



Facoltà di LETTERE E FILOSOFIA
Dipartimento di ITALIANISTICA
Dottorato di Ricerca in
STUDI DI STORIA LETTERARIA E LINGUISTICA ITALIANA
(XX Ciclo)

RICCARDO CIMAGLIA

Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana
da Manzoni a Pirandello

Tutore della Tesi: **Co-tutore della Tesi:**
Prof. PAOLO D'ACHILLE **Prof. MAURIZIO DARDANO**

Coordinatore del Dottorato:
Prof. CLAUDIO GIOVANARDI

PRESENTAZIONE

Questa ricerca sarà incentrata sul discorso indiretto libero, d'ora in poi DIL, e sulla sua presenza nella narrativa italiana dell'Ottocento. Il DIL, fenomeno assai complesso per la duplice natura linguistico-stilistica, è stato scoperto e fatto oggetto di analisi agli inizi del XX secolo, in Francia, per merito di Charles Bally¹. Successivamente su di esso si sono soffermati anche alcuni studiosi italiani, soprattutto negli anni 1950-'60, che hanno rivolto la loro attenzione essenzialmente al lato stilistico del fenomeno. Bisogna precisare che una considerazione linguistico-grammaticale non è stata completamente trascurata in questi studi (si vedrà ad esempio come Giulio Herczeg dedichi all'aspetto grammaticale il primo capitolo del suo saggio²), ma essi non hanno potuto giovare, e non è per colpa dei nostri studiosi, delle conquiste compiute dalla linguistica italiana degli ultimi decenni, per merito degli studi sul parlato³, le quali, certamente, sarebbero risultate proficue per una comprensione e interpretazione complessiva del DIL e della sua genesi. La presenza del DIL nella narrativa del XIX secolo, infatti, si connette strettamente alle nuove poetiche del realismo e, in particolare, alla loro esigenza di avvicinare la lingua letteraria a quella parlata. Sotto quest'aspetto si può affermare che il DIL rappresenti una delle manifestazioni di quello che Testa⁴ ha chiamato «stile semplice».

La tesi sarà allora articolata nel seguente modo: nella prima parte, che si compone di un solo capitolo, si comincerà con una definizione linguistico-grammaticale del costrutto, per poi procedere a una breve considerazione dello *status quaestionis* del DIL. La seconda parte, composta da quattro capitoli, sarà dedicata all'analisi del *corpus*. Sono stati scelti i capolavori dei tre grandi narratori del secolo (Manzoni, Verga, D'Annunzio) che, pur essendo espressione

¹ BALLY [1912] e [1914].

² HERCZEG [1963].

³ Solo per citare i contributi classici: SORNICOLA [1981], BERRUTO [1987], BERRETTA [1994], D'ACHILLE [1990] e [2003]. Interessanti studi sull'italiano parlato sono anche presenti in SOBRERO [1993a] e [1993b].

⁴ TESTA [1997].

di istanze poetiche diverse, disegnano la parabola del realismo del secolo che, partendo dal Romanticismo, raggiunge il suo vertice con il Verismo, per discendere infine con l'Estetismo e il Decadentismo. Oltre a questi tre autori si è ritenuto opportuno considerare, sia pur brevemente, la narrativa pirandelliana, la quale, se si colloca nei primi decenni del Novecento, è inizialmente legata alla produzione letteraria del secolo precedente. L'analisi potrà risultare alle volte un po' troppo minuziosa (sarà analizzato ogni singolo contesto per evidenziarne le peculiarità linguistiche e stilistiche), ma, a nostra giustificazione, vogliamo riportare una dichiarazione di uno dei più grandi storici della filosofia di tutti i tempi, Giovanni Reale, il quale, nell'introduzione alla sua recente *Storia della filosofia greca e romana*, scrive: «La vera sintesi suppone a monte accurate analisi. La sua precisione dipende sempre dalla precisione con cui queste sono state previamente condotte» [REALE 2004: vol. I, 13]. Le nostre analisi non hanno la pretesa di essere “accurate” né tanto meno “precise” come quelle che Reale ha compiuto nella sua opera monumentale, ma saranno necessarie per giungere ad alcune conclusioni sull'uso e l'evoluzione del DIL nella narrativa ottocentesca, alle quali sarà dedicata la terza parte della nostra ricerca.

Desidero ringraziare in questa sede il Prof. Paolo D'Achille per avermi pazientemente seguito nella stesura del lavoro, il Prof. Maurizio Dardano per i suoi preziosissimi consigli e il Prof. Claudio Giovanardi che di questa tesi è stato l'ispiratore. Non posso dimenticare la Prof.ssa Maria Teresa Acquaro Graziosi e la Prof.ssa Adriana Pelo, alle quali devo gran parte della mia formazione.

PARTE I
Introduzione

CAPITOLO I

Una prima definizione di *discorso indiretto libero*

Per un primo approccio al DIL ci sembrano particolarmente utili due trattazioni che, pur lontane nel tempo (quasi gli estremi della *historia quaestionis*), sono degne di essere poste all'inizio di questa ricerca: 1) la voce "discorso" di Bice Mortara Garavelli, nel *Dizionario di linguistica* curato da Gian Luigi Beccaria, [GARAVELLI 1996], che sintetizza la trattazione più estesa della studiosa, nella *Grande grammatica italiana di consultazione* curata da Renzi, Salvi, Cardinaletti, [GARAVELLI 1995]; 2) Gli articoli dello scopritore del fenomeno, Charles Bally [BALLY 1912 e 1914].

1. La definizione del DIL nel *Dizionario di linguistica* di Beccaria

Garavelli considera il DIL, o *stile indiretto libero*, all'interno della più ampia categoria del *discorso riportato*⁵, come uno dei «quattro modi di riportare o citare enunciati», accanto al discorso diretto (DD), al discorso indiretto (DI) e al discorso diretto libero (DDL). Questi quattro tipi di citazione «si determinano in relazione alle coordinate personali, spaziali e temporali (l'*ego-hic-nunc* dell'enunciazione), il cui punto d'incontro costituisce il centro deittico dell'enunciazione».

Il DD «conserva immutato il centro deittico della produzione originale: gli indicatori di persona (pronomi, marche del verbo), di tempo (avverbiali e tempi verbali) e di luogo (avverbiali, verbi come *andare* e *venire*, ecc.) sono gli stessi negli enunciati citati e in quelli che si postulano come originali». Tutto ciò dà l'illusione che il DD sia una riproduzione fedele degli enunciati citati; la marca di autenticità viene sottolineata graficamente dalle virgolette. In un testo contenente il DD «i centri deittici sono sempre almeno due: uno appartiene al contesto citante, l'altro agli enunciati citati». Si consideri a mo' d'esempio la frase seguente:

⁵ Sul discorso riportato vogliamo ricordare la tesi di Dottorato di DANIELA GIANI, *Il discorso riportato nell'italiano parlato e letterario: confronto tra due corpora*, discussa presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Università degli Studi di Firenze, nel 2005.

(1) Mario mi disse: **“Oggi sono stanco”**.

Abbiamo qui due centri deittici che corrispondono al «numero dei parlanti che dicono o potrebbero dire *io* nelle enunciazioni riportate»: uno è il centro deittico del contesto citante, marcato dal clitico dativale di I pers. *mi*, l'altro è quello del contesto citato, marcato dalla I pers. del verbo *sono* e, in secondo luogo, dall'avverbio di tempo *oggi* (supponiamo che chi stia riportando il discorso sia un parlante italiano⁶ e che pronunci l'enunciato un giorno dopo rispetto all'enunciazione di Mario).

Nel DI si ha un solo centro deittico, «quello della frase reggente o quello della frase da cui dipende, o a cui appartiene, il sintagma introduttore del discorso riportato». Quindi, nell'enunciato citato, si avrà il passaggio dalla I alla III pers. L'esempio (1) potrebbe diventare allora:

(2) Mario mi disse **che ieri era stanco**.

Il centro deittico è unico ed è quello del contesto citante, marcato sempre dal clitico *mi*. Ad introdurre il DI è il verbo *disse*, seguito dalla congiunzione subordinante *che* (si potrebbe dire che l'elemento di raccordo sintattico sostituisca graficamente le virgolette). La III pers. è indicata dalla forma verbale *era*, in cui si riscontra peraltro il passaggio dal presente di (1) all'imperfetto, che nel DI diventa quindi la trasposizione del presente del DD. Anche l'avverbio di tempo subisce una trasformazione (*oggi* → *ieri*).

Nel DIL convergono il DI e il DD. Il tratto in comune col DI è la presenza della III pers., cioè l'indicazione del solo centro deittico citante, «mentre i deittici di tempo e di luogo, i dimostrativi, i costrutti incompatibili con la struttura del DI subordinato (forme ellittiche, esclamazioni, interiezioni, ecc.) e tutti gli elementi che simulano un parlato “in presa diretta” o siano visibilmente attribuibili al personaggio e non al narratore sono riconducibili al centro deittico

⁶ Si intende un parlante italiano meridionale, data la presenza del passato remoto in luogo del passato prossimo.

dell'enunciazione citata»; è questa la peculiarità in comune col DD. La Garavelli per illustrare il DIL cita due contesti, tratti da Pirandello:

(3) Si ostinava a dire che il viaggio le avrebbe fatto certo più male. Oh, buon Dio, se non sapeva più neppure come fossero fatte le strade! [...] Per carità, la lasciassero in pace!

(4) E se ne stizzì tanto, che improvvisamente si interruppe per ordinare che, perdio, quel figliuolo se ne poteva andare a piangere di là. Aria! Aria! un po' d'aria attorno al letto.

Gli esempi (3) e (4) presentano due diversi tipi di DIL, a dimostrazione di quanto sia poliedrica questa categoria linguistico-grammaticale-stilistica. In (3) il costruito è introdotto da un periodo composto dalla proposizione principale (*si ostinava a dire*) e dalla completiva (*che il viaggio le avrebbe fatto certo più male*), quindi un DI. Segue subito l'inserito in DIL, che si apre con un'esclamazione (*Oh, buon Dio*). Abbiamo due frasi esclamative in cui figurano i tipici rivelatori del DIL: l'imperfetto in luogo del presente, sia indicativo che congiuntivo, e la III pers. sing. in luogo della I pers., indicata nel verbo (*sapeva*) e nel clitico (*la lasciassero in pace!*). Il punto esclamativo può essere considerato un indicatore grafico che rivela l'influenza del DD sul DIL. Nel contesto (4) troviamo un DI subordinato (*per ordinare che*), reso "libero" dall'esclamazione (*perdio*), nonché dal breve inserto in stile nominale (*Aria! Aria! un po' d'aria attorno al letto*) che può essere interpretato come una continuazione del DIL, ma anche come un DD che si affianca al DIL.

C'è poi un quarto tipo di discorso riportato, il DDL che si caratterizza per l'assenza di introduttori sintattici e grafici, come in questo passo di Fogazzaro (il DDL è evidenziato in neretto):

(5) Adesso cominciava a vederci chiaro. Non poteva servirsi di quel testamento disonorante per la nonna [...]. Conveniva dire al professore di bruciar tutto. Così signora nonna, trionferò di te: facendoti grazia della roba e dell'onore senza curarmi di dirtelo!

L'esempio (5) è considerato dalla studiosa come un caso di "Monologo interiore citato", cioè un «soliloquio in forma diretta, ma senza introduttori sintattici e grafici», mentre il "Monologo interiore narrato" è «il soliloquio di un personaggio (parole, pensieri, sensazioni: *stream of consciousness* 'flusso di coscienza') in stile indiretto libero».

Noi non concordiamo qui pienamente con la Garavelli. Se è vero che l'insero evidenziato in grassetto potrebbe essere DDL (come rivelano la I e la II pers., il futuro, il punto esclamativo), a noi sembra che quanto precede, da noi segnalato in corsivo, sia un DIL, rivelato dall'avverbio *Adesso*, dalla III pers. in luogo della I pers., dall'imperfetto in luogo sia del presente indicativo (*cominciava a vederci chiaro; non poteva servirsi*) sia di un eventuale condizionale *pro futuro* (*Conveniva ← sarebbe convenuto ← converrà*). Vicina all'oralità, l'espressione *vederci chiaro*.

2. Charles Bally

Negli studi italiani sul DIL, come vedremo tra breve, quando si parla di Charles Bally si concorda sulla seguente affermazione: egli è lo scopritore del fenomeno, ma le sue considerazioni si limitano solo all'aspetto grammaticale, quindi non risultano sufficienti. Un tale asserto è vero nella prima parte (la scoperta del fenomeno), ma va decisamente corretto nella seconda (in realtà Bally guarda alla stilistica e alla storia letteraria, anche se brevemente).

La definizione di «style indirect libre» nasce da un confronto che Bally compie tra il francese e il tedesco. Il punto di partenza è un'affermazione dello studioso tedesco M. F. Strohmeyer, secondo cui la lingua francese, al contrario della lingua tedesca, non permetterebbe uno stile indiretto senza congiunzioni subordinanti, «non conjonctionnel». In altre parole il francese, rischiando la monotonia, si potrebbe servire solo del DI:

M. F. Strohmeyer remarque [...] que le français répugne au style indirect, et, selon lui, cette répugnance serait d'autant plus grande que notre langue ne

peut pas, comme l'allemand, introduire la ou les phrases indirectes sans le secours d'une conjonction subordonnante. [BALLY 1912: 549].

Il linguista francese contrasta l'affermazione di Strohmeier: anche il francese presenta uno stile «non conjonctionnel», che però le grammatiche dell'epoca ignoravano, fondandosi esclusivamente sul francese “classico”, nel quale il costrutto rappresentava un'eccezione, mentre si era sviluppato in seguito, nella narrativa del XIX sec.

Cette affirmation est inexacte dans sa généralité; le français connaît un style indirect libre non conjonctionnel, analogue à celui de l'allemand; seulement les grammairiens l'ignorent à peu près complètement, parce qu'elles se basent ordinairement sur la langue classique, où cette forme libre demeure une exception, tandis qu'elle s'est largement développée dans la langue littéraire de ces cent dernières années. [*Ibid.* : 550]

È vero, continua Bally, che il tedesco possiede uno stile indiretto dotato di «aisance» ‘spigliatezza’, in quanto tale lingua permette di prolungare indefinitamente il DI senza l'ausilio di congiunzioni subordinanti, ma semplicemente mediante il passaggio dei verbi al modo congiuntivo:

en allemand on peut prolonger indéfiniment le discours indirect en lui conservant toutes les nuances et tous les mouvements de l'expression directe: cela sans le secours d'aucun signe de subordination et grâce au simple passage des verbes indirects au mode subjonctif; l'emploi de ce mode est comparable à celui d'une clé de transposition permettant de faire passer automatiquement une mélodie dans une autre tonalité. [*Ibid.* : 550]

E inoltre, sempre nel tedesco, nello stile indiretto il verbo introduttore può anche essere posto in posizione incidentale: si ha così l'illusione dello stile diretto, mentre un intero dialogo può essere riportato tutto in stile indiretto:

On sait que le verbe introducteur peut être placé en incidente, ce qui donne encore davantage l'illusion du style direct, et que l'on peut même reproduire un dialogue au style indirect. [*Ibid.* : 550]

È vero che il francese moderno rifiuta un largo impiego dello stile indiretto che può risultare «monotone et artificiel», cosa che nel francese “classico” non sarebbe dispiaciuta, come dimostra il seguente contesto:

(6) Je lui dis **que** pour lui mon âme était blessée, / Mais **que**, voyant mon père en d'autres sentiments, / Je devais une feinte à ses commandements; / **Qu'**ainsi de notre amour nous ferions un mystère / Dont la nuit seulement serait dépositaire; / Et **qu'**entre nous de jour, de peur de rien gêner, / Tout entretien secret se devait éviter; / **Qu'**il me verrait alors la même indifférence / Qu'avant que nous eussions la moindre intelligence; / Et **que** de son côté, de même que du mien, / Geste, parole, écrit, ne m'en dît jamais rien. (Molière, *Dépit amoureux*, II 1)

Ma è anche vero, infine, che il francese presenta uno stile che assorbe in sé le caratteristiche dello stile diretto e di quello indiretto: è questo lo stile indiretto libero.

Cependant le français possède **un style indirect qui donne l'illusion du discours direct tout en transposant les paroles et les pensées par l'emploi des temps propres au style indirect** [...]. Il [*scil.* Strohmeier] oublie qu'il y a place pour une troisième mode d'expression, sorte de moyen terme entre ces deux formes extrêmes: **c'est le style indirect libre**. [*Ibid.* : 552]

Lo stile indiretto libero non è un *unicum*: esso si manifesta in una serie di varietà, che si determinano in relazione ad un allontanamento graduale dallo stile indiretto classico e, contemporaneamente, ad un avvicinamento allo stile diretto puro:

Examinons maintenant de plus près les diverses formes que revêt le style indirect libre; voyons comment il s'éloigne insensiblement des formes classiques de l'indirect, et comment il se rapproche toujours plus du style direct pur. [*Ibid.* : 552]

In relazione al parametro presenza / assenza di congiunzione subordinante possono essere distinte cinque varietà di stile indiretto libero, nelle quali il passaggio dal DI al DIL avviene «par une gradation insensible»:

A) L'enunciato riportato è costituito da tre subordinate, mentre il resto continua senza congiunzione, come periodo indipendente. Si veda l'esempio seguente, tratto da La Fontaine (*La mouche du coche*):

(7) La mouche, en ce commun besoin, / Se plaint **qu'**elle agit seule et **qu'**elle a tout le soin, / **Qu'**aucun n'aide aux chevaux à se tirer d'affaire; / **Le moine disait son bréviaire: / Il prenait bien son temps! / Une femme chantait: / C'était bien de chansons qu'alors il s'agissait!**

Bally concentra la sua attenzione sulla sintassi (i legami di subordinazione). Noi, in quest'esempio, vorremmo anche evidenziare l'uso dell'imperfetto rispetto al presente dello stile indiretto (*disait; prenait; chantait; s'agissait*); l'uso della punteggiatura (l'inserito in DIL è separato dal DI mediante il punto e virgola); la struttura simmetrica del periodo in DIL: due blocchi costituiti da una frase che descrive un'azione dei personaggi e un'esclamativa di commento. Si noti come le esclamazioni diano l'illusione del DD, come del resto abbiamo visto anche sopra negli esempi (3) e (4).

B) L'enunciato riportato è costituito da due subordinate, il resto è "libero" da legami sintattici:

(8) L'officier s'appliquait de grands coups de poing, en disant **que** lui n'était pas un bourreau, **que** s'il y en avait qui tuaient les innocents, ce n'était pas lui; **elle n'avait pas été condamnée, il se couperait la main plutôt que de toucher à un cheveu de sa tête** (Zola. *Débâcle*).

Nel contesto di Zola l'uso dell'imperfetto caratterizza il DI (*que s'il y en avait; ce n'était*), mentre il DIL, separato sempre graficamente dal punto e virgola, presenta, quali rivelatori, la III pers. in luogo della I pers. (*il se couperait*) e della II pers. (*elle n'avait pas été condamnée; sa tête*), nonché, come tempi, il trapassato e il condizionale. Non ci sono esclamazioni, ma figurano espressioni "efficaci"⁷ (*il se couperait la main; toucher à un cheveu de sa tête*).

⁷ Per "espressioni efficaci" o "pittoresche" intendiamo tutte quelle che si avvicinano all'oralità.

C) Solo la prima proposizione è subordinata:

(9) L'enfant, subitement mis en confiance, raconta **qu'il était étranger à la ville; ses parents habitaient aux environs de Davery; il retournait en vacances chez son père; mais à Paris, on lui avait volé son porte-monnaie** (G. Lenôtre).

L'imperfetto è sia nel DI che nel DIL. Il punto e virgola separa il DIL dal DI e all'interno dell'inserto in DIL separa le proposizioni. Costante l'uso della III pers., segnalata nei verbi, nei pronomi, nei possessivi (*il retournait; on lui avait volé; ses parents; son père; son porte-monnaie*).

D) Scompare del tutto la subordinazione. Condizione necessaria perché ciò avvenga è la non transitività del verbo introduttore (esso quindi non richiederà la completiva introdotta da *que*). Se il verbo introduttore è transitivo, occorrerà che l'argomento ogg. sia già espresso (cioè che la valenza verbale sia già saturata). Si considerino questi due esempi:

(10) Elle (Sappho) se mit à lui parler longuement de sa famille, ce qu'elle avait toujours évité: **c'était si laid, si bas...; mais on se connaissait mieux maintenant, on n'avait plus rien à se cacher** (A. Daudet, *Sappho*);

(11) Et comme sa femme, attendant une explication, le regardait d'un air terrible, il bégaya l'histoire tout de travers: **ses parents l'avaient abandonné; il l'avait trouvé pleurant sur le trottoir; on avait demandé: Qu'est-ce qui en veut? Il avait répondu: Moi. Et le commissaire lui avait dit: Emportez-le!** (A. Daudet, *La Belle-Nivernaise*).

In (10) *parler* è intransitivo. Il DIL è separato graficamente dal periodo introduttore dai due punti ed è rivelato dall'imperfetto. L'influsso del DD si nota nella presenza dei puntini di sospensione, indicanti pausa. In (11) il verbo *bégayer* è seguito dall'ogg. *l'histoire*. Il DIL anche qui è separato graficamente dall'introduttore mediante i due punti. Come rivelatori sono da segnalare la III pers. e il trapassato prossimo. Sempre questo contesto mostra come il DIL possa essere adoperato per raccontare un dialogo.

Si può poi verificare il caso in cui il verbo introduttore abbia un significato lontano da quello di un *verbum dicendi* o *sentiendi*:

(12) Un jour, au dévot personnage, des députés du peuple rat s'en vinrent demander quelque aumône légère: **Ils allaient en terre étrangère chercher quelque secours contre le peuple chat: Ratopolis était bloquée; on les avait contraints de sortir sans argent, attendu l'état indigent de la république attaquée; ils demandaient fort peu, certains que le secours serait prêt dans quatre ou cinq jours** (La Fontaine, *Le rat qui s'est retiré du monde*).

Ad introdurre il DIL è l'espressione *demander quelque aumône légère*. Il DIL è rivelato dalla III pl. (in luogo della I pl.): *ils allaient, on les avait, ils demandaient*. Come prima l'inserto è preceduto da due punti.

Infine, le parole o i pensieri riportati possono trovarsi in una semplice proposizione relativa, come in questa traduzione francese di Schiller, o in un periodo tratto dalla novella *Cavalleria rusticana* di Verga. Che si tratti di DIL è dimostrato dal *verbum dicendi* in posizione incidentale, che, si noti, è all'imperfetto, e non al passato remoto, per una sorta di "attrazione", attuata per l'influenza dell'imperfetto dell'inserto in DIL.

:

(13) Les amis de Wallenstein s'abandonnèrent aux plaisirs de la table et portèrent des toasts exaltés au grand homme **qui, disaient-ils, avait cessé d'être le jouet de la perfidie de l'empereur pour devenir un prince indépendant**.

(14) Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, **il quale era ricco come un maiale**, dicevano, e aveva una figliuola in casa.

E) Il verbo introduttore manca completamente. È questa la forma genuina del DIL:

(15) Un frémissement le réveilla, éperdu. **Qu'avait-il fait? Pourquoi était-il resté à tirer des coups de fusil, au lieu d'aller la rejoindre?...** (Zola, *Débâcle*).

Se manca l'introduttore, ci sono elementi che rivelano il costrutto, come la III pers., l'imperfetto e le interrogative. Nel DIL, si badi, mistione di DD e DI, l'interrogativa condivide alcune peculiarità con l'interrogativa indiretta (l'imperfetto ad esempio) e con quella diretta (l'indicazione grafica con il punto interrogativo).

Un aspetto su cui si sofferma Bally, e che dipende dalla natura del DIL, via di mezzo tra DD e DI, è l'alternanza che si può riscontrare in alcuni contesti fra i tre stili. Consideriamo alcuni esempi di alternanza DIL e DD (l'alternanza col DI si è vista nei contesti, dal tipo A al tipo C). In (16) si ha DIL+DD, in (17) DD+DIL.

(16) Elle s'atablait, l'enfant sur ses genoux... et elle se mettait à chercher, à détailler la ressemblance de la petite avec eux deux. **Un trait était à lui, un autre à elle:** C'est ton nez, c'est mes yeux. Vois-tu, voilà tes mains... C'est tout toi (Goncourt, *Germinie Lacerteux*).

(17) Vous vous êtes donc décidée à resister? ajouta-t-il. - Oui, dit-elle, et j'ai eu tort. Il ne faut pas s'accoutumer à des plaisirs impraticables, quand on a autour de soi mille exigences... - Oh! je m' imagine... - Eh! non, car vous n'êtes pas une femme. **Mais les hommes aussi avaient leurs chagrins**, et la conversation s'engagea par quelques réflexions philosophiques. (Flaubert, *Madame Bovary*, III, 1).

L'alternanza dei tre stili è importante, al punto che Bally considera come indizi esterni del DIL anche gli inserti di DD o DI che possono incontrarsi.

All'inizio di questo paragrafo abbiamo detto che spesso, dagli studiosi italiani del DIL, Bally è criticato per aver limitato la sua attenzione alla "grammatica" e non aver considerato l'aspetto stilistico del costrutto. Questa affermazione può essere smentita dal seguente estratto:

J'ajoute une remarque d'ordre stylistique. Au fond tous les exemples de style indirect libre cités au cours de cet article appartiennent à la langue littéraire, et la conclusion qu'on peut tirer de ce fait est très intéressante: **le style indirect libre dérive d'une tendance toujours plus accentuée de la langue littéraire à se rapprocher des procédés de la langue parlée**; dans le cas particulier, cette tendance se manifeste par le besoin de supprimer autant que possible les signes extérieurs de la subordination et à rendre la pensée avec toute la fidélité possible; mais d'autre part, comme le style indirect libre donne l'impression très nette d'un procédé littéraire, c'est une

preuve de plus de la différence qui existera toujours entre l'écrit et le parler, **même (et surtout) dans les cas où le premier cherche à imiter le second.** [*Ibid.* : 604].

Si noti, dalle parti che abbiamo voluto evidenziare in grassetto, come Charles Bally consideri il DIL quale risultato di una tendenza della lingua letteraria ad avvicinarsi al parlato che, contemporaneamente e paradossalmente, fa avvertire la distanza scritto - parlato.

L'approccio di Bally sarà ripreso dalla sua allieva M. Lips, LIPS [1926]. Mentre in Germania il DIL sarà considerato esclusivamente da un punto di vista stilistico: KALEPKY [1913], LORCH [1928], SPITZER [1928], LERCH [1928].

3. Il «discorso rivissuto» di Nicola Vita

Dopo uno studio di Vittorio Lugli del 1928, limitato alla considerazione dello stile indiretto libero in Flaubert e Verga, una prima trattazione sistematica del DIL in Italia è quella di Nicola Vita, pubblicata nel 1955 e intitolata *Genesi del «discorso rivissuto» e suo uso nella narrativa italiana*.

Si noterà subito che la denominazione del fenomeno, adottata dallo studioso, differisce da quella del Bally. Vita, infatti, propende per una visione esclusivamente stilistica del fenomeno, sulla scorta degli studi tedeschi della fine degli anni '20⁸:

Esso [il termine *discorso rivissuto*] ci è sembrato il più appropriato al processo del rivivere dello scrittore nel personaggio e viceversa. Meglio forse avremmo fatto a chiamare la nostra forma, tenendoci più vicini alla nostra interpretazione, «discorso narrativo», termine questo che sarebbe più rispondente al processo di penetrazione della narrazione nell'enunciazione, caratteristico di ogni tipo di d. riviss. [VITA 1955: 16]

Tutta la trattazione di Vita è attraversata da questa interpretazione del fenomeno come fatto puramente stilistico, consistente in una fusione della voce dell'autore

⁸ Cfr. soprattutto LORCH [1928].

nel personaggio e viceversa. Il che è giusto, a patto però che non si arrivi ad una considerazione unilaterale di un fenomeno così complesso come il DIL. Purtroppo tale è il limite dello studio di Nicola Vita che ora analizzeremo nel dettaglio.

Si comincia con alcune osservazioni riguardanti l'opera narrativa, nella quale si possono distinguere dapprima due parti, una *narrativa*, «in cui l'autore espone i fatti così come si svolgono nella realtà della sua fantasia, intervenendo talora di persona con osservazioni e pensieri che recano inconfondibilmente la sua paternità» (p. 5), e una *enunciativa*, «in cui a parlare, a pensare e ad osservare non è l'autore, ma il personaggio» (p. 5).

Tuttavia, tra questi due livelli estremi, ne esistono altri intermedi:

Si danno tuttavia casi, in cui la narrazione ha tutta l'apparenza di enunciazione e viceversa. Esistono cioè delle «zone d'influenza» dell'autore sul personaggio e del personaggio sull'autore. Da esse trae origine una forma di narrazione che si potrebbe definire «parlata», ed una forma di enunciazione che si potrebbe invece chiamare «narrata». [*Ibid.* : 5]

Inoltre, a livello di enunciazione, possono essere distinte due forme: il *discorso diretto*, con cui «si trascrive il pensiero o il discorso del personaggio così come è stato pensato o detto» (p. 5), e il *discorso indiretto*, con cui «si trascrive solo il contenuto e non le parole del pensiero o del discorso del personaggio». Quest'ultima forma presenta alcune caratteristiche che la rendono riconoscibile: la «congiunzione (o preposizione) precedente l'enunciato (*che, se, di*)», e l'uso dei tempi verbali e delle persone pronominali: «la prima persona del d. dir. diventa terza nel d. indir., il presente indicativo imperfetto, il passato trapassato, l'imperativo congiuntivo, l'indicativo futuro condizionale». La forma di enunciazione narrata si trova a metà strada delle due forme di enunciazione viste sopra, e si chiama *discorso rivissuto*. Essa si caratterizza per la «tendenza, comune al d. dir., a riportare il pensiero o il discorso del personaggio così com'è

stato concepito e dall'uso dei pronomi di terza persona e dei tempi verbali propri del d. indir.» (p. 6)⁹.

Si tratta di rilievi già visti in Bally, come del resto anche l'osservazione che il discorso rivissuto, «via di mezzo tra d. dir. e indir. dal punto di vista grammaticale, [...] *trait-d'union* dell'autore col personaggio e della narrazione con l'enunciazione dal punto di vista estetico-psicologico», sia un qualcosa di dinamico, un *continuum* diremmo oggi:

Non è però un *trait-d'union* statico, ma dinamico, e passa attraverso tutta una gamma di sfumature, le quali vanno dall'enunciazione pura e alla narrazione altrettanto pura. Tale fatto ci ha indotto a distinguere due tipi di d. riviss., un tipo N (narrativo) e un tipo E (enunciativo), e parecchi sottotipi. [*Ibid.* : 6]

Non possiamo riportare gli esempi che Vita addita ad indicare i due tipi. Diciamo solo che, secondo lo studioso, il tipo E si individua grazie «alla frequente presenza di formule introduttive (verbi di dire, ecc.) e di segni ortografici o, in assenza di quelle o di questi, a una tale conformazione del periodo, che faccia avvertire subito un netto distacco tra il passo in d. riviss. e la narrazione» (p.6), mentre il tipo N si riconosce grazie «alla mancanza di formula introduttiva e di segni ortografici e all'impossibilità di sentire il punto di passaggio dalla narrazione all'enunciazione rivissuta» (p. 7).

Dopo queste considerazioni preliminari, Nicola Vita si sofferma sugli studi stranieri, suddividendoli in due filoni: «uno sostenitore del criterio grammaticale (tesi grammaticale) e l'altro del criterio estetico» (p. 8). Appartengono al primo gruppo BALLY [1912 e 1914], LIPS [1926]; al secondo KALEPKY [1913], LORCH [1928], SPITZER [1928], LERCH [1928].

Rimandiamo alle pp. 8-12 del saggio di Vita per l'esame dei vari studi, mentre riportiamo di seguito il giudizio dato dallo studioso sui due diversi approcci:

⁹ Pur criticando l'approccio grammaticale, Vita non può fare a meno di riferirsi alle caratteristiche linguistico-grammaticali per individuare il costruito.

Cominciamo con la tesi grammaticale. Essa è più che problematica e non va al di là della mera descrizione grammaticale di un nuovo mezzo espressivo, descrizione grammaticale, che è fine a sé stessa e non conduce a stabilire regole costanti [...]. Ma l'appunto più grave che si può muovere a Bally e seguaci è che hanno dato al problema dell'origine una spiegazione poco soddisfacente. Il d. riviss. è per essi nato per una specie di sporogenesi grammaticale, determinata dalla caduta od omissione della congiunzione *che, que* precedente il d. indir. [...]. Ora, che un movente spirituale sia all'origine del d. riviss. è, per altro, provato dal fatto che esso, se non nasce, certo si afferma col naturalismo o verismo o realismo. Evidentemente, il nuovo discorso risponde all'esigenza viva in queste scuole della osmosi, della penetrazione continua dell'autore nel suo personaggio. [*Ibid.* : 12]

In conclusione, a parte le deficienze e talora la unilateralità degli studiosi tedeschi, su questo punto fondamentale si può essere d'accordo con loro che il d. riviss. è un fatto estetico, cioè una «forma spontanea di espressione» (Du Marsais), nata non per meccanica grammaticale, ma per necessità artistica.

Aggiungiamo noi che alla sua base è una spinta rivoluzionaria, una insoddisfazione di fronte al materiale tradizionale. Nella narrativa le forme tradizionali erano: una propriamente narrativa (di cui si serve lo scrittore), l'altra enunciativa (di cui si serve il personaggio). Ora, ad un certo momento, l'artista singolo (es.: La Fontaine) o la scuola (es.: verismo) hanno avvertito una insoddisfazione per esse e cercato una forma che partecipasse della narrazione e dell'enunciazione, permettendo così all'autore di vivere più profondamente la vita delle sue creature. E così per un puro bisogno d'arte è nato il d. riviss. ed all'autore è stata data la possibilità di farsi sentire nella sua opera a volte estraneo al suo personaggio (momento narrativo), a volte vicino per raccoglierne amorevolmente parole e pensieri (momento enunciativo: d. dir. e indir.), a volte vivente la vita stessa di lui (momento enunciativo-narrativo: d. riviss.) [*Ibid.* : 13-14].

Ecco il limite dell'interpretazione di Nicola Vita: fermarsi soltanto ad un'interpretazione estetico-psicologica del fenomeno. Noi concordiamo che il DIL rappresenti una fusione dell'autore con i suoi personaggi e che esso sia legato alle nuove poetiche del realismo. Non concordiamo però sull'affermazione che il Bally abbia ignorato quest'aspetto, a cui invece dedica, come abbiamo visto, significative riflessioni. Inoltre Vita trascura un fatto importantissimo, cui invece Bally aveva accennato: il DIL deriva in ultima istanza da quell'esigenza

di avvicinamento della lingua letteraria a quella parlata che caratterizza la prosa delle favole (La Fontaine) e la prosa della narrativa del Realismo (Naturalismo e Verismo).

Soffermandosi sugli effetti artistici del fenomeno, Vita ricorda: 1) la conservazione delle parole del personaggio; 2) l'eliminazione della monotonia del DI e del DD; 3) «la pateticità e drammaticità con cui rende le interiori angosce e sofferenze di certi personaggi» (p. 14).

Va anche segnalata l'attenzione di Nicola Vita al problema dell'origine del costruito. Tra due possibili spiegazioni, una secondo cui il d. riviss. è stato usato prima da scrittori di un determinato paese e poi esportato (tesi monogenetica), e un'altra, per cui esso è «fiorito per germinazione spontanea» in vari paesi (tesi poligenetica), Vita propende per quest'ultima:

Noi propendiamo per la seconda tesi. La necessità di un discorso che avvicinasse lo scrittore alla sua creatura, come ogni altra necessità dello spirito, sarà stata sentita da più artisti, lontani nello spazio e forse anche nel tempo. I narratori di un dato paese possono averla avvertita prima e più profondamente, ma non per questo si può dire che gli altri paesi abbiano preso a prestito il nuovo discorso da loro. [*Ibid.* : 17]

Che dire? Anche qui l'interpretazione di Vita costituisce una “mezza verità” e ciò sempre per l'unilateralità prospettica nel considerare il DIL come nato solo per un'istanza poetica di avvicinamento autore-personaggi. Secondo noi, ripetiamo, condizione necessaria per l'uso e, quindi, per la nascita del DIL è l'esigenza, avvertita in determinati contesti (che possono essere le poetiche del realismo, oppure la forma della fiaba) di avvicinare la lingua letteraria a quella parlata. Stando così le cose, si può accettare tanto la tesi poligenetica quanto quella monogenetica. Il DIL nasce in qualsiasi paese in cui si avverte l'esigenza di un avvicinamento alla dimensione dell'oralità e quando la lingua di quel paese permetta ciò. Ora, la lingua letteraria francese non si cristallizzò mai, ma fu in continuo contatto con l'uso. In Italia avvenne invece il contrario¹⁰. Non è un caso, infatti, che da noi il DIL si cominci ad adoperare, sia pur con gran cautela,

¹⁰ Su questo punto è fondamentale TESI [2001].

a partire dal Manzoni (che per la prima volta tenta, con successo, un avvicinamento della lingua letteraria a quella dell'uso), per poi essere impiegato copiosissimamente nel Verismo, con Verga, quando l'avvicinamento al parlato costituisce il fondamento della nuova poetica (ché il Verismo fu un fatto principalmente linguistico), e anche quando gli scrittori sono imbevuti dalle letture dei grandi narratori del Realismo e del Naturalismo francesi.

Del saggio di Vita invitiamo il lettore a considerare le brillanti analisi sui narratori francesi e italiani, ma diciamo pure che non si può concordare, per i motivi che vedremo alla fine della nostra ricerca, con la seguente conclusione:

Dall'esame delle opere narrative italiane abbiamo trovato dunque conferma alla nostra interpretazione del d. riviss. come «fatto estetico». Si è potuto infatti, da una parte, constatare la instabilità grammaticale e sintattica di questa forma (talvolta manca la trasposizione dei tempi) e la conseguente varietà di tipi (soprattutto in Verga, Fogazzaro, Pirandello) e, dall'altra, un complesso di effetti estetici ottenuti col suo uso. Questi effetti variano a seconda del temperamento artistico. [*Ibid.* : 34]

È vero che gli autori possono presentare differenze nelle soluzioni linguistiche adottate, ma una cosa è costante: la rappresentazione, con mezzi diversi, del parlato.

4. La trattazione di Giulio Herczeg

Dopo l'articolo-saggio di Nicola Vita, uno studio che merita una considerazione puntuale è quello di Giulio Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, apparso nel 1963 presso l'editore Sansoni. Si tratta probabilmente della migliore trattazione italiana sull'argomento, oggi sicuramente superata per alcuni aspetti (grazie, soprattutto, agli studi sul parlato), ma pur sempre fondamentale. Il saggio è articolato in tre capitoli (1. Gli strumenti grammaticali; 2. Condizioni stilistiche dell'uso dello stile indiretto libero; 3. Critici e linguisti alla ricerca di una delimitazione dello stile indiretto libero in italiano).

Nel primo capitolo l'autore vuole definire il costrutto in base ad una considerazione degli «elementi grammaticali» del fenomeno, vale a dire, i «segni visibili, esteriori» del DIL:

Volendo definire, in questo primo capitolo, il discorso indiretto libero o discorso rivissuto, prenderemo in considerazione gli elementi grammaticali; vorremmo trovare i segni visibili, esteriori del fenomeno linguistico-stilistico che è oggetto della nostra ricerca, lo vorremmo descrivere fondandoci sugli strumenti della grammatica tradizionale. Il discorso indiretto libero è, come vedremo, anche un fenomeno sintattico che si concreta nell'uso o non uso di determinati elementi della frase. [HERCZEG 1963: 7]

Tuttavia Herczeg sottolinea, sin dalle prime pagine, come sia necessario soffermarsi anche sull'aspetto stilistico del fenomeno, cosa non fatta, secondo lo studioso, da Bally e dalla sua allieva M. Lips. In realtà, come abbiamo visto, Bally integra le osservazioni linguistico-grammaticali con quelle stilistiche.

Con questo non vogliamo dire che il discorso indiretto libero non abbia un aspetto stilistico molto notevole; anzi questo lato del problema è stato trascurato o non è stato tenuto in debito conto da quegli studiosi che hanno dedicato un'attenzione particolare ad esso nella lingua francese. [...] Non vogliamo condividere l'unilateralità di quegli investigatori e a nostra volta escludere le caratteristiche grammaticali [...]. Assicurato invece alla descrizione grammaticale ciò che alla grammatica spetta, volgeremo la nostra attenzione ai fenomeni nettamente stilistici. Si può dimostrare, cioè, che il discorso indiretto libero si riscontra in alcuni casi in cui il contenuto è caratteristico e ben definibile. [*Ibid.* : 8-9]

È proprio in base al rapporto tra uso del DIL e contenuto del testo che potrà, secondo l'autore, essere affrontato il problema della genesi del costrutto.

Si comincia con tre esemplificazioni dai *Promessi Sposi* per mostrare i diversi modi di riportare i discorsi - si noti che ogni forma di discorso riportato viene vista all'interno del problema del rapporto narratore-personaggi: nel DD si ha una «precisa distinzione tra i personaggi, protagonisti delle azioni, e l'autore [...]». Quello che dicono o pensano i personaggi, è loro proprietà inalienabile; lo

scrittore è tenuto a riferire fedelmente, parola per parola, quel che è stato detto o pensato, cioè col discorso diretto, forma grammaticale del riferimento testuale» (p. 12); nel DI, al contrario, «i detti e i pensieri dei protagonisti diventano materia dell'autore che li riferisce» (p. 12). Il DIL rappresenta «il miscuglio del discorso diretto e del discorso indiretto» (p. 18). Esso nasce dall'esigenza, avvertita dai narratori moderni, di evitare la monotonia del DI e del DD, nonché in stretto rapporto con i nuovi contenuti della narrativa, «in un periodo in cui, per diverse ragioni, gli scrittori moltiplicavano i problemi e complicavano il carattere dei personaggi e le fila della narrazione, descrivendo storie di famiglie o di generazioni, e di ambienti» (pp. 16-17). Implicito qui il richiamo al Naturalismo francese di Zola.

Molto interessanti le analisi che Herczeg compie sul Manzoni, che «mostra il discorso indiretto libero nella sua fase embrionale; l'essenza vi è, ma l'esecuzione, consona all'indole e agli scopi dello stesso costruito, è ancora un po' incerta» (p. 19); sul Fogazzaro, i cui romanzi «sono una ricca fonte di discorsi indiretti liberi: essi però rappresentano un tipo letterario di questo costruito» (p. 22); sul Verga, limitate però solo al *Mastro-don Gesualdo*. Meritano di essere riportate le considerazioni di Herczeg sul Verismo e sul Verga.

I veristi amavano conservare la viva voce degli interlocutori, perché anche per questo rispetto volevano fotografare la vita; piaceva loro fissare i termini pittoreschi che usavano i contadini, gente incolta delle campagne, cogliere il più possibile l'inflessione della voce dei tipi strani della società; e ancor più piaceva loro mettere in iscritto una sintassi concitata, personalissima, diversa dalla normale. [*Ibid.* : 29]

Di qui il nuovo uso del DIL da parte del verista maggiore:

Il Verga invece ha saputo rompere, in determinate occasioni - non sempre però - con la sintassi tradizionale ed ha saputo rinnovarla con elementi di accentuata affettività, prestando così allo stile indiretto libero una serie di costrutti, elementi strutturali nuovi rispetto al Fogazzaro. La novità del Verga consiste nel fatto che egli osa adoperare un discorso indiretto libero più vicino al diretto che non all'indiretto: il Verga ha conservato quanto più

gli è stato possibile del linguaggio parlato, anche quando si è visto costretto a rinunciare all'iso del discorso diretto. [*Ibid.* : 28]

Vengono inoltre analizzate le novelle del Cicognani, per concludere con un elenco dei tratti grammaticali del DIL: le proposizioni esclamative o interrogative; gli infiniti esclamativi e interrogativi; gli infiniti di narrazione o descrittivi, che danno «l'impressione dell'atemporalità: si indebolisce la successione cronologica dando luogo all'impressione che si tratti di azioni "eterne", diventate aderenti ai personaggi» (p. 55); l'uso di nomi astratti indicanti azione (nel romanzo del Novecento); l'impiego di determinati tempi verbali:

[...] è notorio che l'imperfetto ha una parte dominante. È frequente ancora l'uso del trapassato imperfetto, e del passato del condizionale soprattutto per esprimere un'azione futura dipendente da un'azione precedente, al tempo passato. In pochi casi troviamo anche il presente o il futuro. Sono rari i tempi del congiuntivo, perché non sono frequenti le subordinate, proprie del costrutto classicheggiante. [*Ibid.* : 60]

Riportiamo le considerazioni dell'autore sui singoli tempi verbali:

IMPERFETTO

Ha lo scopo di rappresentare una «compenetrazione tra scrittore e protagonista», cosa che non permetterebbe il passato remoto:

Invece il racconto con il passato remoto avrebbe un aspetto del tutto diverso. Il personaggio che osserva non conterebbe: tutto si concentrerebbe intorno allo scrittore, che espone una sequela di pensieri o di eventi, a cui egli non partecipa umanamente, rimane indifferente, benché preciso e puntuale relatore. I fatti accaduti si delineerebbero nella loro perfetta obiettività e non come riflessi filtrati attraverso i sentimenti o pensieri di un personaggio che li rivive, che soffre o si rallegra a causa di essi, perché prende chiara e netta posizione. [*Ibid.* : 64-65]

CONDIZIONALE PASSATO

Il suo uso viene visto in rapporto a quello dell'imperfetto:

Un problema importante, sebbene non tanto quanto l'uso dell'imperfetto, nel campo dell'uso dei tempi, è quello dei passati del condizionale, in quanto esso sta al posto di un futuro. A che cosa è dovuta la diffusione nello stile indiretto libero, di questi tipi di passato del condizionale? Appunto alla frequenza degli imperfetti che impediscono il futuro, perché, grammaticalmente, il futuro non è ammissibile dopo verbi reggenti che siano al passato. Il discorso indiretto libero, per quanto vicino al parlar vivo, non è identico ad esso, e non ammette sgrammaticature. [*Ibid.* : 72]

È interessantissima l'ultima osservazione: vedremo che la vicinanza al parlato e, nello stesso tempo, la sua natura letteraria saranno alla base di una varia tipologia di DIL, a seconda delle poetiche dei diversi narratori.

PRESENTE

A tal riguardo bisogna operare una distinzione:

[...] sono da distinguere due filoni diversi che si staccano chiaramente. Il primo è ben comprensibile: in alcuni casi quando si tratta di generalità di valore universale, si affaccia anche nello stile indiretto libero il presente, come si può affacciare, nelle stesse circostanze, nella prosa normale [...]. La seconda categoria di presenti è abbastanza insolita nel discorso indiretto libero. Talora, quando si vogliono esprimere vivaci sentimenti o eventi inaspettati, il presente subentra al passato. Ma si tratta di casi eccezionali: non va dimenticato che lo stile indiretto libero, in tutti i casi, significa tensione e una specie di eccitamento, di vario grado naturalmente. [*Ibid.* : 75-76]

Il secondo capitolo è senz'altro il più importante di tutta la trattazione, ma anche quello che di essa mostra il grande limite: la considerazione del DIL in base a fattori "esterni" al testo.

Herczeg vede nei monologhi interiori o, come egli li definisce, «monologhi interni», «la migliore occasione per penetrare, da una parte, nell'animo dei

personaggi e, dall'altra, per fare valere le movenze personali, realizzate grammaticalmente da essi» (p. 85), quindi per adoperare il DIL.

Nell'analizzare i monologhi interiori, lo studioso si sofferma sui «contenuti mentali» che sono espressi dal DIL. Si possono distinguere cinque tipi:

A) «quello in cui gli scrittori riproducono idee e riflessioni del loro eroe, sottoposto a pene procedenti dalla sua situazione incerta, oscillante. Il personaggio, indeciso, non sapendo a che santo votarsi, analizza le eventualità: al centro dello stile indiretto libero sta un'azione da eseguirsi nell'avvenire» (p. 87)

B) «problemi d'amore» (p. 96) e, nota lo studioso che «I passi in stile indiretto libero relativi a problemi amorosi sono caratteristici per il loro andamento poco spezzettato; i tratti di stile agitato non sono frequenti: si tratta più di una meditazione concentrata, che di una discussione interiore, sottoposta alla veemenza di sentimenti accettati. L'intervento dello scrittore è rilevante: è lui che presenta gli eventi e le azioni a cui si annodano, in gran parte, le riflessioni dei personaggi» (p. 100)

C) «passi morali o filosofici» (p. 102). Sono presenti pochissimo nei romanzi psicologici e si caratterizzano per l'andamento concitato, dato il soggettivismo.

D) «concreti fatti di cronaca che i protagonisti puramente subiscono» (p. 109). Si ha in questi casi uno stile pittoresco.

E) «ricordi provenienti da un passato ormai superato e quasi dimenticato» (p. 115).

Dopo queste considerazioni generali Herczeg passa ad analizzare il DIL nella letteratura italiana. Lo studioso lega l'uso del DIL ad un'esigenza di svecchiamento della lingua e dello stile, avvertita dagli scrittori, e la sua

applicazione a due ragioni: da un lato quella classica di riprodurre i pensieri dei protagonisti, dall'altra ad una «vivificazione» delle situazioni riguardanti i personaggi:

Gli scrittori italiani, volti al rammodernamento del discorso prosastico e delle forme stilistiche della comunicazione, adoperano lo stile indiretto libero prevalentemente in casi in cui essi tendono alla riproduzione delle idee, pensieri, riflessioni dei protagonisti, e anche, ma più di rado, quando si tratta della vivificazione di situazioni, eventi, avvenimenti, in stretta connessione con i personaggi. [*Ibid.* : 133]

Le spiegazioni di Herczeg, tolte queste importanti considerazioni del DIL in italiano, si incentrano solo su fattori esclusivamente esterni al testo. Questo imputerà ad Herczeg la studiosa Eleonora Cane.

5. Il saggio di Eleonora Cane

Dopo il libro di Herczeg compaiono in Italia altri studi sul DIL. Possiamo ricordare un articolo di Pasolini, scritto proprio come recensione al lavoro di Herczeg e apparso nel 1965 e la risposta ad esso di Segre¹¹. Il limite di Pasolini è quello di vedere il costrutto esclusivamente secondo un criterio sociologico, per cui il DIL si avrebbe solo quando «lo scrittore rinuncia fin da principio ad essere scrittore narrante e si immerge subito nel personaggio, narrando tutto attraverso lui». Quindi il DIL si individuerrebbe solo per una differenza di registro linguistico, solo quando ci fosse un gergo, espressione di un gruppo, o classe, diverso o contrapposto all'autore. Ora, l'interpretazione di Pasolini, eliminando totalmente il criterio grammaticale a favore di quello sociologico, rende dubbia l'esistenza del costrutto. È questo che gli rimprovera Cesare Segre che condanna

l'uso anarchico e mistificatorio della terminologia tecnica, i cui elementi vengono del tutto stravolti [...]. Pasolini chiama discorso indiretto libero il discorso diretto, quando esso oggettivi la condizione sociale del personaggio che parla. Così una serie di definizioni di ordine linguistico è

¹¹ PASOLINI [1965] e SEGRE [1965].

sconquassata dall'intervento surrettizio d'un criterio sociologico [...] ora diventano discorsi liberi indiretti anche le espressioni volgari usate in proprio da Dante, in quanto Dante s'inserirebbe nell'orizzonte spirituale dei suoi personaggi [...]. Così il discorso indiretto libero, inarricabile trasformista, viene a comprendere: 1) il d. i. l. in senso proprio; 2) parte dei discorsi diretti; 3) contesti narrativi o persino di polemica personale; diventa insomma parola inequivoca e inutile. [SEGRE 1965: 80-81].

Un saggio assai significativo, dopo quello di Herczeg, è *Il Discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento* di Eleonora Cane, uscito nel 1969. In esso ravvisiamo sempre l'attenzione al lato stilistico, ma quel che più conta, c'è un esame puntuale dell'aspetto testuale del fenomeno, del contesto in cui il DIL viene adoperato. La stessa studiosa rimprovera ad Herczeg proprio l'aver mancato in ciò:

Il procedimento di Herczeg presenta però in pratica il grave difetto di considerare il d. i. l. staccato dal contesto.

Quando, ad esempio, egli afferma che una delle condizioni stilistiche del d. i. l. è la riproduzione di «idee, riflessioni dell'eroe sottoposto a pene procedenti dalla sua situazione incerta e oscillante», fa una considerazione assolutamente esterna, in quanto la presenza del d. i. l. è un fatto di per sé insignificante se non è riportato all'intera *Weltanschauung* dell'autore, se cioè non si riesce a chiarire perché in quelle date circostanze, che possono anche essere determinate da incertezza e oscillazione, l'autore senta il bisogno di riferire parole o pensieri di un personaggio senza filtrarli col discorso indiretto né presentarli direttamente col discorso diretto. [CANE 1969: 8-9].

Quello che costituisce una novità nello studio di Cane è proprio questa attenzione al testo, attenzione che si esprime in dettagliate analisi di singoli autori (Tozzi, Moravia, Gadda ecc.).

Altro aspetto significativo è la considerazione, in ogni capitolo, delle funzioni del DIL: 1) strumento di analisi psicologica, quindi *discorso rivissuto*¹²; 2) mezzo di fusione di DD e DI, quindi «forma canonica» del DIL; 3) monologo interiore; 4) realizzazione della «Sprachmischung»; 5) mezzo per realizzare il racconto su piani diversi.

Possiamo però non essere d'accordo con Cane per una critica che muove sempre ad Herczeg. La studiosa non coglie uno dei meriti di Herczeg, cioè l'aver individuato, sia pur in modo implicito, l'aspetto più importante della genesi del costruito:

Gran parte della limitatezza della sua trattazione deriva ad Herczeg dal tentativo di scoprire una genesi unica del d. i. l., **che egli individua nella volontà dello scrittore di trovare soluzioni sintattiche più sciolte, meno rigide e complicate, cioè un vero e proprio svecchiamento della lingua letteraria, conferendole vivacità parlata.** All'interno di questa concezione l'autore rivive i pensieri e le parole dei personaggi ogni volta che si presentino appunto determinate «condizioni stilistiche» [*Ibid.* 9]

Herczeg si era soffermato prevalentemente sull'aspetto stilistico, individuando solo fattori esterni al testo per l'uso del DIL, ma aveva compreso che l'origine e lo stesso uso del DIL si legano ad un'esigenza di avvicinamento alla lingua parlata, avvertita dai narratori del Realismo e fortemente sentita dagli scrittori di fiabe. Questo vogliamo mettere in luce nella nostra analisi.

6. Dalle grammatiche di Serianni e Dardano - Trifone agli studi sul parlato

Dopo le grandi trattazioni di Herczeg e Cane, riteniamo particolarmente interessanti le considerazioni sul DIL presenti nelle grammatiche, apparse negli ultimi decenni, e negli studi concernenti il discorso riportato nel parlato.

Per quel che concerne le grammatiche, oltre all'ampia trattazione nella *Grande grammatica italiana di consultazione* di Renzi - Salvi - Cardinaletti, GARAVELLI [1995], vanno ricordate le due definizioni del DIL nella grammatica di Luca

¹² Si noti che la denominazione usata da Vita per designare il DIL in generale è ripresa da Cane per il DIL, in relazione ad un'unica funzione di esso.

Serianni e in quella di Maurizio Dardano e Pietro Trifone. Serianni opera una mirabile sintesi di tutte le trattazioni del DIL, mettendo in evidenza l'importanza di una considerazione del costrutto che tenga conto dei due approcci, linguistico-grammaticale e stilistico:

Caratteristico soprattutto della prosa narrativa novecentesca, consiste in un resoconto indiretto, privo però di servitù sintattiche e contenente una serie di modalità proprie del discorso diretto (frasi interrogative ed esclamative, interiezioni, frasi ellittiche); tra i tempi verbali è frequente l'indicativo imperfetto, «strumento fondamentale» di questo istituto sintattico, con la funzione di «trasferire la responsabilità del racconto dal narratore all'interno della stessa realtà narrata» [TRIFONE 1977: 15], e così del condizionale composto, per esprimere il «futuro del passato».

Ma una definizione soddisfacente non può esaurirsi in un inventario di tratti grammaticali, essendo ancor più significative le componenti stilistiche [cfr. HERCZEG 1963], tanto che si può definire il discorso indiretto libero come «un vero e proprio atteggiamento dell'autore nei confronti dei suoi personaggi», che si traduce in «una sorta di ambiguità oggettivo-soggettiva in cui è difficile distinguere con sicurezza dove l'autore parli per conto suo o per conto del proprio personaggio» [CANE 1969: 15]. [SERIANNI 1988: cap. XIV § 267]

Come si vede, la definizione di Serianni è una sintesi di tutto quello che abbiamo visto sopra (si noti come vengano citate le due maggiori trattazioni stilistiche del fenomeno). Di essa, però, vanno sottolineati due aspetti:

- 1) Il DIL viene considerato come «caratteristico della prosa narrativa novecentesca» - e su questo non siamo pienamente d'accordo, essendo il DIL tipico anche della prosa verghiana nella quale, vedremo, è adoperato in tutte le sue funzioni.
- 2) Il linguista non parla esplicitamente di una fusione tra DD e DI, ma di «resoconto indiretto, privo però di servitù sintattiche e contenente una serie di modalità proprie del discorso diretto». Per ora invitiamo il lettore a ricordare la parola 'resoconto' e rimandiamo le osservazioni su quest'aspetto al paragrafo relativo allo SIL in Verga.

Più breve, ma non meno significativa, è la definizione del DIL fornita da Dardano - Trifone:

Nozione utilizzata soprattutto nell'analisi dei testi narrativi moderni, per indicare che il discorso del personaggio è riportato dall'autore in forma indiretta, mantenendo però alcuni caratteri tipici della forma diretta [...]. Il *discorso indiretto libero* costituisce una struttura alternativa rispetto al discorso diretto o indiretto ed ha essenzialmente lo scopo di vivacizzare lo stile. [DARDANO - TRIFONE 1997: 700-701]

Anche in questo caso, concorrono alla definizione del DIL il criterio linguistico-grammaticale (nel considerare il DIL come mistione di DD e DI) e il criterio stilistico (il DIL ha la funzione di «vivacizzare lo stile»).

Tra gli studi recenti sul parlato vogliamo ricordare CALARESU [2002] e LOPORCARO [2005].

Emilia Calaresu, studiando le forme del discorso riportato nella lingua parlata, dimostra come anche il DIL, ritenuto tradizionalmente come esclusivo dello «stile letterario scritto» sia adoperato nel parlare quotidiano [CALARESU 2002: 18]. Ad esemplificazione di ciò la studiosa cita la frase seguente:

(18) Durante la riunione c'è stato uno show a sorpresa di Giovanni. E non ne poteva più, e col cavolo che lo avremmo rivisto alle nostre riunioni, e allora lì Lia è scattata. Ah, era proprio un bel presuntuoso.

Non mancano poi considerazioni sull'impossibilità di una definizione univoca del costrutto, come invece accade per il DD e il DI:

Il DIL è più difficilmente definibile “classico” o “tradizionale” [...]. Questa forma è infatti piuttosto definibile attraverso la molteplicità di forme che attraverso una precisa o unica struttura formale e, tradizionalmente, è considerata come una costruzione ibrida tra quella del DD e quella del DI. Si tratta quindi di una forma le cui definizioni sono tuttora molto controverse. [*Ibid.* : 28]

Lo studio di Loporcaro, pur caratterizzandosi per l'attenzione al linguaggio giornalistico italiano, a proposito del DIL non tralascia una riflessione puntuale sull'uso del costrutto nella letteratura, soprattutto nella narrativa verista [cfr. LOPORCARO 2005: 109-111].

Riguardo all'uso del DIL nel linguaggio giornalistico bisogna operare una distinzione. Nel linguaggio giornalistico, in generale, non si richiede un'osmosi tra chi riporta gli enunciati e chi ha pronunciato effettivamente quegli enunciati. Pertanto, il DIL non viene adoperato:

In questa fisiologia il DIL, prestandosi sistematicamente all'ambiguità, non ha diritto di cittadinanza. Se lo si riscontrasse nel linguaggio giornalistico, esso potrebbe essere definito, con giusta ragione, una patologia. [Ibid. : 112]

Ma, continua lo studioso, il linguaggio giornalistico italiano, specialmente a partire dagli anni '70, «è caduto nella tentazione di utilizzare il DIL. Questa una delle ragioni della differenza, nel panorama attuale, fra giornalismo italiano e quello degli altri paesi avanzati» (p.113).

7. Prima definizione di DIL e criteri dell'analisi

Attraverso la considerazione delle varie trattazioni (specialmente Garavelli, Bally), si possono già formulare alcune conclusioni, senz'altro provvisorie, ma utili ai fini dell'impostazione dell'analisi che svolgeremo nei prossimi capitoli. Innanzitutto, in misura diversa, gli studiosi concordano nel considerare il DIL come una forma intermedia fra DI e DD e nell'additare, come principali rivelatori del costrutto, alcuni tempi verbali (imperfetto, condizionale passato, entrambi "trasposizione" rispettivamente del presente e del futuro del DD); la III pers.; tutti i costrutti e le espressioni che rimandano al parlato. In misura diversa concordano gli studiosi, ch  Bally indica anche come esempio di DIL il seguente contesto alla I pers. [BALLY 1914: 406]:

(19) Je m'arr tai: entrerais-je ou retournerais-je sur mes pas?

Riguardo allo stabilire in che misura il DIL sia forma intermedia tra DI e DD si riscontrano delle discordanze nell'interpretazione dell'aggettivo "libero" che

qualifica il DIL: il DIL è “libero”, secondo Bally, in quanto risulta privo di legami sintattici tipici del DI, cioè *verbum dicendi* introduttore + *che* subordinante. E allora sembrerebbe escluso dal DIL il caso (4) esemplificato dalla Garavelli. Noi condividiamo in pieno la spiegazione di Bally, ma nello stesso tempo anche l’esemplificazione della Garavelli: il caso (4) mostra sì il verbo introduttore e la congiunzione subordinante, ma presenta, all’interno dell’inserito degli elementi linguistici che rendono il DI “libero” (l’esclamazione *perdio* e lo stile nominale). In questo caso risultano di grande interesse le considerazioni svolte sempre dal Bally: il DIL non è un *unicum*, ma un insieme di varietà che si situano su una linea tra DI e DD. Certamente, il DIL genuino è torniamo a ripetere, quello che presenta l’assenza del *verbum dicendi* + congiunzione subordinante. In (4) si potrebbe affermare che ci troviamo di fronte a un caso di «bilanciamento degli opposti»¹³, tipico del DIL pirandelliano: ai legami sintattici che riconducono al DI (livello degli indizî esterni), corrisponde una sintassi e/o un lessico “liberi” all’interno dell’inserito (livello degli indizî interni).

Molto ingenuamente diremo che per l’individuazione dei contesti in DIL seguiremo questo criterio: si avrà DIL tutte le volte in cui ci sarà un discorso riportato a metà strada tra DI e DD. Elementi per identificare il costrutto saranno i tempi verbali (imperfetto e condizionale passato), la III pers. in luogo della I pers., la sintassi e il lessico vicini al parlato. L’assenza di legami sintattici esterni sarà garanzia di un DIL “genuino”, il DIL per eccellenza, che però non esclude altre varietà del costrutto.

In base alle considerazioni di Bally, inoltre, non potremo non dare spazio, nella nostra ricerca, ad una considerazione dell’aspetto stilistico del fenomeno. A tal proposito è necessario precisare che per *stile* intendiamo sulla scorta di SEGRE [1985: 307]:

¹³ Mutuo l’espressione dal celebre studio di Maurizio Dardano sulla lingua poetica del Novecento [DARDANO 2001]

A) L'assieme dei tratti formali che caratterizzano (in complesso o in un momento particolare) il modo di esprimersi di una persona, o il modo di scrivere di un autore;

B) L'assieme dei tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, costituito su basi tipologiche e storiche.

Il DIL è anch'esso un «tratto formale» legato sia alla poetica di un autore o di un gruppo di autori (ad esempio i veristi), sia a un genere (nel nostro caso il romanzo o la novella dell'Ottocento). Ecco che allora sarà giustificata una considerazione della poetica dei singoli autori dei quali analizzeremo le opere. Questo ci permetterà di comprendere come il DIL sia motivato dall'esigenza di realismo che caratterizza la narrativa del secolo XIX e che, sul piano dell'espressione, si concretizza in un avvicinamento alla lingua parlata. Si tratta di un aspetto messo in luce nel passo di Bally che abbiamo riportato, ma trascurato nelle trattazioni italiane sul DIL, forse proprio per l'assenza in Italia, fino a tempi recenti, di una considerazione approfondita della lingua parlata.

Il DIL si ha quando c'è avvicinamento al parlato. Herczeg solo ha avuto questa brillante intuizione, senza l'ausilio degli studi sul parlato. Solo la tendenza all'avvicinamento all'oralità che giustifica il DIL: ecco perché troviamo il DIL in La Fontaine: la fiaba è genere quanto mai vicino all'oralità¹⁴.

Altro punto su cui vogliamo soffermarci è l'etichetta “stile indiretto libero” (SIL), usata come sinonimo di DIL. Dalle osservazioni svolte di sopra un rapporto di sinonimia tra le due espressioni può essere certamente giustificato. Tuttavia noi riteniamo più appropriata la denominazione “discorso indiretto libero” (DIL), in quanto forma “libera” di *discorso* riportato. Adotteremo l'etichetta SIL per spiegare alcuni fatti presenti nella prosa verghiana e rimandiamo alla conclusione del capitolo su Verga la nostra definizione dello SIL.

Parlando del DIL come una delle forme “libere” di discorso riportato, non possiamo sottrarci ad una breve considerazione del DDL. Sulla base di

¹⁴ Cfr. LAVINIO [1993]

GARAVELLI [1995] e [1996] il DDL sarebbe un DD privo del *verbum dicendi* introduttore. Prendiamo un esempio dal parlato in CALARESU [2002: 18], dato che il contesto (5) non presenta un DDL, ma un DIL seguito dal DD - un caso analogo a (16):

(20) Noi tutti in silenzio e Giovanni che ribolliva. Hai presente un'esplosione? Mancava poco che lui e Lia venissero alle mani. **«Eh no, non ne posso più, adesso basta! Non mi rivedrete mai più alle vostre riunioni.» «Ah, presuntuoso che non sei altro!».**

L'esempio (20) mostra inequivocabilmente un DDL, ma secondo noi DDL può anche essere considerato questo passo tratto dai *Malavoglia*, in analogia con il DIL costituito da una relativa¹⁵, individuato da Charles Bally:

Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, **che son quelli che possono aiutarci.** 11

Come rivelatori del DD il contesto presenta la I pers. plur. nell'enclitico -ci e il tempo presente (*possono*), ma l'inserito è "libero".

¹⁵ A proposito delle proposizioni relative rimandiamo alla splendida ed esauriente tesi di Dottorato di Elisa De Roberto, *Le proposizioni relative nell'italiano antico*, che si discuterà presso l'Università degli Studi Roma Tre nel 2008.

PARTE II
Analisi del corpus

Capitolo II

Il DIL “in germe” dei *Promessi Sposi*

1. Le intenzioni poetiche e linguistiche attuate nel romanzo

Non basterebbe un libro intero per affrontare un discorso esauriente sulla poetica di Manzoni e sulla sua attenzione rivolta al problema della lingua. Rimandiamo quindi ad alcune opere del nostro, quali la lettera *Sul Romanticismo*, la prefazione alla tragedia *Il Conte di Carmagnola*, la *Lettre à M. Chauvet*, al discorso *Del romanzo e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione*. Inoltre segnaliamo i capitoli sul Manzoni, presenti nelle grandi storie letterarie, come ALBERTI [1969: 621-745], NIGRO [1995]. Per la lingua sono da vedere soprattutto VITALE [1986], SERIANNI [1989: 133-143], NENCIONI [1983: 3-27], [1993], COLETTI [1993: 267-281].

In questa sede ci interessa capire perché Manzoni, nel suo capolavoro, abbia fatto un uso assai moderato dello stile indiretto libero, se, in altri termini, esista una motivazione di ciò nelle sue istanze poetiche. A noi sembra di sì: questa ragione può essere rintracciata nella prefazione del romanzo, dopo la trascrizione del passo dell'anonimo, che qui riportiamo:

"Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?"

Questa riflessione dubitativa, nata nel travaglio del decifrare uno scarabocchio che veniva dopo accidenti, mi fece sospender la copia, e pensar più seriamente a quello che convenisse di fare. "Ben è vero, dicevo tra me, scartabellando il manoscritto, ben è vero che quella grandine di concettini e di figure non continua così alla distesa per tutta l'opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano. Sì; ma com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati. E poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e là; e poi, ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar meraviglia, o di far pensare, a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio. E allora, accozzando, con

un'abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo. Ecco qui: declamazioni ampollose, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese. In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno: son troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze. Meno male, che il buon pensiero m'è venuto sul principio di questo sciagurato lavoro: e me ne lavo le mani".

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella. " Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? " Non essendosi presentato alcuna obiezione ragionevole, il partito fu subito abbracciato. Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo.

Nel passo sopra riportato vi è racchiusa tutta la poetica di Manzoni nelle sue linee fondamentali:

1) L'attenzione ai lettori. L'autore, pur ironizzando nel corso del romanzo sui suoi «venticinque lettori», vuole espressamente scrivere per un ampio pubblico di lettori, vuole che quanto egli comunica sia recepito dal maggior numero possibile di lettori. Si considerino, nel nostro passo, le due espressioni: «si troverà poi chi duri la fatica di leggerla»; «In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno: sono troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze». Come si vede, alla polemica contro il secolo XVII, che caratterizzerà tutto il romanzo e che qui è rivolta alla critica di quello stile barocco frondoso, si unisce la sollecitudine per i lettori moderni.

2) L'attenzione al «vero» storico, che deve costituire l'oggetto dell'opera letteraria. Manzoni parla di «una storia così bella» in quanto completa di tutti i contenuti preferiti dall'autore: il vero storico, le vicende degli umili, ignorate dagli storici di professione, gli interventi della mano di Dio.

Ma, oltre a ciò, l'introduzione contiene una frase che, a nostro avviso, giustifica la scarsa presenza del DIL nel romanzo: «que' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma di rettorica discreta, fine, di buon gusto».

Giustamente, in tutte le trattazioni che hanno affrontato la questione della rappresentazione del parlato nella narrativa italiana, a Manzoni viene attribuito il

ruolo di innovatore. Come scrive Coletti: «Alessandro Manzoni perciò, di fatto, introdusse il romanzo moderno in Italia e, con esso, rivoluzionò la lingua della prosa letteraria» [COLETTI 1993: 266]. Tale rivoluzione linguistica consiste nell'avvicinare la lingua letteraria al parlato, ma, si badi bene, non tanto per uno scopo mimetico (la caratterizzazione di personaggi e ambienti), quanto perché l'opera possa essere fruita da un ampio pubblico di lettori. A Manzoni interessa raccontare e divulgare, non caratterizzare linguisticamente. Nei *Promessi sposi* è Manzoni che narra, mentre in Verga saranno i personaggi a narrare, in osmosi con l'autore. Di qui, a nostro avviso, la scarsa presenza del DIL nel romanzo manzoniano¹⁶.

2. I “frammenti” di DIL

Rispetto all'uso che del DIL faranno gli altri scrittori dell'Ottocento, in Manzoni la presenza del costrutto è assai limitata sia quantitativamente (ad un primo spoglio abbiamo solo rintracciato dieci contesti), sia qualitativamente (il DIL dei *Promessi Sposi* non presenta affatto quella scioltezza e quei caratteri linguistici tipici dello stilema). A noi sembra che la scarsità di occorrenze del DIL nel romanzo manzoniano si lega alle istanze poetiche dell'autore: dal punto di vista strettamente poetico Manzoni vuole sì rifarsi al vero storico, ma sono assenti nella sua concezione dell'arte quelle esigenze di impersonalità che caratterizzeranno il Realismo e Naturalismo francesi e che passeranno al nostro Verismo, richiedendo, per la loro attuazione, proprio il DIL. Inoltre, come si è detto, l'attenzione del Manzoni alla lingua d'uso non mira tanto alla mimesi del parlato, quanto invece alla possibilità di comprensione da parte del maggior numero possibile di lettori. Vediamo ora i contesti raccolti¹⁷:

PS 1

Egli, tenendosi sempre il breviario aperto dinanzi, come se leggesse, spingeva lo sguardo in su, per ispiar le mosse di coloro; e, vedendoseli venir proprio incontro, fu assalito a un tratto da mille pensieri. Domandò subito in

¹⁶ Aggiungiamo che Manzoni non aveva, come Verga, i precedenti francesi.

¹⁷ Si cita da A. MANZONI, *I Promessi Sposi* (1840), a cura di Salvatore S. Nigro, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2002.

fretta a sé stesso, se, tra i bravi e lui, ci fosse qualche uscita di strada, a destra o a sinistra; e gli sovvenne subito di no. Fece un rapido esame, se avesse peccato contro qualche potente, contro qualche vendicativo; ma, anche in quel turbamento, il testimonio consolante della coscienza lo rassicurava alquanto: **i bravi però s'avvicinavano, guardandolo fisso.** Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi: **nessuno;** un'altra più modesta sulla strada dinanzi; **nessuno, fuorché i bravi. Che fare? tornare indietro, non era a tempo: darla a gambe, era lo stesso che dire, inseguitemi, o peggio.** Non potendo schivare il pericolo, vi corse incontro. (cap. I)

Si tratta del celebre incontro di don Abbondio con i bravi di Don Rodrigo. In grassetto abbiamo evidenziato dei “frammenti” di DIL che riferiscono i pensieri del curato. Il contesto si apre con un brano diegetico che descrive lo stato d'animo del personaggio e in cui troviamo numerosi *verba dicendi* e *sentiendi* al passato remoto (*fu assalito a un tratto da mille pensieri; domandò subito in fretta a sé stesso; gli sovvenne; fece un rapido esame*). Ad introdurre il primo lacerto di DIL è però una proposizione con il verbo all'imperfetto (*il testimonio della coscienza lo rassicurava alquanto*). Il DIL è costituito da un breve periodo costituito dalla principale e da una modale e, ad una prima considerazione, sembrerebbe un enunciato diegetico. A rivelare che qui si tratta di un pensiero di don Abbondio è la congiunzione avversativa *però* che sta ad indicare un contrasto tra quanto era emerso nel «rapido esame» del curato e la realtà con cui ora egli si doveva scontrare. Segnaliamo la presenza dell'imperfetto (*si avvicinavano*) *pro* presente e la III pers. in luogo della I nel clitico *lo*. La gerundiva modale avvicina molto il DIL alla voce dell'autore.

Segue un'altra parte diegetica in cui ritroviamo il passato remoto (*Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi*). Il DIL ripropone i pensieri di don Abbondio: dapprima la constatazione dell'assenza di «qualcheduno» che «arrivasse» (*nessuno; nessuno fuorché i bravi*) e poi una serie di interrogazioni sul comportamento da tenere. Si noti l'uso dell'infinito interrogativo e ipotetico (*Che fare?; tornare indietro; darla a gambe*) e dell'imperfetto, ma *pro*

condizionale presente (*non era a tempo; era lo stesso*). Già da questo primo esempio emerge una peculiarità fondamentale del DIL manzoniano: la stretta vicinanza alla voce autoriale.

PS 2

Renzo intanto camminava a passi infuriati verso casa, senza aver determinato quel che dovesse fare, ma con una smania addosso di far qualcosa di strano e terribile. I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi. Renzo era un giovine pacifico e alieno dal sangue, un giovine schietto e nemico d'ogni insidia; ma, in que' momenti, il suo cuore non batteva che per l'omicidio, la sua mente non era occupata che a fantasticare un tradimento. **Avrebbe voluto correre alla casa di don Rodrigo, afferrarlo per il collo, e...** ma gli veniva in mente ch'era come una fortezza, guarnita di bravi al di dentro, e guardata al di fuori; che i soli amici e servitori ben conosciuti v'entravan liberamente, senza essere squadriati da capo a piedi; che un artigianello sconosciuto non vi potrebb'entrare senza un esame, e ch'egli sopra tutto... egli vi sarebbe forse troppo conosciuto. Si figurava allora di prendere il suo schioppo, d'appiattarsi dietro una siepe, aspettando se mai, se mai colui venisse a passar solo; e, internandosi, con feroce compiacenza, in quell'immaginazione, si figurava di sentire una pedata, quella pedata, d'alzar chetamente la testa; riconosceva lo scellerato, spianava lo schioppo, prendeva la mira, sparava, lo vedeva cadere e dare i tratti, gli lanciava una maledizione, e correva sulla strada del confine a mettersi in salvo. - E Lucia? - Appena questa parola si fu gettata a traverso di quelle bianche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla. Si rammentò degli ultimi ricordi de' suoi parenti, si rammentò di Dio, della Madonna e de' santi, pensò alla consolazione che aveva tante volte provata di trovarsi senza delitti, all'orrore che aveva tante volte provato al racconto d'un omicidio; e si risvegliò da quel sogno di sangue, con ispavento, con rimorso, e insieme con una specie di gioia di non aver fatto altro che immaginare.

Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri tirava seco! Tante speranze, tante promesse, un avvenire così vagheggiato, e così tanto sicuro, e quel giorno così sospirato! **E come, con che parole annunziarle una tal nuova? E poi, che partito prendere? Come farla sua, a dispetto della forza di quell'iniquo potente?** E insieme a tutto questo, non un sospetto formato, ma un'ombra tormentosa gli passava per la mente. **Quella soverchieria di don Rodrigo non poteva esser mossa che da una brutale passione per Lucia. E Lucia? Che avesse data a colui la più piccola occasione, la più leggiera lusinga,** non era un pensiero che potesse fermarsi un momento nella testa di Renzo. **Ma n'era informata? Poteva colui aver concepita quell'infame passione, senza che lei se n'avvedesse? Avrebbe spinte le**

cose tanto in là, prima d'averla tentata in qualche modo? E Lucia non ne aveva mai detto una parola a lui! al suo promesso!

Dominato da questi pensieri, passò davanti a casa sua [...]. Cap. II

Dopo aver saputo da don Abbondio la vera ragione della mancata celebrazione delle sue nozze, Renzo, mentre si reca alla casa della sua promessa sposa, è assalito da numerosi pensieri: il desiderio di liberarsi di don Rodrigo uccidendolo, i rimorsi, il modo di riferire la triste nuova a Lucia, il dubbio sul comportamento dell'amata. Anche qui il DIL è usato con parsimonia, ma abbiamo voluto riportare per intero il brano in quanto mostra, a nostro avviso, alcune delle peculiarità fondamentali del modo di narrare di Manzoni e del suo capolavoro. Analizziamo accuratamente il contesto.

Il brano incomincia con la descrizione degli atti di Renzo che, incerto sul da farsi, «camminava a passi infuriati verso casa». Segue un'osservazione morale dell'autore sulla duplice colpa de «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui». Vogliamo sottolineare come tale osservazione si inserisca nel tessuto narrativo, senza affatto disturbarlo. In altre parole, il lettore non avverte uno stacco poiché questo inserto mortale è insieme conseguenza di quanto è stato detto prima e preparazione di quel che seguirà, cioè la descrizione dell'indole di Renzo e il suo monologo interiore. Non si può non concordare con quanto afferma Natalino Sapegno e non applicare le parole del grande storico della letteratura italiana al nostro contesto:

Il giudizio morale è senza dubbio presente, non solo nei *Promessi sposi*, ma anche nelle liriche e nelle tragedie; non mai tuttavia come un presupposto, cui s'accordino a posteriori le invenzioni fantastiche, bensì come una norma ideale che dall'interno le illumina e le coordina in una concezione organica, toglie ad esse ogni sapere di gratuito e di dilettesco, attribuisce loro un ritmo e un significato. E chi si fa a leggere, con animo sgombro, l'opera di Manzoni, non ne avverte prima il «sugo», il contenuto educativo, l'idea morale, la «tesi» insomma, bensì l'incalzante e naturalissimo ritmo narrativo, l'umana e poetica «verità» delle cose e delle persone. [SAPEGNO 1989 : 151].

La descrizione del carattere di Renzo, «un giovane pacifico e alieno dal sangue, un giovine schietto e nemico d'ogni insidia», è seguita subito da quella del suo

animo «in que' momenti», quando «la sua mente non era occupata che a fantasticare un tradimento». Quest'ultima espressione ha la funzione d'introdurre il monologo interiore, il quale si apre con un inserto in DIL che non rompe propriamente la continuità della diegesi. Il DIL è solo rivelato dai puntini di sospensione che inducono ad interpretare quanto riportato come un pensiero di Renzo (del resto ciò è confermato dal successivo attacco della diegesi: *ma gli veniva in mente*). Il condizionale passato (*Avrebbe voluto*) potrebbe agevolmente essere sostituito da un imperfetto *pro* presente (*voleva*), quindi potrebbe essere considerato come un rivelatore non troppo marcato. Il progetto di omicidio è, invece, tutto in DI (c'è solo la frase *egli vi sarebbe forse troppo conosciuto* che potrebbe assomigliare a un DIL, data l'assenza della congiunzione subordinante. Tuttavia il pronome letterario *egli* non conferisce certo "libertà" all'enunciato). L'interrogativa in DD (- *E Lucia?* -) introduce la seconda parte del monologo interiore, quando Renzo, ripensando alla donna amata, ci mostra interamente la sua buona e vera indole unitamente alla sua incrollabile fede. Ma, nell'animo del protagonista, si riaffacciano anche altri pensieri, altri dubbi, tutti riportati in DIL. Il DIL, introdotto da due esclamative che riportano le considerazioni dell'autore (*Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri tirava seco! Tante speranze, tante promesse, un avvenire così vagheggiato, e così tenuto sicuro, e quel giorno così sospirato!*), è costituito dapprima da tre interrogative. Abbiamo l'infinito interrogativo, forma preferita nel DIL da Manzoni (*E come, con che parole annunziarle; che partito prendere?; Come farla sua*), mentre la III pers. in luogo della I è solo indicata dal possessivo *sua*. Segue un'altra sezione diegetica per introdurre i dubbi su Lucia, tutti in DIL. La seconda parte del DIL è costituita da tre interrogative con verbo all'imperfetto (*n'era informata; poteva colui*) o al condizionale passato (*Avrebbe spinte le cose tanto in là*) e da due esclamative. In queste ultime è da notare il trapassato prossimo *pro* passato prossimo (*non ne aveva mai detta*) e l'uso della III pers. (*a lui! al suo promesso!*).

PS 3

Il terrore di Gertrude al rumore de' passi di lui, non si può descrivere né immaginare: **era quel padre, era irritato, e lei si sentiva colpevole**. Ma quando lo vide comparire [...]. Cap. IX

Abbiamo qui un breve DIL che riporta un pensiero di Gertrude. Si noti la presenza dell'imperfetto in luogo del presente (*era; era irritato; si sentiva*), la III pers. in luogo della I, segnalata nei pronomi (*e lei si*). Anche qui emerge, sia pur in modo implicito, la voce autoriale: nel sintagma *quel padre*, infatti, si potrebbe scorgere forse un'anticipazione del commento che Manzoni fa in apertura del capitolo successivo a quello del nostro contesto («non ci regge il cuore di dargli in questo momento il titolo di padre»).

PS 4

Il primo confuso tumulto di que' sentimenti s'acquietò a poco a poco; ma tornando essi poi a uno per volta nell'animo, vi s'ingrandivano, e si fermavano a tormentarlo più distintamente e a bell'agio. **Che poteva mai esser quella punizione minacciata in enimma?** Molte e varie e strane se ne affacciavano alla fantasia ardente e inesperta di Gertrude. Cap. IX

Altro DIL, anch'esso brevissimo come il precedente, riferito a Gertrude. È introdotto da un brano diegetico che descrive lo stato d'animo della ragazza. Il DIL è costituito da un'interrogativa con verbo all'imperfetto (*poteva*), non *pro* presente, ma *pro* futuro del DD.

PS 5

Il Griso rispose che sperava di no; e la conclusione del discorso fu che don Rodrigo gli ordinò, per il giorno dopo, tre cose che colui avrebbe saputo ben pensare anche da sé. **Spedire la mattina presto due uomini a fare al console quella tale intimidazione**, che fu poi fatta, come abbiam veduto; **due altri al casolare a far la ronda, per tenerne lontano ogni ozioso che vi capitasse, e sottrarre a ogni sguardo la bussola fino alla notte prossima, in cui si manderebbe a prenderla; giacché per allora non conveniva fare altri movimenti da dar sospetto; andar poi lui, e mandare anche altri, de' più disinvolti e di buona testa, a mescolarsi con la gente, per scovar qualcosa intorno all'imbroglio di quella notte.** Dati tali ordini, don Rodrigo se n'andò a dormire. Cap. XI

Il DIL, come rivela il *verbum dicendi* anteposto (*gli ordinò*) e la perifrasi posposta all'inserito (*Dati tali ordini*), ha la funzione di riportare i comandi di don Rodrigo dopo il rapimento fallito. In esso segnaliamo la presenza dell'infinito (*Spedire; sottrarre; andar poi lui; mandare; mescolarsi*), l'imperfetto *pro*

presente (*giacché per allora non conveniva*) e, ancora una volta, l'intromissione della voce autoriale (*che fu poi fatta, come abbiám veduto*).

PS 6

Sopra tutto, confendeva le teste, e disordinava le congetture quel pellegrino veduto da Stefano e da Carlandrea, **quel pellegrino che i malandrini volevano ammazzare, e che se n'era andato con loro, o che essi avevan portato via. Cos'era venuto a fare? Era un'anima del purgatorio, comparsa per aiutar le donne; era un'anima dannata d'un pellegrino birbante e impostore che veniva sempre di notte a unirsi con chi facesse di quelle che lui aveva fatte vivendo; era un pellegrino vivo e vero, che coloro avevan voluto ammazzare, per timor che gridasse, e destasse il paese; era** (vedete un po' cosa si va a pensare!) **uno di quegli stessi malandrini travestito da pellegrino**; era questo, era quello, era tante cose che tutta la sagacità e l'esperienza del Griso non sarebbe bastata a scoprire chi fosse. Cap. XI

In questo contesto osserviamo un DIL che, *mutatis mutandis*, ritroveremo anche in Verga, con la stessa funzione di riportare il “coro” delle voci del paese, nel nostro caso le illazioni degli abitanti sui fatti accaduti nella “notte degli imbrogli”. L'inserto, di lunghezza considerevole, non presenta introduttori esterni espliciti, quali verba dicendi o loro sostituti, ma un'espressione che indica la difficoltà dei paesani di scoprire la verità (*confondeva le teste, e disordinava le congetture*). All'interno del DIL troviamo diversi rivelatori grammaticali tipici del costrutto, come il trapassato prossimo in luogo del passato prossimo (*se n'era andato; avevan portato; era venuto*), l'imperfetto in luogo del presente (*era; veniva*). Nonostante questi elementi di affinità, il DIL è lontano dalle caratteristiche del DIL classico, ché compare sempre la voce dell'autore, questa volta in un inciso tra parentesi in cui egli si rivolge ai lettori (*vedete un po' cosa si va a pensare!*), sia in conclusione (*era questo, era quello*).

PS 7

Il giovine intanto, mentre si vestiva adagino adagino, richiamandosi, come poteva, alla memoria gli avvenimenti del giorno avanti, indovinava bene, a un di presso, che le gride e il nome e il cognome dovevano esser la causa di tutto; **ma come diamine colui lo sapeva quel nome? E che diamine era accaduto in quella notte, perché la giustizia avesse preso tant'animo, da venire a colpo sicuro, a metter le mani addosso a uno de' buoni figliuoli**

che, il giorno avanti, avevan tanta voce in capitolo? e che non dovevano esser tutti addormentati, poiché Renzo s'accorgeva anche lui d'un ronzio crescente nella strada. Cap. XV

Il DIL riporta dei pensieri di Renzo. Si tratta forse del DIL più "libero" del romanzo per la presenza di tratti sintattici del parlato. Ad introdurre il DIL è un inserto diegetico presentante alcune perifrasi, sostitutive di *verba cogitandi* (*richiamandosi, come poteva, alla memoria; indovinava bene*). Il DIL è costituito da due interrogative. Oltre ai rivelatori tipici (l'imperfetto pro presente: *sapeva*; il trapassato prossimo pro passato prossimo: *era accaduto*), troviamo anche una dislocazione a destra (*lo sapeva quel nome*) e un'espressione colloquiale ripetuta (*come diamine; che diamine*). Si noti che anche qui entra la voce dell'autore senza stacco col DIL, attraverso la coordinazione (*e che non dovevano esser tutti addormentati, poiché Renzo*).

PS 8

Quando gli parve d'essersi allontanato abbastanza, rallentò il passo, per non dar sospetto; e cominciò a guardare in qua e in là, per isceglie la persona a cui far la domanda, una faccia che ispirasse confidenza. **La domanda per sé era sospetta, il tempo stringeva; i birri, appena liberati da quel piccolo intoppo, dovevan senza dubbio essersi rimessi in traccia del loro fuggitivo; la voce di quella fuga poteva esser arrivata fin là;** e in tali strette, Renzo dovette fare forse dieci giudizi fisiognomici [...] Cap.XVI

Altro DIL esprime pensieri di Renzo. Che il DIL abbia tale funzione ci è rivelato dalla diegesi che descrive la ricerca di Renzo di «una faccia che ispirasse confidenza» per chiedere da che parte uscire da Milano nella direzione verso il bergamasco. Certamente, anche in questo caso, la voce dell'autore torna in conclusione a legarsi con la coordinazione (*e in tali strette, Renzo*), ma a conferire una certa vivacità al costrutto concorre l'andamento paratattico asindetico che vuole indicare, sul piano dell'espressione, l'angoscia del protagonista. L'imperfetto, ora sostituisce un presente (*era sospetta; stringeva*), ora un condizionale passato pro futuro del DD (*dovevan; poteva essere arrivata*).

PS 9

Basta spesso una voglia, per non lasciar ben avere un uomo; pensate poi due alla volta, l'una in guerra coll'altra. Il povero Renzo n'aveva, da molte ore, due tali in corpo, come sapete: la voglia di correre, e quella di star nascosto: e le sciagurate parole del mercante gli avevano accresciuto oltremodo l'una e l'altra a un colpo. **Dunque la sua avventura aveva fatto chiasso; dunque lo volevano a qualunque patto; chi sa quanti birri erano in campo per dargli la caccia! quali ordini erano stati spediti di frugar ne' paesi, nell'osterie, per le strade!** Pensava bensì che finalmente i birri che lo conoscevano, eran due soli, e che il nome non lo portava scritto in fronte [...] Cap. XVII

Anche questo DIL riporta l'angoscia di Renzo durante la sua fuga da Milano, come descrive la diegesi. Il DIL presenta rivelatori tipici, come il trapassato prossimo pro passato prossimo (*aveva fatto chiasso; eran stati spediti*), l'imperfetto pro presente (*volevano; erano in campo*), i pronomi e i possessivi di III pers. in luogo di quelli di I (*la sua avventura; lo volevano; dargli la caccia*). Segue un DI, sempre riferito a Renzo.

PS 10

In mezzo alla malinconia e alla tenerezza di tali viste, una cosa toccava più sul vivo, e teneva in agitazione il nostro viaggiatore. **La casa doveva esser lì vicina, e chi sa se tra quella gente...** Ma passata tutta la comitiva, e cessato quel dubbio [...] Cap. XXXIV

Questo contesto si colloca dopo uno degli episodi più belli e toccanti del capolavoro manzoniano, l'episodio di Cecilia che, anche in Renzo, suscita «malinconia» e «tenerezza». Brevissimo il DIL che riporta un pensiero di Renzo, alla ricerca di Lucia. Rivelatori sono l'imperfetto in luogo del presente (*doveva*), l'avverbio *lì* pro *qui* del DD e il dimostrativo *quella* in luogo di *questa*.

Capitolo III

Il Verismo di Giovanni Verga

1. Introduzione

Se nei *Promessi Sposi* si incontra un DIL ancora allo stato nascente, si può dire, invece, che con l'opera del Verga verista¹⁸ il DIL entri prepotentemente nella narrativa italiana: Verga sfrutta, soprattutto nei *Malavoglia*, tutte le possibilità che l'istituto sintattico è in grado di offrire al narratore. Senz'altro ciò è dovuto all'influenza esercitata sul Verismo italiano da parte dei grandi narratori francesi del Realismo e Naturalismo, in particolare Gustave Flaubert ed Émile Zola. Ma non si deve dimenticare che l'uso del DIL in Verga si lega strettamente alle istanze poetiche dell'autore, le quali ci inducono a parlare di Verismo verghiano, un'etichetta volta a sottolineare l'originalità della concezione artistica del nostro e della sua attuazione nei capolavori.

Se nella formulazione dei canoni del Verismo, un ruolo di primo piano ebbe Luigi Capuana, è solo con Verga che si ha un Verismo genuino che, ricollegandosi alle esperienze francesi, le supera di gran lunga non solo per l'originalità dei contenuti, ma soprattutto per la forma. Numerosi critici e linguisti¹⁹ hanno più volte sottolineato come *I Malavoglia*, dopo il romanzo manzoniano, rappresentino l'esperienza narrativa più importante dell'Ottocento, sia sul piano del contenuto, sia sul piano della forma.

¹⁸ Per una considerazione di Verga e della sua opera rimandiamo all'insuperabile saggio di Luigi Russo, RUSSO [1993], contenente tra l'altro un preziosissimo scritto su *La lingua di Verga*. Inoltre, sono da consultare i capitoli dedicati al Verismo e all'opera verghiana nelle grandi storie letterarie. Segnaliamo in particolare CATTANEO [1969], ASOR ROSA [1995], GHIDETTI - TESTA [1999]. Ovviamente offrono interessantissimi approfondimenti i saggi apparsi sugli «Annali della Fondazione Verga» di Catania.

¹⁹ Sulla lingua di Verga e sulla sua originalità sono da considerare TRIFONE [1977] BRUNI [1982] e [2003: 155-169], NENCIONI [1988], SERIANNI [1990: 115-121], [1993: 563-564], COLETTI [1993: 294-308], TESTA [1997: 115-166], TRIFONE [1999: 248-253]. Sulla lingua dei *Malavoglia* sono da vedere i saggi di Gabriella Alfieri, veri e propri punti di riferimento per comprendere il rapporto lingua-dialetto in Verga, ALFIERI [1980] e [1983]. Da ultimo segnaliamo LEONE [2006].

2. La poetica

Prima di analizzare il DIL nei capolavori verghiani, sarà opportuno soffermarsi sulla poetica del Verga, che si può trovare espressa per intero in due testi: la dedica a Salvatore Farina, premessa alla novella *L'amante di Gramigna* della raccolta *Vita dei campi* e la prefazione a *I Malavoglia*. Questi due testi²⁰ condividono alcune peculiarità: a) sono contemporanei; b) non sono scritti teorici a sé stanti, ma sono premessi ad opere narrative, che di essi costituiscono l'attuazione; c) sono strettamente collegati, tanto da costituire l'uno il completamento dell'altro.

La dedica al Farina è strutturata in tre sezioni, nelle quali, Verga, cominciando con alcune osservazioni relative alla novella, finisce per svolgere un'ampia riflessione intorno all'arte sua e dei suoi amici, per concludere con un'esaltazione del romanzo, genere letterario più "completo" e "umano", additando la via attraverso la quale esso potrà giungere al «trionfo».

L'autore inizia definendo la sua novella «non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto», quindi una sorta di sperimentazione che prelude al «racconto» dei *Malavoglia*. Si potrebbe affermare, già da queste prime parole, che le osservazioni presenti nella dedica possono valere anche per l'intera raccolta *Vita dei campi*, un insieme di novelle, quindi di "abbozzi" che rappresentano per lo scrittore un esercizio preliminare prima della stesura del primo capolavoro.

Pur essendo semplicemente «abbozzo di un racconto», la novella possiede due caratteristiche che la renderanno interessante per il Farina: la brevità e, quel che più conta, la veridicità. Scrive Verga:

Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico - un documento umano, come dicono oggi; interessante forse per te e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore.

²⁰ Tutte le citazioni sono tratte da G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001; e da G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di Riccardo Bacchelli, Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001.

L'aggettivo «storico» può essere interpretato come sinonimo di “vero”. Un'interpretazione in tal senso è suggerita dalle stesse parole del narratore, che designa la sua novella come «un documento umano»: la parola «documento» suscita un'idea di veridicità.

Continuando con la lettura, assistiamo a un fatto apparentemente strano: *ex abrupto* compare nel testo una considerazione di carattere linguistico, assai celebre:

Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore.

In queste righe viene rappresentato un processo di comunicazione, con un emittente «io», un ricevente «tu», un messaggio (il testo della novella), un codice (costituito «press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare»), un canale (certamente lo scritto, ma uno scritto tendente all'oralità, come dimostra anche il verbo «te lo ripeterò»). Ma c'è pure un altro aspetto da sottolineare: il passo fornisce la spiegazione dell'aggettivo «storico» dal punto di vista della forma: «l'abbozzo» che Verga dedica al Farina è “vero” innanzitutto perché viene scritto così come è stato «raccolto pei viottoli dei campi», e il lettore potrà trovarsi di fronte al «fatto nudo e schietto», senza la mediazione della «lente dello scrittore». Bisogna poi ricordare altri due elementi degni di considerazione: 1) l'avverbio «press'a poco»: si può dire che Verga tenda a raggiungere l'impersonalità nell'opera d'arte dal punto di vista dell'espressione, con la consapevolezza di non pervenire ad una completa eclissi; 2) le parole «viottoli dei campi» inducono, anche in questo caso, ad estendere le considerazioni verghiane all'intera raccolta, il cui titolo è proprio *Vita dei campi*.

In piena rispondenza all'atteggiamento tipico dei veristi di guardare sempre al legame forma / contenuto nella composizione dell'opera d'arte, Verga ci fornisce delle indicazioni sui caratteri del contenuto del suo «documento umano» che lo rendono anch'essi «storico», cioè “vero”:

Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle lacrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne; il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contradditorî, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico.

Le opere del Verga verista costituiscono dei "documenti umani", dei "fatti umani" che sono "veri", "storici", in quanto possiedono «l'efficacia dell'*essere stato*», di vere lacrime, di «sensazioni che son passate per la carne». Argomento delle novelle, e anche dei romanzi, sarà dunque il processo delle passioni, un «fenomeno psicologico» che dovrà essere analizzato con «scrupolo scientifico», vista la sua complessità.

Nella seconda sezione Verga passa a considerare il processo della creazione artistica del Verismo. Momento di transizione dalla prima alla seconda sezione è la dichiarazione dell'autore:

Di questo che ti narro oggi ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà e un giorno basterà per tutti.

Nella rappresentazione del «fatto umano» i grandi artisti del passato hanno «intravvisto con intuizione quasi divina» soltanto il «risultato psicologico», l'«effetto della catastrofe». I veristi, al contrario, privilegiano «lo sviluppo logico, necessario» del fatto umano, «ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale». Scopo di questo nuovo «processo artistico», che si attua attraverso lo «studio dell'uomo interiore», sarà la conquista delle «verità psicologiche» che «non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire».

Dopo queste riflessioni si passa alla terza sezione, in cui Verga si sofferma sul romanzo, da lui ritenuto «la più completa e la più umana delle opere d'arte». Ritorna il legame forma / contenuto, ma all'interno di considerazioni più complesse. Secondo Verga il romanzo raggiungerà il suo «trionfo» quando

l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore.

Il romanzo, nella forma, dovrà presentare armonia e coesione in modo che l'autore si eclissi. La forma dovrà rendere «un mistero» il processo artistico al pari dello «svolgersi delle passioni», e in tal modo il romanzo apparirà come «un fatto naturale». L'opera d'arte, conclude Verga, non dovrà mantenere

nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale.

Si noti l'analogia di alcune espressioni, «come dev'essere, ed è necessario che sia», «il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie», riferite alla forma del romanzo, e «sviluppo logico, necessario», vista sopra, riferita al «fatto umano».

La prefazione al romanzo *I Malavoglia* si ricollega nei contenuti alla dedica al Farina, della quale costituisce il naturale completamento. Infatti, tutte le istanze poetiche, espresse in quella sede, tornano qui all'interno di una concezione artistica più complessa, contenente anche riflessioni, direi quasi “filosofiche”, sulla vita e sull'agire dell'uomo. Collegamento con quanto detto nella dedica, dunque, e sviluppo ulteriore. Ciò si riscontra già nelle prime parole della prefazione che denunciano chiari legami con l'inizio dell'altro testo e contemporaneamente differenze, quanto all'evoluzione della concezione artistica dello scrittore:

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta meglio o che si potrebbe star meglio.

Se prima avevamo a che fare con un «abbozzo di un racconto», una novella, qui Verga designa subito la sua opera come un «racconto» che si configura sempre come «studio sincero e spassionato», una formula questa, molto vicina per significato all'aggettivo «storico» o all'espressione «documento umano» presenti nella dedica. Oggetto del romanzo sarà il desiderio di migliorare, «l'accorgersi che non si sta meglio o si potrebbe star meglio» che anima una famiglia di umili condizioni, «vissuta sino allora relativamente felice». Ma ecco l'argomento del romanzo si collega, pur nella sua novità, alla raccolta *Vita dei campi*, ché al centro c'è sempre «il meccanismo» o «processo» delle passioni che deve essere studiato dallo scrittore:

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali.

Le «irrequietudini pel benessere» che danno luogo all'«attività umana» che, a sua volta, «produce la fiumana del progresso» sono sempre le passioni. Ecco che ritorna, a fondamento della produzione artistica, lo «studio dell'uomo interiore». Ma anche in questo caso si nota un'evoluzione: il processo delle passioni che determina l'agire umano (in «la determinano» il clitico oggi si riferisce all'«attività umana») è strettamente collegato alla condizione sociale dei personaggi rappresentati: man mano che si sale il meccanismo della passione si eleva anch'esso complicandosi. Nei *Malavoglia*, poiché ci troviamo nelle «basse sfere», il processo delle passioni è semplice da osservare e lo scrittore dovrà

semplicemente «lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille e il suo disegno semplice». Da questo rapporto di dipendenza tra passioni e ambienti sociali nasce l'idea di un ciclo di romanzi, che si differenziano tra loro proprio per il diverso aspetto assunto dalle passioni

Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta per i bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto.

Questo vasto progetto, comprendente ben cinque romanzi, non sarà mai portato a termine dallo scrittore, che si fermerà a studiare il processo delle passioni fino all'«avidità di ricchezze», vale a dire fino al *Gesualdo*. Ciò a causa della difficoltà di uno studio degli ambienti sociali elevati, ricordata sopra e su cui Verga ritorna subito:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

Che la difficoltà di rappresentare i gradini più alti della scala sociale sia motivata dall'influenza esercitata dall'educazione e dall'artificio sul «congegno della passione» è affermazione che Verga vuol precisare. La motivazione va ricercata nel linguaggio, strumento per eccellenza dello scrittore. Ed ecco che

ritorna il nesso forma / contenuto, già più volte evidenziato nella dedica al Farina. I personaggi degli ambienti sociali elevati sono «meno originali», specialmente nel linguaggio che si individualizza, arricchendosi di «mezze tinte», di «mezzi sentimenti», di «artifici della parola». In tutto questo formalismo, che copre «un'uniformità di sentimenti e d'idee», uniformità, invece, così manifesta nei *Malavoglia*, bisogna riuscire ad «esser sinceri per dimostrare la verità». In *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* bastava “ripetere” il racconto così come lo si “raccolgeva” nei campi o tra i pescatori, ma dalla *Duchessa de Leyra* e sempre di più poi, Verga avrebbe dovuto conciliare la sua sincerità di rappresentazione con l'artificio formale «giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale». Ad un simile livello di astrazione l'uomo Verga, amante della sincerità, della veridicità, dell'originalità, non riuscì mai ad arrivare. Vi sarebbe dovuto riuscire un amante dell'effimero, un esteta come D'Annunzio, e, di fatto, vi riuscì nel *Piacere*, in cui il protagonista, vedremo, rappresenta la sua proiezione autobiografica.

Dopo questa digressione Verga ritorna a parlare della «fiumana del progresso», completando il quadro che prima aveva tracciato:

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le inquietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppassi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei

sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

Le passioni muovono l'azione dell'uomo verso il progresso, ma quello che in genere si vede è solo il «risultato» nella sua grandiosità. Così, i più ignorano che in questo cammino continuo non tutti giungono alla meta, ma al contrario «restano per via» vinti, deboli, fiacchi. Quando l'uomo comune conosce «dove vada questa immensa corrente dell'attività umana», cioè al grandioso «risultato umanitario», non si chiede «come ci va». Sarà lo scrittore, allora, a dover occuparsi dei vinti, divenendo «osservatore». Ecco applicato, in un progetto di più ampio respiro, il nuovo procedimento dei veristi, descritto nella dedica, che vogliamo qui richiamare:

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo; sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale.

Lo «sviluppo logico» della dedica è il «come ci va» della prefazione; l'«effetto della catastrofe» è il «risultato umanitario», ché la grandiosità del progresso per Verga è sempre catastrofica.

E l'autore torna a parlare del *Ciclo*. Prima egli aveva raffigurato i diversi aspetti assunti dal meccanismo della passione a seconda delle sfere sociali, ora raffigura i vinti:

I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione - dall'umile pescatore al nuovo arricchito - alla intrusa nelle alte classi - all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini; di

prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge - all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione.

Non poteva mancare una considerazione sull'impersonalità:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Come nella dedica, anche l'impersonalità è una meta verso cui tendere, ma che sarà difficile raggiungere («è già molto»).

3. L'indiretto libero, strumento fondamentale della nuova poetica

Dai due testi sopra esaminati emergono due caratteri fondamentali della poetica verghiana: a) l'argomento del racconto consiste nello «studio dell'uomo interiore», vale a dire nell'esame del «meccanismo delle passioni» umane; b) l'esigenza dell'impersonalità dell'autore, nell'opera d'arte, alla quale si può giungere attraverso scelte linguistiche adatte al contenuto del racconto - di qui lo strettissimo legame più volte ribadito dai veristi tra forma e contenuto. Una lingua semplice, pittoresca, come quella dei «viottoli dei campi» renderà il racconto come «un fatto naturale» tal quale il processo delle passioni e, nello stesso tempo, permetterà al pubblico di leggere il racconto senza la mediazione della «lente dello scrittore».

Non si esagererà mai nel sottolineare l'importanza attribuita dal Verga al mezzo espressivo: la sua stessa “conversione” al Verismo avviene grazie ad una scoperta linguistica. Si legga questo racconto dell'autore ai suoi amici, riportato nell'imprescindibile saggio di Luigi Russo:

È una storia semplice. Avevo pubblicato qualcuno dei primi romanzi. Andavano: ne preparavo degli altri. Un giorno, non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero. Da marinaio: senza una frase più del necessario, breve. Mi colpì, lo rilessi: *era ciò che cercavo senza rendermene conto distintamente*. Alle volte, si sa, basta un punto. Fu un fascio di luce! [RUSSO 1989: 55]

Studio delle passioni e impersonalità raggiungibile attraverso la lingua: questi dunque i due pilastri della poetica di Verga, diversa dalla poetica manzoniana. Anche quest'ultima sosteneva una letteratura che si fondasse sul "vero", ma ad un livello "romantico": all'autore era riservato sempre un margine d'intervento all'interno della narrazione. In Verga «esser sinceri» significa rendere "scientifica" l'opera letteraria. Si riconsiderino queste parole presenti nei due testi:

ch'essa [*l'opera d'arte*] stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia;

rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Sembra di leggere il concetto di scienza aristotelico²¹, così ben riferito da Antonio Livi:

E Aristotele insisteva nel dire che c'è vera scienza solo quando la spiegazione dei fenomeni fa capire che le cose debbono andare così e non possono andare diversamente, ossia quando si capiscono e si dimostrano le ragioni per le quali una certa realtà è tale e non può che essere così. [LIVI 2005 : 8]

²¹ Forse si potrebbero ipotizzare delle influenze della filosofia aristotelica in Verga, ché essa all'epoca era studiata con particolare cura nei licei della Sicilia.

E i due caratteri della poetica verghiana - soprattutto il secondo - sono alla base del largo impiego dell'indiretto libero da parte dello scrittore. È l'indiretto libero a garantire l'impersonalità dell'autore e, in alcuni casi, ad esprimere le «sensazioni che son passate nella carne» dei personaggi. Si noti che parliamo di indiretto libero, intendendo con questa formula sia il DIL che lo SIL. Per comprendere la differenza tra DIL e SIL occorre prima un'analisi dettagliata di alcuni contesti tratti dai primi due capitoli dei *Malavoglia*, che metta bene in evidenza anche la presenza, all'interno di questo capolavoro, di diversi «piani del racconto», già studiata magistralmente da Devoto e da Spitzer²², ma senza gli strumenti offerti dalla scienza linguistica contemporanea e senza il riferimento alle istanze poetiche dello scrittore verista.

4. I «piani del racconto» nei *Malavoglia*

Già nell'esordio dei *Malavoglia* possiamo notare una differenza significativa con *I Promessi Sposi*. Se il romanzo manzoniano si apriva con una descrizione geografica che, accanto all'oggettività, non escludeva il soggettivismo, l'autobiografismo, sia pur mascherato, il primo capolavoro verghiano inizia con una descrizione "impersonale" della famiglia Malavoglia, "impersonale" in quanto la voce dell'autore viene nascosta, nella diegesi, attraverso l'intromissione sia della voce di un narratore popolare (o di un "coro"), sia della voce dei personaggi. Vediamo come.

²² Rispettivamente DEVOTO [1962] e SPITZER [1956]. Ma si veda anche sul DIL verghiano DANESI [1980].

MV 1

Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi **come i sassi della strada vecchia di Trezza**; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, **tutti buona e brava gente di mare**, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, **ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo**, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, **che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla.**

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso - **un pugno che sembrava fatto di legno di noce** - Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro.

Diceva pure: - Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo. 9

Abbiamo voluto evidenziare in neretto i passi nei quali si può agevolmente riscontrare la comparsa, nella diegesi, della voce del narratore popolare o del coro. La descrizione della famiglia Malavoglia si apre con dei brevi cenni storici: nel passato (*Un tempo*) i Malavoglia erano stati numerosissimi, ma ora, a Trezza, rimaneva solo la famiglia di padron 'Ntoni. In questo primo periodo la voce del narratore popolare si fonde con quella dell'autore e ciò può essere desunto da alcuni fenomeni stilistici che mostrano una sovrapposizione della visione di un abitante trezzano su quella autoriale. Si veda la similitudine (*come i sassi della strada vecchia di Trezza*) che richiama un elemento della realtà paesana - e, nel romanzo si incontrano molto spesso, come vedremo, similitudini di tal genere -; oppure, particolarmente interessante da un punto di vista strettamente linguistico, l'intersezione dei piani deittici, l'uno della narrazione, l'altro della realtà narrata, che esprime, sul piano dell'espressione, la fusione delle due visioni indicate sopra. A tal riguardo due proposizioni vanno studiate: *ma questo non voleva dir nulla* e *Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni*. Nel primo caso il pronome dimostrativo neutro *questo*, anaforico in quanto riferentesi al fatto che il vero cognome dei Malavoglia fosse Toscano, avrebbe potuto essere sostituito dal dimostrativo *quello*, dal momento che la realtà narrata è passata (*si chiamavano; non voleva dir nulla*). Il deittico *questo* fonde l'attualità della realtà narrata con la voce dell'autore, che considera quella realtà al passato (il tempo imperfetto). Questa fusione si riscontra anche nella seconda proposizione, dove figura l'avverbio temporale *adesso*, seguito dall'imperfetto *non rimanevano*. Anche in questo caso la narrazione avviene con un riferimento ad una realtà passata, che è poi quella del romanzo, ma nello stesso tempo attualizzata nel presente grazie all'avverbio. A tal proposito, per sottolineare ancora una volta la novità e straordinarietà dell'arte verghiana, si impone un confronto tra l'ultima frase analizzata e una proposizione dello stesso tipo, che troviamo nel primo capitolo dei *Promessi Sposi*, nel corso della celebre descrizione geografica del lago di Como:

Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un gran borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a diventar città. **Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare**, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia.

In questo celebre passo, celebre perché esso costituisce una delle espressioni dell'ironia manzoniana, il lettore può facilmente osservare che esistono due tempi: il tempo della narrazione e il tempo della realtà narrata, vale a dire il tempo presente della descrizione geografica di Lecco (*al giorno d'oggi*) e il tempo passato della vicenda, quello della dominazione spagnola (*Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare*), due tempi che restano costantemente staccati. Abbiamo voluto evidenziare, in tutto il contesto, quest'ultima frase in neretto, per due ragioni: 1) essa presenta in sé, mediante i tempi verbali, questo stacco netto (*accaddero / prendiamo a raccontare*); 2) essa può essere confrontata con l'*adesso* verghiano. Manzoni ha voluto distinguere il tempo della narrazione da quello della vicenda narrata (nel contesto riguardante le "prodezze" degli spagnoli troviamo, come in Verga l'imperfetto, ma esso è distinto nettamente dal tempo della narrazione). In conclusione, con il Verismo, si realizza, in relazione al canone dell'impersonalità, una fusione tra la narrazione e la realtà narrata, e ciò può essere notato anche solo in una semplice proposizione, che, apparentemente anomala, dimostra che qualcosa è cambiato rispetto al Romanticismo.

Ritorniamo all'analisi del contesto verghiano: che ci sia la voce del narratore popolare è anche dimostrato dal modo di presentare i Malavoglia di Trezza come compaesani, quindi come personaggi noti, per la cui identificazione risulta sufficiente fare un riferimento alle loro proprietà: *quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza che era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola e alla paranza di padron Fortunato Cipolla*. Il dimostrativo deittico indica conoscenza diretta da parte del narratore della famiglia Malavoglia, ed è subito seguito dalle cose possedute dalla famiglia (si noti che l'ubicazione della barca è indicata in relazione a un luogo del paese, *il lavatoio*, e a due altre barche, proprietà di due personaggi che entrano di getto nella narrazione, proprio come noti).

Alla voce dell'autore e del narratore popolare si aggiunge quella di un personaggio, padron 'Ntoni, che, attraverso due proverbi, spiega il "miracolo" della salvezza dei suoi Malavoglia, mostrando un pugno chiuso (si noti di nuovo l'intromissione del narratore popolare nella similitudine *sembrava fatto di legno di noce*, posta in un inciso): i Malavoglia di padron 'Ntoni si sono salvati perché *come le cinque dita della mano* si sono aiutati l'un l'altro e, contemporaneamente, ognuno di loro ha svolto il suo ruolo stabilito: *il dito grosso deve far da dito grosso e il dito piccolo deve far da dito piccolo*. Questi proverbi preparano anche la descrizione della famiglia, che sotto riportiamo.

MV2

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta **come le dita della mano**. Prima veniva lui, **il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore**; poi suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era **filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso»** tanto che s'era tolta in moglie *la Longa* quando gli avevano detto «pigliatela». Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni il maggiore, **un bighellone di vent'anni**, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, «**che aveva più giudizio del grande**» ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si suol dire «**donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio**»; Alessi (Alessio) **un moccioso tutto suo nonno colui!**; e Lia (Rosalia) ancora **né carne né pesce**. - Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, **pareva una processione**. 10

La similitudine *come le dita della mano* collega questo contesto al precedente. Anche nella descrizione dei personaggi torna la voce del narratore popolare, ora con varie espressioni efficaci, che alle volte sono veri e propri innesti fraseologici, come ha ben dimostrato ALFIERI [1990], (*comandava le feste e le quarant'ore; filava diritto alla manovra comandata; non si sarebbe soffiato il naso; un bighellone di vent'anni*); ora con il consueto riferimento alla realtà di Trezza, manifesto nelle similitudini (*era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città*). È interessante ammirare come si scivoli dalla voce autoriale a quella del narratore popolare, quasi senza notarlo: negli esempi citati, le espressioni efficaci o le similitudini vengono mirabilmente connesse al piano diegetico, grazie alla sintassi, che procede senza particolari spezzature nella forma, ma certamente con un cambiamento di tono (nel caso di padron 'Ntoni, abbiamo l'innesto fraseologico in una relativa; nel caso di Bastiano, la similitudine è presente in una proposizione causale). Ma, a fare la narrazione, concorre anche padron 'Ntoni, il cui intervento comporta la presenza del DIL. La voce di padron 'Ntoni si sente là dove vengono presentati quei personaggi (Luca, Mena, Alessi), espressioni di quelle virtù che avevano salvato i Malavoglia di Trezza. Saranno proprio loro ad aiutare la famiglia nelle varie prove e a salvare il salvabile alla fine del romanzo, anche se Luca troverà prima la morte, nella battaglia di Lissa. Nella presentazione di Luca troviamo una proposizione relativa tra virgolette e con il verbo all'imperfetto (*«che aveva più giudizio del grande»*), seguita da un *verbum dicendi*, anch'esso all'imperfetto (*ripeteva il nonno*): si tratta del DIL, costituito da una relativa, individuato dal Bally. Riguardo a Mena, in verità, non esistono indicatori sintattici che rivelino un'affermazione di padron 'Ntoni, ma la voce del personaggio si può desumere dalla presenza del proverbio tra virgolette (*«donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»*). Nel caso di Alessi il DIL pronunciato da padron 'Ntoni è rivelato da una frase nominale esclamativa, presentante nel possessivo la III pers. (*tutto suo nonno colui!*). Dopo la presentazione di questi personaggi torna la voce del narratore popolare in un'espressione efficace, riferita a Lia (*né carne né pesce*), e nella similitudine finale riferita a tutta la famiglia, che ci riconduce sempre alle tradizioni locali

(pareva una processione).

MV 3

Padron 'Ntoni sapeva anche certi *motti* e proverbi che aveva sentito dagli *antichi*, **«perché il motto degli antichi mai mentì»: - «Senza pilota barca non cammina» - «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» - oppure - «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» - «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante»** ed altre sentenze giudiziose.

Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni **passava per testa quadra**, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, **il quale la sapeva lunga**, non avesse predicato che **era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava per il ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria.**

Padron 'Ntoni invece **non lo conosceva neanche di vista Franceschello**, e badava agli affari suoi, e soleva dire: «Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole» perché «chi comanda ha da dar conto». 10-11

Il contesto che descrive la figura di padron 'Ntoni è espressione della nuova arte verista: i personaggi, come già abbiamo avuto modo di vedere in MV 2, paiono presentarsi da soli, senza l'intervento autoriale, tutt'al più con l'intervento di altri personaggi o del coro. Il brano comincia con la voce dell'autore (*Padron 'Ntoni sapeva*), subito sostituita dalla voce di padron 'Ntoni che entra nella diegesi con un DDL, posto tra virgolette e presentante un proverbio. Seguono i proverbi che illustrano la concezione della vita propria del personaggio. Ma, a descrivere il personaggio, concorre anche l'opinione dei paesani, che viene espressa sia in forma corale, mediante un'espressione efficace (*passava per testa quadra*), sia in forma singola, con l'intervento di don Silvestro. Quest'ultimo ritiene padron 'Ntoni un reazionario: abbiamo un DI, in quanto introdotto da un *verbum dicendi* con congiunzione subordinante reiterata (*non avesse predicato che*), che possiede però una certa "libertà" grazie ad un avvicinamento ai modi del DD, riscontrabile nell'uso di un'espressione efficace (*era un codino marcio*) e del presente indicativo in luogo dell'imperfetto (*proteggono*), che pare realizzare una fusione, come quella vista in MV 1 tra voce dell'autore e voce del narratore popolare, qui

tra voce dell'autore e voce di un singolo personaggio (anche nell'uso del diminutivo *Franceschello*).

Dopo il parere di Don Silvestro si ha un periodo su cui si sono soffermati Devoto e Spitzer. Il primo addita il brano come esempio del «parlato dell'attore "inalveato" nel racconto, al di là dei limiti assegnati al personaggio [...]». La ripetizione di lo e di Franceschello trova la sua giustificazione, se ci si immagina 'Ntoni davanti al segretario comunale, mentre dice "non lo conosco neanche di vista Franceschello"» [DEVOTO 1962: 209]. Spitzer parla di DIL [SPITZER 1956: 39]. Secondo noi qui non si ha DIL, ma SIL: è il narratore popolare che qui torna a parlare con un periodo presentante una dislocazione a destra e una coordinata, che dimostra il buon senso del personaggio, la sua sollecitudine verso la famiglia (quasi un naturale corollario del "passare per testa quadra"). La voce di padron 'Ntoni c'è, ma dopo, con i proverbi introdotti da *e soleva dire*. Del resto, se ci fosse stato DIL, Verga avrebbe scritto press'a poco così: *Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi, ché «chi ha carico di casa non può dormire quando vuole»...* .

MV 4

Nel dicembre 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, **che son quelli che possono aiutarci**. Ma don Giammaria, il vicario, gli avea risposto che gli stava bene, e questo era il frutto di quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile. Invece don Franco lo speciale si metteva a ridere fra i peli della barbona, e gli giurava fregandosi le mani che se arrivavano a mettere assieme un po' di repubblica, tutti quelli della leva e delle tasse li avrebbero presi a calci nel sedere, **ché soldati non ce ne sarebbero stati più, e invece tutti sarebbero andati alla guerra, se bisognava. Allora padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica, prima che suo nipote 'Ntoni andasse soldato, come se don Franco ce l'avesse in tasca**; tanto che lo speciale finì coll'andare in collera. Allora don Silvestro il segretario si smascellava dalle risa a quei discorsi, e finalmente disse lui che con un certo gruzzoletto fatto scivolare in tasca a tale e tal'altra persona che sapeva lui, avrebbero saputo trovare a suo nipote un difetto da riformarlo. Per disgrazia il ragazzo **era fatto con coscienza, come se ne fabbricano ancora ad Aci Trezza**, e il dottore della leva, quando si vide dinanzi **quel pezzo di giovanotto**, gli disse che aveva il difetto di esser piantato come un pilastro su **quei piedacci che sembravano pale di ficodindia**; ma i piedi fatti a pala di ficodindia ci stanno meglio

degli stivalini stretti sul ponte di una corazzata, in certe giornataccie; e perciò si presero 'Ntoni senza dire «permettete». La Longa, mentre i coscritti erano condotti in quartiere, trottao trafelata accanto al passo lungo del figliuolo, gli andava raccomandando di tenersi sempre sul petto l'abitino della Madonna, e di mandare le notizie ogni volta che tornava qualche conoscente dalla città, **che poi gli avrebbero mandati i soldi per la carta.** 11-12

Il contesto riporta la descrizione della chiamata alla leva di mare del giovane 'Ntoni. È un brano molto importante per la presenza di costrutti indiretti liberi, che qui si inseriscono nel primo “dialogo raccontato” del romanzo, e per la sua funzione di “stacco” con quanto detto nei contesti precedenti: è qui che comincia, dopo la descrizione della famiglia, la vicenda del romanzo.

Si inizia con un'indicazione temporale precisa, la quale, proprio nella sua precisione, segna uno stacco parziale con quanto detto prima. Un confronto con *I Promessi Sposi* si impone:

Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, secondo che i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o sparisce a vicenda. Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne, e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano, a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti, co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume ancora, che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra' monti che l'accompagnano, degradando via via, e perdendosi quasi anch'essi nell'orizzonte. Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'amenò, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute. Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio,

curato d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, né il casato del personaggio, non si trovan nel manoscritto, né a questo luogo né altrove.

Abbiamo voluto riportare nella sua interezza questo brano non solo per far notare al lettore l'analogia col contesto verghiano, ma anche per sottolineare, anche in questo caso, la differenza tra la narrativa verista di Verga e quella romantica di Manzoni. La descrizione dei luoghi nei *Promessi Sposi* può essere definita "romantica" nella misura in cui, pur nella sua oggettività, l'autore vi partecipa con ammirazione e coinvolge nel suo sentire anche il lettore (si noti l'uso della II pers. pl.). Questa partecipazione è ancor più manifesta nel *Fermo e Lucia*, dove erano presenti ricordi autobiografici espliciti, eliminati successivamente nella *Quarantana*²³:

La giacitura della riviera, i contorni, e le viste lontane, tutto concorre a renderlo un paese che chiamerei uno dei più belli del mondo, se avendovi passata una gran parte della infanzia e della puerizia, e le vacanze autunnali della prima giovinezza, non riflettesi che è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie di quegli anni.

La descrizione della famiglia Malavoglia è invece verista, impersonale: l'autore non partecipa alla realtà narrata e, come abbiamo visto, la sua voce si fonde nella diegesi con la voce del narratore popolare o dei personaggi.

Ho parlato di stacco parziale in entrambi i casi, ché nei *Malavoglia* la storia di 'Ntoni si lega alla precedente descrizione della famiglia, mentre nei *Promessi Sposi* l'entrata sulla scena di don Abbondio viene collegata alla descrizione del paesaggio (il personaggio appare infatti su una delle «stradicciole»). Eppure stacco v'è: in entrambi i casi, all'una e all'altra descrizione di carattere generale, succedono situazioni ben definite per l'indicazione temporale.

Per tornare a MV 4, subito dopo viene descritta la reazione di padron 'Ntoni. Troviamo un costrutto libero che non direi DIL, ma DDL (*che son quelli che*

²³ Da A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di Salvatore S. Nigro, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2002.

possono aiutarci). Questo DDL è in qualche relazione col DIL con relativa, esemplificato dal Bally: il *che* può avere qui un duplice valore, o si tratta di un pronome relativo, legato all'antecedente (pezzi grossi), o è un *che* "floscio", come direbbe Spitzer, semplice congiunzione con un valore esplicativo-causale -. Noi propendiamo per la prima interpretazione. A suggerire che si tratti di DDL concorrono sia la I pers. pl., marcata dall'enclitico *-ci*, sia il presente indicativo del verbo servile. La naturalezza con cui questa relativa-DDL viene immessa nella diegesi la dice lunga sulla straordinarietà e originalità della sintassi verghiana.

Il contesto continua con il "dialogo raccontato" tra padron 'Ntoni e i «pezzi grossi del paese». La richiesta d'aiuto di padron 'Ntoni viene sottintesa (del resto è sostituita da quanto è stato detto), e viene riportata subito la risposta di don Giammaria in DI (*Ma don Giammaria gli avea risposto che*), seguita a sua volta dalla risposta di don Franco, in forma sempre di DI, ma vistosamente tendente al DIL: punto di transizione dal DI al DIL è l'espressione efficace *li avrebbero presi a calci nel sedere*, seguita dal *ché* esplicativo-causale, il quale è fonicamente la stessa cosa del *che* congiunzione, ma totalmente diverso per il suo valore. Rivelatori del DIL sono i vari condizionali passati (*sarebbero stati, sarebbero andati*) *pro* futuro e l'imperfetto (*se bisognava*) *pro* presente; dal punto di vista sintattico il tema sospeso (*soldati non ce ne sarebbero stati più*). Si noti che, con la trasposizione dei tempi, viene a crearsi contemporaneamente un periodo ipotetico misto con imperfetto nella protasi e condizionale passato nell'apodosi. E il DIL continua, riportando due battute, una di padron 'Ntoni (*Allora padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica prima che suo nipote andasse soldato*), l'altra di don Franco (*come se don Franco ce l'avesse in tasca*). Il primo DIL è rivelato dalla III pers., riferita sia a padron 'Ntoni, nei due imperfetti coordinati (e in questo caso sostituisce la I pers. del DD), sia a don Franco, nel clitico *lo* (in luogo della II pers. del DD); dall'esclamazione *per l'amor di Dio!*; dalla dislocazione a destra dell'oggetto diretto nell'infinitiva. Il DIL di don Franco è rivelato dalla III pers. del verbo, *avesse* (in luogo della I pers. del DD) e dall'espressione efficace ("avere in tasca"). Ancora vogliamo sottolineare come

tutto venga mirabilmente inserito nel piano diegetico: l'*Allora* con cui si apre questa sezione di DIL è insieme un raccordo dell'autore e dello stesso personaggio padron 'Ntoni a quanto detto in precedenza da don Franco.

Come si è dimostrato, il DIL ha qui la funzione di raccontare un dialogo che potrebbe suonare così:

“Se metteremo insieme un po' di repubblica, soldati non ce ne saranno più, e tutti andranno alla guerra, se bisogna”

“Allora vi prego e straprego di farmela presto la repubblica, prima che mio nipote vada soldato”

“Come se ce l'avessi in tasca!”.

Al “dialogo raccontato” tra padron 'Ntoni e don Franco segue, in forma di DI, il consiglio di Don Silvestro, e poi la descrizione della visita di 'Ntoni. In quest'ultima torna a farsi sentire, nella diegesi, la voce del narratore popolare, rivelata da alcune espressioni efficaci (*era fatto con coscienza; quel pezzo di giovanotto*), confusa con la voce del medico militare in una similitudine che, come di consueto, fa riferimento al mondo siciliano (*il difetto di esser piantato come un pilastro su quei piedacci che sembravano pale di ficodindia*).

Il contesto si chiude con le raccomandazioni della Longa al figlio, riportate in un DI che sfuma nel DIL (*che poi gli avrebbero mandati i soldi per la carta*): si ha lo stesso fenomeno visto sopra, a proposito del DIL dello speciale. Anche qui, ad introdurre il DIL è un *che* polivalente, mentre, come rivelatori abbiamo: il condizionale passato in luogo del futuro semplice, alla III pers. pl. in luogo della I pers. pl.; la III pers. sing. in luogo della II, riferita a 'Ntoni, nel clitico *gli*.

MV 5

Il giorno dopo tornarono tutti alla stazione di Aci Castello per veder passare il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono più di un'ora, pigiati dalla folla, dietro lo steconato. Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, **come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera**. I canti, le risate e il baccano erano tali **che sembrava la festa di Trecastagni**, e nella ressa e nel frastuono ci si dimenticava perfino quello stringimento di cuore che si aveva prima.

- Addio 'Ntoni! - Addio mamma! - Addio! ricordati! ricordati! - Lì presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera *la Zuppidda* andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, **col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi**. Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finché il treno non si mosse. **Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto**; e molto tempo dopo, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle. 12-13

Anche la parte riguardante la partenza di 'Ntoni merita un'accurata analisi. Il contesto può essere suddiviso in due blocchi. Il primo è una parte diegetica di lunghezza considerevole: la voce dell'autore è dominante, con la larga presenza del passato remoto (*tornarono, aspettarono, giunse, si videro*), ma non manca l'intromissione del narratore popolare, attraverso le similitudini, con il riferimento alla realtà paesana (*i buoi condotti alla fiera; la festa di Trecastagni*). Il secondo blocco descrive la scena dei saluti alla stazione di Aci Castello. Compare per la prima volta il personaggio di comare Venera la Zuppidda, che commenta la presenza di Sara. La voce del personaggio si inserisce nella diegesi: l'autore prima ci informa della presenza di Sara (*Lì presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda a mietere l'erba pel vitello*), poi, dopo una pausa, graficamente indicata dal punto e virgola, ecco l'intervento della Zuppidda, introdotto dal *ma*. Le parole della Zuppidda sono riportate in DI, che sfuma nel DIL attraverso la relativa (*col quale si parlavano dal muro dell'orto*). Il DIL consiste in un inciso (*li aveva visti lei*), posto tra due virgole e ha come rivelatori il trapassato prossimo in luogo del passato prossimo, la III pers. sing. indicata nel verbo e nel pronome posposto *lei*. Alla voce della Zuppidda si aggiunge quella del narratore popolare, il quale, con un'espressione efficace, vuole commentare l'invidia e la maldicenza della comare (*con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi*). Ritorna la voce dell'autore che, nonostante il commento del narratore popolare, concorda con il parere della Zuppidda (*Certo è*). Si noti nuovamente l'impiego del passato remoto (*salutò, rimase*). Alla fine del contesto troviamo la voce del narratore popolare, con una frase a doppia dislocazione a sinistra del tema, (*Alla Longa*).

MV 6

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto il vicinato. **Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di Pulcinella, e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori, e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della Santuzza non si sapeva come spendere un baiocco.** - Mandiamogli dei soldi per comperarsi le pizze, al goloso! brontolava padron 'Ntoni; già lui non ci ha colpa, è fatto così; è fatto come i merluzzi, che abbocherebbero un chiodo arrugginito. Se non l'avessi tenuto a battesimo su queste braccia, direi che don Giammaria gli ha messo in bocca dello zucchero invece di sale. 14

Abbiamo riportato questo breve contesto in quanto in esso possiamo vedere, all'interno della narrazione, la comparsa della voce del "coro" dei paesani di Trezza che entra qui per commentare la lettera di 'Ntoni. A dirci che qui parla il coro è lo stesso Verga, nel periodo di apertura, tutto al passato remoto, in cui si desume agevolmente che quanto verrà dopo sono i commenti di «tutto il vicinato» messo «in rivoluzione». Il DIL presenta l'imperfetto in luogo del presente (*Diceva, scopavano, c'era, si vendevano, non ci si poteva stare, non si andava, non si sapeva*) e, cosa particolare contiene al suo interno un DI che dopo i primi due che subordinanti perde la congiunzione. Elemento che serve ad avvicinare il costruito al parlato è il periodo ipotetico con doppio imperfetto indicativo e l'espressione *come spendere un baiocco*. Un avvicinamento al DD è dato dall'uso del presente indicativo (*di quelle che mangiano i signori*).

MV 7

'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto, l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia. **Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina, così bello, lisciato e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto;** e la povera Longa non si saziava di guardare il tappeto e la cortina e quella colonna contro cui il suo ragazzo stava ritto impalato, grattando colla mano la spalliera di una bella poltrona; **e ringraziava Dio e i santi che avevano messo il suo figliuolo in mezzo a tutte quelle galanterie. Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore - che gli diceva le avemarie - andava**

dicendo la Zuppidda, e si credeva di averci un tesoro sul canterano, mentre suor Mariangela la Santuzza ce ne aveva un altro, tal quale chi voleva vederlo, che glielo aveva regalato compare Mariano Cinghialenta, e lo teneva inchiodato sul banco dell'osteria, dietro i bicchieri. 14-15

Qui interviene il “coro” delle ragazze di Trezza, che in forma di DIL riferisce il commento del ritratto di ‘Ntoni. A rivelare il DIL è l'imperfetto insieme alle similitudini rimandanti alla realtà paesana (*Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa; quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina*). Il brano prosegue con un “dialogo raccontato”, nel quale, in forma di DIL, vengono riportate alcune battute di personaggi: inizia la Longa con il ringraziare «Dio e i santi» per gli agi in cui si trova 'Ntoni e con il far sapere la collocazione del ritratto. Interviene all'improvviso, nel discorso della Longa la Zuppidda, che al solito fa dei commenti (qui, come rivelatore, oltre all'imperfetto è da segnalare il *che* polivalente).

MV 8

Ma dopo un po' di tempo 'Ntoni aveva pescato un camerata che sapeva di lettere, e si sfogava a lagnarsi della vitaccia di bordo, della disciplina, dei superiori, del riso lungo e delle scarpe strette. - **Una lettera che non valeva i venti centesimi della posta!** borbottava padron 'Ntoni. La Longa se la prendeva con quegli sgorbj, **che sembravano ami di pesceluna, e non potevano dir nulla di buono.** Bastianazzo dimenava il capo e faceva segno di no, che così non andava bene, e se fosse stato in lui ci avrebbe messo sempre delle cose allegre, da far ridere il cuore agli altri, lì sulla carta, - e vi appuntava un dito grosso **come un regolo da forcola** - se non altro per compassione della Longa, **la quale, poveretta, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini.** Padron 'Ntoni andava di nascosto a farsi leggere la lettera dallo speciale, e poi da don Giammaria, che era del partito contrario, affine di sentire le due campane, e quando si persuadeva che era scritto proprio così, ripeteva con Bastianazzo, e con la moglie di lui:

- Non ve lo dico io che quel ragazzo avrebbe dovuto nascer ricco, come il figlio di padron Cipolla, per stare a grattarsi la pancia senza far nulla! 15

In questo contesto troviamo due DIL, riferiti a due personaggi, rispettivamente padron 'Ntoni e la Longa, a commento di un'altra lettera di 'Ntoni. Il primo DIL

è rivelato dall'imperfetto indicativo, in luogo del presente (*non valeva*) e dall'esclamazione. Il secondo DIL è una proposizione relativa in cui troviamo una similitudine che richiama l'attività di pescatori della famiglia Malavoglia (*sembravano ami di pesceluna*). La battuta di Bastianazzo, invece è al DI, ma presenta l'intromissione del narratore popolare con due similitudini, riferite al dito di Bastianazzo (*come un regolo da forcola*) e allo stato d'animo della Longa (*sembrava una gatta che avesse perso i gattini*). Si noti che quest'ultima similitudine si trova all'interno di una relativa introdotta dal sintagma *la quale, poveretta*, molto caro al Verga.

MV 9

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico della Locca, o qualchedun altro. Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati; e bisognava pensare ancora che la Mena entrava nei diciassett'anni, e cominciava a far voltare i giovanotti quando andava a messa. «L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia». Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo.

Padron 'Ntoni adunque, **per menare avanti la barca**, aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana di legno* un negozio di certi lupini da comprare a credenza per venderli a Riposto, dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza, e **quel furbaccio di Campana di legno** sapea pure che la *Provvidenza* se la mangiava inutilmente il sole e l'acqua, dov'era ammarrata sotto il lavatoio, senza far nulla; perciò si ostinava a fare il minchione. - Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! che l'anima ho da darla a Dio! - e dimenava il capo che pareva una campana senza batacchio davvero. Questo discorso avveniva sulla porta della chiesa dell'Ognina, la prima domenica di settembre, che era stata la festa della Madonna, con gran concorso di tutti i paesi vicini; e c'era anche compare Agostino *Piedipapera*, il quale colle sue barzellette riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze e dieci a salma, da pagarsi «col violino» a tanto il mese. **Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di**

non sapere dir di no. - Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. Voi siete come le... e disse come. 15-16

Subito dopo il DD di padron 'Ntoni, a commento della lettera del nipote, che chiudeva MV 8, si colloca questo contesto. Ad una prima lettura, tutta la prima parte che abbiamo evidenziato in neretto, sembrerebbe un lungo brano diegetico riguardante la situazione economica dei Malavoglia. Ad un'analisi attenta si tratta di una serie di considerazioni di padron 'Ntoni che entrano nella narrazione, anzi la costituiscono esse stesse, svolte in DIL. Abbiamo sempre come rivelatore principale l'imperfetto indicativo e poi le espressioni efficaci, come *il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti* (ove si noti pure la dislocazione a sinistra), *si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi*, la similitudine *come tanti turchi*; il *che* polivalente che introduce un'altra frase con dislocazione a sinistra (*che i ragazzi se li pigliava*). Ma a dirci che qui parla padron 'Ntoni concorre il proverbio, all'interno del costrutto (*«L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia»*), il DD precedente il contesto e l'inizio dell'altro blocco (*Padron 'Ntoni, adunque*), in cui troviamo descritto il dialogo avvenuto «sulla porta della chiesa dell'Ognina». Prevalde il DD, anche se troviamo un inserto in DIL, riferito allo zio Crocifisso. Rivelatori: l'imperfetto, la dislocazione a sinistra del tema al dat. (*Allo zio Crocifisso, gli finiva*), il *che* polivalente, la similitudine (*come Peppinino*), la III pers. sing. che sostituisce sia la I (*gli finiva, aveva*) e la III pl. in luogo della II (*facevano*).

MV 10

Gli uomini avevano avuto un gran da fare tutto il giorno, **con quell'usuraio dello zio Crocifisso, il quale aveva venduto la gatta nel sacco, e i lupini erano avariati.** Campana di legno diceva **che lui non ne sapeva nulla, come è vero Iddio! «Quel ch'è di patto non è d'inganno»; che l'anima lui non doveva darla ai porci!** e Piedipapera schiamazzava e bestemmiava come un ossesso per metterli d'accordo, giurando e spergiurando che un caso simile non gli era capitato da che era vivo; e cacciava le mani nel mucchio dei lupini e li mostrava a Dio e alla Madonna, chiamandoli a testimoni. Infine, rosso, scalmanato, fuori di sé, fece una proposta disperata, e la piantò in faccia allo zio Crocifisso rimminchionito, e ai Malavoglia coi sacchi in mano: - Là! pagateli a Natale, invece di pagarli a tanto al mese, e

ci avrete un risparmio di un tari a salma! La finite ora, santo diavolone? - E cominciò ad insaccare: - In nome di Dio, e uno! 17-18

Il contesto presenta di nuovo l'intromissione della voce del narratore popolare che commenta l'affare dello zio Crocifisso nel vendere i lupini avariati ai Malavoglia. Troviamo le espressioni efficaci (quell'usuraio dello zio Crocifisso; aveva venduto la gatta nel sacco). Segue ancora un racconto del dialogo tra lo zio Crocifisso, padron 'Ntoni e Piedipapera, in cui vediamo un DI chiaramente tendente al DIL: abbiamo sì la subordinazione, ma l'esclamazione *com'è vero Iddio!*, il proverbio, l'espressione efficace con ripetizione del pronome *l'anima lui non doveva darla ai porci*, ci inducono a considerare l'inserito come DIL.

5. Altri esempi di “dialogo raccontato”

In molti dei dieci contesti esaminati nel paragrafo precedente abbiamo potuto vedere come il DIL, o meglio SIL (come chiariremo tra breve), sia un mezzo adoperato da Verga per raccontare il dialogo. Vorremmo, in questo paragrafo, analizzare altri due contesti, tratti dal secondo capitolo dei *Malavoglia*, dove è ancor più evidente questo procedimento che certamente costituisce una delle novità più significative della prosa verghiana.

MV 11

Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare.

- Un affar d'oro! - vociava Piedipapera, arrancando colla gamba storta dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa, accanto a padron Fortunato Cipolla, e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco. - Lo zio Crocifisso strillava come se gli strappassero le penne mastre, ma non bisogna badarci, perché delle penne ne ha molte, il vecchio. - Eh! s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni! - **ma per padron 'Ntoni ei si sarebbe buttato dall'alto del fariglione, com'è vero Iddio! e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta, perché egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano più di duecento onze all'anno! Campana di legno non sapeva soffiarsi il naso senza di lui.**

Il figlio della Locca udendo parlare delle ricchezze dello zio Crocifisso, il quale a lui gli era zio davvero, perché era fratello della Locca, si sentiva gonfiare in petto una gran tenerezza pel parentado.

- Noi siamo parenti, ripeteva. Quando vado a giornata da lui mi dà mezza paga, e senza vino, perché siamo parenti. 19

Il capitolo si apre con un piccolo inserto diegetico che ha la funzione di introdurre il dialogo che subito seguirà e, in generale, di anticipare al lettore sin dall'inizio il carattere dialogico dell'intero capitolo (*Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini*). Il dialogo che segue vede come protagonisti padron 'Ntoni, Piedipapera, padron Fortunato Cipolla e il fratello della Locca, tutti seduti «sugli scalini della chiesa». Troviamo prima una battuta esclamativa di Piedipapera in DD (- *Un affar d'oro!*), una, probabilmente di Fortunato Cipolla, che commenta il comportamento dello zio Crocifisso durante l'accordo per il «negozio dei lupini», l'altra sempre di Piedipapera, rivolta a padron 'Ntoni, in cui il personaggio ribadisce il suo ruolo di mediatore nell'affare. A questo punto il discorso di Piedipapera continua in DIL. Si tratta di un DIL di lunghezza considerevole che al suo interno presenta numerosi rivelatori: la III pers. marcata nei vari pronomi e nei verbi (*ei si sarebbe buttato; a lui; gli; egli era; senza di lui*); la dislocazione a sinistra (*a lui lo zio Crocifisso gli dava retta*), l'esclamazione (*com'è vero Iddio!*), l'immagine efficace (*egli era il mestolo della pentola*), l'espressione (*non sapeva soffiarsi il naso*). Un elemento linguistico particolarmente interessante è la congiunzione avversativa ma in apertura, con la quale viene riprodotta la struttura della battuta di Fortunato Cipolla (*ma non bisogna badarci*), con la sola differenza che lì avevamo una prosecuzione del DD, mentre qui il *ma* segna lo stacco tra DD e DIL.

MV 12

La Longa, com'era tornata a casa, aveva acceso il lume, e s'era messa coll'arcolajo sul ballatoio, a riempire certi cannelli che le servivano per l'ordito della settimana.

- Comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata, dicevano le vicine.

- Le ragazze devono avvezzarsi a quel modo, rispondeva Maruzza, invece di stare alla finestra. «A donna alla finestra non far festa».

- Certune però collo stare alla finestra un marito se lo pescano, fra tanti che passano; osservò la cugina Anna dall'uscio dirimpetto.

La cugina Anna aveva ragione da vendere; perché quel bietolone di suo figlio Rocco si era lasciato irretire dentro le gonnelle della Mangiacarrubbe, una di quelle che stanno alla finestra colla faccia tosta.

Comare Grazia Piedipapera, sentendo che nella strada c'era conversazione, si affacciò anch'essa sull'uscio, col grembiule gonfio delle fave che stava sgusciando, e se la pigliava coi topi **che le avevano bucherellato il sacco come un colabrodo, e pareva che l'avessero fatto apposta, come se ci avessero il giudizio dei cristiani;** così il discorso si fece generale, **perché alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno, quelle bestie scomunicate! La cugina Anna ne aveva la casa piena, da che gli era morto il gatto, una bestia che valeva tant'oro, ed era morto di una pedata di compare Tino.** - I gatti grigi sono i migliori, per acchiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna di ago. - **Ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte, perché una vecchia di Aci Sant'Antonio l'avevano ammazzata così, che i ladri le avevano rubato il gatto tre giorni avanti, e poi glielo avevano riportato mezzo morto di fame a miagolare dietro l'uscio; e la povera donna non sentendosi il cuore di lasciar la bestiola sulla strada a quell'ora, aveva aperto l'uscio, e così s'era ficcati i ladri in casa.** Al giorno d'oggi i mariuoli ne inventano di ogni specie per fare i loro tiri; e a Trezza si vedevano delle facce che non si erano mai viste sugli scogli, col pretesto d'andare a pescare, e arraffavano la biancheria messa ad asciugare, se capitava. Alla povera Nunziata le avevano rubato in quel modo un lenzuolo nuovo. Povera ragazza! rubare a lei che lavorava per dar pane a tutti quei fratellini che suo padre le aveva lasciato sulle spalle, quando l'aveva piantata per andare a cercar fortuna ad Alessandria d'Egitto! - Nunziata era come la cugina Anna, quando l'era morto il marito, e le aveva lasciato quella nidiata di figliuoli, che Rocco, il più grandicello, non le arrivava alle ginocchia. Poi alla cugina Anna le era toccato di tirar su quel fannullone per vederselo rubare dalla Mangiacarrubbe.

In mezzo a quel chiacchierio saltò su la Zuppidda, la moglie di mastro Turi il calafato, **la quale stava in fondo alla straduccia, e compariva sempre all'improvviso, per dire la sua come il diavolo nella litania, ché nessuno s'accorgeva di dove fosse sbucata.**

- Del resto, venne a brontolare, vostro figlio Rocco non vi ha aiutata neppur lui, ché se si è buscato un soldo è andato subito a berlo all'osteria.

La Zuppidda sapeva tutto quello che succedeva in paese e per questo raccontavano che andava tutto il giorno in giro a piedi scalzi, a far la spia, col pretesto del suo fuso, **che lo teneva sempre in aria perché non frullasse sui sassi. Ella diceva sempre la verità come il santo evangelio, questo era il suo vizio, e perciò la gente che non amava sentirsela cantare, l'accusava di essere una lingua d'inferno, di quelle che lasciano**

la bava. - «Bocca amara sputa fiele»; ed ella ci aveva la bocca amara davvero per quella sua Barbara che non aveva potuto maritare, tanto era superba e sgarbata, e con tutto ciò voleva dargli il figlio di Vittorio Emanuele.

- Bel pezzo, la Mangiacarrubbe, seguitava, una sfacciata che si è fatto passare tutto il paese sotto la finestra «A donna alla finestra non far festa», e Vanni Pizzuto le portava in regalo i fichidindia rubati a massaro Filippo l'ortolano, e se li mangiavano insieme nella vigna, sotto il mandorlo, li aveva visti lei. 23-25

Abbiamo voluto riportare questo lungo contesto in quanto, oltre a presentare numerosi esempi di “dialogo raccontato”, mostra anche come tale procedimento narrativo si inserisca all’interno della prosa con due funzioni essenziali: a) garantire l’impersonalità dell’autore, il quale si limita a riferire mediante il DIL le parole dei personaggi; b) evitare la monotonia che potrebbe generare un uso eccessivo del DD o del DI.

Anche qui, come in MV 11, troviamo in apertura un inserto diegetico che in un certo senso prelude al dialogo: la Longa si mette «coll’arcolaio sul ballatoio» e tale atto ci fa capire che ben presto ci sarà una conversazione con le altre vicine. Ecco infatti una battuta in DD, non attribuibile a un personaggio preciso (- *Comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant’Agata*), ma ad un “coro”, come dimostra il *verbum dicendi* e il soggetto al plurale (*dicevano le vicine*). Si noti che questa battuta conforta anche l’interpretazione data a proposito della descrizione della famiglia Malavoglia, vista in MV 2, che abbiamo detto essere compiuta dal narratore popolare (il paragone *come Sant’Agata* si ricollega a *soprannominata Sant’Agata*).

Troviamo poi, sempre in DD, altre due battute di Maruzza e della cugina Anna. In queste due battute sono da considerare i due *verba dicendi* (*rispondeva Maruzza; osservò la cugina Anna*): nel primo caso l’imperfetto indicativo garantisce una continuità temporale alle battute in DIL, nel secondo caso il passato remoto vuole forse creare uno stacco tra voce del narratore e voce dei personaggi, prima del DIL seguente, in cui paiono fondersi sia la voce del narratore popolare, sia quella delle paesane, per commentare la situazione della cugina Anna. Numerosi i rivelatori: l’imperfetto in luogo del presente (*aveva ragione*) e il trapassato prossimo in luogo del passato prossimo (*si era lasciato*

irretire), il deittico contenuto in un'espressione efficace (*quel bietolone di suo figlio Rocco*). Interessante il passaggio al tempo presente, che fa assumere al DIL le movenze del DD (*una di quelle che stanno alla finestra*).

Un nuovo personaggio, comare Grazia Piedipapera, «sentendo che nella strada c'era conversazione», entra in scena. Di nuovo dobbiamo sottolineare un'alternanza, in questo inserto diegetico, tra uso dell'imperfetto, riferito al tempo dell'azione (*c'era conversazione; stava sgusciando*) e del passato remoto (*si affacciò*) che indica un certo intervento da parte dell'autore. Non abbiamo DD, ma DIL, introdotto da un verbo vicino per significato ad un *verbum dicendi* (*se la pigliava coi topi*). Il DIL vero e proprio si inserisce senza stacco con una relativa (*che le avevano bucherellato il sacco*). Indichiamo alcuni rivelatori: la III pers. marcata dal pronome *le*; l'imperfetto (*pareva*), il trapassato prossimo (*avevano bucherellato*); l'imperfetto e il trapassato congiuntivo (*ci avessero - dove si noti, peraltro, il *ci + avere*, tratto sintattico tipico del parlato -; *l'avessero fatto apposta*); le similitudini (*come un colabrodo; come se ci avessero il giudizio dei cristiani*).*

Segue un'altra perifrasi in luogo di un *verbum dicendi*, al passato remoto, che introduce un DIL riferito alle vicine (*così il discorso si fece generale*). Il DIL, anche ora, irrompe nella prosa senza stacco, con una proposizione introdotta dalla congiunzione *perché*. Il DIL ha la funzione di riportare due battute, una di Maruzza, fino al punto esclamativo, l'altra della cugina Anna. Rivelatori del costrutto: il trapassato prossimo (*avevano fatto; era morto*), l'imperfetto (ne aveva), la III pers. (*gliene, gli* in luogo di *le*), il deittico (*quelle*), la dislocazione a sinistra e a destra, rispettivamente del dat. e del part. (*alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno*), l'esclamazione (*quelle bestie scomunicate!*), l'espressione efficace (*valeva tant'oro*). Separata da due trattini è la battuta in DD attribuibile sempre al "coro" delle vicine, sull'utilità dei gatti grigi, seguita da un lungo DIL, corale anch'esso. Rivelatori: l'imperfetto (*non conveniva*), il trapassato prossimo in luogo del passato prossimo, nella narrazione della storia della «vecchia di Aci Castello» (*l'avevano ammazzata; le avevano rubato; glielo avevano riportato; aveva aperto; s'era ficcati*), il *che* polivalente (*che i ladri le avevano rubato*). Si noti in questo DIL una presenza della voce autoriale, nella

gerundiva (*non sentendosi il cuore*) e nel lessico il toscanismo *uscio* e il diminutivo *bestiola*).

Segue un altro insrto in DD (*Al giorno d'oggi i mariuoli ne inventano di ogni specie per fare i loro tiri*) e, separato dal punto e virgola, un nuovo lungo DIL, anch'esso divisibile in due parti, una attribuibile al "coro", l'altra con tutta probabilità alla cugina Anna (la distinzione dei due DIL è effettuata dal trattino). Indichiamo alcuni rivelatori: l'imperfetto e il trapassato prossimo in luogo, rispettivamente, del presente e del passato prossimo (*si vedevano; non si erano mai viste; arraffavano; se capitava; avevano rubato; aveva lasciato; l'aveva piantata; era; era morto; aveva lasciato; le era toccato*); le dislocazioni a sinistra (*Alla povera Nunziata le avevano rubato; alla cugina Anna le era toccato*) le esclamazioni (*Povera ragazza!; ad Alessandria d'Egitto!*), il *che* polivalente (*che Rocco il più grandicello*). Vorremmo sottolineare la perizia di Verga nel dare perfetto equilibrio alla sua prosa: sono evitati sia usi eccessivi del DD, sia DIL monotoni (quando il DIL è lungo interviene nel mezzo o il DD o la diegesi al passato remoto).

L'altra parte del contesto presenta l'intervento della Zuppidda: nuovamente un inserto diegetico col verbo al passato remoto e con il riferimento alla conversazione (*In mezzo a quel chiacchierio saltò la Zuppidda*). Abbiamo un intervento del narratore popolare in SIL, con la relativa riferita al nuovo personaggio (*la quale stava in fondo alla straduccia*). Che questo inserto vada considerato come SIL lo rivelano il paragone (*come il diavolo nella litania*) e il *che* polivalente (*ché nessuno s'accorgeva di dove fosse sbucata*). Dopo l'intervento in DD ritorna lo SIL, anche se, in questo secondo inserto, la voce del narratore popolare pare intrecciarsi con quella della Zuppidda, quasi il personaggio volesse giustificare il motivo dell'avversione dei paesani nei suoi confronti. Rivelatori dello SIL sono l'imperfetto (*teneva; diceva; era*), il deittico *questo* (*questo era il suo vizio*), il *che* polivalente (*che lo teneva sempre in aria*), alcune espressioni e paragoni efficaci (*come il santo evangelio; una lingua d'inferno*). Si noti anche qui il passaggio al presente (*di quelle che lasciano la bava*), forse motivato dal DD seguente che riporta un proverbio, staccato graficamente dal trattino e dalle virgolette, e seguito, dopo il punto e virgola, da

un DIL riferito al “coro” delle trezzane. Rivelatori: l'imperfetto (*ci aveva* - si noti ancora il *ci + avere -*; *era*; *voleva dargli* - dove risalta il *gli* dativale per *le*); il trapassato prossimo (*non aveva potuto maritare*); le espressioni efficaci (*ci aveva la bocca amara*; *voleva dargli il figlio di Vittorio Emanuele*). Il DD successivo, sempre pronunciato dalla Zuppidda sfocia nel DIL, nel quale si vede la paratassi polisindetica (*e Vanni Pizzuto*; *e se li mangiavano*), l'uso dell'imperfetto (*portava*; *mangiavano*), la frase (*li aveva visti lei*), già incontrata sempre in un DIL della Zuppidda in MV 5.

6. Il monologo interiore ne *I Malavoglia*

Abbiamo già visto in MV 9 un'esemplificazione del DIL in un monologo interiore. Vorremmo, prima di passare alle considerazioni linguistiche conclusive, considerare in modo dettagliato i seguenti tre contesti che ci paiono estremamente significativi. Come si è visto dai precedenti esempi, si può affermare già che nei *Malavoglia* il DIL non ha la funzione precipua di riportare monologhi interiori, ma soprattutto di riferire i discorsi dei personaggi, raccontare dialoghi, inserire nella trama diegetica la voce del narratore popolare (in queste ultime due funzioni preferiamo, per le ragioni che vedremo nel paragrafo seguente, adoperare l'etichetta di SIL). Il DIL-monologo interiore verrà invece adoperato nel *Mastro-don Gesualdo* e, soprattutto, in D'Annunzio e Pirandello.

MV 13

- Guardate quante stelle che ammiccano lassù! rispose Mena dopo un pezzetto. Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso.
- Sentite, le disse Alfio dopo che ebbe guardate le stelle anche lui; voi che siete sant'Agata, se vi sognate un terno buono, ditelo a me, che ci giuocherò la camicia, e allora potrò pensarci a prender moglie...
- Buona sera! rispose Mena.

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i tre re scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradicciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio,

sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; - così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno.

Il contesto, tratto dalla conclusione del secondo capitolo, ci presenta forse il DIL più insolito di tutto il romanzo. Ad essere riportati sono i pensieri di Mena, come testimonia il *verbum cogitandi* alla fine (*così pensava Mena*), ma sicuramente in uno stile che poco ha a che vedere con la voce del personaggio e molto con la voce del Verga “poeta” (si potrebbe paragonare questo estratto all’*Addio ai monti dei Promessi Sposi*, dove a conclusione si ritrova un’espressione assai simile a quella di Verga: *Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini*).

L’inserito in DIL è preceduto da una battuta di Mena in DD, nella quale la protagonista saluta compare Alfio (anche questo DD fa capire al lettore che quanto seguirà nel contesto dovrà essere attribuito alla ragazza). Il DIL si apre con la frase *Le stelle ammiccavano più forte* (altro elemento che riconduce alla voce di Mena che sopra in DD aveva detto - *Guardate quante stelle che ammiccano lassù!*) e prosegue con considerazioni relative al paesaggio. Se fosse assente il paragone che riconduce alla realtà paesana (*come Sant’Andrea*), tutto l’inserito sembrerebbe pervaso dalla voce dell’autore, con le immagini (*Il mare russava*), le reduplicazioni (formali: *adagio adagio; camminare e camminare*; concettuali: *sempre, giorno e notte*), la preposizione articolata sintetica (*pel mondo*), la giustapposizione dei tre ogg. ind. del verbo *non sapeva*, la coordinazione polisindetica quasi inavvertita per la presenza della subordinazione, all’interno di ogni coordinata.

MV 14

Il nonno, poveraccio, invece di prenderlo per le orecchie, lo prendeva colle buone. - Vedi, gli diceva, ora che sei qua tu ci arriveremo presto a fare i denari della casa, - **gli cantava sempre la canzone della casa.** - Lo zio Crocifisso ha detto che non la darà ad altri. Tua madre, poveretta, non ha potuto morirci, lei! Sulla casa potremo anche dare la dote a Mena. Poi,

coll'aiuto di Dio, metteremo su un'altra barca; perché, devo dirtelo, alla mia età l'è dura andare a giornata, e vedersi comandare a bacchetta, quando si è stati padroni. Anche voi altri siete nati padroni. Vuoi che compriamo prima la barca coi denari della casa? Ora sei grande, e devi dirla anche tu la tua parola, perché devi avere più giudizio di me, che son vecchio. Cosa vuoi fare?

Nulla voleva fare, lui! Che gliene importava della barca e della casa? Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guajo, e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. Bella cosa! E poi quando si aveva la casa e la barca, che non si lavorava più? o si mangiava pasta e carne tutti i giorni? Mentre laggiù, dov'era stato lui, c'era della gente che andava sempre in carrozza, ecco quello che faceva. Gente appetto dei quali don Franco ed il segretario lavoravano come tanti asini a sporcar cartacce, e a pestare l'acqua sporca nel mortaio. Almeno voleva sapere perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita?

Poi quella storia d'andare a giornata non gli andava affatto, a lui ch'era nato padrone, l'aveva detto anche il nonno. Vedersi comandare a bacchetta, da gente che erano venuti su dal nulla, che tutti lo sapevano, in paese, come avevano fatto i loro denari a soldo a soldo, sudando ed affaticandosi! A giornata ci andava proprio perché il nonno ve lo conduceva, e non gli bastava ancora l'anima di dir di no. Ma quando il soprastante gli stava addosso come un cane, e gli gridava dalla poppa: - Oh! laggiù, ragazzo! che facciamo? gli veniva voglia di dargli del remo sulla testa, e preferiva starsene ad aggiustare le nasse, e rifare le maglie delle reti, seduto sulla riva, colle gambe distese, e la schiena appoggiata ai sassi; che allora se pure stava un momento colle mani sotto le ascelle nessuno gli diceva nulla.

Là veniva anche a stirarsi le braccia Rocco Spatu 212-213

Si tratta, insieme al contesto seguente, di uno dei monologhi più lunghi dei *Malavoglia*. Sono qui riportati i pensieri di 'Ntoni, il suo stato d'animo che lo condurrà al traviamiento. Abbiamo ritenuto opportuno riportare il DD di padron 'Ntoni in cui egli, per distogliere il nipote dalla vita dell'osteria, fa delle considerazioni attraverso le quali vuole comunicare al giovane la sua speranza, malgrado le catastrofi, di riportare tutto alla normalità, e poi chiede il parere del nipote. Va detto che nel mezzo di questo DD troviamo un inciso che già potrebbe essere considerato come un DIL esprime la noia di 'Ntoni nell'ascoltare il nonno (*gli contava sempre la canzone della casa*). Ma quel che più ci interessa è il lungo DIL, che viene introdotto dall'interrogativa (- *Che cosa vuoi fare?*). Si

potrebbe avere l'impressione che il DIL serva qui a raccontare un dialogo, una battuta di 'Ntoni, ma ciò che indica il monologo interiore è la scomparsa della voce di padron 'Ntoni alla fine, per cedere il passo alla diegesi in cui si descrive come anche Rocco Spatu «veniva a stirarsi le braccia» sulla riva.

Il DIL si apre con la risposta di 'Ntoni alla domanda del nonno: figurano già dei tipici rivelatori come la III pers., marcata nel verbo e nel pronome, l'imperfetto indicativo, che domina in tutto l'inserito, l'esclamazione (- *Nulla voleva fare lui!*). Segue un'interrogativa con dislocazione a destra (- *Che gliene importava della barca e della casa?*) e un periodo particolarmente interessante per la sua struttura: la principale presenta un verbo al singolare (*Poi veniva*) con tre sintagmi sogg. postposti dallo schema *un + altro + sost.* (*un'altra malannata, un altro colera, un altro guaio*), inoltre si hanno due coordinate con polisindeto dove figura il paragone efficace (*come le formiche*). Di nuovo un'esclamazione (*Bella cosa!*) e un'ipotetica introdotta da *quando*, seguita da un'interrogativa con *che* polivalente - si noti, peraltro, il doppio imperfetto indicativo - e ancora dalla disgiuntiva con espressione efficace (*o si mangiava pasta e carne tutti i giorni?*).

Il contesto prosegue con le osservazioni di 'Ntoni sulla città, in cui spiccano dal punto di vista linguistico l'espressione efficace (*come tanti asini*) e il passaggio al presente indicativo, che fa assumere all'insieme le movenze del DD (*della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita*). Nella parte conclusiva segnaliamo la dislocazione a destra (*non gli andava affatto, a lui ch'era nato padrone*), l'infinito esclamativo (*Vedersi comandare a bacchetta*), la concordanza a senso (*gente che erano venuti su dal nulla*), il *che* polivalente (*che tutti lo sapevano; che allora se pure stava un momento colle mani sotto le ascelle nessuno gli diceva nulla*), le espressioni efficaci (*e non gli bastava ancora l'anima di dir di no; gli stava addosso come un cane*).

Vorremmo chiudere la considerazione di questo monologo interiore con il sottolineare il carattere "teatrale" del DIL, ravvisabile nel susseguirsi di interrogazioni e di esclamazioni e nella presenza della dislocazione a destra, forma di tematizzazione preferita nei testi teatrali.

MV 15

Ma 'Ntoni il mestiere lo faceva dove era grasso, e ci mangiava e beveva, che era un piacere a vederlo. Ora portava la testa alta, e se la rideva se il nonno gli diceva qualche parola a bassa voce; adesso era il nonno che si faceva piccino, quasi il torto fosse suo. 'Ntoni diceva che se non lo volevano in casa sapeva dove andare a dormire, nella stalla della Santuzza; **e già non spendevano nulla a casa sua per dargli da mangiare. Padron 'Ntoni, e Alessi, e Mena, tutto quello che buscavano colla pesca, col telaio, al lavatoio, e con tutti gli altri mestieri, potevano metterlo da parte, per quella famosa barca di san Pietro, colla quale si guadagnava di rompersi le braccia tutti i giorni per un rotolo di pesce, o per la casa del nespolo, nella quale si sarebbe andati a crepare allegramente di fame! tanto lui un soldo non l'avrebbe voluto; povero diavolo per povero diavolo, preferiva godersi un po' di riposo, finché era giovane, e non abbaia la notte come il nonno. Il sole c'era lì per tutti, e l'ombra degli ulivi per mettersi al fresco, e la piazza per passeggiare, e gli scalini della chiesa per stare a chiacchierare, e lo stradone per veder passare la gente e sentir le notizie, e l'osteria per mangiare e bere cogli amici. Poi quando gli sbadigli vi rompevano le mascelle, si giocava alla mora, o a briscola; e quando infine si aveva sonno, ci era lì la chiusa dove pascevano i montoni di compare Naso, per sdraiarsi a dormire il giorno, o la stalla di comare suor Mariangela quand'era notte.**

- Che non ti vergogni di fare questa vita? gli disse infine il nonno 226-227

Questo secondo monologo interiore di 'Ntoni comincia con il DI, presentante all'interno un periodo ipotetico con doppio imperfetto (*se non lo volevano in casa sapeva dove andare a dormire*). Il DIL vero e proprio ha inizio dopo il punto e virgola, da *e già*. Anche qui rivelatore principale è l'imperfetto, ma vanno anche segnalati altri elementi linguistici: le dislocazioni a sinistra (*tutto quello che buscavano [...] potevano metterlo da parte; lui un soldo non l'avrebbe voluto*), le espressioni efficaci (*quella famosa barca di San Pietro; si sarebbe andati a crepare allegramente di fame!; povero diavolo per povero diavolo*). Interessante il periodo che comincia da *Il sole c'era lì per tutti*, dove domina la coordinazione polisindetica: ogni coordinata presenta la struttura sintagma nominale + finale implicita (*e l'ombra degli ulivi per mettersi al fresco, e la piazza per passeggiare, e gli scalini della chiesa per stare a chiacchierare, e lo stradone per veder passare la gente e sentir notizie, e l'osteria per mangiare e bere cogli amici*).

7. Stile indiretto libero

Nel primo capitolo, riguardante lo *status quaestionis* del DIL, abbiamo notato, nelle trattazioni italiane, un'oscillazione in relazione alla denominazione del nostro istituto sintattico. Gli studi più importanti, infatti, ora adoperano l'etichetta di *discorso indiretto libero* (DIL), ora di *stile indiretto libero* (SIL).

Bisogna precisare che nel secondo caso, quasi sicuramente, si tratta di una ripresa della denominazione di Charles Bally, *style indirect libre*. Il linguista francese impiega anche le etichette di *style direct* e *style indirect* per le due forme fondamentali del discorso riportato. Quindi in Bally *style* è sinonimo di *discorso*.

A noi sembra, però, che l'etichetta SIL vada distinta da quella di DIL, proprio sulla base dei contesti verghiani visti. Con DIL intenderemo quella forma di discorso riportato che riferisce le parole o i pensieri di un personaggio e che rappresenta la fusione tra DD e DI. Per SIL, invece, sulla scorta delle due definizioni di stile, fornite da Cesare Segre e viste alla fine del capitolo I, intenderemo una forma di espressione appartenente al piano della narrazione che però presenta al suo interno alcuni tratti che la avvicinano al discorso dei personaggi²⁴.

È nei *Malavoglia* che lo SIL può essere più facilmente rintracciato: si è visto che tutto MV 1 presenta inserti in SIL, e MV 4, durante la descrizione fisica di 'Ntoni, contiene espressioni che rimandano alla voce del narratore popolare, diversa dalla voce di Verga. In Verga lo SIL si concretizza quasi sempre attraverso i paragoni e altri innesti fraseologici, come in questo contesto tratto dalla novella *Cavalleria Rusticana*, la più vicina, nella raccolta *Vita dei campi*, ai modi stilistici dei *Malavoglia*:

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, **che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi**, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronzavano attorno **come le mosche**. 190

²⁴ Qualora si accetti la nostra distinzione tra DIL e SIL, sarà preferibile applicare al SIL quell'etichetta "resoconto" con la quale Luca Serianni definisce il DIL (cfr. capitolo I).

Nel contesto citato, oltre ai paragoni (*sembrava quello della buona ventura; come le mosche*), segnaliamo anche il *che* polivalente in apertura dello SIL, nonché l'espressione "efficace" (*se lo rubavano cogli occhi*).

CAPITOLO IV

Il DIL “estetizzante” di Gabriele D’Annunzio

1. Introduzione

Dopo l’esperienza verista di Verga e, in parte, contemporaneamente alla sua conclusione che può essere datata con la pubblicazione del *Gesualdo* (1888-89), si colloca l’inizio della narrativa dannunziana maggiore, a cominciare dal romanzo *Il Piacere* (1889). Si può affermare, per le ragioni che vedremo nel prossimo paragrafo, che il primo romanzo del Vate rappresenti la continuazione e insieme il superamento della produzione verghiana, sia dal punto di vista del contenuto, sia dal punto di vista della forma.

Prima di considerare dettagliatamente *Il Piacere* e di studiarne il DIL, è bene dire qualcosa sul contesto culturale in cui va collocato il romanzo e sulla lingua di D’Annunzio²⁵. Ciò ci consentirà di comprendere il singolarissimo DIL che si incontra nelle pagine della storia di Andrea Sperelli e di giustificare la denominazione che abbiamo proposto di DIL “estetizzante”.

La produzione dannunziana maggiore si lega strettamente all’Estetismo, anzi ne costituisce l’espressione più rappresentativa. Di questo momento culturale della nostra storia letteraria ne ha data sintetica e completa descrizione Giulio Ferroni:

Un nutrito gruppo di scrittori e intellettuali parte in battaglia contro l’utilitarismo e i ristretti orizzonti mentali della società borghese, esaltando in primo luogo l’arte come esperienza assoluta, come conquista della bellezza, come identità superiore, che si manifesta anche in forme esteriori, nel lusso, nell’eleganza, nello splendore degli ornamenti [...]. L’estetismo propone modelli «eccezionali», offre immagini eleganti, bizzarre, morbose, ha il gusto dell’inutile e del prezioso, si presenta come il punto d’arrivo di una cultura estenuata e raffinata [...], come un’esperienza tanto sofisticata da risultare abnorme e distruttiva. L’estetismo nutre un fortissimo disprezzo per la volgarità e la folla, e, nello stesso tempo, un’ossessiva predilezione per la mondanità, per la vita frivola e capricciosa, per gli oggetti minuti e preziosi. La vita stessa deve essere vissuta come un’opera d’arte; [...] si

²⁵ Su Gabriele D’Annunzio e sul contesto culturale in cui egli opera sono da vedere soprattutto RAIMONDI [1969] e GIBELLINI [1999], che presenta anche una ricca bibliografia. Sul *Piacere* va considerato RAGONE [1995]. Sulla lingua di D’Annunzio ricordiamo SCHIAFFINI [1969], COLETTI [1989: 56-68] e [1993: 309-314], e soprattutto SERIANNI [1990: 127-130]. Il DIL del *Piacere* è stato studiato da BACH [1972].

cercano nuovi e più raffinati modi di espressione, ma si resta legati al culto della bellezza antica e, nel disprezzo del «vero» più dimesso e plebeo, si tende a rilanciare un aristocratico classicismo [FERRONI 1991: 475-476].

Quindi allontanamento dal realismo borghese e dal Verismo ed esaltazione dell'arte, sua assolutizzazione, che va realizzata, oltre che nella presentazione di personaggi emblematici, soprattutto nell'espressione, attraverso la ricerca di una lingua preziosa, lontana da quella parlata, e di una prosa vicina alla poesia. A tal riguardo sono significative alcune dichiarazioni dello stesso D'Annunzio. Si leggano alcuni passi tratti dalla dedica a Francesco Paolo Michetti, premessa al romanzo *Il Trionfo della morte* (1894), che possono valere anche per il primo romanzo²⁶:

V'è sopra tutto - sebbene io sembro forse ambire che lo sforzo da me tentato, per rendere la vita interna nella sua copia e nella sua diversità, abbia un valore trascendente quello della pura rappresentazione estetica - v'è sopra tutto, il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche.

Si noti la continuità e la differenza rispetto al Verga. Quest'ultimo parlava di «studio dell'uomo interiore» e, come tutti i veristi, ribadiva il legame contenuto-forma. D'Annunzio vuole «rendere la vita interna nella sua copia e nella sua diversità», ma per poi trascendere il tutto e fare «opera di bellezza e di poesia», per creare una nuova prosa. Così continua il testo:

Concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva *moderna*: ecco la mia ambizione più tenace.

Di qui la polemica con i narratori contemporanei o immediatamente precedenti che hanno guardato alla lingua d'uso comune, e l'esaltazione della lingua italiana del passato, così legata ai modi del latino:

²⁶ Si cita da G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi I*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1988.

La massima parte dei nostri narratori e descrittori non adopera ai suoi bisogni se non poche centinaia di parole comuni, ignorando completamente la più viva e più schietta ricchezza del nostro idioma che qualcuno anche osa accusare di povertà e quasi di goffaggine. Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, d'origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazione primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse e opposte. E questi vocaboli vengono coordinati in periodi quasi sempre eguali, mal connessi fra loro, privi d'ogni ritmo, che non hanno alcuna rispondenza col movimento ideale delle cose di cui vorrebbero dare un'immagine.

La nostra lingua, per contro, è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto della prima scorza, altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ancora ignote che daranno l'ebbrezza all'estremo esploratore.

Questa lingua, rampollata dal denso tronco latino con un rigoglio d'innumerabili virgulti flessibili, non resiste mai ad alcuna volontà di chi abbia vigore e destrezza bastanti a piegarla e ad intesserla pur nelle ghirlande più agili e nei festoni più sinuosi.

Uscendo dalle figure, dico che la lingua italiana non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in prestito ad alcun'altra lingua europea non pur nella rappresentazione di tutto il moderno mondo esteriore ma in quella degli «stati d'animo» più complicati e più rari in cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche umana è in onore.

E gli psicologi appunto, poiché sembra che i nuovi romanzieri d'Italia inclinino a questa scienza, gli psicologi in ispecie hanno per esporre le loro introversioni un vocabolario d'una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno. E, nel tempo medesimo, insieme con questi esattissimi segni hanno elementi musicali così varii e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna.

Certo in questi ultimi scrittori non può palesarsi alcuno dei caratteri che distinguono la tradizione novellistica paesana troppo remota e troppo discordante dallo stato presente della coscienza comune. Fra gli antichi novellatori di nostra lingua nessuno, rappresentando gli atti, fu mai curioso dei motivi. Presi negli intrichi delle tristi e liete avventure, essi tutti limitarono il loro officio a creare una vita schiettamente sensuale, lasciando agli uomini di chostro l'officio di compor trattati su la natura dell'anima.²⁷

Se dunque i nuovi psicologi vogliono riallacciarsi ai padri, debbono ricercare gli asceti, i casuisti, i volgarizzatori di sermoni, di omelie e di

²⁷ Si noti che in quest'ultimo periodo par di sentir riecheggiare le parole della dedica al Farina di Verga, certamente nel contesto della poetica verista: «Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo; sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso».

soliloquii; debbono comunicare col Frate da Scarperia, con Bono Giamboni, con Caterina da Siena, con Giordano da Ripalta, col Cavalca, col Passavanti; debbono studiosamente mirarsi negli Specchi di Croce e pensosamente errare nei Giardini di Consolazione e alternare pazientemente la compagnia di Origene con quella di San Bernardo.

Né per trovar esempi di bella prosa musicale debbono essi escire dai buoni secoli. I nostri più grandi artefici della parola ereditarono dall'eloquenza latina lo studio del ritmo [...].

Principe nella lingua nuova, il Boccaccio non ignorò e non trascurò questo mistero. Egli intese talvolta un assai dotto orecchio a variar le cadenze delle sue frasi abondevoli, per meglio esprimere la lenta lusinga femminile e la dolcezza degli amorosi errori. Nella voce limpida e volubile del Firenzuola fluiva talvolta la malodia dei ruscelli dichinanti per i colli sereni al Bisenzio. E certo Annibal Caro, prima di vergar sul foglio i segni, ascoltò dentro di sé le elette parole risonare a lungo come nella segreta caverna e nel golfo lunato ove mescevano ingenue lascivie i suoi due pastori.

La prosa dovrà essere modellata sulla poesia, sul ritmo, perché «il verso è tutto», come pensava Andrea Sperelli:

Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessun strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più vibrante d'una corda, più luminoso d'una gemma, più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi; può nel tempo medesimo posseder il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può, infine, raggiungere l'Assoluto. Un verso perfetto e assoluto, immutabile, immortale; tiene in sé le parole con la coerenza d'un diamante; chiude il pensiero come in un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere; diviene indipendente da ogni legame da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue. Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva preformato nella oscura profondità della lingua. Estratto dal poeta, séguita ad esistere nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali. Quando il poeta è prossimo alla scoperta d'uno di tali versi eterni, è avvertito da un divino torrente di gioia che gli invade d'improvviso tutto l'essere.

Tutte queste dichiarazioni mostrano come D'Annunzio mirasse ad assimilare la lingua della sua prosa a quella della poesia, soprattutto a livello lessicale e sintattico. Nella prosa de *Il Piacere* vedremo come siano assenti quei tratti della sintassi del parlato che avevamo incontrato in Verga. È questo che vediamo nel DIL e che dà al nostro costrutto un andamento tutto particolare.

2. *Il Piacere*

Scritto per lo più durante un soggiorno dell'autore nel 1888, nella villa dell'amico Francesco Paolo Michetti, e pubblicato nel 1889 a Milano da Treves, *Il Piacere* rappresenta la prima prova narrativa rilevante di D'Annunzio e costituisce un *trait-d'union* tra la grande narrativa verghiana e i futuri sviluppi del romanzo pirandelliano. Rispetto alla narrativa verghiana si può dire che il primo capolavoro dannunziano rappresenti quel seguito del *Ciclo dei vinti* che Verga, dopo il *Gesualdo*, non compì mai. Il grande verista, nella prefazione ai *Malavoglia*, aveva scritto: «A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee». Verga, sostenitore di una narrativa fondata sul vero, si fermò a studiare il «meccanismo delle passioni» nelle sfere sociali più basse e non arrivò a scrivere che poche righe della *Duchessa de Leyra*.

L'Andrea Sperelli di D'Annunzio può essere considerato *L'uomo di lusso* del progetto di Verga, tanto che il modo di esprimersi del personaggio viene descritto da D'Annunzio quasi con le stesse parole di Verga che abbiamo ricordato sopra: «la espressione verbale e plastica de' sentimenti in lui era sempre così artificiosa, così lontana dalla semplicità e dalla sincerità».

Ma *Il Piacere*, proprio per questo processo di individualizzazione che subisce il protagonista, anticipa anche il soggettivismo che caratterizzerà la narrativa pirandelliana. Ciò può essere notato dall'attenta considerazione degli stati d'animo del personaggio da parte dell'autore che, stilisticamente, oltre che dalle parti diegetiche, emerge dal DIL. Il costrutto assume dei caratteri peculiari e, in questo romanzo, visto che Andrea Sperelli rappresenta l'*alter ego* di D'Annunzio, esso può essere a ragione interpretato come fusione al massimo grado della voce dell'autore con quella del personaggio. Di qui il carattere retorico, letterario, estetizzante del DIL che vedremo subito.

I primi esempi di DIL si trovano già nel primo capitolo, nella celebre descrizione dell'attesa di Elena Muti da parte del protagonista. Andrea Sperelli si trova nelle stanze del Palazzo Zuccari: i ricordi sorgono «in folla» e le immagini rivivono in lui «tumultuariamente». A tutto ciò si aggiunge «l'ansia dell'aspettante».

PCR 1

Il luogo non era quasi in nulla mutato. Da tutte le cose che Elena aveva guardate e toccate sorgevano i ricordi in folla e le immagini del tempo lontano rivivevano tumultuariamente. **Dopo circa due anni, Elena stava per rivarcar quella soglia. Tra mezz'ora, certo, ella sarebbe venuta, ella si sarebbe seduta in quella poltrona, togliendosi il velo di su la faccia, un poco ansante, come una volta; ed avrebbe parlato. Tutte le cose avrebbero riudito la voce di lei, forse anche il riso di lei, dopo due anni.**

7

Il DIL viene introdotto da una perifrasi (*sorgevano i ricordi in folla e le immagini del tempo lontano rivivevano tumultuariamente*), nella quale l'uso dell'imperfetto, oltre ad indicare l'intensità e la continuità del processo del ricordare, vuole sottolineare la partecipazione dell'autore alla vicenda del personaggio, più forte che altrove dato il carattere autobiografico del romanzo. Il contesto in DIL si apre con un'indicazione temporale (*Dopo circa due anni*), che ritroviamo anche alla fine (*dopo due anni*), quasi a segnare i confini del contesto e a conferire ad esso un carattere colloquiale. Subito dopo troviamo una frase con il verbo all'imperfetto (*Elena stava per rivarcar quella soglia*). Segue un'altra

indicazione temporale (*Tra mezz'ora*) con l'avverbio *certo* in posizione incidentale, che costituisce un altro tratto colloquiale. L'andamento dell'enunciato, tuttavia, è letterario. Si ha infatti un periodo dalla struttura fondamentalmente paratattica (*ella sarebbe venuta, ella si sarebbe seduta in quella poltrona, togliendosi il velo di su la faccia, un poco ansante, come una volta; ed avrebbe parlato. Tutte le cose avrebbero riudito la voce di lei*), che, pur avendo al suo interno il condizionale pro futuro, rivelatore del DIL, presenta numerosi elementi aulici: il pronome sogg. di III pers. *ella*, il nesso preposizionale *di su la*, il nesso *forse anche*, l'aggettivo *un poco ansante*, la perifrasi pronominale *di lei* in luogo del possessivo, la proposizione gerundiva *togliendosi il velo*. Del DIL tradizionale verghiano, mirante alla realizzazione del canone dell'impersonalità e, per questo motivo impregnato di tratti sintattici del parlato, qui non resta nulla. Il DIL di D'Annunzio non ha un carattere colloquiale, non mira al raggiungimento dell'uniformità stilistica tra piano diegetico e piano mimetico (del resto realizzata lo stesso dalla prosa estetizzante), ma all'analisi interiore dei personaggi. Quindi, come vedremo via via i rivelatori del nostro costrutto ci sono, ma manca quell'andatura colloquiale data da certe espressioni efficaci, "affettive", come direbbe Herczeg, da alcuni fenomeni sintattici del parlato. In questo primo contesto abbiamo visto come elementi leggermente colloquiali solo la ripetizione di un'indicazione temporale, di un pronome aulico e l'avverbio *certo* in posizione incidentale. La giustapposizione paratattica delle proposizioni non è adoperata per raggiungere la "semplicità" stilistica, ma per mostrare il continuo avvicinarsi dei pensieri del protagonista, la sua vita interiore.

PCR 2

Andrea, preso da un impeto lirico infrenabile, si abbandonò alle parole.

«Perché ella voleva partire? Perché ella voleva spezzare l'incanto? I loro destini omai non erano legati per sempre? Egli aveva bisogno di lei per vivere, degli occhi, della voce, del pensiero di lei... Egli era tutto penetrato da quell'amore, aveva tutto il sangue alterato come da un veleno, senza rimedio. Perché ella voleva fuggire? Egli si sarebbe avvicchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto. No, non poteva essere. Mai! Mai!»

Elena ascoltava, a testa bassa, affaticata contro il vento, senza rispondere.
12

Tra i tanti ricordi, Sperelli ripensa al «giorno del gran commiato»: è il 25 marzo 1885, nei pressi del Ponte Nomentano; Elena ha appena detto ad Andrea che lo abbandonerà, ed egli risponde. D'Annunzio, invece di riportare le parole di Sperelli in DD, adopera il DIL. Ad indicare graficamente che qui il DIL sostituisce il DD concorrono le virgolette. Il costrutto, anche in questo caso, è introdotto una perifrasi che dà ad intendere al lettore qualcosa sul carattere di Andrea, sempre disposto ad abbandonarsi all'artificio dell'espressione verbale (*preso da un impeto lirico infrenabile, si abbandonò alle parole*). E con tre interrogative dirette asindeticamente giustapposte si apre il DIL (*Perché ella voleva partire? Perché ella voleva spezzare l'incanto? I loro destini omai non erano legati per sempre?*). Compare l'imperfetto, ma anche qui l'andamento non è colloquiale (da segnalare sempre il pronome sogg. *ella* e l'avverbio *omai*). Seguono altre tre proposizioni, legate anch'esse asindeticamente (*Egli aveva bisogno di lei per vivere, degli occhi, della voce, del pensiero di lei... Egli era tutto penetrato da quell'amore, aveva tutto il sangue alterato come da un veleno, senza rimedio*): torna l'imperfetto e il prezioso *egli*, e la giustapposizione asindetica degli elementi retti da *aveva bisogno* dà al lettore un'idea della retorica del protagonista; l'espressione *tutto penetrato da quell'amore* e la similitudine *come da un veleno senza rimedio*, sono ben lontane da quelle che si trovavano nei DIL verghiani. L'interrogativa diretta *Perché ella voleva fuggire?* chiude la parte più "estetizzante" del DIL e il costrutto continua con un andamento più "libero" (*Egli si sarebbe avviticchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto. No, non poteva essere. Mai! Mai!*): rimane il pronome *egli*, ma si ha una frammentazione del periodo con l'iterazione della negazione. Da segnalare anche l'esclamazione. Evidenziamo poi alcuni rivelatori, come il condizionale passato *pro* futuro e la III pers. marcata anche dal possessivo (*sul suo petto*).

PCR 3

L'aveva incontrata la mattina innanzi per la via de' Condotti, mentre ella guardava nelle vetrine. Era tornata a Roma da pochissimi giorni, dopo una lunga assenza oscura. L'incontro improvviso aveva dato ad ambedue una commozione viva; ma la pubblicità della strada li aveva costretti ad un riserbo cortese, cerimonioso, quasi freddo. Egli le aveva detto, con un'aria grave, un po' triste, guardandola negli occhi: - Ho tante cose da raccontarvi, Elena. Venite da me, domani? Nulla è mutato nel *buen retiro*. - Ella aveva risposto, semplicemente: - Bene; verrò. Aspettatemi alle quattro, circa. Ho anch'io qualche cosa da dirvi. Ora lasciatemi.

Ella aveva accettato subito l'invito, senza esitazione alcuna, senza metter patti, senza mostrar di dare importanza alla cosa. Una tal prontezza aveva da prima suscitato in Andrea non so qual preoccupazione vaga. **Sarebbe ella venuta come un'amica o come un'amante? Sarebbe venuta a riallacciare l'amore o a rompere ogni speranza? In quei due anni che era mai accaduto nell'animo di lei?** Andrea non sapeva; ma gli durava ancora la sensazione avuta dallo sguardo di lei, nella strada, quando egli erasi inchinato a salutarla. **Era pur sempre il medesimo sguardo, così dolce, così profondo, così lusinghevole, tra i lunghissimi cigli.** 15

Vediamo qui tre inserti in DIL. Abbiamo voluto riportare l'ampia introduzione che descrive l'antefatto (l'incontro per la via de' Condotti), per mostrare come venga inserito il DIL. Dopo il DD di Elena, l'autore riporta subito il primo DIL, nel quale il protagonista riflette sulla rapidità dell'assenso di Elena al suo invito: si tratta di una proposizione col verbo al trapassato prossimo pro passato (*Ella aveva accettato subito l'invito*), seguita da tre modali, coordinate asindeticamente, introdotte da *senza* (*senza esitazione alcuna, senza metter patti, senza mostrar di dare importanza alla cosa*). A rivelare il DIL concorre la proposizione seguente, che svolge un duplice ruolo di rivelatore: commenta il primo DIL e prepara il secondo, grazie alla perifrasi indicante le sensazioni di Andrea (*Una tal prontezza aveva da prima suscitato in Andrea non so qual preoccupazione vaga*). Il secondo DIL è costituito da tre interrogative: le prime due sono introdotte dalla forma verbale al condizionale passato: *Sarebbe ella venuta* e *Sarebbe venuta*. In entrambe le interrogative il verbo regge due strutture disgiuntive. Nella prima la disgiunzione riguarda due sintagmi nominali (*come un'amica o come un'amante*), nella seconda due proposizioni infinitive - presentanti tra l'altro una struttura simmetrica verbo + ogg. dir. (*a riallacciare*

l'amore o a rompere ogni speranza). La terza interrogativa è, invece, all'imperfetto (*che era mai accaduto*) e contiene l'indicazione temporale col dimostrativo tipico del DIL (*In quei due anni*). Segue una parte diegetica in cui il verbo all'imperfetto *non sapeva* è rivelatore del precedente DIL, mentre la perifrasi *gli durava ancora la sensazione avuta dallo sguardo di lei* introduce il DIL successivo, che vuole riferire proprio le impressioni di Andrea nell'incontro con l'amata (*Era pur sempre il medesimo sguardo, così dolce, così profondo, così lusinghevole, tra i lunghissimi cigli*). Rivelatore interno del DIL è l'imperfetto, mentre l'andamento "estetizzante" è dato dalla triplice riproposizione della forma *così* + agg.

In questo terzo esempio vogliamo evidenziare la struttura "a parabola" di tutto il contesto. Si inizia con un DIL che sembrerebbe una semplice parte diegetica se non ci fosse poi il rivelatore esterno. Quest'ultimo, a sua volta, introduce il DIL centrale vero e proprio, con le sue tre interrogative dirette. Segue un'altra parte di *narratum* che rivela ulteriormente il DIL centrale e prepara infine il terzo DIL, che come il primo sembrerebbe semplice diegesi.

PCR 4

«S'ella non venisse?» dubitò, ritraendosi dalla finestra. E, nel ritirarsi dall'aria fredda, sentì più molle il tepore della stanza, più acuto il profumo del ginepro e delle rose, più misteriosa l'ombra delle tende e delle portiere. Pareva che in quel momento la stanza fosse tutta pronta ad accogliere la donna desiderata. Egli pensò alla sensazione che Elena avrebbe avuto entrando. **Certo, ella sarebbe stata vinta da quella dolcezza così piena di memorie; avrebbe d'un tratto perduta ogni nozione della realtà, del tempo; avrebbe creduto di trovarsi ad uno de' convegni abituali, di non aver mai interrotta quella pratica di voluttà, d'esser pur sempre la Elena d'una volta. Se il teatro dell'amore era immutato, perché sarebbe mutato l'amore? Certo, ella avrebbe sentita la profonda seduzione delle cose una volta dilette.**

Allora cominciò nell'aspettante una nuova tortura. 16;

Andrea si è messo ad attendere Elena alla finestra. L'atto è motivato da un ricordo («Andò alla finestra, di nuovo, e guardò verso le scale della Trinità. Elena, un tempo, saliva per quelle scale ai convegni»). Il contesto si apre con un DD contenente una proposizione ipotetica al congiuntivo imperfetto. Nella

successiva parte diegetica vengono descritti il ritirarsi di Andrea all'interno e le sensazioni che egli prova, sempre nel contemplare gli oggetti attorno. L'espressione che introduce il DIL è costituita da un *verbum cogitandi* + *ogg. indir.*: *Egli pensò alla sensazione che Elena avrebbe avuto entrando*. Ad aprire il DIL è l'avverbio *certo*, ad indicare la sicurezza del protagonista sul comportamento della donna. Seguono tre proposizioni, legate asindeticamente, con il verbo al condizionale passato (*ella sarebbe stata vinta da quella dolcezza così piena di memorie; avrebbe d'un tratto perduta ogni nozione della realtà, del tempo; avrebbe creduto di trovarsi ad uno de' convegni abituali, di non aver mai interrotta quella pratica di voluttà, d'esser pur sempre la Elena d'una volta*). Anche in questo caso, pur nella paratassi del periodo, ogni proposizione presenta una struttura complessa, ben lontana da quell'andamento "libero" che richiederebbe il DIL. Segnaliamo, in particolare, nella prima proposizione, l'ampiezza del sintagma di causa efficiente (*da quella dolcezza così piena di memorie*), nella seconda l'ampiezza del sintagma oggetto contenente due genitivi (*ogni nozione della realtà, del tempo*), nella terza le tre infinitive dipendenti da *avrebbe creduto* (*di trovarsi ad uno de' convegni abituali, di non aver mai interrotta quella pratica di voluttà, d'esser pur sempre la Elena d'una volta*). L'interrogativa diretta che segue è costituita da un periodo ipotetico misto, con protasi all'imperfetto indicativo (*Se il teatro dell'amore era immutato*) e apodosi al condizionale (*sarebbe mutato*). A chiudere il DIL - e qui si nota una certa "circolarità" - è nuovamente l'avverbio *certo*, che introduce una frase al condizionale (*ella avrebbe sentita la profonda seduzione delle cose una volta dilette*). Inutile sottolineare anche in quest'ultima frase l'andamento letterario con il pronome *ella* e il nesso avverbio + aggettivo *una volta dilette*.

PCR 5

Pareva all'amante che ogni forma, che ogni colore, che ogni profumo rendesse il più delicato fiore della sua essenza, in quell'attimo. **Ed ella non veniva! Ed ella non veniva!**

Elena non era più libera. Aveva rinunciato alla bella libertà della vedovanza, passando in seconde nozze con un gentiluomo d'Inghilterra, con un Lord Humphrey [...].

Qual parte aveva quell'uomo nella vita di Elena? Da quali legami, oltre che dalle nozze, era Elena legata a colui? Quali trasformazioni aveva operato in lei il contatto materiale e spirituale del marito?

Gli enigmi sorsero d'un tratto nell'animo di Andrea, tumultuariamente. 18-19.

Si tratta di due inserti in DIL. Il primo non presenta introduttore e si risolve in una frase esclamativa reduplicata che contiene il verbo all'imperfetto (*non veniva*). Anche qui il pronome *ella* frena la possibile spigliatezza che potrebbe derivare al costrutto dalla ripetizione. La parte diegetica con la digressione su Lord Humphrey prepara l'altro DIL, consistente in tre proposizioni interrogative all'imperfetto. La letterarietà si manifesta col pronome *colui*, la dittologia aggettivale *materiale e spirituale*. L'introduttore in forma perifrastica è posposto (*Gli enigmi sorsero d'un tratto*).

PCR 6

Dopo un poco, egli udì su per le scale un passo, un fruscio di vesti, un respiro affaticato. **Certo, una donna saliva.** Tutto il sangue gli si mosse con tal veemenza, che, snervato dalla lunga aspettazione, egli credeva di smarrire le forze e di cadere. 19

Brevissimo inserto in DIL che abbiamo riportato in quanto presenta, come in PCR 4, l'avverbio *Certo* in apertura e, quale rivelatore, l'imperfetto indicativo. Non ci sono introduttori, ma è posposta una proposizione indicante lo stato d'animo del protagonista (*egli credeva di smarrire le forze*).

PCR 7

- Elena! Elena!

Le parlava a voce bassa, in ginocchio, così da vicino che pareva volesse berne l'alito. L'ardore era sincero, mentre le parole talvolta mentivano. **«Egli l'amava, l'aveva sempre amata, non aveva mai mai mai potuto dimenticarla! Aveva sentito, rincontrandola, tutta la sua passione insorgere con tal violenza che n'aveva avuto quasi terrore: una specie di terrore ansioso, come s'egli avesse intravisto, in un lampo, lo sconvolgimento di tutta la sua vita.»**

- Tacete! Tacete! - disse Elena, con il volto atteggiato di dolore, pallidissima.

Andrea seguiva, sempre in ginocchio, accendendosi nell'immaginazione del sentimento. «Egli aveva sentito trascinar via da lei, in quella fuga improvvisa, la maggiore e miglior parte di sé. Dopo, egli non sapeva dirle tutta la miseria dei suoi giorni, l'angoscia de' suoi rimpianti, l'assidua implacabile divorante sofferenza interiore. La tristezza cresceva, rompendo ogni diga. Egli n'era sopraffatto. La tristezza era per lui in fondo a tutte le cose. La fuga del tempo gli era un supplizio insopportabile. Non tanto egli rimpiangeva i giorni felici quanto si doleva de' giorni che ora passavano inutilmente per la felicità. Quelli almeno gli avean lasciato un ricordo: questi gli lasciavano un rammarico profondo, quasi un rimorso... La sua vita si consumava in sé stessa, portando in sé la fiamma inestinguibile d'un sol desiderio, l'incurabile disgusto di ogni altro godimento. Talvolta lo assalivano impeti di cupidigia quasi rabbiosa, disperati ardori verso il piacere; ed era come una ribellion violenta del cuore non saziato, come un sussulto della speranza che non si rassegnava a morire. Talvolta anche, a simiglianza d'uno di que' sogni che si dileguano su l'alba, tutto il suo passato, tutto il suo presente si dissolvevano; si distaccavano dalla sua coscienza e cadevano, come una spoglia fragile, come una veste vana. Egli non si ricordava più di nulla, come un uomo escito da una lunga infermità, come un convalescente stupefatto. Egli infine obliava; sentiva l'anima sua entrar dolcemente nella morte... Ma, d'improvviso, su da quella specie di tranquillità obliosa scaturiva un nuovo dolore e l'idolo abbattuto risorgeva più alto come un germe indistruttibile. *Ella, ella* era l'iddio che seduceva in lui tutte le volontà del cuore, rompeva in lui tutte le più segrete vie dell'anima chiuse ad ogni altro amore, ad ogni altro dolore, ad ogni altro sogno, per sempre, per sempre... »

Andrea mentiva; ma la sua eloquenza era così calda, la sua voce era così penetrante, il tocco delle sue mani era così amoroso, che Elena fu invasa da una infinita dolcezza. 26-27

Il lungo contesto presenta due DIL particolari. Come abbiamo già visto negli esempi precedenti e come vedremo in seguito, nel *Piacere* il DIL è adoperato essenzialmente per riferire i pensieri e gli stati d'animo del protagonista. Qui, invece, ritroviamo, come in PCR 2, il DIL in un dialogo tra Andrea ed Elena, a sostituzione del DD, limitato però alle lunghe battute di Sperelli. Ad introdurre i due inserti sono delle sezioni composte da un breve DD e una parte diegetica, nella quale troviamo un *verbum dicendi* o una perifrasi dal valore analogo. Nella prima sezione introduttiva abbiamo un DD in cui Andrea pronuncia il nome dell'amata (-Elena! Elena!) e la diegesi con gli introduttori (*Le parlava a voce bassa [...] le parole talvolta mentivano*); nella seconda sezione troviamo un DD

di Elena (- *Tacete! Tacete!*) e la diegesi con introduttore (*Andrea seguiva*). In questa seconda sezione introduttiva è da notare un fatto rilevante: dopo il DD di Elena abbiamo il *verbum dicendi* posposto (*disse*), al passato remoto; mentre, per introdurre i DIL del protagonista, troviamo sempre il verbo all'imperfetto (*Le parlava; seguiva*). Si può allora dire che il DD segni uno stacco tra autore e personaggio e che ciò si riverberi anche sull'introduttore. Il DIL, invece, rappresenta l'unione tra voce dell'autore e voce del personaggio, unione che si riflette anche ai confini del costrutto, con gli introduttori all'imperfetto, tempo verbale indicante partecipazione dell'autore alla realtà narrata. Nel caso del *Piacere* questa unione poi è ancor più stretta, essendo, ripetiamo, il protagonista proiezione autobiografica dell'autore.

I due DIL, oltre ad essere segnalati graficamente dalle virgolette e, nel secondo inserto, dai puntini di sospensione, presentano in gran copia rivelatori grammaticali: l'imperfetto, in sostituzione del presente del DD (*l'amava; non sapeva dirle; cresceva; n'era sopraffatto; era; rimpiangeva; si doleva; passavano; lasciavano; si consumava; assalivano; pareva; rabbriviva; restava; dissolvevano; distaccavano; cadevano; non si ricordava; obliava; sentiva; scaturiva; risorgeva; seduceva; rompeva*); il trapassato prossimo, in luogo del passato prossimo dell'eventuale DD (*l'aveva sempre amata; non aveva mai mai mai potuto; aveva sentito; n'aveva avuto; avean lasciato*); la III pers., che in questi inserti si riferisce non solo al protagonista, ma anche alla sua amata (dato che il DIL è nel dialogo, la III pers. sostituisce i deittici di I e II pers. dell'emittente e del ricevente), viene indicata dai pronomi, sia tonici che atoni (*Egli l'amava, l'aveva sempre amata; dimenticarla; rincontrandola; come s'egli avesse intravisto; Egli aveva sentito; da lei; di sé; egli non sapeva dirle; Egli n'era sopraffatto; per lui; gli era; egli rimpiangeva; si doleva; gli avean lasciato; gli lasciavano; lo assalivano; gli pareva; non gli restava; Egli non si ricordava; egli infine obliava; Ella, ella era l'idolo; in lui*), dai possessivi (*la sua passione; la sua vita; dei suoi giorni; de' suoi rimpianti; del suo essere; della sua giovinezza; il suo passato; il suo presente; dalla sua coscienza; l'anima sua*). Altri rivelatori sono l'avverbio *ora* (*ora passavano inutilmente*) e le ripetizioni (*mai mai mai; Ella, ella; per sempre, per sempre*).

Predomina il tono letterario, non solo nella morfologia (i vari *egli* ed *ella*) e nel lessico (*simiglianza*; *escito*; *alfine*), ma soprattutto nello svolgimento dei periodi. Si veda, ad esempio, nel secondo inserto di DIL come il verbo *non sapeva dirle* regga ben tre sintagmi, i primi due dall'analogia struttura [ogg. + gen. (poss. + sost.)] e il terzo, caratterizzato dalla sovrabbondanza di aggettivi (*tutta la miseria dei suoi giorni, l'angoscia de' suoi rimpianti, l'assidua implacabile divorante sofferenza interiore*); oppure la conclusione, nella quale il participio passato *chiuse* regge tre sintagmi, sempre di struttura analoga, con l'anafora *ad ogni altro* (*ad ogni altro amore, ad ogni altro dolore, ad ogni altro sogno*); oppure si considerino i due sintagmi nominali, sempre dall'analogia struttura (*tutto* + poss. + sost.), sogg. del verbo *si dissolvevano* (*tutto il suo passato, tutto il suo presente*). Ma l'andamento retorico è anche determinato dall'uso delle similitudini (*come avesse intravisto, in un lampo, lo sconvolgimento di tutta la sua vita; era come una ribellion violenta del cuore non saziato, come un sussulto della speranza che non si rassegnava a morire; a simiglianza d'uno di que' segni che si dileguano su l'alba; come una spoglia fragile, come una veste vana; come un uomo escito da una lunga infermità, come un convalescente stupefatto*).

Gli introduttori all'inizio del contesto (*le parole talvolta mentivano*) e alla fine (*Andrea mentiva*), ci suggeriscono che questo DIL può essere interpretato come la realizzazione concreta, da parte del protagonista, di uno degli insegnamenti paterni:

Un altro seme paterno aveva perfidamente fruttificato nell'animo di Andrea: il seme del sofisma. «Il sofisma» diceva quell'incauto educatore «è in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano. Acuire e moltiplicare i sofismi equivale dunque ad acuire e moltiplicare il proprio piacere o il proprio dolore. Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità. La parola è una cosa profonda, in cui per l'uomo d'intelletto son nascoste inesauribili ricchezze. I Greci, artefici della parola, sono infatti i più squisiti goditori dell'antichità. I sofisti fioriscono in maggior numero al secolo di Pericle, al secolo grandioso» 37.

PCR 8

Rapidamente, volse gli occhi intorno, abbracciò con uno sguardo indefinibile tutta la stanza, si fermò alle coppe di fiori. Le pareti le sembravano più vaste, la volta sembrava più alta. Guardando, ella aveva la sensazione come d'un principio di vertigine. Non avvertiva più il profumo; ma certo l'aria doveva essere ardente e grave come in una serra. L'immagine di Andrea le appariva in una specie di balenio intermittente; le sonava negli orecchi qualche onda vaga della voce di lui. **Stava ella per aver male? - Pure, che delizia chiudere gli occhi e abbandonarsi a quel languore!** 31

PCR 9

Tutte le cose intorno esalavano una melancolia indistinta che affluiva e s'addensava al cuor della donna. Il peso cresceva su quel debole cuore, diveniva un'oppressione dura, un affanno insopportabile.

- Mio Dio! Mio Dio!

Ella avrebbe voluto fuggire. Una folata di vento più viva gonfiò le tende, agitò le fiammelle, sollevò un fruscio. Ella trasalì, con un brivido; e quasi involontariamente chiamò:

- Andrea!

La sua voce, quel nome, nel silenzio, le diedero uno strano sussulto, come se la voce, il nome non fossero partiti dalla sua bocca. - **Perché Andrea indugiava?** - Ella si mise in ascolto. Non giungeva che il romor sordo, cupo, confuso della vita urbana, nella sera di San Silvestro. Su la piazza della Trinità de' Monti non passava alcuna vettura. Come il vento a tratti soffiava forte, ella richiuse la finestra: intravide la cima dell'obelisco, nera sul cielo stellato.

Forse Andrea non aveva trovata subito la vettura coperta, in piazza Barberini. Ella aspettò, seduta sul divano, cercando di quietare la folle agitazione, evitando di guardarsi nell'anima, forzando la sua attenzione alle cose esteriori. Attirarono i suoi occhi le figure vitree del parafuoco, appena illuminate dai tizzoni semispenti. Più sopra, su la sporgenza del caminetto, da una delle coppe cadevano le foglie d'una grande rosa bianca che si disfaveva a poco a poco, languida, molle, con qualche cosa di femminile, direi quasi di carnale. Le foglie, concave, si posavano delicatamente sul marmo, simili a falde di neve nella caduta.

«Quanto, allora, pareva soave alle dita quella neve odorante!» ella pensò. **«Tutte sfogliate, le rose conspargevano i tappeti, i divani, le sedie; ed ella rideva, felice, in mezzo alla devastazione; e l'amante, felice, erale ai piedi»**

Ma udì fermarsi una carrozza [...]. 32

I due contesti proposti sopra contengono dei DIL che descrivono o riportano i pensieri di Elena Muti: dopo l'incontro, Andrea, per desiderio della donna, è

andato alla ricerca di una carrozza, ed ella è rimasta sola nel *buen retiro*. In PCR 8 un'ampia parte diegetica descrive le sensazioni della donna nel guardarsi attorno. Il DIL è costituito da due proposizioni, un'interrogativa e un'esclamativa. Bisogna precisare che qui a prevalere su quella del personaggio è la voce dell'autore: le due proposizioni, infatti, non riportano propriamente dei pensieri di Elena, ma descrivono le sue sensazioni. Si potrebbe dire che questo inserto più che DIL è SIL. Rivelatori sono il verbo all'imperfetto nell'interrogativa (*stava*) e gli infiniti nell'esclamativa (*chiudere, abbandonarsi* - si noti l'enclitico alla III pers.). Vediamo sempre l'andamento letterario (il pronome sogg. *ella*; la struttura dell'esclamativa: *che delizia* regge due infinitive presentanti un'analoga struttura verbo + complemento).

Anche in PCR 9 abbiamo ampie parti diegetiche introduttive. Il primo DIL, rivelato dal verbo al condizionale passato, (*Ella avrebbe voluto fuggire*) non ha introduttore, ma è preceduto da un DD consistente in un'esclamazione reduplicata (*-Mio Dio! Mio Dio!*). Anche il secondo inserto di DIL, con il verbo all'imperfetto, (*- Perché Andrea indugiava?*) è preceduto da un DD (*-Andrea!*), nel quale Elena, smarrita, pronuncia il nome dell'amante, e da una parte diegetica che riferisce le sensazioni della donna, dopo che ella ha pronunciato il nome del suo ex-amante. Segue un'altra sezione diegetica e, staccato, un altro DIL, esprime una congettura di Elena riguardo al ritardo di Andrea (*Forse Andrea non aveva trovata subito la vettura in piazza Barberini*), in cui il rivelatore è rappresentato dall'uso del trapassato prossimo non pro passato prossimo, ma pro futuro anteriore. L'altro DIL, introdotto da una parte diegetica che parla della contemplazione delle «cose esteriori» da parte di Elena, è segnalato dalle virgolette, ad indicare, insieme anche al verbo *ella pensò* in posizione incidentale, che ci troviamo di fronte ad un pensiero di Elena. Troviamo una proposizione esclamativa (*Quanto, allora, pareva soave alle dita quella neve odorante!*) e tre proposizioni, dopo l'inciso, paratatticamente accostate. La letterarietà dell'inserto si evince da alcune peculiarità morfologiche, come il pronome sogg. *ella*, la forma verbale con enclisi *erale*, nonché dalla disposizione degli aggettivi (*Tutte sfogliate, le rose*), dal tritico di *ogg. dir.* (*conspargevano i*

tappeti, i divani, le sedie), dalla ripetizione dell'aggettivo *felice*, in inciso, nella seconda e terza proposizione, a marcare l'affinità di sentire tra i due.

Un aspetto da notare, nel contesto PCR 9, è la grande presenza, nelle parti diegetiche, del passato remoto, in luogo dell'imperfetto (*agitò, sollevò, trasalì, chiamò, diedero, si mise, richiuse, intravide, aspettò, attirarono, pensò*). Probabilmente, anche qui, la prevalenza del passato remoto sull'imperfetto vuole marcare un distacco tra l'autore e il personaggio Elena, distacco che, invece, non troviamo nelle parti diegetiche che precedono o seguono i DIL di Sperelli, dove, in genere, predomina sempre l'imperfetto indicativo, a sottolineare il legame tra l'autore D'Annunzio e il suo personaggio, in parte suo ritratto autobiografico (cfr. quanto detto riguardo PCR 7).

PCR 10

Certo egli ora entrava in un novello stadio. - **Avrebbe alfin trovato la donna e l'opera capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo scopo?** - Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. 39

È iniziato il lungo *flash-back* che occupa la prima parte del romanzo. Andrea ripensa alla sua venuta a Roma «sul finir di settembre del 1884». Il DIL vuole descrivere l'ansia di Andrea nella sua ricerca dell'amore. Merita una breve considerazione la frase introduttiva, che descrive la condizione psicologica del protagonista (*Certo egli ora entrava in un novello stadio*): oltre al verbo all'imperfetto, che esprime partecipazione dell'autore alla realtà narrata, troviamo l'avverbio *certo*. Spesso quest'ultimo si trova nel DIL, ove conserva il suo valore assertivo, ma quando ciò si verifica, viene sempre staccato dal resto mediante la virgola. Nel nostro caso, essendo nella diegesi, l'avverbio non è separato da alcun segno d'interpunzione. Il DIL è costituito da una breve interrogativa: rivelatori sono il condizionale passato (*avrebbe alfin trovato*) e la III pers., marcata anche dal possessivo (*suo scopo*). Indizi di letterarietà sono l'avverbio *alfin* e la struttura del periodo: il verbo *trovare* regge due ogg. (*la donna e l'opera*), seguiti dall'agg. *capaci*, reggente a sua volta due infinitive coordinate, aventi la medesima struttura (*di + inf. + di + sostantivo*:

d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo scopo). Segue il *narratum* con l'indicazione dello stato d'animo del protagonista (*Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità*), con il verbo all'imperfetto indicativo.

PCR 11

Pronunciando queste ultime frasi troppo sentimentali e chimeriche, egli rise apertamente come per prevenire un sorriso o incredulo o ironico della donna. Elena invece rimase grave.

«Ascoltava ella o pensava ad altro? Accettava ella quella specie di discorsi o voleva con quella serietà prendersi gioco di lui? Intendeva ella di secondare l'opera di seduzione iniziata da lui così sollecitamente o si chiudeva nella indifferenza e nel silenzio incurante? Era ella, insomma, una donna per lui espugnabile o no?» Andrea, perplesso, interrogava il mistero. 45

Ci troviamo al ricevimento dalla marchesa di Ateleta. Andrea si è rivolto ad Elena, incontrata per la prima volta, con il suo consueto modo retorico, fatto di frasi «troppo sentimentali e retoriche», mentre la donna rimane «grave». Inizia allora il DIL, che riporta i dubbî di Andrea circa l'atteggiamento della duchessa di Scerni. Si tratta di un periodo composto da quattro interrogative giustapposte, caratterizzate tutte dalla presenza della disgiunzione, a sottolineare i dilemmi del protagonista. Rivelatori sono gli imperfetti (*Ascoltava, pensava, Accettava, voleva, Intendeva, si chiudeva*), la III pers. (*di lui, da lui*) e, per quel che riguarda l'aspetto grafico, le virgolette. Costante l'andamento letterario, col pronome sogg. *ella* e l'ampiezza della seconda e terza proposizione. L'introduttore è posposto (*interrogava il mistero*).

PCR 12

Parve ad Andrea che ella gli si appoggiasse con un po' di abbandono. **«Non era un'illusione del suo desiderio? Forse.»** Egli pendeva nel dubbio 45

Anche qui un DIL indicante un pensiero di Andrea. Come nel precedente esempio, abbiamo la frase che introduce il costrutto posposta, con verbo all'imperfetto (*Egli pendeva nel dubbio*). Il DIL è brevissimo, costituito da una

breve interrogativa, nella quale vediamo due rivelatori (l'imperfetto *era*; la III pers. del possessivo *suo desiderio*), e da una risposta che il protagonista si dà (*Forse*).

PCR 13

D'innanzi a quella volubilità incomprensibile, Andrea rimaneva ancor titubante. Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunciando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin nel profondo; uscivano dalla stessa bocca che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte. «**Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori del proprio mistero? Quanto nelle sue espressioni entrava d'artificio e quanto di spontaneità?**» Il bisogno di conoscere lo pungeva anche fra la delizia in lui effusa dalla vicinanza della donna ch'egli incominciava ad amare. La trista consuetudine dell'analisi l'invitava pur sempre, gli impediva pur sempre di obliarsi; ma ogni tentativo era punito, come la curiosità di Psiche, dall'allontanamento dell'amore, dall'offuscamento dell'oggetto vagheggiato, dalla cessazione del piacere. «**Non era meglio, invece, abbandonarsi ingenuamente alla prima ineffabile dolcezza dell'amor che nasceva?**» Egli vide Elena nell'atto di bagnare le labbra in un vino biondo come un miele liquido. 47

Il DIL anche qui riporta i pensieri di Andrea a proposito di alcune parole «frivole o maligne» uscite dalla bocca di Elena. Abbiamo tre interrogative col verbo all'imperfetto pro futuro. Delle tre proposizioni, certamente la seconda presenta numerosi indizi di letterarietà: il pronome sogg. *ella* posposto al verbo, i due ogg. *percezione e coscienza*, la gerundiva (*rimanendo fuori del proprio mistero*). L'introduttore è costituito da una perifrasi ed è posposto (*Il bisogno di conoscere lo pungeva*). Segue una sezione diegetica e poi un DIL che non ha introduttori, ove predomina sempre l'andamento letterario-estetizzante (si veda l'aggettivazione: *prima ineffabile dolcezza*).

PCR 14

Imaginò di chinarsi e di posare la bocca su la spalla di lei. - **Era fredda quella pelle diafana che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro?** - Ebbe un brivido sottile; e socchiuse le palpebre, come per prolungarlo. Gli giungeva il profumo di lei, una emanazione indefinibile, fresca ma pur vertiginosa come un vapore d'aromati. Tutto il suo essere insorgeva e tendeva con ismisurata veemenza verso la stupenda creatura. **Egli avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sé, suggerla, beverla, possederla in un qualche modo sovrumano.** 61

Abbiamo due DIL. Il primo, che riporta un pensiero del protagonista, è introdotto da un verbo al passato remoto (*Imaginò di chinarsi*) e consiste in un'interrogativa. L'imperfetto *Era* sostituisce un futuro. Estetizzante il sintagma *quella pelle diafana*, seguito dalla relativa consistente in una similitudine preziosa (*che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro*). Interessante il secondo inserto di DIL, introdotto da un periodo all'imperfetto, costituito da due coordinate (*Tutto il suo essere insorgeva e tendeva con ismisurata veemenza verso la stupenda creatura*). Il DIL esprime il gran desiderio di Andrea (*Egli avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sé, suggerla, beverla, possederla in un qualche modo sovrumano*). Se si eccettua la III pers., non ci sono rivelatori tipici del costrutto (lo stesso condizionale passato non sostituisce un futuro, ma bensì un condizionale presente). Il DIL qui è rivelato dal periodo introduttore e dallo svolgimento concitato dell'enunciato, determinato dai cinque infiniti, asindeticamente giustapposti.

PCR 15

- Badate! - gridò Elena, tendendo al giovine la mano; e i suoi occhi e i suoi diamanti scintillavano nell'ombra.

«Essere con lei, là, nell'ombra e cercare con la bocca il suo collo fra la pelliccia profumata!» Egli avrebbe voluto dirle: - Prendetemi con voi! 63

Un DIL insolito, posto tra due DD, l'uno che riferisce le parole di Elena, l'altro che riporta ciò che Sperelli «avrebbe voluto» dire alla donna. Il DIL questa volta, oltre ad essere rivelato da indicatori grafici (le virgolette), è segnalato dagli infiniti esclamativi (*Essere con lei; cercare con le braccia il suo collo*).

PCR 16

Donna Elena porse la mano allo Sperelli, francamente, come ad ognuno. Egli si sentì, da quella stretta di mano, allontanare. Elena gli parve fredda e grave. Tutti i suoi sogni s'agghiacciarono e precipitarono, in un attimo; i ricordi della sera innanzi si confusero, le speranze si estinsero. **Che aveva ella? Non era più la donna medesima.** Vestiva una specie di lunga tunica di lontra. 65

Ci troviamo ad un'asta, la mattina dopo il ricevimento dall'Ateleta. Elena ha cambiato comportamento nei riguardi di Andrea. Il DIL è introdotto da una sezione diegetica, in cui figurano molti verbi al passato remoto (*gli parve; s'agghiacciarono e precipitarono; si confusero; si estinsero*), ed è formato da un'interrogativa diretta, seguita da una proposizione negativa. I verbi sono all'imperfetto (*aveva; non era*). Suonano letterari il pronome *ella* e l'agg. *medesima*, posposto al sostantivo.

PCR 17

Le piccole mani avevano talvolta un leggero tremito al contatto delle cose più desiderabili. Andrea guardava intentamente; e nella sua immaginazione egli trasmutava in una carezza ciascun moto di quelle mani. **«Ma perché Elena posava ogni oggetto sul banco, invece di porgerlo a lui?»** 68

DIL esprime un pensiero di Andrea, costituito da un'interrogativa. Il verbo è all'imperfetto (*posava*) e si ha la III pers. (*a lui*) e mancano introduttori sintattici. Presenti gli indicatori grafici (le virgolette).

PCR 18

Il sogno medesimo della sera innanzi sorse nello spirito di Andrea, quando egli intravide l'interno del *coupé* tappezzato di raso come un *boudoir*, dove luccicava il cilindro d'argento pieno d'acqua calda destinato a tener tiepidi i piccoli piedi ducali. **«Essere là, con lei, in quella intimità così raccolta, in quel torpore fatto dal suo alito, nel profumo delle violette appassite, intravedendo appena da' cristalli appannati le vie coperte di fango, le cose grige, la gente oscura!»**

Ma ella inchinò lievemente il capo allo sportello, senza sorridere; e la carrozza partì, verso il palazzo Barberini, lasciandogli nell'anima una vaga tristezza, uno scoramento indefinito. - **Ella aveva detto «forse». Poteva dunque non venire al palazzo Farnese. E allora?** 70-71

Il contesto presenta due DIL. Il primo, indicato dalle virgolette, è simile a quello visto in PCR 15 con l'infinito esclamativo-ottativo (*Essere là*). Le pause testimoniano l'intensità del desiderio di Andrea, ribadita dalla sovrabbondanza di specificazioni locative (*là; in quella intensità; in quel torpore; nel profumo*). Il verbo *intravedendo* nella gerundiva regge ben tre *ogg.* (*le vie coperte di fango, le case grige, la gente oscura!*). Il secondo DIL racchiude un dubbio ed è preparato da due sintagmi nominali (*una vaga tristezza, uno scoramento infinito*). Rivelatore è il trapassato prossimo (*aveva detto*), mentre l'imperfetto (*Poteva*) ha valore potenziale.

PCR 19

Prevedeva le scene, i casi, le vicende, tutto lo svolgimento dell'amore, secondo le suggestioni del suo desiderio. - **In che modo si sarebbe ella data a lui, la prima volta?**

Mentre saliva le scale del palazzo Zuccari, per rientrare nel suo appartamento, gli balenava questo pensiero. -**Ella, certo, sarebbe venuta là. La via Sistina, la via Gregoriana, la piazza della Trinità de' Monti, specialmente in certe ore, eran quasi deserte. La casa non era abitata che da stranieri. Ella avrebbe dunque potuto avventurarsi senza timori. Ma come attirarla?** - La sua impazienza era tanta ch'egli avrebbe voluto poter dire: «Verrà domani!»

«Ella è libera» pensò. «Non la tiene la vigilanza d'un marito. Nessuno può chiederle conto delle assenze anche lunghe, anche insolite. Ella è padrona d'ogni suo atto, sempre.» Gli si presentarono allo spirito, subitamente, interi giorni e intere notti di voluttà. Si guardò intorno, nella stanza calda, profonda, segreta; e quel lusso intenso e raffinato, tutto fatto di arte, gli piacque per *lei*. **Quell'aria aspettava il suo respiro; quei tappeti chiedevano d'esser premuti dal suo piede; quei cuscini volevano l'impronta del suo corpo.** «Ella amerà la mia casa» pensò. 71-72

Tre inserti di DIL che riportano gli spasmodici desideri e le aspettative del protagonista riguardo al primo convegno amoroso. Il primo DIL è anticipato da un *verbum credendi*, seguito da tre *ogg.* (*Prevedeva le scene, i casi, le vicende, tutto lo svolgimento dell'amore*) ed è costituito da un'interrogativa, col verbo al condizionale passato (*si sarebbe ella data*). A rivelare il DIL concorre anche la III pers. del tonico dativale *a lui*. Il secondo DIL è introdotto da una perifrasi, con verbo all'imperfetto (*gli balenava questo pensiero*). Il DIL si compone di

cinque proposizioni. La prima presenta il consueto avverbio *certo* in posizione incidentale, il verbo al condizionale passato (*sarebbe venuta*), l'avverbio di luogo *là pro qui*. La proposizione seguente possiede tre soggetti, coordinati asindeticamente (*La via Sistina, la via Gregoriana, la piazza della Trinità de' Monti*), seguiti da un inciso (*specialmente in certe ore*) e dal verbo all'imperfetto (*eran quasi deserte*). Della terza e quarta proposizione sono da rimarcare l'imperfetto (*non era abitata*) e il condizionale passato (*Ella avrebbe dunque potuto avventurarsi*), rivelatori grammaticali del DIL. La quinta proposizione è un'interrogativa diretta con il verbo all'infinito (*Ma come attrarla?*). La parte diegetica successiva è assai rilevante: l'autore continua a descrivere i pensieri di Sperelli, riportandoli però in DD, con le virgolette come avviene solitamente nel DIL in questi casi. Il terzo DIL è introdotto da una frase che descrive le sensazioni di Andrea, sempre determinate dalla visione degli oggetti circostanti (*e quel lusso intenso e raffinato, tutto fatto di arte, gli piacque per lei*). L'insero in DIL è costituito da tre proposizioni che ripropongono la stessa struttura sintattica (il dimostrativo *quello*, seguito da un verbo all'imperfetto, reggente un sintagma nominale formato dal possessivo *suo* + sostantivo). È interessante, sotto l'aspetto grafico, il corsivo delle forme del possessivo *suo* e del pronome *lei*, a sottolineare graficamente il desiderio di Andrea per la donna. A conclusione del contesto è un DD, seguito dall'introduttore posposto al passato remoto (*pensò*).

PCR 20

«Vi consiglio questo orologio.» Andrea sorrideva un poco, ricordando le parole di Elena pronunziate in un modo così strano, dopo un così freddo silenzio. - **Senza dubbio, dicendo quella frase, ella pensava all'amore: ella pensava ai prossimi convegni d'amore, senza dubbio. Ma perché poi, di nuovo, era diventata impenetrabile? Perché non s'era curata più di lui? Che aveva ella?** - Andrea si smarrì nell'indagine. 72-73

Ci troviamo di fronte a un DIL dalla struttura parzialmente circolare. Abbiamo due perifrasi introduttive, l'una anteposta (*ricordando le parole di Elena*) e l'altra posposta (*Andrea si smarrì nell'indagine*). L'insero in DIL è composto da due periodi. Il primo periodo viene aperto da un sintagma avverbiale (*senza dubbio*), che ritroviamo anche in chiusura - di qui la parziale circolarità del

periodo -, separato sempre, mediante una virgola, dal resto. Tale sintagma, anche sotto l'aspetto semantico, sostituisce l'avverbio *certo* che, come abbiamo potuto vedere, introduce alcune volte il DIL con un cambiamento di tono. Seguono una gerundiva (*dicendo quella frase*) e due proposizioni con il verbo all'imperfetto (*ella pensava all'amore: ella pensava ai prossimi convegni d'amore*): si notino, nelle due frasi, la ripetizione delle parole *ella pensava* e della struttura sintattica verbo + ogg. indir., anche se, nella seconda proposizione, si ha un ampliamento con il genitivo (*d'amore*). Il DIL continua con tre interrogative, in cui troviamo dei rivelatori come il trapassato prossimo (*era diventata; s'era curata*), l'imperfetto (*aveva*) e il pronome di III pers. (*di lui*).

PCR 21

Ma l'Angelieri rinunciava a seguire; altre conversazioni si mescolavano fra i trionfi delle magne rose di Villa Pamphily. **«Chi era questo Giorgio? Forse l'ultimo amante di Elena? Ella aveva passata una parte dell'estate a Lucerna. Ella veniva di Parigi. Ella, nell'uscire dalla vendita, erasi rifiutata di andare in casa Miano.»** Nell'animo di Andrea le apparenze erano contro di lei tutte. 74

Il DIL riferisce i pensieri di Andrea, come rivela la frase posposta all'inserito (*Nell'animo di Andrea le apparenze erano contro di lei tutte*). Il DIL è composto da due interrogative e tre proposizioni. Fatti linguistici rilevanti sono il deittico *questo*, nella prima interrogativa, che potrebbe avvicinare il costrutto all'andamento di un DD, lo stile nominale che caratterizza la seconda interrogativa (*Forse l'ultimo amante di Elena?*). Rivelatori, nel resto del contesto, sono il trapassato prossimo (*aveva passata; erasi rifiutata*) e l'imperfetto (*veniva*). Predomina la paratassi. L'andamento è sempre letterario, con la ripetizione del pronome sogg. *ella* e, soprattutto, la forma verbale con enclisi (*erasi*), che richiama il caso PCR 9.

PCR 22

Incurante delle presentazioni e dei saluti, egli sentiva crescere il suo tormento nell'attesa inutile; e girava di sala in sala alla ventura. Il «forse» gli faceva temere ch'Elena non venisse. - **E s'ella proprio non veniva? Quando l'avrebbe egli riveduta?** - Passò Bianca Dolcebuono 74-75

Il DIL è introdotto dalla descrizione dello stato d'animo di Andrea, contenente un DI (*gli faceva temere ch'Elena non venisse*). Si compone di due proposizioni interrogative col verbo, rispettivamente, all'imperfetto (*non veniva*) e al condizionale passato (*l'avrebbe riveduta*). La III pers. è segnalata dall'aulico *egli*.

PCR 23

Andrea, seguendola con gli occhi, ripeteva mentalmente la frase di lei: «Son venuta per voi soltanto.» - **Ella era pur così bella, per lui, per lui solo!** - Subitamente dal fondo del cuore gli si levò un resto dell'amarezza che vi avevano messo le parole dell'Angelieri. 79

Una sola proposizione esclamativa costituisce questo DIL che, malgrado la presenza del pronome *ella* e del nesso *pur così*, è uno tra i più "liberi" del romanzo, grazie anche alla ripetizione (*per lui, per lui solo!*). Rivelatori sono l'imperfetto *era* e il pronome di III pers. *lui*. Il DIL è preceduto da una frase introduttiva, in cui figura un DD pronunciato prima da Elena e ripetuto mentalmente dal protagonista; è seguito da una descrizione dello stato d'animo di Andrea dopo le considerazioni espresse dal DIL stesso (*dal fondo del cuore gli si levò un resto dell'amarezza*).

PCR 24

Andrea credé sentire nella voce di lei il rimpianto. - **Che rimpiangeva ella mai? Il loro amore non vedeva d'innanzi a sé giorni anche più dolci? La primavera non teneva già Roma?** - Egli perplesso, quasi non l'ascoltava più 99

Il DIL è formato da tre proposizioni interrogative che presentano sempre il verbo all'imperfetto (*rimpiangeva; non vedeva; non teneva*); altro rivelatore è il possessivo di III pl. *loro*. Ad introdurre il DIL è una frase che descrive una sensazione del protagonista, e che si chiude con il sostantivo *rimpianto*, ripreso subito dal primo imperfetto del DIL. Dopo l'inserito abbiamo, nell'aggettivo *perplesso*, una sorta di secondo introduttore posposto.

PCR 25

Il commiato su la via Nomentana, quell'adieu au grand air voluto da Elena, non isciolse alcuno de' dubbii che Andrea aveva nell'animo. - **Quali eran mai le cagioni occulte di quella partenza subitanea?** - Invano egli cercava di penetrare il mistero; i dubbii l'opprimevano. 101

Il DIL, consistente in una proposizione interrogativa, esprime lo stato d'animo di Andrea, i suoi dubbi dopo «il commiato su la via Nomentana». È un DIL ricco di elementi lessicali preziosi (*le cagioni di quella partenza subitanea*). Rivelatori del costrutto sono l'imperfetto (*eran*) e il dimostrativo (*quella*). Frasi introduttive sia anteposte all'inserito (*non isciolse alcuno de' dubbii che Andrea aveva nell'animo*), sia posposte, con verbo all'imperfetto (*Invano egli cercava di penetrare il mistero; i dubbii l'opprimevano*).

PCR 26

Sentendo venire a sé l'aura del trionfo, ebbe contro l'oscuro pericolo quasi una sollevazione d'ira. **Avrebbe voluto affrontarlo subito, in quello stesso giorno, in quella stessa ora, senza altro indugio, per godere una duplice vittoria e per mordere quindi al frutto che egli offeriva la mano di Donna Ippolita.** Tutto il suo essere accendevasi d'un orgoglio selvaggio
117

Rispetto agli ultimi visti, questo è un DIL complesso: un periodo composto da una frase principale, con verbo al condizionale passato, a sostituire un condizionale presente di un eventuale DD (*Avrebbe voluto affrontarlo*), e con una serie di sintagmi: due sintagmi dalla struttura simmetrica, contenenti indicazioni temporali (in *quello stesso giorno, in quella stessa ora*) - si noti il rivelatore *quello*; un sintagma modale, *senza altro indugio*), due proposizioni finali (*per godere una duplice vittoria e per mordere quindi al frutto*), la seconda con una relativa dipendente, in cui spicca l'aulica forma *offeriva*. Gli introduttori del costrutto sono costituiti da due frasi che descrivono lo stato d'animo del protagonista, l'una col verbo al passato remoto (*ebbe contro l'oscuro pericolo quasi una sollevazione d'ira*) e una posposta con verbo all'imperfetto (*Tutto il suo essere accendevasi d'un orgoglio selvaggio*).

PCR 27

Andrea si mise su per la scala. Al primo ripiano si soffermò, attirato dal tintinno dei sonagli, che s'avvicinava. Veramente, egli si sentiva un po' estraneo; e anche un po' triste, in fondo al cuore. Dopo la fierazza suscitategli nel sangue da quel colloquio di scienza d'arme e dal ricordo della sua bravura, una specie d'inquietudine l'invadeva, non bene distinta, mista di dubbio e di scontento. I nervi, troppo tesi in quella giornata violenta e torbida, gli si rilassavano ora, sotto la clemenza della notte primaverile. - **Perché, senza passione, per puro capriccio, per sola vanità, per sola prepotenza, erasi egli compiaciuto di sollevare un odio e di rendere dolorosa l'anima di un uomo?** - Il pensiero della orribile pena che certo doveva affliggere il suo nemico, in una notte così dolce, gli mosse quasi un senso di pietà. L'immagine di Elena gli traversò il cuore, in un baleno; gli tornarono nella mente le angosce durate un anno innanzi, quando egli l'aveva perduta, e le gelosie, e le collere, e gli sconforti inesprimibili. - **Anche allora le notti erano chiare, tranquille, solcate di profumi; e come gli pesavano!** - Aspirò l'aria, per ove salivano i fiati delle rose fiorite ne' piccoli giardini laterali; e guardò giù nella piazza passare il gregge. 123

Il contesto presenta due DIL. Il primo inserto, consistente in un'interrogativa, si caratterizza per il consueto andamento letterario, determinato non soltanto dalla presenza della forma verbale con enclisi (*erasi*) e dal pronome sogg. *egli* (peraltro rivelatore grammaticale), ma anche dalla presenza copiosa di sintagmi giustapposti asindeticamente (*senza passione, per puro capriccio, per sola vanità, per sola prepotenza* - da notare, negli ultimi tre sintagmi, la martellante anafora della preposizione *per*, e la struttura simmetrica *per* + agg. + sost.) e delle due infinitive, rette dal verbo principale *erasi egli compiaciuto* (*di sollevare un odio e di rendere dolorosa l'anima di un uomo*). Il DIL è posto tra due sezioni diegetiche funzionanti da rivelatori esterni, con le perifrasi *sentiendi* (rispettivamente: *una specie d'inquietudine l'invadeva; Il pensiero della orribile*). Il secondo DIL è introdotto da un'altra frase indicante stato d'animo (*gli tornarono nella mente le angosce*). A ben guardare, l'inserto potrebbe essere interpretato come un prolungamento della sezione diegetica, ma la III pers. *gli*, la natura della frase (esclamativa) e il trattino inducono ad interpretare il contesto come un DIL in cui, certamente, prevale la voce dell'autore.

Capitolo V

Il monologo interiore di Pirandello

Abbiamo voluto concludere la nostra analisi del DIL con una brevissima considerazione di due novelle pirandelliane, tratte dalla raccolta *Scialle nero* (rispettivamente *Scialle nero* e *Il «fumo»*).

Con Pirandello si assiste ad un'ulteriore evoluzione dell'indiretto libero, sia per funzione (è adoperato per riferire soprattutto i pensieri dei personaggi - quindi come monologo interiore), sia per strumenti linguistici (viene quasi a scomparire l'intervento di quei tratti sintattici del parlato di cui era impregnato il DIL verghiano, con l'ingresso di nuovi elementi linguistici, rivolti sempre alla simulazione del parlato, come le interiezioni, le ripetizioni, e soprattutto, la frantumazione del periodo)²⁸.

1. *Scialle nero* (SN) e *Il «fumo»* (FM)

SN 1

Carlo D'Andrea, con gli occhi fissi dietro le grosse lenti da miope, attese un pezzo, senza trovar parole, non sapendo ancor credere a quella rivelazione, né riuscendo a immaginare come mai quella donna, finora esempio, specchio di virtù, d'abnegazione, fosse potuta cadere nella colpa. **Possibile? Eleonora Bandi? Ma se aveva in gioventú, per amore del fratello, rifiutato tanti partiti, uno piú vantaggioso dell'altro! Come mai ora, ora che la gioventú era tramontata...** - Eh! ma forse per questo...

La guardò, e il sospetto, di fronte a quel corpo così voluminoso, assunse all'improvviso, agli occhi di lui magro, un aspetto orribilmente sconcio e osceno. 10

Il primo contesto, pur nella sua brevità, già mostra alcune caratteristiche del DIL pirandelliano. Il medico Carlo D'Andrea, chiamato dall'amico Giorgio Bandi preoccupato per la salute della sorella Eleonora, ha ascoltato la confessione di questa e ne è rimasto sconcertato. Il periodo che precede il DIL è

²⁸ Riguardo a Pirandello rimandiamo al saggio di GUGLIELMINETTI - IOLI [1999] che contiene un'ampia bibliografia. Sulla lingua di Pirandello, invece, ricordiamo, oltre a COLETTI [1993: 315-320], MENGALDO [1994: 141-145], TESTA [1997], anche NENCIONI [1983], SGROI [1990]. Si cita da L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, I, 1, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1985.

ricco di introduttori, come i *verba cogitandi* (*non sapendo ancor credere [...] né riuscendo a immaginare*). Il DIL presenta, come rivelatore tipico, il trapassato prossimo in luogo del passato prossimo (*aveva [...] rifiutato; era tramontata*), ma anche, quali tratti tipici del DIL pirandelliano, ripetizioni (*ora, ora*), e nella sintassi due interrogative ed un'esclamativa. Si notino anche i puntini di sospensione e il trattino che hanno la funzione di separare il DIL dal DD.

SN 2

Dopo due mesi d'orrenda angoscia, quella confessione del suo stato la sollevò, insperatamente. Le parve che il piú, ormai, fosse fatto.

Ora, non avendo piú forza di lottare, di resistere a quello strazio, si sarebbe abbandonata, cosí, alla sorte, qualunque fosse.

Il fratello, tra breve, sarebbe entrato e l'avrebbe uccisa? Ebbene: tanto meglio! Non aveva piú diritto a nessuna considerazione, a nessun compatimento. Aveva fatto, sí, per lui e per quell'altro ingrato, piú del suo dovere, ma in un momento poi aveva perduto il frutto di tutti i suoi benefizii.

Strizzò gli occhi, colta di nuovo dal ribrezzo.

Nel segreto della propria coscienza, si sentiva pure miseramente responsabile del suo fallo. **Sí, lei, lei che per tanti anni aveva avuto la forza di resistere agli impulsi della gioventú, lei che aveva sempre accolto in sé sentimenti puri e nobili, lei che aveva considerato il proprio sacrificio come un dovere: in un momento, perduta! Oh miseria! miseria!**

L'unica ragione che sentiva di potere addurre in sua discolpa, che valore poteva avere davanti al fratello? Poteva dirgli: - «Guarda, Giorgio, che sono forse caduta per te»? - Eppure la verità era forse questa.

Gli aveva fatto da madre, è vero? a quel fratello. Ebbene: in premio di tutti i benefizii lietamente prodigati, in premio del sacrificio della propria vita, non le era stato concesso neanche il piacere di scorgere un sorriso, anche lieve, di soddisfazione su le labbra di lui e dell'amico. Pareva che avessero entrambi l'anima avvelenata di silenzio e di noja, oppressa come da una scimunita angustia. Ottenuta la laurea, s'eran subito buttati al lavoro, come due bestie; con tanto impegno, con tanto accanimento che in poco tempo erano riusciti a bastare a se stessi. Ora, questa fretta di sdebitarsi in qualche modo, come se a entrambi non ne paresse l'ora, l'aveva proprio ferita nel cuore. Quasi d'un tratto, cosí, s'era trovata senza piú scopo nella vita. Che le restava da fare, ora che i due giovani non avevano piú bisogno di lei? E aveva perduto, irrimediabilmente, la gioventú.

Neanche coi primi guadagni della professione era tornato il sorriso su le labbra del fratello. Sentiva forse ancora il peso del sacrificio ch'ella aveva fatto per lui? si sentiva forse vincolato da questo sacrificio per

tutta la vita, condannato a sacrificare a sua volta la propria gioventú, la libertà dei propri sentimenti alla sorella? E aveva voluto parlargli a cuore aperto:

- Non prenderti nessun pensiero di me, Giorgio! Io voglio soltanto vederti lieto, contento... capisci? 11-12

Sono passati due mesi da quando Eleonora ha confessato ad Andrea la sua colpa. L'autore ci informa dello stato d'animo della donna: «quella confessione del suo stato la sollevò, insperatamente. Le parve che il più, ormai, fosse fatto». Si noti, nella parte diegetica la presenza di verbi al passato remoto (*la sollevò; le parve*), tempo funzionale alla resa del distacco tra autore e realtà narrata. Ed ecco l'inizio del primo DIL che mostra contemporaneamente vicinanza con il centro deittico del personaggio, grazie all'avverbio temporale *Ora*, e allontanamento da esso, con il dimostrativo (*quello strazio*). Si noti il condizionale passato in luogo del futuro, alla III pers., marcata anche nel clitico (*si sarebbe abbandonata*). L'inserito continua con un'interrogativa, sempre con i verbi al condizionale passato (*sarebbe entrata e l'avrebbe uccisa*), con un'esclamativa priva di verbo e composta da una congiunzione e da un avverbio (*Ebbene: tanto meglio!*). Nel periodo seguente spiccano l'imperfetto (*non aveva più diritto*) e il trapassato prossimo (*Aveva fatto; aveva perduto*). Vorremmo notare come il DIL pirandelliano, pur presentando i consueti rivelatori, si distacchi dal tipo di DIL verghiano. Se in quest'ultimo si assisteva ad una rappresentazione del parlato mediante i tratti sintattici (es. dislocazioni, anacoluti, *che* polivalente), in quello di Pirandello si ha una simulazione del parlato, soprattutto con le ripetizioni (*a nessuna considerazione, a nessun compatimento*) e con l'uso di congiunzioni e avverbi, evidenziati perché disposti in luoghi particolarmente rilevanti (*Ebbene; sì; poi*).

La voce dell'autore riaffiora in due proposizioni che presentano, rispettivamente, il passato remoto (*Strizzò gli occhi*) e l'imperfetto (*si sentiva pure miseramente responsabile del suo fallo*), quasi a formare una sorta di climax modale-temporale verso il secondo DIL che interviene subito dopo. Abbiamo in apertura la particella affermativa *Sì*, che vuole sottolineare la consapevolezza, da parte della protagonista, dell'errore commesso, segue il pronome di III pers. *lei*

che, ripetuto, dà luogo ad un'interessante struttura anaforica (tre proposizioni con la struttura *lei che* + trapassato prossimo). A chiusura un inserto che si avvicina ai modi dello stile nominale e che al suo interno contiene tre esclamazioni, con ripetizione (*in un momento, perduta! Oh miseria! miseria!*).

Nel resto del contesto vogliamo solo segnalare un'alternanza evidente tra voce dell'autore e voce del personaggio, tanto da poter considerare qui il DIL come un monologo interiore "raccontato": innanzitutto i due imperfetti non sono delle trasposizioni del presente del DD, ma sostituiscono dei condizionali (*che valore poteva avere davanti al fratello? Poteva dirgli*), poi la citazione di un DD dà l'idea di una narrazione, come la frase di commento (*Eppure la verità era forse questa*). Non è un caso che subito dopo, quasi per una sorta di bilanciamento, troviamo una dislocazione a destra, nella quale, prima del tema, si ha in inciso un'interrogativa con valore "modale" o fatico (*Gli aveva fatto da madre, è vero? a quel fratello*), poi la solita congiunzione *Ebbene*, le strutture con anafora (*in premio di tutti i benefici lietamente prodigati, in premio del sacrificio della propria vita*). Ma si hanno anche, più vicine alla voce dell'autore, strutture binarie (*su le labbra di lui e dell'amico; l'anima avvelenata di silenzio e di noja*), il sintagma comparativo (*oppressa come da scimunita angustia*).

SN 3

Prima, non se n'era mai curata; ora, a ripensarci, ne provava dispetto; provava invidia di tante sue amiche che erano riuscite a procurarsi uno stato.

Lei sola era rimasta così...

Ma forse era in tempo ancora: chi sa? Doveva proprio chiudersi così la sua vita sempre attiva? in quel vuoto? doveva spegnersi così quella fiamma vigile del suo spirito appassionato? in quell'ombra?

E un profondo rammarico l'aveva invasa, inasprito talvolta da certe smanie, che alteravano le sue grazie spontanee, il suono delle sue parole, delle sue risa. 13

Si tratta di un breve inserto in DIL che riferisce sempre un monologo interiore di Eleonora Bandi. La parte diegetica che precede il DIL presenta alcuni verbi introduttori (*a ripensarci; ne provava dispetto; provava invidia*). Il DIL inizia con una frase contenente alcuni tra i rivelatori classici del costrutto, come il

pronomi di III pers. *lei*, il trapassato prossimo *era rimasta*. Ciò che colpisce è l'andamento spezzato del costrutto che, sul piano dell'espressione, ripropone il tormento della protagonista. Si vedano i puntini di sospensione dopo la prima frase e poi il resto: una sequela di cinque interrogative. La prima si apre con il *ma* e presenta il verbo all'imperfetto *pro* presente (*Ma forse era in tempo ancora: chi sa?*), mentre le altre quattro sono disposte a formare una struttura simmetrica (I e III: *Doveva + inf. + così + SN* oggi.; II e IV: *in + quel + sost.*). Come rivelatori menzioniamo gli imperfetti (*era; doveva*), la III pers. segnalata dai possessivi (*la sua vita; del suo spirito*), il dimostrativo (*quel vuoto; quella fiamma; quell'ombra*).

SN 4

Il fratello, intanto, coi risparmi, aveva di recente acquistato un podere e vi aveva fatto costruire un bel villino.

Spinta da lui, vi era andata dapprima per un mese in villeggiatura; poi, riflettendo che il fratello aveva forse acquistato quel podere per sbarazzarsi di tanto in tanto di lei, aveva deliberato di ritirarsi colà per sempre. **Così, lo avrebbe lasciato libero del tutto: non gli avrebbe più dato la pena della sua compagnia, della sua vista, e anche lei a poco a poco, là, si sarebbe tolta quella strana idea dal capo, di trovar marito all'età sua.** 14

Altro DIL, breve ma significativo. È introdotto, nella diegesi, da un *verbum cogitandi* all'imperfetto (*aveva deliberato*). Il DIL si apre con l'avverbio *Così* e presenta, come rivelatori, il condizionale passato *pro* futuro (*lo avrebbe lasciato; non gli avrebbe più dato; si sarebbe tolta*); la III pers., marcata anche nei possessivi (*della sua compagnia, della sua vista; all'età sua*).

SN 5

Lo faceva, ogni dopo pranzo, venir su coi libri e i quaderni della scuola. Egli saliva impacciato e vergognoso, perché s'accorgeva che la padrona prendeva a goderselo per la sua balordaggine, per la sua durezza di mente; **ma che poteva farci? il padre voleva così. Per lo studio, eh, sí: bestia; non aveva difficoltà a riconoscerlo; ma se si fosse trattato d'atterrare un albero, un bue, eh perbacco...** - e Gerlando mostrava le braccia nerborute, con certi occhi teneri e un sorriso di denti bianchi e forti... 15

Questo breve inserto di DIL è invece riferito a Gerlando. Nella parte diegetica che precede e in quella che segue non ci sono dei verba introduttori. A farci capire che il DIL sostituisca un DD riferito al ragazzo è, prima del DIL, la causale-esplicativa (*perché s'accorgeva che la padrona prendeva a goderselo per la sua balordaggine, per la sua durezza di mente*) e, dopo il DIL, l'azione di mostrare le braccia compiuta da Gerlando. Oltre al rivelatore tipico, l'imperfetto alla III pers. (*ma che poteva farci?; voleva così; non aveva difficoltà*), troviamo due volte l'interiezione *eh* - nel primo caso è seguita dalla particella affermativa e da un'espressione efficace; nel secondo da un'esclamazione libresca (*Per lo studio, eh, sì: bestia; eh perbacco...*) - entrambe riferite a quanto precede.

SN 6

In un'altra vettura era lo sposo, Gerlando, torbido e ingrignato, coi genitori. Questi, parati a festa, stavano su di sé, gonfi e serii, **perché, alla fin fine, il figlio sposava una vera signora, sorella d'un avvocato, e gli recava in dote una campagna con una magnifica villa, e denari per giunta. Gerlando, per rendersi degno del nuovo stato, avrebbe seguitato gli studii. Al potere avrebbe atteso lui, il padre, che se n'intendeva. La sposa era un po' anzianotta? Tanto meglio! L'erede già c'era per via. Per legge di natura ella sarebbe morta prima, e Gerlando allora sarebbe rimasto libero e ricco.**

Queste e consimili riflessioni facevano anche, in una terza vettura, i testimoni dello sposo, contadini amici del padre, in compagnia di due vecchi zii materni. 19

Il contesto presenta un DIL che riferisce alcune «riflessioni» che possono essere attribuite ai genitori di Gerlando e ai «testimoni dello sposo» come suggerisce la parte diegetica che segue l'inserto. Ad introdurre il DIL è la congiunzione *perché* (Cfr. l'esempio verghiano MV 12, *perché alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno*), seguita dal sintagma avverbiale *alla fin fine*. Rivelatori interni sono sempre l'imperfetto (*sposava; recava; se n'intendeva; era; c'era*), il condizionale passato (*avrebbe seguitato; avrebbe atteso; sarebbe morta; sarebbe rimasto*), l'interrogativa seguita a mo' di risposta dall'esclamativa (*la sposa era un po' anzianotta? Tanto meglio!*). Altro rivelatore del costrutto è, sul piano del contenuto, il riferimento alla condizione sociale e alla dote (*sposava una vera*

signora, sorella d'un avvocato, e gli recava in dote una campagna con una magnifica villa e denari per giunta).

SN 7

Gerlando se ne stava affacciato al balcone e, per tutta risposta, pieno d'onta, scrollava di tratto in tratto le poderose spalle.

Onta sí, provava onta d'esser marito a quel modo, di quella signora: ecco! E tutta la colpa era del padre, il quale, per quella maledetta fissazione della scuola, lo aveva fatto trattare al modo d'un ragazzaccio stupido e inetto dalla signorina, venuta in villeggiatura, abilitandola a certi scherzi che lo avevano ferito. Ed ecco, intanto, quel che n'era venuto. Il padre non pensava che alla bella campagna. Ma lui, come avrebbe vissuto d'ora in poi, con quella donna che gl'incuteva tanta soggezione, e che certo gliene voleva per la vergogna e il disonore? Come avrebbe ardito d'alzar gli occhi in faccia a lei? E, per giunta, il padre pretendeva ch'egli seguitasse a frequentar la scuola! Figurarsi la baja che gli avrebbero data i compagni! Aveva venti anni piú di lui, la moglie, e pareva una montagna, pareva...

Mentre Gerlando si travagliava con queste riflessioni, il padre e la madre attendevano agli ultimi preparativi del pranzo. Finalmente l'uno e l'altra entrarono trionfanti nella sala, dove già la mensa era apparecchiata. 21

Monologo interiore di Gerlando. Sofferamoci sui rivelatori interni: l'imperfetto (*era; non pensava; incuteva; voleva; pretendeva; aveva; pareva*), il passato prossimo (*aveva fatto; avevano ferito; n'era venuto*), il condizionale passato (*avrebbe vissuto; avrebbe ardito*), la III pers. nei pronomi tonici e atoni (*lui, lo, gliene, egli*), l'avverbio *ecco* (*ecco! E tutta la colpa era del padre; Ed ecco, intanto, quel che n'era venuto*). Da un punto di vista sintattico sono da segnalare le proposizioni interrogative ed esclamative, nonché la frase foderata o epanalessi²⁹ (*e pareva una montagna, pareva...*).

SN 8

Gerlando andò a picchiare all'uscio. Picchiò una prima volta, piano. Attese. Silenzio. **Come le avrebbe detto? Doveva proprio darle del tu, così alla prima? Ah, maledetto impiccio! E perché, intanto, ella non rispondeva? Forse non aveva inteso.** Ripicchiò piú forte. Attese. Silenzio. 22

²⁹ Cfr. GARAVELLI [1989: 189-190].

Si tratta di un brevissimo DIL in cui ritroviamo due interrogative e un'esclamativa. È interessante notare che solo in due casi troviamo verbi che sono rivelatori del costrutto (*Come le avrebbe detto?*: condizionale *pro futuro*; *E perché, intanto, ella non rispondeva*: imperfetto *pro presente*), mentre nei seguenti casi l'imperfetto e il passato prossimo sostituiscono, rispettivamente, un futuro e un futuro anteriore (*Doveva proprio darle del tu*; *Forse non aveva inteso*). Si noti anche qui l'uso dell'interiezione: *Ah, maledetto impiccio!*).

SN 9

Rimasto solo, Gerlando si guardò attorno, aggrondato, non sapendo che fare.

Sentí nel silenzio la presenza di quella che se ne stava chiusa di là. **Forse, or ora, non sentendo piú alcun rumore, sarebbe uscita dalla stanza. Che avrebbe dovuto far lui, allora?**

Ah, come volentieri se ne sarebbe scappato a dormire nella casa colonica, presso la madre, o anche giú all'aperto. Sotto un albero, magari!

E se lei intanto s'aspettava d'esser chiamata? Se, rassegnata alla condanna che aveva voluto infliggerle il fratello, si riteneva in potere di lui, suo marito, e aspettava che egli la... sí, la invitasse a...

Tese l'orecchio. Ma no: tutto era silenzio. 24

Anche qui un monologo interiore. Il DIL viene introdotto dalla gerundiva *non sapendo che fare* nella parte diegetica iniziale. Predominano nel DIL le interrogative. Rivelatori: condizionale passato in luogo del futuro (*sarebbe uscita*; *avrebbe dovuto far*), il pronome di III pers. *lui*, l'interiezione *Ah* che introduce un'esclamativa, l'avverbio *magari*, la particella affermativa *sì*, con la funzione di colmare la reticenza.

SN 10

Con un braccio appoggiato alla ringhiera del balcone, egli allora, istintivamente, per sottrarsi all'oppressione di quell'incertezza smaniosa, fermò l'udito a quei due *chiú* che si rispondevano nel silenzio incantato dalla luna; poi, scorgendo laggiú in fondo un tratto del muro che cingeva tutt'intorno il podere, pensò che ora tutta quella terra era sua; suoi quegli alberi: olivi, mandorli, carrubi, fichi, gelsi; sua quella vigna.

Aveva ben ragione d'esserne contento il padre, che d'ora in poi non sarebbe stato piú soggetto a nessuno.

Alla fin fine, non era tanto stramba l'idea di fargli seguitare gli studii. Meglio lí, meglio a scuola, che qua tutto il giorno, in compagnia della moglie. A tenere a posto quei compagni che avessero voluto ridere alle sue spalle, ci avrebbe pensato lui. Era un signore, ormai, e non gl'importava piú se lo cacciavano via dalla scuola. Ma questo non sarebbe accaduto. Anzi egli si proponeva di studiare d'ora innanzi con impegno, per potere un giorno, tra breve, figurare tra i «galantuomini» del paese, senza piú sentirne soggezione, e parlare e trattare con loro, da pari a pari. Gli bastavano altri quattro anni di scuola per aver la licenza dell'Istituto tecnico: e poi, perito agronomo o ragioniere. Suo cognato allora, il signor avvocato, che pareva avesse buttato là, ai cani, la sorella, avrebbe dovuto fargli tanto di cappello. Sissignori. E allora egli avrebbe avuto tutto il diritto di dirgli: «Che mi hai dato? A me, quella vecchia? Io ho studiato, ho una professione da signore e potevo aspirare a una bella giovine, ricca e di buoni natali come lei!».

Cosí pensando, s'addormentò con la fronte sul braccio appoggiato alla ringhiera. 25-26

Come ultimo contesto di *Scialle nero* abbiamo voluto riportare questo monologo interiore di Gerlando che, per lunghezza, può essere paragonato a SN 2. Introduzioni verbali del DIL si trovano sia nella parte diegetica che precede (*pensò che ora tutta quella terra era sua*), sia in quella che segue (*Così pensando, s'addormentò*). Il lungo inserto di DIL presenta come rivelatori classici l'imperfetto (*non era tanto stramba; Era un signore; non gl'importava; si proponeva; gli bastavano; pareva*), il condizionale passato (*ci avrebbe pensato lui; non sarebbe accaduto; avrebbe dovuto fargli; avrebbe tutto il diritto*), la III pers., più volte marcata dai pronomi clitici e tonici e dai possessivi (*si; lui; gli; lo; suo*), i deittici propri del DD (*qua; questo*). Come si vede mancano elementi propri dell'oralità (abbiamo però alcune espressioni colloquiali: *il signor avvocato; pareva avesse buttato là, ai cani, la sorella; fargli tanto di cappello*) e, a dare una certa spigliatezza al costrutto, contribuiscono alcuni avverbi, ora in posizione iniziale, ora in posizione incidentale (*Alla fin fine*³⁰; *Meglio lì, meglio a scuola, che qua tutto il giorno* - si noti la ripetizione dell'avverbio; *ormai; allora; E allora*) e le congiunzioni (*Ma*, in inizio di frase; *Anzi*).

³⁰ Anche in SN 6.

FM 1

Allora lo Scala, riprendendo il primo discorso, si metteva a rappresentar loro tutti gli altri pesi, a cui doveva sottostare un povero affittuario di zolfare. **Li sapeva tutti, lui, per averli purtroppo sperimentati. Ed ecco, oltre l'affitto breve, l'estaglio**, cioè la quota d'affitto che doveva esser pagata in natura, **sul prodotto lordo, al proprietario del suolo, il quale non voleva affatto sapere se il giacimento fosse ricco o povero, se le zone sterili fossero rare o frequenti, se il sotterraneo fosse asciutto o invaso dalle acque, se il prezzo fosse alto o basso, se insomma l'industria fosse o no remunerativa. E, oltre l'estaglio, le tasse governative d'ogni sorta; e poi l'obbligo di costruire, non solo le gallerie inclinate per l'accesso alla zolfara e quella per la ventilazione e i pozzi per l'estrazione e l'eduzione delle acque; ma anche i calcheroni, i forni, le strade, i caseggiati e quanto mai potesse occorrere alla superficie per l'esercizio della zolfara. E tutte queste costruzioni, alla fine del contratto, dovevano rimanere al proprietario del suolo, il quale, per giunta, esigeva che tutto gli fosse consegnato in buon ordine e in buono stato. Come se le spese fossero state a suo carico. Né bastava! Neppur dentro le gallerie sotterranee l'affittuario era padrone di lavorare a suo modo, ma ad archi, o a colonne, o a pasture, come il proprietario imponeva, talvolta anche contro le esigenze stesse del terreno.**

Si doveva esser pazzi o disperati, no?, per accettar siffatte condizioni, per farsi mettere così i piedi sul collo. Chi erano, infatti, per la maggior parte i produttori di zolfo? Poveri diavoli, senza il becco d'un quattrino, costretti a procacciarsi i mezzi, per coltivar la zolfara presa in affitto, dai mercanti di zolfo delle marine, che li assoggettavano ad altre usure, ad altre soperchierie.

Tirati i conti, che cosa restava, dunque, ai produttori? E come avrebbero potuto dare, essi, un men tristo salario a quei disgraziati che faticavano laggiú, esposti continuamente alla morte? Guerra, dunque, odio, fame, miseria per tutti; per i produttori, per i picconieri, per quei poveri ragazzi oppressi, schiacciati da un carico superiore alle loro forze, su e giú per le gallerie e le scale della buca.

Quando lo Scala terminava di parlare e i vicini si alzavano per tornarsene alle loro abitazioni rurali, la luna, alta e come smarrita nel cielo, quasi non fosse di quella notte, ma la luna d'un tempo lontano lontano, dopo il racconto di tante miserie, illuminando le due coste della vallata ne faceva apparir piú squallida e piú lugubre la desolazione. 62-63

Il contesto presenta un lungo DIL che riporta una battuta di don Mattia Scala durante un dialogo tra il protagonista e i suoi vicini, dialogo riguardante i problemi di un «affittuario di zolfare». C'è da notare che, pur “raccontando” una battuta di dialogo, questo inserto non può essere paragonato al DIL visto nei *Malavoglia*, ché in Verga, oltre a singole battute, sono raccontati interi dialoghi.

Introduttori esterni del DIL qui sono, prima e dopo l'inserto, le perifrasi verbali *si metteva a rappresentar loro; terminava di parlare*. Rivelatori del DIL sono: l'imperfetto (*Li sapeva tutti lui* - si noti il pronome tonico di III pers. in posizione incidentale; *doveva esser pagata; non voleva affatto sapere; dovevano rimanere; esigeva; bastava; era; imponeva; si doveva; erano; assoggettavano; restava*); particolari avverbi e congiunzioni (*Ed ecco; infatti; dunque; insomma; e oltre; e poi*); le interrogative (*Si doveva esser pazzi o disperati, no?; Chi erano, infatti, per la maggior parte i produttori di zolfo?; che cosa restava, dunque, ai produttori?*); l'esclamativa (*Né bastava!*). A simulare il parlato (si badi, non a rappresentarlo) concorrono alcune espressioni (*Poveri diavoli, senza il becco d'un quattrino*), e le anafore (ripetizione della struttura disgiuntiva *se + cong. imperf. di essere... o...: se il giacimento fosse ricco o povero, se le zone sterili fossero rare o frequenti, se il sotterraneo fosse asciutto o invaso dalle acque, se il prezzo fosse alto o basso, se insomma l'industria fosse o no remunerativa; ripetizione di per + inf.: per accettar siffatte condizioni, per farsi mettere così i piedi sul collo*). Sempre riguardo alla presenza dell'anafora è da segnalare l'ultimo periodo, vicino ai modi dello stile nominale (*Guerra, dunque, odio, fame, miseria per tutti; per i produttori, per i picconieri, per quei poveri ragazzi oppressi, schiacciati da un carico superiore alle loro forze, su e giù per le gallerie e le scale della buca*).

FM 2

Era poca, veramente, quella terra; ma da parecchi anni don Mattia covava, di nascosto al Butera, il disegno d'ingrandirla, acquistando la terra d'un suo vicino, col quale già s'era messo a prezzo e accordato. **Quante privazioni, quanti sacrifici non s'era imposti, per metter da parte quanto gli bisognava per attuare quel suo disegno! Era poca, sí, la sua terra;** ma da un pezzo egli, affacciandosi al balcone della cascina, s'era abituato a saltar con gli occhi il muro di cinta tra il suo podere e quello del vicino e a considerarlo come sua tutta quanta quella terra. Raccolta la somma convenuta, aspettava solamente che il vicino si resolvesse a firmare il contratto e a sloggiare di là. 65

Il brevissimo inserto di DIL può essere interpretato o come un commento dell'autore riguardo ai sacrifici di don Mattia Scala, o come un breve monologo

interiore del personaggio. Rivelatori del costruito sono l'imperfetto e la III pers., marcata anche nel clitico e nel possessivo (*non s'era imposti; quel suo disegno; gli bisognava; la sua terra*), l'esclamativa, contenente due sintagmi aventi la stessa struttura (*Quante privazioni, quanti sacrificii*), la particella affermativa *sì*. Mancano introduttori anteposti e / o posposti.

FM 3

Ora don Mattia Scala voleva la campagna: aveva fretta, cominciava a essere stufo, e aveva ragione: la somma convenuta era pronta - e notare che quel denaro a don Filippino avrebbe fatto tanto comodo; ma, Dio benedetto, come avrebbe poi potuto in città gustar la poesia pastorale e campestre del suo divino Virgilio?

- Abbi pazienza, caro Mattia! 66

Questo contesto, al contrario di FM 1, può essere avvicinato al dialogo "raccontato" verghiano. La battuta in DD di don Filippino, infatti, ci induce a considerare quanto precede come un DIL, in cui la voce dell'autore si fonde con le battute dei personaggi. Possiamo considerare come battute di don Mattia "raccontate" le seguenti: *Ora don Mattia Scala voleva la campagna: aveva fretta, cominciava a esser stufo [...] la somma convenuta era pronta - e notare che quel denaro a don Filippino avrebbe fatto comodo* (si notino i vari imperfetti, il condizionale passato). Mentre la battuta di don Filippino in DD viene preceduta immediatamente da un monologo interiore del personaggio (si noti il *ma* iniziale, l'esclamazione *Dio benedetto*, il condizionale in luogo del futuro *avrebbe potuto*, il possessivo-affettivo alla III pers. *del suo divino Virgilio*). A sostegno di questa interpretazione trasponiamo il contesto in DD:

- Ora voglio la campagna: ho fretta, comincio ad esser stufo.

Don Mattia aveva ragione.

- La somma convenuta è pronta, e questo denaro vi farebbe comodo!

Don Filippino rimase a pensare: il denaro, sì, mi farà comodo. Ma poi come potrò leggere la poesia del mio Virgilio?. E rispose allo Scala:

- Abbi pazienza, caro Mattia!

FM 4

Il ragionamento di don Filippino era senza dubbio convincente; **ma che sicuro aveva intanto lo Scala di quei denari spesi nel fondo di lui? E se don Filippino fosse venuto a mancare d'un colpo, Dio liberi! senza aver tempo e modo di firmar l'atto di vendita, per quel tanto che oramai gli toccava, Saro Trigona, suo unico erede, avrebbe poi riconosciuto quelle spese e il precedente accordo col cugino?**

Questo dubbio sorgeva di tanto in tanto nell'animo di don Mattia 71-72

Il DIL riferisce i dubbi di don Mattia, come ci suggerisce l'introduttore esterno posposto (*Questo dubbio sorgeva di tanto in tanto nell'animo di don Mattia*). Anche qui il costrutto si apre con il *ma* e presenta come rivelatori l'imperfetto e la III pers. indicata anche dal clitico (*aveva; gli toccava*), il condizionale passato (*avrebbe poi riconosciuto*), le interrogative, l'esclamazione (*Dio liberi!*).

FM 5

Firmato alla fine e registrato il contratto di cessione, don Mattia Scala uscì come un pazzo dallo studio notarile; corse al fondaco, all'uscita del paese, dove, nel venire, tre giorni addietro, aveva lasciato la giumenta; cavalcò e via.

Il sole era al tramonto. Per lo stradone polveroso don Mattia s'imbatté in una lunga fila di carri carichi di zolfo, i quali dalle lontane zolfare della vallata, di là dalla collina che ancora non si scorgeva, si recavano, lenti e pesanti, alla stazione ferroviaria sotto il paese.

Dall'alto della giumenta, lo Scala lanciò uno sguardo d'odio a tutto quello zolfo che cigolava e scricchiolava continuamente agli urti, ai sobbalzi dei carri senza molle.

Lo stradone era fiancheggiato da due interminabili siepi di fichidindia, le cui pale, per il continuo transito di quei carri, eran tutte impolverate di zolfo.

Alla loro vista, la nausea di don Mattia si accrebbe. **Non si vedeva che zolfo, da per tutto, in quel paese! Lo zolfo era anche nell'aria che si respirava, e tagliava il respiro, e bruciava gli occhi.**

Finalmente, a una svolta dello stradone, apparve la collina tutta verde. Il sole la investiva con gli ultimi raggi.

Lo Scala vi fissò gli occhi e strinse nel pugno le briglie fino a farsi male. Gli parve che il sole salutasse per l'ultima volta il verde della collina. **Forse egli, dall'alto di quello stradone, non avrebbe mai piú riveduto la collina, come ora la vedeva. Fra vent'anni, quelli che sarebbero venuti dopo di lui, da quel punto dello stradone, avrebbero veduto là un colle calvo, arsiccio, livido, sforacchiato dalle zolfare.**

«E dove sarò io, allora?» pensò, provando un senso di vuoto, che subito lo richiamò al pensiero del figlio lontano, sperduto, randagio per il mondo, se pure era ancor vivo. Un impeto di commozione lo vinse, e gli occhi gli

s'empirono di lagrime. **Per lui, per lui egli aveva trovato la forza di rialzarsi dalla miseria in cui lo aveva gettato il Chiarenza, quel ladro infame che ora gli toglieva la campagna.**

- No, no! - ruggí, tra i denti, al pensiero del Chiarenza. - Né io né lui!

E spronò la giumenta, come per volare là a distruggere d'un colpo la campagna che non poteva piú esser sua.

Era già sera, quando pervenne ai piedi della collina. Dové girarla per un tratto, prima d'imboccar la via mulattiera. Ma era sorta la luna, e pareva che a mano a mano raggiornasse. I grilli, tutt'intorno, salutavano freneticamente quell'alba lunare.

Attraversando le campagne, lo Scala si sentí pungere da un acuto rimorso, pensando ai proprietari di quelle terre, tutti suoi amici, i quali in quel momento non sospettavano certo il tradimento ch'egli aveva fatto loro.

Ah, tutte quelle campagne sarebbero scomparse tra breve: neppure un filo d'erba sarebbe piú cresciuto lassú; e lui, lui sarebbe stato il devastatore della verde collina! Si riportò col pensiero al balcone della sua prossima cascina, rivide il limite della sua angusta terra, pensò che gli occhi suoi ora avrebbero dovuto arrestarsi là, senza piú scavalcare quel muro di cinta e spaziar lo sguardo nella terra accanto: e si sentí come in prigione, quasi piú senz'aria, senza piú libertà in quel campicello suo, col suo nemico che sarebbe venuto ad abitare là. **No! No!**

- Distruzione! distruzione! Né io né lui! Brucino!

E guardò attorno gli alberi, con la gola stretta d'angoscia: quegli olivi centenari, dal grigio poderoso tronco stravolto, immobili, come assorti in un sogno misterioso nel chiarore lunare. Immaginò come tutte quelle foglie, ora vive, si sarebbero aggricciate ai primi fiati agri della zolfara, aperta lí come una bocca d'inferno; poi sarebbero cadute; poi gli alberi nudi si sarebbero anneriti, poi sarebbero morti, attossicati dal fumo dei forni.

L'accetta, lí, allora. Legna da ardere, tutti quegli alberi...

Una brezza lieve si levò, salendo la luna. E allora le foglie di tutti quegli alberi, come se avessero sentito la loro condanna di morte, si scossero quasi in un brivido lungo, che si ripercosse su la schiena di don Mattia Scala, curvo su la giumenta bianca. 92-93

Questo brano, che conclude la novella, costituisce, a nostro avviso, uno dei passi piú belli della narrativa pirandelliana. Per questo abbiamo voluto riportarlo per intero e analizzarlo puntualmente.

Don Mattia ha appena ceduto il suo terreno, esce dallo studio del notaio e, alla vista del paesaggio e dei carri carichi di zolfo, pensa a quel che esso diventerà in breve tempo con l'espansione delle zolfare. Nel contesto possono essere individuati cinque inserti di DIL, preceduti e seguiti da brani diegetici. Nella prima parte di diegesi predomina decisamente il passato remoto (*uscì come un*

pazzo; corse al fondaco; cavalcò; lanciò uno sguardo d'odio; s'accrebbe), quindi la voce dell'autore. Il primo inserto di DIL viene introdotto dalla frase *la nausea di don Mattia s'accrebbe*, che anticipa come il DIL sia l'espressione del ribrezzo del protagonista. Rivelatori: l'imperfetto indicativo (*si vedeva; era; si respirava; tagliava; bruciava*), l'esclamativa, la ripetizione del loc. (*da per tutto, in quel paese*), il polisindeto (*e tagliava il respiro, e bruciava gli occhi*).

Il brano diegetico che segue ha lo scopo di preparare il secondo DIL: al ribrezzo si sostituisce la tristezza. Di nuovo l'uso del passato remoto (*apparve; vi fissò gli occhi; strinse; gli parve*). Il DIL si apre con l'avverbio *Forse*, seguito dal pronome di III pers. *egli* (la III pers. appare anche dopo, *di lui*). Rivelatori verbali sono il condizionale passato (*non avrebbe mai più riveduto; sarebbero venuti; avrebbero veduto*) e l'imperfetto (*la vedeva*), i deittici indicanti allontanamento (*quello stradone; quel punto; là*). Si noti che a dare un andamento letterario, a conclusione dell'inserto, è la giustapposizione di aggettivi (*un colle calvo, arsiccio, livido, sforacchiato dalle zolfare*).

La battuta seguente in DD prepara una nuova parte diegetica, in cui viene descritto il sopravvenire di un nuovo pensiero in Scala, il figlio. Ancora una volta segnaliamo la presenza del passato remoto (*pensò; lo richiamò; lo vinse; s'empirono*). Il DIL presenta il trapassato prossimo in luogo del passato prossimo (*egli aveva trovato; lo aveva gettato*) e l'imperfetto in luogo del presente (*gli tagliava*). A dare drammaticità al testo concorre la ripetizione (*Per lui, per lui*) e il sintagma (*quel ladro infame*). Si noti, inoltre, l'insistenza della III pers. nei pronomi clitici che accompagnano i verbi dell'inserto.

Segue un altro DD e la diegesi, volta a descrivere il contrasto interiore del protagonista, tra l'odio per il Chiarenza, il desiderio di distruggergli la campagna appena ceduta, il rimorso per i suoi amici traditi. Il DIL, esprime questa tristezza, è costituito da un periodo che si apre con l'interiezione *Ah* e si chiude con il punto esclamativo. Domina il condizionale passato (*sarebbero scomparse; sarebbe cresciuto; sarebbe stato*), il pronome di III pers. ripetuto (*e lui, lui*), i deittici (*tutte quelle campagne; lassù*).

Del quarto e quinto DIL rimarchiamo la loro brevità: l'uno è costituito dalla negazione ripetuta, l'altro da una frase nominale in cui vanno segnalati, quali

rivelatori, i deittici (*lì; tutti quegli alberi*). Ad introdurre il quinto DIL è un DI, introdotto dal *verbum cogitandi* (*immaginò*).

PARTE III
Considerazioni finali

Capitolo VI - Conclusioni

Al termine dei nostri spogli sui capolavori della narrativa del secolo XIX possiamo compiere alcune riflessioni, che articoleremo in tre punti: 1) L'evoluzione del DIL nella narrativa dell'Ottocento; 2) La nostra definizione di DIL in relazione a quanto visto nel *corpus*; 3) I tratti sintattici del parlato nel DIL.

1. L'evoluzione del DIL è parallela alla parabola del romanzo dell'Ottocento.

Si può senz'altro affermare, anche in rapporto a quanto è emerso dall'analisi, che il DIL segue, nella sua evoluzione, lo sviluppo parallelo del romanzo del secolo XIX.

Il primo autore che abbiamo preso in considerazione, Alessandro Manzoni, è colui che ha introdotto il romanzo in Italia e, di conseguenza, è stato il primo a dover affrontare e risolvere il problema della lingua imposto dal nuovo genere letterario. Di fatto, egli è riuscito magistralmente nel suo intento, operando un avvicinamento della lingua letteraria a quella parlata. Si deve precisare che tale avvicinamento è avvenuto in maniera assai equilibrata, esprimente, sul piano linguistico, quell'equilibrio e quella cautela che costituiscono le peculiarità principali del nostro Romanticismo. E, precisiamo, l'avvicinamento al parlato è compiuto dallo scrittore non tanto per uno scopo mimetico, quanto per l'istanza didascalica della sua poetica: egli vuole adoperare un codice che garantisca la migliore comunicazione con i suoi lettori, in altri termini vuole raggiungere il più ampio pubblico. Di qui la scelta equilibrata del fiorentino della classe media: una lingua legata alla tradizione e, contemporaneamente, una lingua d'uso. Ora, per la prevalenza degli intenti didascalici su quelli mimetici, è evidente che si abbia un impiego moderato del DIL: in Manzoni il DIL non è impiegato nella ricchezza delle sue possibilità; esso è, per così dire, ancora allo stato embrionale, legato più alla voce dell'autore (piano diegetico) che non a quella dei personaggi (piano mimetico). Ciò trova pieno riscontro nei rivelatori linguistici del costrutto: sono

assenti quei tratti sintattici tipici del parlato (abbiamo trovato solo una dislocazione a destra, in PS 7), mentre larga è la presenza dell'infinito interrogativo e narrativo (PS 1, 2, 5), tratto assai vicino alla diegesi. Quando s'incontra l'imperfetto indicativo, esso non funziona sempre come trasposizione di un eventuale presente del DD. La vicinanza al parlato può essere vista solo ad un livello macroscopico, nella presenza di interrogative dirette (PS 1, 2, 4, 6, 7) e nella struttura paratattica, come nei DIL relativi alla fuga di Renzo da Milano, in cui la paratassi vuole esprimere lo stato di agitazione del personaggio (PS 7, PS 8). Altro aspetto del DIL manzoniano è il suo sfumare sempre nella diegesi. Desideriamo qui ricordare gli inserti di diegesi che rompono il costruito anche all'interno (PS 2 e PS 6), oppure lo chiudono (PS 7 e PS 8). Unico DIL genuino può essere considerato PS 4, ma si tratta di un DIL brevissimo.

Con il Verismo di Giovanni Verga si assiste ad una vera e propria "esplosione" dell'uso del DIL. Ciò accade, come abbiamo dimostrato, in rapporto alle nuove istanze poetiche del Verismo, le quali, nel continuare la linea del realismo manzoniano, introducono principalmente due novità: 1) l'impersonalità dell'autore nell'opera d'arte, che si traduce in una eclissi del narratore all'interno della stessa realtà narrata; 2) lo stretto legame tra la forma e il contenuto: le opere tratteranno del "meccanismo" delle passioni umane e, dal momento che esso costituisce un mistero, anche la forma dovrà assumere questa peculiarità, mostrando l'opera d'arte come se si fosse "fatta da sé" (questo si realizza solo attraverso una osmosi tra la mimesi e la diegesi). Il DIL rappresenta il mezzo principale per attuare il canone dell'impersonalità. Ecco perché nei *Malavoglia* esso è adoperato in tutte le sue funzioni: a) riferire le parole dei personaggi; b) "raccontare" i dialoghi; c) riferire il monologo interiore (e quest'uso sarà costante nel *Gesualdo*); d) inserire, sul piano della narrazione, la voce del "coro" o del narratore popolare. In quest'ultimo caso abbiamo preferito adoperare, per le ragioni viste sopra, l'etichetta di SIL.

Nell'analisi di alcuni contesti tratti dai *Malavoglia*, si è potuto osservare come il DIL verghiano si caratterizzi per un fortissimo avvicinamento al parlato (dislocazioni, *che* polivalente, *ci* + avere, esclamazioni).

Nel *Piacere* di D'Annunzio abbiamo incontrato un DIL “estetizzante” che riproduce al suo interno il preziosismo della prosa dannunziana (pronomi aulici, strutture sintattiche simmetriche). Si tratta di un DIL che, pur possedendo rivelatori tipici (l'imperfetto in luogo del presente, il condizionale passato in luogo del futuro), mostra una quasi totale assenza di quei tratti sintattici del parlato, visti in Verga. Il parlato è “simulato” con le ripetizioni (anche degli avverbi, es. *certo* in PCR 4), con la larga presenza delle interrogative, rispecchianti sempre l'estetismo espressivo del protagonista. Il DIL dannunziano presenta una novità: è impiegato, nella maggior parte dei casi, per riportare il monologo interiore. Scompare, invece, il DIL riferibile a un “coro” (PS 6 e i vari esempi nei *Malavoglia*).

Abbiamo voluto concludere la nostra indagine con la considerazione di due novelle pirandelliane, per vedere come all'alba del nuovo secolo il DIL esprima sempre di più l'interiorità dei personaggi. Anche in questo caso mancano i tratti sintattici del parlato, che però viene rappresentato con le interiezioni e la frantumazione del periodo.

Si può concludere dicendo che il DIL rispecchi, dal punto di vista stilistico, la storia dell'evoluzione della narrativa del secolo XIX e che, nel suo operare una fusione tra piano mimetico e piano diegetico, rappresenti una delle manifestazioni di quello che Enrico Testa ha definito “stile semplice”³¹.

³¹ Cfr. TESTA [1997].

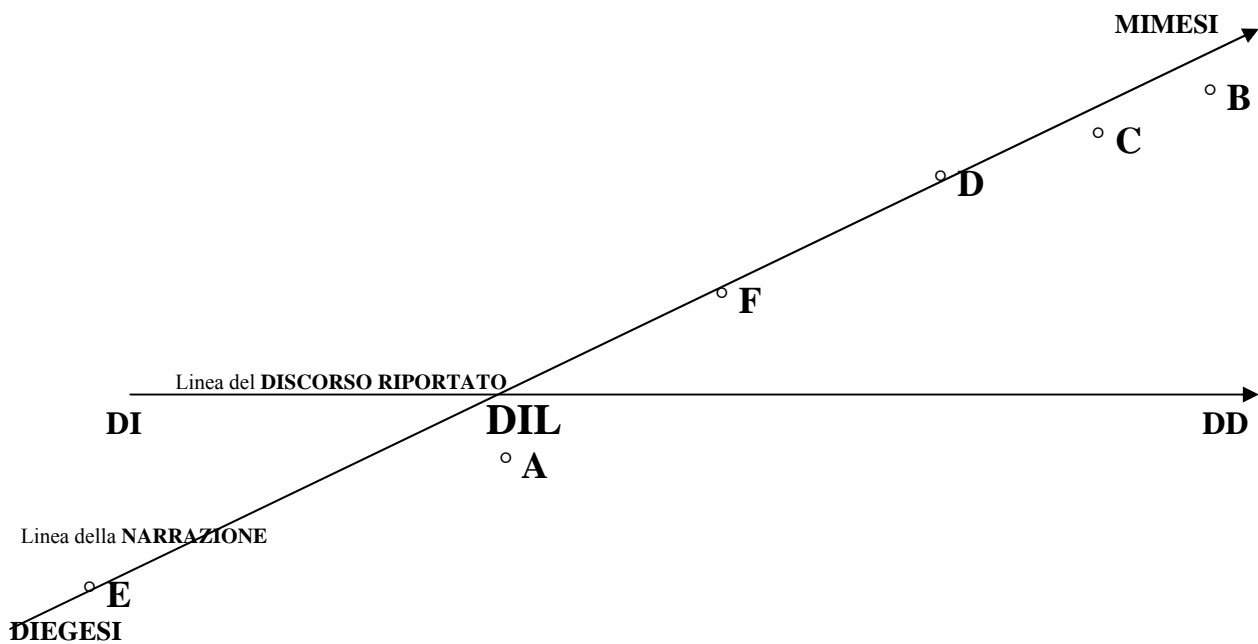
2. La de-finizione del DIL

Attraverso le interpretazioni che i linguisti e gli studiosi di linguistica e di stilistica hanno dato del costrutto, esaminate nel primo capitolo; attraverso la considerazione del DIL nei capolavori della letteratura ottocentesca, possiamo ora cercare di fornire una nostra definizione del DIL. Nel titolo di questo paragrafo abbiamo scritto la parola ‘definizione’ con il trattino per sottolineare come la nostra operazione sarà quella di delimitare, di circoscrivere la controversa categoria linguistico-stilistica. Nel far ciò non vogliamo “rompere” drasticamente con la tradizione degli studi sul DIL, anzi ci vogliamo servire di essi, partendo da quello che tutti presentano in comune.

Nell’approccio linguistico-grammaticale (Bally, Garavelli, Serianni, Dardano - Trifone) si concorda, pur nella diversità delle esemplificazioni, nel considerare il DIL come la fusione, o meglio come la forma intermedia, tra le due forme principali del discorso riportato (DD e DI). Nell’approccio stilistico (soprattutto nel saggio di Vita) il DIL viene considerato come un “atto d’amore” nella narrazione tra la voce dell’autore e la voce dei personaggi. Queste due interpretazioni, pur fondandosi su parametri diversi (da un lato le forme del discorso riportato, dall’altro i piani della narrazione), coincidono sostanzialmente nel vedere il DIL come un qualcosa di intermedio tra *narratum* e *dictum*.

Inoltre, i due approcci concordano su un punto: il DIL non costituisce un *unicum*, ma si manifesta in una gradazione di realizzazioni diverse, in altri termini in un *continuum*. Ciò è emerso, peraltro, anche nella nostra analisi, nello sviluppo del costrutto da Manzoni a Pirandello.

Tutte queste considerazioni ci inducono a costruire uno schema, formato da due assi: un asse orizzontale costituirà la linea del discorso riportato (approccio linguistico-grammaticale); un asse obliquo rappresenterà la linea della narrazione (approccio stilistico). Estremi degli assi saranno allora, rispettivamente, DI - DD e diegesi - mimesi. Non abbiamo voluto adoperare un sistema ortogonale di assi, perché il DD coincide quasi con la mimesi (anzi ne rappresenta la massima realizzazione), come il DI con la diegesi. A cambiare è solo il punto di vista dal quale si osserva il fenomeno (da un lato linguistico, dall’altro stilistico):



Ora, il DIL genuino, il DIL ideale, “prototipico”, fusione del DD col DI, della mimesi con la diegesi, costituisce il punto d’intersezione fra le due linee. È il DIL che non presenta la subordinazione del DI (i vari *che*), caratterizzato dalla III pers. in luogo della I pers. del DD, dall’imperfetto indicativo e dal condizionale passato in luogo, rispettivamente, del presente indicativo e del futuro del DD. Si tratta, torniamo a ripeterlo, di un DIL ideale, che potrebbe essere esemplificato dalle due frasi seguenti³²:

(21) Maria interrogò Carlo. **Voleva una spiegazione.**

(22) Luca era preoccupato. **Non avrebbe potuto sostenere l’esame.**

Oltre a questo “centro”, tuttavia, il costrutto si manifesta in una serie infinita di realizzazioni, che, semplificando e generalizzando moltissimo, possiamo riassumere nelle quattro configurazioni del DIL degli autori studiati.

Il DIL dei *Promessi sposi*, che nello schema abbiamo indicato con il punto A, mostra, nel riportare i pensieri e le parole dei personaggi, un legame strettissimo con la voce dell’autore (piano diegetico). Quest’ultima, come abbiamo ripetuto più volte, entra spesso nel mezzo del DIL e lo chiude, senza essere separata dagli

³² Si riprende, negli esempi, la numerazione del primo capitolo. Nella ricerca, infatti, questo capitolo, dopo l’analisi, rappresenta la conclusione del discorso cominciato nel capitolo iniziale.

inserti: è come se dal DIL sfumasse nella diegesi. La vicinanza col piano diegetico si coglie anche con i vari infiniti narrativi e interrogativi, e con la scarsa presenza dei rivelatori tipici del costrutto (es. l'imperfetto in luogo del presente). Infine, il DIL manzoniano solo in piccola misura è vicino ai modi del DD con le interrogative dirette (si riconsiderino i DIL di Renzo, PS 2 e PS 7).

Con Giovanni Verga, soprattutto con *I Malavoglia*, si assiste ad una vera e propria "esplosione" del DIL nella narrativa italiana. Da tutti i contesti analizzati emerge una larghissima presenza dei rivelatori e, soprattutto, dei tratti sintattici del parlato (per non parlare degli innesti fraseologici!). Il DIL verghiano può essere indicato nello schema, data la ricchezza delle sue manifestazioni che avvicinano moltissimo il DIL al DD, con tre punti: **B** (DIL riferito ai singoli personaggi - spostato massimamente verso la mimesi e il DD), **C** (DIL adoperato per "raccontare" i dialoghi degli abitanti di Trezza, ricco di elementi del parlato ma, in quanto esso "racconta", più vicino alla diegesi - contesto MV 12), **D** (SIL, quando la voce del Verga si unisce a quella del narratore popolare, quindi, pur collocandosi sulla linea della narrazione, presenta tratti che indicano vicinanza al piano mimetico e al DD).

Al polo opposto si colloca il DIL di D'Annunzio (punto **E**), un DIL "estetizzante" che si lega alla voce dell'autore, e che, pur presentando dei rivelatori classici (imperfetto, condizionale, III pers.), è caratterizzato dall'assenza pressoché totale dei tratti sintattici del parlato.

Da ultimo, il DIL pirandelliano, collocandosi sulla linea della narrazione (punto **F**), si distingue per la sua particolare vicinanza al DD, grazie alla presenza delle esclamazioni e delle interiezioni.

Sicuramente quest'interpretazione è soggettiva e forse anche riduttiva (abbiamo classificato i diversi autori per mezzo di una generalizzazione delle peculiarità linguistico-stilistiche: in realtà ogni singolo contesto visto dovrebbe essere un punto nello schema!). Però, pur nella soggettività della nostra interpretazione, si dovrà riconoscere allo schema un merito: quello di armonizzare, ai fini di una definizione del costrutto, l'approccio linguistico-grammaticale (linea del discorso riportato) con l'approccio stilistico (linea della narrazione). Il DIL è fenomeno

poliedrico, ma che per la sua comprensione, richiede e dimostra la stretta connessione che deve sempre sussistere tra la linguistica e la letteratura.

3. I tratti sintattici del parlato nel DIL

Servendoci dei contesti analizzati, vogliamo concludere la nostra indagine con una considerazione dei tratti sintattici del parlato che compaiono nel DIL: le dislocazioni, i pronomi *lui*, *lei* come sogg., il *che* polivalente, il *ci* attualizzante, la concordanza a senso, il periodo ipotetico dell'irrealtà con doppio imperfetto indicativo³³.

DISLOCAZIONI

Tipiche del DIL vicinissimo ai modi del parlato, le dislocazioni incontrate sono tutte nel DIL di Verga, in cui troviamo esempi sia di DaD che di DaS:

DaD

Non lo conosceva neanche di vista Franceschello (MV 3) OGG. DIR.;
di fargliela presto la repubblica (MV 4) OGG.;
di averci un tesoro sul canterano (MV 7) LOC.;
Che gliene importava della barca e della casa? (MV 14) PART.

DaS

Alla Longa, l'era parso rubato (MV5) DAT.;
Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così (MV 9) DAT.;
l'anima lui non doveva darla ai porci (MV 10) OGG. DIR.;
a lui lo zio Crocifisso gli dava retta (MV 11) DAT.;
una vecchia di Aci Sant'Antonio l'avevano ammazzata (MV 12) OGG. DIR.;
Alla povera Nunziata le avevano rubato (MV 12) DAT.;
Alla cugina Anna le era toccato (MV 12) DAT.;
lui un soldo non l'avrebbe voluto (MV 15) OGG. DIR.

³³ Cfr. D'ACHILLE [1990].

DaS + DaD

perché alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno (MV 12) DAT. + PART.

In altri autori abbiamo due esempi di DaD, uno in Manzoni, l'altro in Pirandello:

ma come diamine colui lo sapeva quel nome? (PS 7) OGG. DIR.

Gli aveva fatto da madre, è vero? a quel fratello (SN 2) DAT.

LUI, LEI SOGG.

Li troviamo in Manzoni, Verga, Pirandello. In D'Annunzio sono assenti:

lei si sentiva (PS 3); *lui aveva fatte vivendo* (PS 6); *lui non ne sapeva nulla* (MV 10); *l'anima lui non doveva darla ai porci* (MV 10); *lui un soldo non l'avrebbe voluto* (MV 15); *lei, lei che per tanti anni aveva avuto la forza* (SN 2); *lei che aveva sempre accolto* (SN 2); *lei che aveva considerato* (SN 2); *lei sola era rimasta così* (SN 3); *lei [...] si sarebbe tolta* (SN 3); *Ma lui, come avrebbe vissuto* (SN 7); *se lei intanto s'aspettava* (SN 9).

Colpisce come in Verga, anche nel DIL, si assista ad un mantenimento delle forme pronominali letterarie:

Ella teneva il ritratto (MV 7); *ei si sarebbe buttato* (MV 11); *Ella diceva sempre la verità* (MV 12); *ella ci aveva la bocca amara* (MV 12).

CHE POLIVALENTE

Tipico del DIL verghiano:

che poi gli avrebbero mandati i soldi per la carta (MV 4); *che glielo aveva regalato* (MV 7); *che i ladri le avevano rubato il gatto* (MV 12); *che Rocco, il più grandicello, non le arrivava alle ginocchia* (MV 12); *ché nessuno*

s'accorgeva di dove fosse sbucata (MV 12); che non si lavorava più (MV 14); che tutti lo sapevano in paese (MV 14); che allora se pure stava un momento colle mani (MV 14).

CI + AVERE

Due soli esempi tra i contesti verghiani analizzati:

se ci avessero il giudizio dei cristiani (MV 12); ella ci aveva la bocca amara (MV 12).

CONCORDANZA A SENSO

Un solo esempio sempre in Verga:

da gente che erano venuti su dal nulla (MV14)

BIBLIOGRAFIA

- ALFIERI 1980 = Gabriella A., *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in “Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani”, XIV, pp. 221-295.
- ALFIERI 1983 = Gabriella A., *Lettera e figura nella scrittura dei Malavoglia*, Accademia della Crusca, Firenze.
- ASOR ROSA 1995 = Alberto A. R., *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere, III. Dall'Ottocento al Novecento*, pp. 733-877.
- BACH 1972 = S. B., *Lo stile indiretto libero nel Piacere di Gabriele D'Annunzio*, in «Studi di Grammatica Italiana», II, 1972, pp. 155-189
- BALLY 1912 = Charles B., *Le style indirect libre en français moderne*, in “Germanisch-romanische Monatsschrift”, IV, Heidelberg, ott. 1912, pp. 549-556 e 597-606.
- BALLY 1914 = Charles B., *Figures de pensée et formes linguistiques*, in “Germanisch-romanische Monatsschrift”, Heidelberg, VI, nov. 1914, pp. 405-422.
- BECCARIA 1989 = Gian Luigi B., *La lingua letteraria moderna e contemporanea*, in G. L. Beccaria - C. Del Popolo - C. Marazzini, *L'italiano letterario. Profilo storico*, Torino, Utet Libreria.
- BERRETTA 1994 = Monica B., *Il parlato italiano contemporaneo*, in Luca Serianni - Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana, II. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 239-270.
- BERRUTO 1987 = Gaetano B., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- BRUNI 1982 = Francesco B., *Lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in “Filologia e critica”, VII, pp. 198-266.
- BRUNI 2003 = Francesco B., *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, Il Mulino.
- CALARESU 2002 = Emilia C., *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, FrancoAngeli.

- CATTANEO 1969 = Giulio C., *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo*, in Emilio Cecchi - Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VIII. *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, pp. 269-488.
- COLETTI 1989 = Vittorio C., *Italiano d'autore*, Genova, Marietti.
- COLETTI 1993 = Vittorio C., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- D'ACHILLE 1990 = Paolo D'A., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci.
- D'ACHILLE 1994 = Paolo D'A., *L'italiano dei semicolti*, in Luca Serianni - Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 41-79.
- D'ACHILLE 2003 = Paolo D'A., *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- DANESI 1980 = Anna D., *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei «Malavoglia»*, in "Studi di grammatica italiana", IX, pp. 253-271.
- DARDANO 1987 = Maurizio D., *Manzoni e i grammariens philosophes*, in AA. VV., *Manzoni, «L'eterno lavoro». Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni.
- DARDANO 1989 = Maurizio D., *Aspetti della tecnica narrativa del Mastro-don Gesualdo*, in «Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università di Messina», VII, pp. 13-39.
- DARDANO 1994 = Maurizio D., *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in Luca Serianni - Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 343-430.
- DARDANO 2001 = Maurizio D., *La lingua letteraria del Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 2001, pp. 1-95.
- DARDANO - TRIFONE 1997 = Maurizio D. - Pietro T., *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

- DEVOTO 1962 = Giacomo D., *I piani del racconto in due capitoli dei «Malavoglia»*, in *Id.*, *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Sansoni, pp. 202-214.
- FERRONI 1991 = Giulio F., *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Einaudi Scuola.
- GARAVELLI 1968 = Bice M. G., *Stile indiretto libero in dissoluzione?*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a B. Terracini*, Il Saggiatore, Milano, pp. 133-148.
- GARAVELLI 1989 = Bice M. G., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- GARAVELLI 1995 = Bice M. G., *Il discorso riportato*, in Lorenzo Renzi - Giampaolo Salvi - Anna Cardinaletti, *Grande Grammatica Italiana di consultazione. III. Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, pp. 429-470.
- GARAVELLI 1996 = Bice M. G., voce *Discorso*, in Gian Luigi Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, Torino, Einaudi, pp. 232-234.
- GHIDETTI - TESTA 1999 = Enrico G., Enrico T., *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana, VIII. Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno, pp. 389-488.
- GIBELLINI 1999 = Pietro G., *Gabriele D'Annunzio*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana, VIII. Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno, pp. 713-775.
- GUGLIELMINETTI - IOLI 1999 = Marziano G. - Giovanna I., *Luigi Pirandello*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana, VIII. Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno, pp. 1179-1241.
- HERCZEG 1963 = Giulio H., *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni.
- KALEPKY 1913 = T. K., *Zum «Style indirect libre»*, in "Germanisch-romanische Monatsschrift", Heidelberg, nov. 1913, pp. 608-619.
- LAVINIO 1993 = Cristina L., *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia.

- LEONE 2006 = Fulvio L., *La lingua dei Malavoglia rivisitata*, Roma, Carocci.
- LERCH 1928 = Eugen L., *Ursprung und Bedeutung der sog. «erlebten Rede»*, in “Germanisch-romanische Monatsschrift”, XVI, Heidelberg, nov. 1928.
- LIPS 1926 = Marie L., *Le style indirect libre*, Payot, Paris.
- LIVI 2005 = Antonio L., *Storia sociale della filosofia. I. La filosofia antica e medioevale*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri.
- LOPORCARO 2005 = Michele L., *Cattive notizie. La retorica senza lumi dei mass media italiani*, Milano, Feltrinelli.
- LORCH 1928 = E., *Die erlebte Rede*, Heidelberg.
- LORENZETTI 2002 = Luca L. *L'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci.
- LUGLI 1952 = *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, in *Da Dante a Balzac*, Napoli.
- MENGALDO 1994 = Pier Vincenzo M., *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- NENCIONI 1983 = Giovanni N., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi.
- NENCIONI 1988 = Giovanni N., *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano, Napoli.
- NENCIONI 1993 = Giovanni N., *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino.
- NIGRO 1995 = Salvatore S. N., *I Promessi Sposi*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere III. Dall'Ottocento al Novecento*, pp. 421-496.
- PASOLINI 1965 = Pier Paolo P., *Sul discorso indiretto libero*, in “Paragone”, giugno 1965, pp. 121-144.

- RAGONE 1995 = Giovanni R., *Il Piacere*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere III. Dall'Ottocento al Novecento*, pp. 1009-1066.
- RAIMONDI 1969 = Ezio R., *Gabriele D'Annunzio*, in Emilio Cecchi - Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. IX. Il Novecento*, pp. 3-84.
- REALE 2004 = Giovanni R., *Storia della filosofia greca e romana*, Milano, Bompiani, 10 voll.
- RUSSO 1993 = Luigi R., *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza.
- RUSSO 1998 = Luigi R., *Personaggi dei Promessi Sposi*, Roma-Bari, 1998 (ultima ed.).
- SABATINI 1985 = Francesco S., *L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. Holtus - E. Radtke, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, pp. 154-184.
- SAPEGNO 1989 = Natalino S., *Compendio di storia della letteratura italiana, III. Dal Foscolo ai moderni*, Firenze, La Nuova Italia.
- SCHIAFFINI 1969 = Alfredo S., *Gabriele D'Annunzio: arte e linguaggio*, in Id., *Mercanti. Poeti. Un maestro*, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 78-131.
- SEGRE 1965 = Cesare S., *La volontà di Pasolini 'a' essere dantista*, in "Paragone", dicembre 1965, pp. 80-84.
- SEGRE 1985 = Cesare S., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SERIANNI 1988 = Luca S., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di Alberto Castelvechi, Torino, Utet.
- SERIANNI 1989 = Luca S., *Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino.
- SERIANNI 1990 = Luca S., *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino.
- SGROI 1990 = Salvatore Claudio S., *Per la lingua di Pirandello e di Sciascia*, Caltanissetta, Sciascia.

- SOBRERO 1993a = Alberto A. S., *Introduzione all'italiano contemporaneo. I. Le strutture*, Roma-Bari, Laterza.
- SOBRERO 1993b = Alberto A. S., *Introduzione all'italiano contemporaneo. II. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza.
- SORNICOLA 1981 = Rosanna S., *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino.
- STELLA 1998 = Angelo S., *Alessandro Manzoni*, in in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VII. *Il Primo Ottocento*, Roma, Salerno, pp. 605-726.
- SPITZER 1928 = Leo S., *Kleine Beiträge zur Entstehung der sog. «erlebten Rede»*, in “Germanisch-romanische Monatsschrift”, XVI, iul. 1928
- SPITZER 1956 = Leo S., *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in “Belfagor”, XI, pp. 37-53.
- TESI 2001 = Riccardo T., *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.
- TESTA 1997 = Enrico T., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.
- TRIFONE 1977 = Pietro T., *La coscienza linguistica del Verga*, in “Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana”, 4, pp. 5-29.
- TRIFONE 1998 = Pietro T., *La lingua: difesa della tradizione e apertura al nuovo*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VII. *Il Primo Ottocento*, Roma, Salerno, pp. 199-240.
- TRIFONE 1999 = Pietro T., *Una lingua per l'Italia unita*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VIII. *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno, pp. 221-261.
- VITALE 1986 = Maurizio V., *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino-Goliardica.

INDICE

Presentazione	2
----------------------------	---

Parte I. Introduzione

Capitolo I. Una prima definizione di discorso indiretto libero	5
1. La definizione del DIL nel <i>Dizionario di linguistica</i> di Beccaria	5
2. Charles Bally	8
3. Il «discorso rivissuto» di Nicola Vita	15
4. La trattazione di Giulio Herzeg	20
5. Il saggio di Eleonora Cane	26
6. Dalle grammatiche di Serianni e Dardano Trifone agli studi sul parlato ..	28
7. Prima definizione di DIL e criteri dell'analisi	31

Parte II. Analisi del corpus

Capitolo II. Il DIL “in germe” dei <i>Promessi Sposi</i>	36
1. Le intenzioni poetiche e linguistiche attuate nel romanzo	36
2. I “frammenti” di DIL	38
Capitolo III. Il Verismo di Giovanni Verga	47
1. Introduzione	47
2. La poetica	48
3. L'indiretto libero, strumento fondamentale della nuova poetica	49
4. I «piani del racconto» nei <i>Malavoglia</i>	58
5. Altri esempi di “dialogo raccontato”	76
6. Il monologo interiore ne <i>I Malavoglia</i>	82
7. Stile indiretto libero	87
Capitolo IV. Il DIL “estetizzante” di Gabriele D’Annunzio	89
1. Introduzione	89
2. <i>Il Piacere</i>	93
Capitolo V. Il monologo interiore di Pirandello	117
1. <i>Scialle nero</i> (SN) e <i>Il «fumo»</i> (FM)	117

Parte III. Considerazioni finali

Capitolo VI. Conclusioni	134
1. L'evoluzione del DIL è parallela alla parabola del romanzo dell'Ottocento.....	134
2. La de-finizione del DIL	137
4. I tratti sintattici del parlato nel DIL	140
Bibliografia	143