jeli il pastore*, in cui il femminicidio conclusivo, consumato in pochi righe, si giustifica soltanto alla luce di tutti gli indizi sulla relazione adulterina di Mara, che il narratore ha offerto al lettore fin dall’inizio ma che il protagonista Jeli (e forse il lettore distratto) si è sempre, fino all’ultima pagina, rifiutato di cogliere (Verga, 1987: 47), per un meccanismo che oggi non si può non classificare come di rimozione freudiana (a tacer dell’altrettanto freudiana attrazione omoerotica che lega Jeli e Alfonso, anch’essa non detta ma evidente: «gli pareva di averlo tuttora dinanzi agli occhi con quei vestitini nuovi, e i capelli ricciuti, e il viso bianco e liscio come una fanciulla»...).

Tra le strategie del non detto verghiano, infine, vanno ricordati anche i percorsi labirintici della voce narrante, *dell’io* e del *tu*, quasi mai resi espliciti dall’autore (cf. *supra*, 3.4).

4. Le riscritture

Attraverso il minuto apparato genetico delle edizioni critiche delle prime due raccolte di novelle verghiane è possibile delineare il percorso intrapreso dall’autore dai primi spunti (caratterizzati da una lingua ancora in via di formazione), alla prima edizione a stampa (con la massima rottura rispetto alla lingua della tradizione), alle successive riedizioni. In queste ultime l’autore, evidentemente colpi-

3. Anche lo stile formulare visto sopra in 3.2 è tipico dei cantastorie.

to dalle critiche⁴, smussa le soluzioni più eversive (soprattutto nella sintassi e nella punteggiatura) e opera una tendenziale normalizzazione linguistica, segnando, pertanto, una sorta di ritorno all'ordine che, all'occhio del lettore contemporaneo, non può non avere il sapore dell'involuzione. Al punto che, a ragione, gli editori moderni mettono a testo l'*editio princeps* anziché le edizioni più recenti (cf. Verga, 1987, 2015).

Si tratta talora di semplice correzione di errori, o quanto meno di passaggio dalla forma meno accettata nell'italiano standard contemporaneo (per es. perché regionale, popolare o disusata) a quella prescritta dalle grammatiche: «dell'intutto» 'completamente' passa a «senza dir nulla» (*Jeli*: 20); «scorazzavano» passa a «scorrazzavano» e «scorazzare» diventa «scorrazzare» (*Jeli*: 22, 43); da «schioppettate» a «fucilate» (*L'amante di Gramigna*: 93).

Le riscritture più interessanti, però, come già anticipato, sono quelle che raddrizzano le torsioni sintattiche e le intemperanze interpuntorie, restituendo così almeno in parte coesione e coerenza al testo, pur sottraendone espressività ed efficacia, intesa come capacità di rendere con le parole i roveli del flusso di coscienza e dell'indiretto libero. Una correzione emblematica in tal senso si ha nel brano di *Jeli* (45-46) citato in 3.5, che così viene semplificato, perdendo, tra l'altro, la sospensione della concessiva (qui adiacente alla reggente: «Ed anche se pensava a don Alfonso non poteva credere a una birbonata simile») e accentuando (mediante l'aggiunta di punti) i confini frasali:

e non sapeva cosa fosse la gelosia. Ogni cosa nuova stentava ad entrargli in capo, e questa poi gli riesciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci, massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto lei stessa, e le voleva tanto bene, e aveva pensato a lei tanto tempo, tanti anni, fin da quando era ragazzo, che il giorno in cui gli avevano detto com'ella volesse sposarne un altro, non aveva avuto più cuore di mangiare o di bere tutta la giornata. – Ed anche se pensava a don Alfonso non poteva credere a una birbonata simile, lui che gli pareva di vederlo ancora, cogli occhi buoni e la boccuccia ridente con cui veniva a portargli i dolci e il pane bianco a *Tebiti*, tanto tempo fa – un'azionaccia così nera! (Verga, 1987: 45-46, in apparato critico)

Nella medesima novella, un brano di indiretto libero fortemente anacolutico (e infarcito di coordinate e di *che* polivalenti) viene in parte raddrizzato nella riscrittura delle edizioni successive. Ecco la prima versione:

4. Dell'eco delle critiche puristiche rivolte all'autore leggiamo anche in alcune lettere verghiane. Si vedano almeno la lettera a Felice Camerini (1890, ora in Verga, 2023) in cui Verga lamenta le incoerenze dei rimproveri di Policarpo Petrocchi sull'uso dei toscanismi (Verga, 1979: 241-242) e la lettera a Carlo Del Balzo (1881, a proposito della critica di Del Balzo citata *supra* in § 2) in cui rivendica le proprie scelte linguistiche, convinto che se avesse riscritto *I Malavoglia* li avrebbe riscritti «allo stesso modo; tanto mi pare necessaria e inerente al soggetto la forma»; «sino a quando ci culleremo nella solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni, non avremo una vera e seria opera d'arte in Italia, di questo son convinto» (Verga, 1979: 110).

Nella nevigata famosa della notte di Santa Lucia la neve cadde alta quattro palmi nel *lago morto* alla Salonia, e tutto all'intorno per miglia e miglia che non si vedeva altro per tutta la campagna, come venne il giorno, – e delle pecore non sarebbero rimaste nemmeno le orecchie, se Jeli non si fosse alzato nella notte tre o quattro volte a cacciare le pecore pel chiuso, così le povere bestie si scuotevano la neve di dosso, e non rimasero seppellite come tante ce ne furono nelle mandre vicine – a quel che disse massaro Agrippino quando venne a dare un'occhiata ad un campicello di fave che ci aveva alla Salonia, e disse pure che di quell'altra storia del figlio di massaro Neri, il quale doveva sposare sua figlia Mara, non era vero niente, ché Mara aveva tutt'altro per il capo. (Verga, 1987: 37-38)

Così viene riscritta la parte sottolineata, risolvendo dunque il problema dell'inciso («come venne il giorno») la cui dipendenza è incerta nella prima versione: «come venne il giorno. – Quella volta sarebbe stata la rovina di Massaro Neri, come fu per tanti altri del paese,». Rimane peraltro pericolante la sintassi di «così le povere bestie si scuotevano la neve di dosso», il tutto reso ancora più instabile dall'uso dei trattini lunghi, in entrambe le versioni.

In *Cavalleria rusticana* (Verga, 1987: 75), oltre al passaggio da «trargli» al più comune «tirargli», spicca l'eliminazione della frase foderata: «voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!» > «voleva tirargli fuori le budella dalla pancia, a quello di Licodia!».

Nella generale riscrittura (peggiorativa) dell'*Amante di Gramigna*, oltre alla sintesi del brano che segue, spicca la caduta, tra l'altro, di una relativa, di un *che* polivalente, di una frase scissa e di una dislocazione a sinistra:

La gente che si accalcava per vederlo, si metteva a ridere trovandolo così piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella. Era per lui che Peppa aveva lasciato compare Finu «candela di seco!». Il povero «candela di seco» andò a nascondersi quasi toccasse a lui di vergognarsi, e Peppa la condussero fra i soldati, ammanettata, come una ladra anche lei, (Verga, 1987: 97)

che diventa: «La gente gli si accalcava intorno per vederlo; e la sua amante anche lei, ammanettata, come una ladra».

Infine, ma l'esemplificazione potrebbe continuare, anche il delirio polisindetico della *Roba*, pur rimanendo nelle edizioni successive, subisce qua e là qualche raddrizzamento, mediante inserimento di punti, e qualche rimodulazione normalizzante nell'ordine dei costituenti frasali, come emerge nel brano seguente: «come gli pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso» passa a «come gli pesasse addosso la polvere. E il guardiano alzava il capo sonnacchioso dal vallone, accanto all'acqua, sdrjato bocconi sullo schioppo» (Verga, 2015: 71-72). Come osserva puntualmente Carla Riccardi, l'accumulo di coordinate e di relative è tra i tratti più frequentemente corretti da Verga nel passaggio dalla prima alle successive edizioni di *Vita dei campi* (ma, come s'è visto, in parte anche nelle raccolte successive):

il primitivo impianto delle novelle è continuamente intaccato e distrutto: la costruzione per coordinate, elemento caratterizzante [della *princeps*], è eliminata in favore della subordinazione con la conseguente caduta dei nessi irrazionali; gli e e i *che*, legami del discorso raccontato, sono svolti negli avverbi che introducono avversative, casuali, consecutive, temporali, mentre spariscono i continui cambiamenti di soggetto che spostavano l'attenzione da un argomento all'altro con la irrazionale casualità tipica del parlato polare. I periodi lunghi e avvolgenti [della *princeps*] che coagulavano e filtravano diversi fatti si frantumano, la narrazione distesa e ampia si frammenta attraverso l'uso di pause più decise come il punto e virgola, i due punti, il punto, i trattini in aggiunta alle virgole per isolare gli incisi. (Verga, 1987: LVII)

5. Conclusioni

Come lettori del terzo millennio, apprezziamo nella lingua verghiana soprattutto ciò che i critici ottocenteschi più biasimavano, cioè le suddette «sgrammaticature», le torsioni sintattiche, i pleonasmii, le esuberanze interpuntorie, la conflagrazione di stili, i bruschi cambiamenti di punto di vista, l'ardito abbattimento tra cornice e discorso riportato⁵. Tutti questi elementi di rottura sono perfettamente funzionali alla resa della polifonia (Bachtin, 1997) tipica della tecnica del discorso indiretto libero, da Verga portato al massimo delle capacità espressive.

Il virtuosistico andirivieni (con percorsi definibili come carsici e «fantasmatici») della voce narrante (Calaresu, 2022) è dunque rispecchiato nel “nuovo” sintattico, pragmatico e testuale della scrittura verghiana, che assume così più propriamente i connotati di un “nuovo” narrativo, in una modernissima operazione intrinsecamente metacomunicativa, troppo precoce (Luperini 2005), forse, per lusingare i contemporanei, ma destinata a larghissima fortuna internazionale nei decenni successivi (Reichardt e Lia Fava Guzzetta, 2016).

Forti delle peripezie formali del Novecento, forse oggi riusciamo a cogliere meglio il senso delle parole provocatorie di Luigi Capuana, da cui eravamo partiti, il quale, in buona sostanza, riconduceva l'intera esperienza (rivoluzionaria) veristica prima di tutto a un'opzione di (nuova) forma:

non dobbiamo mai dimenticare che arte vuol dir *forma* [...].

Ho detto l'onnipotenza della forma, perché quella che produce i miracoli, qui come in ogni vera opera d'arte, è assolutamente la forma. E per forma non intendo soltanto la lingua, lo stile, ma tutto il complesso di mezzi artistici e di facoltà creative che serve a infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita. Quelli che credono la forma qualcosa di accidentale, di capriccioso, di puramente individuale, un semplice affare di moda, scambiano certi accessori coll'essenziale; e non possono perciò persuadersi che ci siano nella storia e serie di forme, e

5. Tra i primi a riconoscere in Verga il “creatore” del nuovo italiano parlato e dunque l'anticipatore delle istanze neorealistiche furono cineasti e critici cinematografici degli anni Quaranta come Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis e Paolo Milano (cf. Rossi, 2023).

un processo di forme, e un continuo divenire di forme che poi si esaurisce e si arresta, quando tutte le forme possibili di un dato genere letterario sono esaurite, come è accaduto per il poema e per la tragedia.

Quegli altri che fanno della forma una questione di lingua e di grammatica, la dimezzano, la rimpiccioliscono. Certamente la forma è la lingua, la grammatica, ma è anche qualche cosa di più; come la pittura è egualmente il disegno e il colore, ma anche qualche cosa di più. (Capuana, 1885, XXXV, 177-178)

Bibliografia

- Alfieri, Gabriella (2016), *Verga*, Roma, Salerno Editrice.
- Bachtin, Michail M. (1997), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi. [1^a ed., 1975.]
- Berruto, Gaetano (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia scientifica.
- Calaresu, Emilia (2022), *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Pisa, Pacini.
- Capuana, Luigi (1885), *Per l'arte*, Catania, Giannotta.
- Cartago, Gabriella (1993), «Un uso particolare dell'indiretto libero», *Studi di Grammatica Italiana*, vol. 15, p. 157-167.
- Cimaglia, Riccardo (2011), «Il 'documento umano' nelle 'parole semplici e pittoresche della narrazione popolare'. I diversi volti dell'indiretto libero in Verga», *Annali della Fondazione Verga*, n.s., vol. 4, p. 145-175.
- D'Achille, Paolo (1990), *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci.
- Danesi Bendoni, Anna (1980), «Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei 'Malavoglia'», *Studi di Grammatica Italiana*, vol. 9, p. 253-271.
- Devoto, Giacomo (1954), «I piani del racconto in due capitoli dei 'Malavoglia'», *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, vol. 1, p. 5-13.
- Faillaci, Gianfranco (2022), «Sotto l'impersonalità del narratore: leggere il non detto in classe», *Annali della Fondazione Verga*, n.s. vol. 15, p. 107-120.
- Franges, Ivo (1956), «Un aspetto dello stile di G. Verga (il dialogo interiore)», *Studia Romanica*, vol. 2, p. 3-44.
- Günthert, Georges (2016), «Narrazione attribuita e ironia in *Rosso Malpelo*: il ruolo del lettore», in Reichardt e Lia Fava Guzzetta (2016), p. 89-104.
- Herczeg, Giulio (1963), *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni.
- Luperini, Romano (2005), *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza.
- Lugli, Vittorio (1952), «Lo stile indiretto libero in Flaubert e Verga», in *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, Esi, p. 221-239.
- Mandelli, Magda (2020), «Discorso indiretto libero», in Raffaele Simone (ed.), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 1, p. 381-383.

- Mortara Garavelli, Bice (1995), «Il discorso riportato», in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti (ed.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, vol. 3, p. 427-468.
- Motta, Daria (2011), *La «lingua fusa». La prosa di Vita dei campi dal parlato dialettale allo scritto-narrato*, Acireale-Roma, Bonanno.
- Musarra, Franco (2016), «L'ironia in Verga e non solo», in Reichardt e Lia Fava Guzzetta (2016), p. 71-88.
- Nencioni, Giovanni (1988), «La lingua dei Malavoglia», in Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia, memoria*, Napoli, Morano, p. 7-89.
- Pasolini, Pier Paolo (1999), «Empirismo eretico», in Siti, Walter e Silvia De Laude (ed.), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, Milano, Mondadori, p. 1241-1661. [1ª ed., 1972.]
- Reichardt, Dagmar e Lia Fava Guzzetta, Lia (2016) (ed.), *Innovative Verga. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale*, Frankfurt a. M., Lang.
- Rossi, Fabio (2023), «L'amante di Gramigna da Verga a Lizzani: da abbozzo senza autore a ri-mediazione d'autore», in Antonino Antonazzo et al. (ed.), *Le «miniature» di Verga: narrativa breve e scena del mondo*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, p. 291-305.
- Ruggiano, Fabio (2022), «Lingua e stile», in Giorgio Forni (ed.), *Verga*, Roma, Carocci, p. 231-243.
- Sabatini, Francesco (1985), «L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane», in Günter Holtus e Edgar Radtke (ed.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, p. 154-184.
- Santi, Alessandra (2008), «La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato nei 'Malavoglia'», *Annali della Fondazione Verga*, n.s., vol. 1, p. 41-92.
- Sbisà, Marina (2007), *Detto non detto*, Roma-Bari, Laterza.
- Serianni, Luca (1990), *Il Secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino.
- Simone, Raffaele (2020), *Il software del linguaggio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Spitzer, Leo (1956), «L'originalità della narrazione nei 'Malavoglia'», in *Belfagor*, vol. 1, p. 37-53.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Trifone, Pietro (2007), «Le sgrammaticature di Verga», in *Malalingua, l'italiano scorretto da Dante ad oggi*, Bologna, il Mulino, p. 95-109.
- Verga, Giovanni (1979), *Lettere sparse*, ed. Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni.
- Verga, Giovanni (1987), *Vita dei campi. Edizione critica*, ed. Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier.
- Verga, Giovanni (2015), *Novelle rusticane. Edizione critica*, ed. Giorgio Forni, Novara, Interlinea.

Verga, Giovanni (2023), *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, edizione critica a cura di Maria Melania Vitale, Novara, Fondazione Verga-Interlinea.

Vita, Nicola (1955) «Genesi del 'discorso rivissuto' e suo uso nella narrativa italiana», in *Cultura neolatina*, vol. 15, p. 5-34.

