

*Cantiere filologico e apprendistato linguistico verghiano.
Note sulle varianti di Una peccatrice (1866)*
Daria Motta

Nel 1866 l'editore torinese Augusto Federico Negro diede alle stampe *Una peccatrice* di Giovanni Verga;¹ già la storia compositiva testimonia la differenza del romanzo dalle opere precedenti dello scrittore, ancora del tutto legate all'ambiente catanese: secondo quanto riferito da De Roberto, infatti, Verga aveva terminato il romanzo a Catania, ma ne aveva poi portato con sé il manoscritto a Firenze nella primavera del 1865,² insieme a quello

¹ Giovanni Verga, *Una peccatrice*, Torino, Augusto Federico Negro, 1866.

² Solo da poco gli studiosi sono riusciti a datare definitivamente al 1865 il primo soggiorno verghiano a Firenze (cfr. Ileana Moretti, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga [1865-1879]*, Roma, Bulzoni, 2013), che alcuni facevano risalire al 1869 (Irene Gambacorti, *Verga a Firenze. Nel laboratorio di «Storia di una capinera»*, Firenze, Le Lettere, 1994). Cfr. anche Gino Raya, *Un rebus verghiano: a Firenze nel 1865 o nel 1869?*, «Biologia culturale», XVII, 1982, pp. 23-26; Federico De Roberto, *Della «Storia di una capinera»*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 135-179; Nino Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940; Gino Raya, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990, p. 42. Per una disamina esaustiva

di *Frine-Eva*, per rivederlo e poterlo così proporre a qualche editore.³ Passarono poi in effetti due anni prima della pubblicazione con Negro: e non furono due anni di inattività ma un periodo in cui Verga si dedicò alla scrittura narrativa e a quella teatrale, affinando così tanto i propri strumenti diegetico-narrativi quanto quelli linguistici. Inoltre, durante i due anni che trascorse tra Firenze e Catania (con brevi puntate verso altre città, come Torino)⁴ lo scrittore ritornò più volte sul manoscritto della *Peccatrice*, rivedendolo quindi alla luce di una competenza linguistica in evoluzione.

È quanto si cercherà di fare emergere in queste pagine.⁵ Già Branciforti, nel 1986, aveva rilevato come nel manoscritto del romanzo (A), conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, coesistessero due fasi compositive che ora, grazie a una lettera di Verga all'editore del 13 giugno del 1866, possiamo datare con precisione. In particolare, la lettera attesta che la prefazione e un episodio del VII capitolo, che narra l'incontro tra il protagonista e uno dei testimoni del Conte dopo il duello, sono stati aggiunti al romanzo solo nell'imminenza della pubblicazione:

Sig. Negro, Le mando le prime e seconde bozze della *Peccatrice*, insieme ai foglietti del manoscritto. [...] Mi trovo avere diggià spedito, come le scrissi, le bozze degli ultimi fogli; e mi sorprende come ella non le abbia tutt'ora ricevute malgrado fossero già state impostate insieme alla mia lettera. Circa il frontespizio e la prefazione faccia come potrà, però anche nel caso che quello fosse già stampato si potrebbe aggiungere in due pagine

dell'argomento si veda ora Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 37-46.

³ I rapporti tra *Una Peccatrice* e *Frine*, chiariti da Lucia Bertolini, *Il discorso discontinuo da «Frine» a «Eva»*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 6, 2013, pp. 79-105, vengono ricostruiti nell'introduzione all'edizione critica del romanzo del 1866 (Giovanni Verga, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di Daria Motta, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020 [Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga]).

⁴ Il fatto che, oltre a Firenze, nel periodo tra il 1865 e il 1869 Verga abbia visitato altre città italiane, tra cui Torino, è stato ipotizzato recentemente da Gabriella Alfieri sulla base di alcuni documenti epistolari. Cfr. Alfieri, *Verga*, cit., p. 89.

⁵ Questo lavoro nasce dall'analisi dei dati rilevati durante la stesura dell'edizione critica del romanzo: Verga, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di D. Motta, cit. Per fare riferimento alle varianti si indicherà il numero del capitolo, in cifre romane, e il rigo di occorrenza (es. I, 56); con la sigla *Neg.* si farà riferimento all'*editio princeps* del romanzo, ossia la prima edizione pubblicata da Negro nel 1866.

precedenti da annettersi ligandolo al volume il titolo *Drammi intimi* – 1°. *Una peccatrice* – e immediatamente dopo la prefazione.⁶

Al 1866 risale anche un secondo testimone del testo (*B*), assente dalla ricognizione di Branciforti ma riprodotto in copia digitale nei materiali del Fondo Mondadori (fft. 300-311). Si tratta di un manoscritto mutilo che comprende la prefazione e la quasi totalità del I capitolo. Esso è chiaramente una nuova bella copia che Verga voleva presentare all'editore e che doveva incorporare in un unico manoscritto tutti i nuovi materiali e le correzioni apportate ad *A*, ma che egli interruppe per mancanza di tempo o per dedicarsi ad altri lavori.

A Verga certamente non sfuggiva il fatto che il suo romanzo costituisse un passo in avanti rispetto alla produzione catanese precedente: lui stesso, infatti, in una lettera a Treves del 14 giugno 1869 ha istituito un parallelo, basato sulla continuità tematica e di genere, tra la *Peccatrice* ed *Eva* («Le offro per la sua *Biblioteca Amena* un mio nuovo romanzo intimo: *Eva-Storia di ieri*: del genere dell'altro mio lavoro: *Una peccatrice*: stampato tempo fa a Torino dal Negro Editore»)⁷. Allontanandosi dai romanzi storici praticati fino a quel momento e ammiccando ai gusti del pubblico che ambiva a conquistare, Verga ha voluto scrivere un romanzo di argomento del tutto contemporaneo. Si tratta di una storia in cui non è difficile ritrovare molti elementi autobiografici, tanto che Pietro Brusio, un giovane mediocre ma con grandi ambizioni, divorato da una passione accecante alimentata dai miti letterari, è stato visto come un vero e proprio alter ego dell'autore. La 'peccatrice', Narcisa Valderi, è invece tutto il contrario di Pietro-Verga: la descrizione della donna silfide e ammaliatrice nasce proprio dalle mitologie di cui da giovane si nutriva l'autore. Anche per quest'aspetto *Una peccatrice* è un romanzo fortemente radicato nell'evoluzione biografica e narrativa di Verga, nonostante egli stesso lo abbia rinnegato, considerandolo solo una prova fallimentare.

Entrare nel laboratorio del romanzo, valutando la consistenza, la natura e la ricorsività sistematica delle varianti, consente di osservare la fisionomia

⁶ Si è dato conto per la prima volta di questa lettera in Daria Motta, *Studio preliminare per l'edizione critica di «Una peccatrice»*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 10, 2017, pp. 385-417.

⁷ Gino Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 25.

di un testo che condivide ancora in larga parte le caratteristiche diegetiche e linguistiche dell'attardato romanticismo delle opere precedenti, ma che diventa nel contempo un terreno di sperimentazione in cui Verga provò a rinforzare la propria competenza linguistica, ancora a tratti alquanto incerta, e a dotarsi degli strumenti con cui affrontare prove letterarie più impegnative. *Una peccatrice* è certamente un romanzo con forti limiti, appesantito da scorie tardoromantiche e da un patetismo eccessivo e a tratti stucchevole; i personaggi, poi, sono descritti in maniera alquanto meccanica e stereotipata.⁸ In esso si trova riversato l'immaginario del Verga venticinquenne che, essendo vissuto sino ad allora nell'estrema periferia d'Italia, si era nutrito delle proprie ambizioni di gloria letteraria e mondana.⁹ Eppure, liquidare oggi il romanzo solo come un «peccato letterario» appare ingeneroso, oltreché riduttivo, perché il testo si inserisce effettivamente nella parabola dell'opera verghiana e costituisce un tentativo di rinnovamento tematico e linguistico-stilistico che prepara alle successive opere 'mondane' e che mostra elementi di raccordo con la sperimentazione e la scrittura drammaturgica.¹⁰

⁸ Ad esempio Ghidetti parla di «scorie sentimentali» e di «enfasi melodrammatica che aduggiano *Una peccatrice*». Enrico Ghidetti, *Introduzione* a Giovanni Verga, *Tutti i romanzi*, vol. I. *I Carbonari della montagna; Sulle lagune; Una peccatrice*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. I-LXXII. La citazione a p. XVIII.

⁹ Tra i miti di Verga domina soprattutto l'idea della donna ammalatrice, «silfide», «maga», che affascina in virtù di una bellezza costruita e studiata: Russo ha visto nelle descrizioni di Narcisa Valderi un «vero e proprio museo degli orrori romantici, radunato e custodito con coraggioso cattivo gusto, da un provinciale di ingegno» (Luigi Russo, *Giovanni Verga*, 5ª ed., Roma-Bari, Laterza, 1919, p. 33). L'altra grande mitologia verghiana di questa fase era rappresentata dal teatro, attraverso cui il giovane autore sperava di arrivare al successo, anche economico, proprio come immaginava che capitasse a Pietro Brusio, protagonista del romanzo e suo alter ego. Sull'autobiografismo del romanzo si vedano Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 34-38 e Raya, *Vita di Giovanni Verga*, cit.

¹⁰ Il romanzo presenta legami tematici e linguistici molto stringenti con la commedia *Rose caduche*, scritta nel 1869 ma mai andata in scena (Daria Motta, *Il "formulario della galanteria": stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di "Rose caduche"*, in *Il teatro verista*, Atti del Convegno di Catania, 24-26 novembre 2004, Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 157-185). Come ha dimostrato Siro Ferrone, le due opere sono legate da un reciproco interscambio a livello tematico e strutturale: il testo narrativo è un bacino tematico per la commedia, ma risente a sua volta fortemente dell'impostazione teatrale, nella costruzione per scene, nella stilizzazione linguistica di alcuni personaggi e nella resa

Il biennio che intercorse tra la stesura dei due manoscritti (1864-1866) non fu certamente un momento di stasi, ma va considerato come un periodo di riflessione e di magistero linguistico del giovane scrittore siciliano, che cercava di affinare gli strumenti per rendere in maniera verosimile il nuovo ambiente mondano e per raccontare una storia di argomento contemporaneo che sapesse incontrare i gusti del nuovo pubblico a cui puntava. Fu un periodo di formazione che certamente gli servì per rendersi conto della «misura del divario che distingue[va] e contrappone[va] la cultura isolana e la cultura continentale»,¹¹ divario di cui le prime prove letterarie catanesi offrivano una testimonianza incontrovertibile e che, anche attraverso il lavoro sulla lingua di *Una peccatrice*, Verga si sforzerà, con esiti alterni, di colmare.

Alla conquista della norma

All'interno del sistema variantistico del romanzo occorre distinguere tra gli interventi che certamente sono d'autore, e dei quali possiamo rintracciare la genesi e seguire l'evoluzione nel manoscritto, e quelli che invece sono imputabili a un intervento dell'editore o del proto. Dalla lettera all'editore del giugno 1866 sappiamo per certo che Verga accettò molte delle correzioni proposte da Negro, di cui però non conosciamo la natura, e che vi furono almeno due giri di bozze, ma queste purtroppo non ci sono pervenute e dunque è impossibile attribuire con precisione la paternità degli interventi.

Un ulteriore importante discrimine va poi fatto, specialmente per i livelli fonografemico e morfosintattico, tra i casi imputabili alla fluidità e alle oscillazioni del sistema normativo ottocentesco, che permetteva delle variazioni legate allo stile o alle abitudini personali, e le forme, invece, che rappresentano dei veri e propri errori e che dunque documentano una competenza linguistica del giovane Verga alquanto fragile e incerta. A questo secondo gruppo appartengono i numerosi casi in cui la *princeps* riconduce alla norma gli esiti errati del manoscritto, sia per quel che riguarda il

sintattica dei loro discorsi. Si vedano a tal proposito Siro Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972 e Roberto Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

¹¹ Francesco Branciforti, *Alla conquista della lingua letteraria*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del Convegno di Catania, 23-24 novembre 1971, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 261-308. La citazione a p. 263.

troncamento (in I, 254 occorre *qual'è*) sia l'uso dell'apostrofo prima di sostantivi, aggettivi o pronomi maschili (*un'imbecille* I, 134; *un'oggetto* II, 92; *Un'uomo* III, 97; *un'altro* V, 138) o al contrario la mancanza dell'apostrofo con sostantivi femminili (*un'eco* IV, 114).

Rispettando l'abitudine scrittoria più tipica dell'Ottocento, in *Una peccatrice* viene generalizzato l'uso dell'accento grave; nella maggior parte dei casi, però, Verga ha accentato anche i monosillabi (*sò* III, 136; 148; 290; *sà* I, 259; III, 39; *fò* II, 187; *fà* I, 105; 238; *và* I, 125; *quì* V, 65; 75; 79; *nò* VI, 85), poi sempre corretti in bozze secondo l'uso considerato normativo già dalle grammatiche del tempo.¹² Presenta invece un'alternanza la grafia del pronome *sé*, che nel ms anche in unione a *stesso* a volte viene accentato (III, 275; IV, 116, 259; *sè stesso* IV, 35) e a volte no (III, 151; V, 324; *se stesso* V, 337). L'incertezza verghiana emerge in qualche caso già con varianti nel ms. (V, 286: *sè* > *se* > *sè*).

Analoga valutazione sulle incertezze grafiche dell'autore pertiene ai casi in cui le varianti riguardano grafie substandard con doppia consonante, corrette a volte da Verga nel manoscritto (*orologio* II, 124; VIII, 419; *collegiale* I, 169; *aggitato* IV, 228) e a volte direttamente in bozze, forse dall'editore (*prestiggio* I, 269). Sull'incidenza di tale casistica ha avuto certamente un peso l'influsso delle forme dialettali: rilevando infatti la frequenza dei raddoppiamenti di *-g-* e *-b-* intervocaliche già nei romanzi catanesi, Bruni aveva notato come questo tratto si mantenesse anche nelle scritture successive, sia letterarie che private, e aveva ipotizzato l'influsso di una sorta di scripta isolana che rendeva più immediatamente il parlato locale.¹³ Solo a una competenza incerta e fragile, o forse anche a un semplice lapsus, va imputata invece l'erronea segmentazione di *vent'unanni* (I, 144), corretto poi nel ms. *B*.

Per quel che invece pertiene ai casi ascrivibili a un sistema fonografico ancora in movimento, *Neg.* presenta con una certa coerenza le forme più vicine all'uso attuale e la cui diffusione era stata accelerata dalle correzioni apportate da Manzoni alla terza stesura dei *Promessi sposi*.¹⁴

¹² Raffaello Fornaciari, *Grammatica dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni, 1879, p. 58.

¹³ Francesco Bruni, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, 1999, pp. 137-292. La citazione a p. 176.

¹⁴ Cfr. Luca Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano Editore, 1989, pp. 141-213.

Alla volontà di ricorrere a grafie letterarie e aulicizzanti si deve certamente la scelta delle forme con la scempia nella serie *immaginare* (I, 180, 280), *immagino* (III, 99), *immaginiamo* (II, 164), *immaginerò* (III, 28): in molti casi Verga è passato alla forma letteraria correggendo la sua prima opzione con *-mm-*, che rappresentava l'esito popolare della forma e che era quella maggiormente registrata dalla lessicografia ottocentesca,¹⁵ ma la versione a stampa del romanzo è stata poi sempre corretta con la forma oggi più naturale. La stessa trafila ha riguardato le voci *femina* (V, 179) e *femine* (V, 110), anche nel sintagma *femine da trivio* (V, 191).

Per rendere la *-i-* semiconsonantica in posizione intervocalica Verga ricorre originariamente sempre alla *-j-*, mantenendo un uso che già a quell'epoca poteva interpretarsi come arcaizzante¹⁶ e che perdurerà nelle sue abitudini scritte anche degli anni successivi, come in quelle di molti suoi contemporanei.¹⁷ Tali forme nell'edizione a stampa sono state sistematicamente sostituite da quelle con *-i-*, sia all'inizio di parola (*jeri*; *jena*)¹⁸ sia in posizione intervocalica (*gioje* IV, 119; *noja* III, 249; *nojosa* VIII, 388; *corridojo* V, 270; *vassojo* VI, 240; *bujo* IV, 224, 269, 276; *bajonette* V, 261; *muojono* VIII, 366). In qualche caso la variante è certamente attribuibile all'autore (*noia* da *noja* III, 249; *borsaiuoli* da *borsajuoli* V, 16; *annoio* da *annojo* II, 107; *annoi* da *annoj* II, 102).

Meno univoca appare la scelta di Verga riguardo ai plurali dei sostantivi in *-cia* e *-gia*: l'autore alternava infatti tra *-cce* / *ccie* (*guancie* > *guance*, VI, 118 ma *guance* > *guancie*, IV, 49; *traccie* > *tracce* VIII, 535; *faccie*, poi corretto in bozze in *facce*, V, 258) e *-gge* / *-ggie* (*spiagge* > *spiaggie* Pref. 75 / *spiaggie* II, 43; *loggie* V, 223); *Neg.* presenta poi gli esiti in *-cce* e *-ggie*. Del

¹⁵ Ivi, pp. 188-189.

¹⁶ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1963 [2001], p. 627; Nicoletta Maraschio, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana. I. I luoghi della codificazione*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, pp. 139-227 (si veda in particolare p. 146).

¹⁷ Se ne hanno molte tracce ancora un quindicennio dopo nelle novelle di *Vita dei campi*: cfr. Giovanni Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga); e Daria Motta, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale, Fondazione Verga-Bonanno, 2011.

¹⁸ Nel testo a stampa la forma *iena* alterna però, in un caso, con *jena* (V, 267) e l'opzione con *-j-* è univoca in *bajadera* (VI, 124).

resto, anche il Fornaciari era alquanto elastico su questa regola, dato che si riferiva a una semplice ‘preferenza’,¹⁹ e Migliorini citava la lamentela circa la scarsa coerenza dell’uso di molti formulata da Malagoli, autore del volume *Ortoepia e ortografia moderna*.²⁰

Verga stesso corregge poi il grafema diacritico *-i-* nel nesso all’interno di parola, fonte d’oscillazione anche nel primo Ottocento:²¹ *crescendo* > *crescendo* (IV, 219).

A quell’altezza cronologica non si era ancora affermata una norma stabile per la scrittura delle parole composte e, come ha rilevato Nicoletta Maraschio, per tutto il secolo le scritture separate erano certamente più consuete di quanto non siano oggi.²² Nuovamente, l’*usus* verghiano che emerge dal manoscritto è più arcaizzante rispetto a quello del testo a stampa: infatti gli esiti univerbati per *dopopranzo* III, 1; *malcapitato* V, 145; *portasigari* (col trattino in ms. I, 187); *infine* I, 180, nascono sempre da correzioni apportate in bozze, e dunque sono attribuibili probabilmente a interventi editoriali. Meno coerente è invece la situazione di *altravolta*, la cui forma univerbata viene introdotta in *Neg.* in IV, 249, ma che era presente già nel ms. in VIII, 88. In bozze sono state introdotte le forme con la resa del raddoppiamento fonosintattico in *dappprincipio* V, 180; *dappresso*; *soprannaturale* VI, 150. In due casi (VIII, 83 e 84) Verga corregge nel manoscritto *dappertutto* in *da per tutto*, ma la forma univerbata e col raddoppiamento torna poi in *Neg.* La forma *sopracciglia*, invece, è originata da correzioni apportate dallo stesso Verga in I, 18 e II, 89 (*sopraciglia* > *sopracciglia*). Infine, sono da imputare sempre a interventi editoriali le forme *ebbene* (II, 167) e *sebbene* (II, 192) invece di quelle con la *-b-* scempia.

Sul versante fonomorfológico, nelle varie redazioni del testo si riscontrano alcune alternanze tra le forme *colezione* / *colazione* (II, 128), *giovine* / *giovane* (col passaggio alla forma ora più usuale avvenuto una volta sul ms., in II, 128, e una volta attestato direttamente nel testo a stampa, in V, 246), *giovanetto* / *giovannotto* (VI, 143), *giovinetta* / *giovannetta* (III, 34, 57). Vi è

¹⁹ «Se il singolare termina in *-cia*, o *-gia* (senza l’accento sull’*i*), nel plurale è da preferirsi per amor di esattezza, di conservare l’*i*, benchè nella pronuncia non si faccia molto sentire»; Fornaciari, *Grammatica*, cit., pp. 83-84.

²⁰ Migliorini, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 27.

²¹ Ivi, p. 561.

²² Maraschio, *Grafia e ortografia*, cit., p. 145.

anche una costante incertezza nella morfologia dei sostantivi a doppia terminazione, con la prevalenza finale della forma con uscita in -i: *ginocchia* > *ginocchi* (I, 121, 154; III, 309), *labbra* > *labbri* (V, 35, 271), *dita* > *diti* (VI, 204), ma *lenzuola* > *lenzuoli* (IV, 81). Come pure nei romanzi catanesi,²³ l'uso dei pronomi secondo lo standard rappresenta ancora una fonte di incertezza per Verga, che in due casi corregge nel manoscritto un pronome femminile usato al posto del maschile («che Raimondo avrebbe stentato a riconoscere, nel suo accento duro e quasi cupo, se *le* fosse stata meno familiare» III, 306-307) e al contrario un pronome maschile per un referente femminile («Credi dunque che quando una bella donna ti passi dinanzi badi ad ascoltare le sciocchezze che *gli* sussurra un imbecille» I, 34). L'uso trasversale del pronome *gli* perdurerà nella narrativa verghiana, divenendo anche uno strumento con cui raggiungere ben più mature finalità stilistiche. Poco più di un decennio dopo la pubblicazione di *Una peccatrice*, infatti, nella novella *La Lupa* Verga alternerà con consapevolezza la forma maschile e quella femminile del pronome, anche all'interno del medesimo dialogo, per sfruttare le assonanze con la forma unica *ci* del siciliano e per creare legami ritmici e allitteranti con le parole del contesto frasale.²⁴

Passando alla morfosintassi, alla labile competenza linguistica dello scrittore vanno certamente imputati i casi di errori nella gestione della *consecutio temporum*, specie nella costruzione delle ipotetiche; in questi casi avrà pesato anche l'influsso del siciliano e Francesco Bruni ha notato come queste strutture substandard si siano mantenute nella scrittura di Verga fino alla tarda età.²⁵

- Eppure ti assicuro che se tu l'avresti veduta piangere come io l'ho vista; se ella ti avesse abbracciato le ginocchia come l'ha abbracciato a me per indurti ad andarla a vedere, a scriverle almeno... se avresti udito le parole ch'ella mi diceva... (A) > Eppure ti assicuro che se tu l'avresti veduta piangere come io l'ho veduta; se ella ti avesse abbracciato i ginocchi come l'ha abbracciato a me per indurti ad andarla a vedere,

²³ Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria*, cit., p. 279.

²⁴ Si veda ad esempio il seguente contesto, particolarmente implicato: «La vuoi mia figlia Maricchia? gli domandò la gnà Pina- Cosa gli date a vostra figlia Maricchia? Rispose Nanni- Essa ha la roba di suo padre, e dipiù io le dò la mia casa...» (85, 40-42). Cfr. Motta, *La lingua fusa*, cit., p. 108.

²⁵ Bruni, *Sondaggi*, cit., p. 177.

a scriverle almeno... Se avresti udito le parole ch'ella mi diceva... *B* > Eppure ti assicuro che se tu l'avessi veduta piangere come io l'ho veduta; se ella ti avesse abbracciato i ginocchi come li ha abbracciati a me, per indurti ad andarla a vedere, a scriverle almeno... se tu avessi udito le parole ch'ella mi diceva!... (I, 120-123);

- Credevo che lo sapreste > Credevo che lo sapeste (V, 332);
- Qual camera, se la vedesti, Raimondo!... > Qual camera! se la vedresti, Raimondo!... > Qual camera! Se la vedesti, Raimondo!... (VIII, 79-80);
- Raimondo, se ciò avverrebbe, sento che mi farei saltare le cervella. > Raimondo, se ciò avvenisse, sento che mi farei saltare le cervella. (VIII, 104-150);
- Se mi ameresti ancora, non mi avresti mai detto ciò > Se mi amassi ancora, come dici, non avresti mai proferito ciò... (VIII, 441).

In due casi con il ripristino del congiuntivo al posto dell'indicativo ci si allontana da usi più vicini al parlato per arrivare a soluzioni più formali, o comunque più prossime allo standard: in I, 111-112 è certamente Verga ad apportare la variante nel ms. («perché la sera non rischio più di farmi gettare delle immondezze sul capo da qualche serva maligna, che finga < finge)», mentre in V, 125 la correzione appare direttamente nel testo a stampa: «alcuni gridavano evviva, altri imprecavano e minacciavano Pietro più seriamente al certo di quanto fosse (< era) stato minacciato sino allora».

Il tentativo di arrivare a un dominio più saldo della norma italiana passava certamente dall'allontanamento dal sostrato siciliano, che premeva ancora vistosamente sotto la superficie del testo. Dall'influsso del dialetto dipendono sicuramente moltissimi tratti che afferiscono a tutti i livelli di analisi: a livello fonetico, come si è visto, si rilevano i frequenti raddoppiamenti delle *-g-* e *-b-* intervocaliche, o al contrario lo scempiamento ipercorretto di *obligato* (I, 183); l'incertezza nell'uso delle doppie in parole come *proferire* (I, 288; IV, 187; VI, 234; VII, 243) e *affettazione* (III, 93); gli esiti con la sorda, sempre corretti già in ms., in *beffarto* > *beffardo* (II, 186) e *scentere* > *scendere* (V, 255). Al livello morfologico vanno annoverati alcuni perfetti forti autorizzati dall'italiano regionale o scambi di ausiliare («si hanno ricevute le più appassionate proteste» > «si sono ascoltate le più appassionate proteste» I, 138). Sul versante morfosintattico, oltre agli ipercorrettismi nell'uso del condizionale nel periodo ipotetico visti in prece-

denza, va rilevata la cancellazione della preposizione nel costrutto *avere di bisogno* («questa donna che ha bisogno» I, «ne hai bisogno» II, 21), diffuso anche tra parlanti settentrionali,²⁶ e l'allontanamento dall'uso transitivo di un verbo intransitivo (VIII, 314):

- disse Pietro nell'*entrare il portone* della casa dove andavamo
- disse Pietro nell'entrare sotto il portone della casa dove andavamo
- disse Pietro nel salire le scale della casa ove andavamo (*Neg.*)

Il livello su cui l'influsso del siciliano è più evidente è certamente quello lessicale, con la sostituzione di termini vicini al dialetto con le forme italiane, come *restare* (*arristari*) > *rimanere*, *stradone* (*stratuni*) > *strada*, significativamente presenti entrambi anche in *Eva* a confermare la sistematicità del tentativo di allontanamento dal dialetto:²⁷

- *Restò pensieroso* > *Rimase pensieroso* (VII, 267);
- Pietro si fermò in mezzo *allo stradone* > Pietro si fermò in mezzo *alla strada* (VIII, 404);
- Caddi annichilita sul muricciuolo accanto *allo stradone* > Caddi annichilita sul muricciuolo accanto *alla strada* (VIII, 507).

Di *stradone* rimane un'unica occorrenza nella prefazione («Un convoglio funebre attraversava lentamente lo *stradone*» r. 19), che potrebbe essere sfuggita alla rilettura di Verga o potrebbe forse denotare un tentativo di specializzazione semantica: il piccolo corteo funebre di Narcisa, infatti, attraversava le stradine di campagna nei pressi di Acicastello e il Tommaso-Bellini indica lo *stradone* proprio come una strada di campagna, «per lo più quella che conduce a qualche casa di villa». Rientrano nella casistica dell'allontanamento dal dialetto anche *scuro* (*scuru*) > *buio* e la sostituzione del verbo pronominale *ritirarsi* (simile al sic. *ritirarisi*, 'tornare a casa')²⁸ con *rientrare*:

²⁶ Il costrutto, ad esempio, è presente anche nella commedia *Tristi amori* del piemontese Giacosa; Cfr. Ilaria Bonomi, *Costrutti con bisogno marginali nell'italiano odierno*, «La Crusca per voi», II, 61, 2020, in corso di stampa.

²⁷ Alfieri, *Verga*, cit., p. 250.

²⁸ GDLI, s.v. *ritirare*, sottolemma 31.

- per vedere *se* almeno *si fosse ritirato* > onde vedere *se* almeno *fosse rientrato* (IV, 331);
- Credevo, disse questi aspramente, che non fossi più nell'età di uno scolaretto che si manda a cercare *se non si ritira* all'ora solita!... > Credevo, – disse questi aspramente, – di non essere più all'età di uno scolaretto che si manda a cercare *se ha fatto tardi* nel ritornare da scuola... (IV, 5-6);
- Quando *ci ritiravamo*, coi cavalli anelanti e coperti di spuma > Quando ritornavamo, coi cavalli anelanti e coperti di spuma (VIII, 61).

Si noti nel primo esempio come all'innalzamento stilistico della frase corra anche la variante *per* > *onde*. La sostituzione del verbo vicino alla fonetica siciliana, tuttavia, non è costante e nel testo permangono 3 occorrenze di *ritirarsi*:

- Sono due ore del mattino e mio figlio *non si è ancora ritirato* (III, 285);
- Alcune volte, *ritirandosi* ella dopo la mezzanotte (IV, 121);
- Quando ella *si ritirava* in carrozza (IV, 125).

Che la sfera semantica del *ritornare a casa* sia comunque particolarmente implicata per Verga è confermato dall'ulteriore variante *rientrare* > *ritornare* in VI, 197: «Brusio era *rientrato* / *ritornato* in casa sua agitatissimo».

Ancora la volontà di allontanarsi dal dialetto, già riscontrata nella sostituzione *restare* > *rimanere*, può motivare la sostituzione di *gettare*, probabilmente troppo vicino a *ittari*, rispettivamente con l'aulicizzante e letterario *mettere* («avea gettato un grido» > «avea messo un grido» V, 274; cfr. il sic. *ittari schigghi*)²⁹ o con il più espressivo *buttarsi* («si gettò sul letto» > «si buttò sul letto» IV, 224). Sempre sul versante fraseologico colpiscono l'alternanza tra «c'è da diventar pazzo» (presente senza alcuna variante in III, 330) e «mi pare di diventar folle / pazzo / matto» (IV, 200) in cui Verga arriva al toscano *matto* probabilmente per distanziare l'espressione siciliana *nesciri pazzu*.³⁰ Si veda anche l'eliminazione dell'espressione *uomo d'onore*, che pure il Tommaseo-Bellini, s.v. *uomo*, glossa come «chi si sdebita degli impegni contratti con altri», ma che forse a Verga doveva sembrare trop-

²⁹ GDLI, s.v. *mettere*, sottolemma 17.

³⁰ L'espressione è attestata sia dal Traina sia dal *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino* di Michele Pasqualino, s.v. *Pazzu*.

po vicina al gergo della malavita mafiosa:³¹ «me l’hai giurato!... Sii uomo (< Sii uomo d’onore)... dillo, dillo che non mi ami più!» (VIII, 483).

Infine, colpisce una certa precisione di Verga nell’uso delle espressioni *a passeggio* (modellata sul siciliano *o passiu*),³² *a spasso* e *mandare a spasso*. Della prima, calcata appunto sul dialetto, si hanno cinque occorrenze delle quali una soltanto nasce da variante, motivata probabilmente sia dalla volontà di evitare una ripetizione sia dalla ricerca di precisione semantica, dato che *andare a spasso* ha qui il senso negativo di *perdere tempo*:

- Vengo per condurti meco *al passeggio* (< a spasso).
- Ne ho forse il tempo? sai bene che gli esami sono vicini, e non ho ore da sprecare *andando a spasso*; (II, 12)

Sempre alla ricerca di una certa precisione lessicale è da imputare l’espressione *mandare a spasso*, che secondo Tommaseo-Bellini «parlandosi d’amante, vale licenziare, Non più voler seco amoreggiare» e che Verga ha usato con proprietà in un contesto, poi interamente cassato, caratterizzato da una lingua espressiva e mosso dalla cooccorrenza di diverse espressioni fraseologiche colloquiali (I, 183):³³

Mi parlava di *matrimonio*, intendi, candido giovane?... l’eterna ultima ratio delle signorine, col ritornello obbligato di parla a papà, ... ed io risposi semplicemente che non potevo parlare... perché... perché avevo acqua in bocca (< non potevo); ciò che vuol dire, in altri termini, *mandarla a spasso*.

La volontà di distanziarsi dal dettato siciliano, infine, è la causa della variante lessicale con cui Verga ha introdotto il sintagma *fresco e roseo* per descrivere l’incarnato di Raimondo, evitando l’espressione poco naturale *volto di mela lappiola*, il cui aggettivo era l’esito dell’errata commistione dell’italiano *appiola* e del siciliano *lappiu*:

³¹ GDLI, s.v. *onore*, sottolemma 1.

³² Alfieri, *Verga*, cit., p. 250.

³³ Tra le quali va segnalata *avere acqua in bocca*, che G. Alfieri ha indicato tra quelle particolarmente espressive presenti nelle *Storie del castello di Trezza*. Alfieri, *Verga*, cit., p. 257.

- tu farai il tuo cammino, coi tuoi ventidue anni, i tuoi capelli biondi, e il tuo volto di *mela lappiola!* > *fresco e roseo* (I, 124-125).

Come si vede, dunque, *Una peccatrice* è un testo importante per seguire il progressivo avanzamento dell'italiano del giovane Verga, che con una nuova consapevolezza certo indotta dall'esperienza a Firenze riesce piano piano a controllare i tratti linguistici tipici di un parlante colto siciliano di fine Ottocento, che ancora passavano quasi senza alcun filtro nelle opere del periodo catanese ma che poi riusciranno a essere frenati e dosati nelle opere fiorentine, e in particolare in *Eva*, «testo pilota della progressiva italianizzazione»³⁴ dello scrittore.

La ricerca di una lingua media

Tra le correzioni più significative che Verga apportò al testo spiccano quelle attraverso cui egli mirò a conferire compattezza stilistica e tonale al romanzo, sperimentando le soluzioni linguistiche che potessero risultare più aderenti all'ambiente descritto. Tuttavia, non sempre le scelte dello scrittore sembrano del tutto coerenti, e anzi a volte sembrano andare decisamente in due direzioni diverse. In questo senso *Una peccatrice* nella diacronia verghiana può assumere il valore di un laboratorio di scrittura, poiché Verga cercò di rafforzare la propria competenza allontanandosi dagli esiti troppo pesanti dell'attardato romanticismo scolastico delle prime prove catanesi per 'conquistare',³⁵ è proprio il caso di dirlo, una lingua letteraria più elastica, che riuscisse a rendere mimeticamente l'ambiente socio-culturale descritto senza per questo inciampare nelle pastoie di una scrittura troppo letteraria. Uno stile intermedio, insomma, alla ricerca di un difficile equilibrio tra le istanze più auliche e quelle più colloquiali, e una lingua capace di allontanarsi da un dialetto che però a volte sfugge ancora al controllo della penna.

Per aulicizzare il dettato originario Verga ricorse solitamente alla sostituzione di elementi lessicali o sintagmatici, ma fece anche ricorso a più minuti elementi morfologici, quali ad esempio l'enclisi pronominale:

³⁴ Cfr. Alfieri, *Verga*, cit., p. 250.

³⁵ Cfr. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria*, cit.

- per mischiarsi a quella società elegante che non *sentono* diritto d'avvicinare coi loro cenci > per mischiarsi a quella società elegante che non *sentonsi* diritto d'avvicinare coi loro cenci (V, 199-200);
- avrete la compiacenza di *accompagnarmici?* > avrete la compiacenza di *accompagnarmivici?* (VI, 131);
- e trovarvi quello che il suo cuore *volea* dargli > e trovarvi quello che il suo cuore *voleavi* dare > e trovarvi quello che il suo cuore *voleavi* vedere (VI, 321).

Un caso spicca per l'indecisione dello scrittore proprio sull'uso dell'enclisi, che aveva in un primo momento eliminato dal participio *sbattentisi*, probabilmente per evitarne la ripetizione rispetto al precedente infinito *agghiacciarglisi*, per poi però recuperarla in bozze: «sentendo agghiacciarglisi il sudore sulla fronte; coi denti sbattentisi di convulsione» (IV, 178-179).³⁶

Altri elementi funzionali all'innalzamento stilistico del testo possono essere, ad esempio, le forme declinabili del pronome relativo in sostituzione di quelle indeclinabili o del *dove* con valore polivalente, o la forma locativa *vi*, più letteraria, in sostituzione di altre più tipiche del parlato:

- dovesse molto sentire quest'affetto *a cui* sacrifica il suo decoro > dovesse molto sentire quest'affetto, *al quale* sacrifica il suo decoro (I, 160);
- Un mese dopo avea finito un dramma che rileggeva cogli occhi brillanti di sorriso, *di cui* era contento, > Un mese dopo avea finito un dramma che rileggeva cogli occhi brillanti di sorriso, *del quale* era contento, > Due mesi dopo avea finito un dramma che rileggeva cogli occhi brillanti di sorriso; *del quale* era contento; (V, 321-322);
- Allo stesso balcone, sempre nella stessa positura, e sempre vestita di bianco, essi vedevano la *Piemontese*, come l'aveva soprannominata Raimondo, che *restava là* da mezzogiorno > Allo stesso verone, quasi ogni volta nella stessa positura e vestita di bianco, essi vedevano la *Piemontese*, come l'aveva soprannominata Raimondo, che *vi restava* da mezzogiorno (III, 3-6).

Si noti in particolare, nell'ultimo esempio, la cooccorrenza di diversi tratti dal valore aulicizzante, tra cui la variante lessicale *veroni* che, specie in rife-

³⁶ L'uso di un participio presente, spesso in funzione aggettivale, in sostituzione di una proposizione relativa è un residuo della scrittura dei romanzi catanesi: si veda a tal proposito Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria*, cit., p. 274.

rimento a quelli da cui si affacciava o si lasciava intravedere Narcisa, sostituisce costantemente il più semplice *balconi* (ad esempio in I, 111; II, 147, 192, 201, 250; III, 56, 95, 119, 3012, 318, 324). È proprio la serialità che rende questa variante particolarmente importante, perché indica come essa non sia frutto di un intervento occasionale dovuto magari all'effetto fonico o stilistico di un determinato contesto, ma come al contrario sia il frutto di una linea correttoria univoca e della volontà verghiana di perseguire precisi obiettivi stilistici.

Proprio il lessico è il livello linguistico maggiormente coinvolto nel per-
vicace tentativo di Verga di arrivare a soluzioni stilistiche più alte, con un innalzamento di registro che può riguardare diversi elementi del discorso, come congiunzioni (*perché* > *poiché* II, 52, 103), pronomi (*nessuno* > *alcuno* II, 102), avverbi (*in tal modo* > *siffattamente* IV, 9), verbi (*uscirne* > *sortirne* I, 248; *compire* > *compiere* VI, 81;³⁷ *sentiva* > *udiva* IV, 279;³⁸ *dire* > *proferire* VIII, 441). A volte le varianti introducono nel testo voci lontane dal linguaggio comune, che però ancora in questa fase facevano parte del repertorio del giovane scrittore. È il caso di *abbrunati*, che era una voce presente nella Quarantana e che Branciforti segnalava nei *Carbonari della Montagna*,³⁹ che viene introdotta in bozze per sostituire il più banale *vestiti di nero*, a sua volta introdotto per evitare la ripetizione del sintagma *in gran lutto*:

- il feretro, il quale era coperto di raso bianco e velato di nero, era portato da quattro domestici *vestiti di nero* (< *in gran lutto*), e una carrozza signorile, *in gran lutto*, lo seguiva;
- il feretro, coperto di raso bianco e velato di nero, era portato da quattro domestici *abbrunati*, e una carrozza signorile, *in gran lutto*, lo seguiva (Pref, 22).

³⁷ La forma *compiere* è «meno comune», secondo il Tommaseo-Bellini, s.v.

³⁸ Tale variante, apparentemente minima, non può non far pensare alla nota riflessione manzoniana sull'uso linguistico, che come è noto aveva avuto origine dalla critica del grammatico Michele Ponza alla locuzione *sentir messa*, usata dal Grossi nel suo *Marco Visconti* (1834) e considerata un dialettalismo; cfr. Alessandro Manzoni, "Sentir messa". *Libro della lingua d'Italia contemporaneo dei «Promessi sposi»*, a cura di Domenico Bulferetti, Milano, Bottega di Poesia, 1923.

³⁹ Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria*, cit., p. 275.

Come nei romanzi catanesi, Verga predilige ancora voci impreziosite da suffissi derivativi lontani dall'uso comune, come *positura* o *indiscretezza*. Il primo vocabolo è introdotto con una variante al posto di *attitudine* («ella rimase alcuni secondi in quella positura» III, 250), ma in altre tre occorrenze rappresenta sempre la prima opzione di Verga; il secondo sostituisce il più semplice *insolenza*:

volse gli occhi verso quel binocolo da platea che avea *l'insolenza* di guardarla sì a lungo > volse gli occhi verso quel binocolo che aveva *l'indiscretezza* di guardarla sì a lungo dalla platea. (III, 245-246)

Comune ai romanzi catanesi è anche il termine letterario e leopardiano *rimembranza*,⁴⁰ introdotto in *Una peccatrice* al posto del più colloquiale *memoria*: «di cui *la memoria* era ancora palpitante di piacere» > «di cui *le rimembranze* erano ancora palpitanti di piacere» (VIII, 399-400).

Spiccano vari casi in cui le sostituzioni riguardano contesti, implicati da restrizioni collocazionali, in cui Verga non sembra riuscire ad arrivare a soluzioni soddisfacenti o del tutto naturali. Se infatti la sostituzione di *levarsi* a *cavarsi* nell'espressione *si levò il cappello* (III, 18) può essere del tutto congruente e viene preferita anche dal Tommaseo-Bellini («meglio però levarsi...», s.v. *Cavare*), o *chinò la testa* in luogo di *abbassò la testa* (III, 119; VIII, 441), o ancora la perifrasi *volse in giro* invece del semplice *girò* (VIII, 560) possono essere caratterizzate come efficaci gradazioni di registro, non altrettanto è possibile dire per quei casi in cui Verga altera il tono di costrutti che nella prima stesura risultavano più naturali. Percependola probabilmente come più adatta al parlato, per esempio, Verga aveva cercato di evitare l'espressione *a perdita d'occhio*: la variante *occhio* > *vista* determina un costrutto un po' innaturale per la nostra competenza linguistica, ma consueto all'epoca di Verga, che lo riuserà nel *Mastro*, seguito poi da D'Annunzio:⁴¹ «Fissò uno sguardo ebete, smarrito, su quella superficie che si stendeva *a perdita di vista* (< *d'occhio*), luccicante di riflessi fosforici» (V, 288-289). Allo stesso modo, la sostituzione del verbo *recare* a *fare*, motivata probabilmente anche dalla volontà di evitare una ripetizione e di allontanarsi dalla locuzione siciliana *fari pena*, porta all'esito più aulico di «Mi *recava*

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ GDLI, s.v. *perdita*, sottolemma 19.

una pena orribile a vedere gli sforzi che faceva» (VIII, 616); si trattava però di una locuzione poco naturale, che infatti non risulta attestata dal GDLI e che in bozze viene nuovamente corretta per tornare al costrutto più usuale.

A volte su certi costrutti frasali emerge un lavoro più attento di Verga, che ne ritocca contestualmente elementi lessicali e ritmico-sintattici:

- la tenda del verone, sdrajata nella sua solita posizione > la tenda del verone, di cui le invetrate erano aperte, sdraiata nella sua favorita posizione (III, 331-333);
- al riflesso dei fanali della vettura > al riverbero dei lampioni della carrozza (IV, 125-126);
- non seppe vedere tutto quello che lasciava travedere > non seppe scorgere tutto ciò che lasciava travedere (VI, 315).

In molti altri casi, però, dalle correzioni autografe emerge la ricerca di soluzioni più scorrevoli rispetto alla prima stesura, e in effetti spesso le sostituzioni producono esiti più colloquiali e a volte anche più espressivi. Si possono accostare a questa casistica le varianti che riguardano voci toscane troppo libresche, che forse l'iniziale pratica di un toscano più colloquiale consentiva ora a Verga di discriminare più efficacemente. Come si è visto anche a proposito dei tratti fonografemici, nel romanzo non mancano le voci toscane più usuali come *fo*, *colezione*, *capo*, *cenci*, *cenciosa*, *uscio*;⁴² ma sono significative le sostituzioni della forma verbale propria del toscano popolare *stiede* con il più usuale *stette*⁴³ (IV, 234); del termine *està*, presente anche nella coeva scrittura epistolare e in quella teatrale,⁴⁴ con *estate* (IV, 33); e del toscano letterario *riabbattere* con *sbattere* («rabbattendone l'uscio» > «sbattendone l'uscio» IV, 27).

⁴² Va però segnalata la variante presente in IV, 38, «Aprì l'*uscio* (< *porta*) della camera», che dimostra come il termine toscano, per quanto usuale, non affiorasse sempre spontaneamente alla penna dello scrittore, ma fosse una scelta consapevole.

⁴³ Si tratta di un uso popolare e toscano che probabilmente derivava a Verga da qualche lettura, più che dall'ascolto del parlato reale, e che viene stigmatizzato dal Pistolesi: «Per tanto stiedi, stiede, stiedero, stierono e stendiamo, che qualche Fiorentino, che sia dimorato fuori di patria, malamente forma dalla terza del singolare, sono pretti errori». Giovan Battista Pistolesi, *Prospetto di verbi toscani tanto regolari che irregolari. Nuova edizione riveduta e corretta*, Pisa, Niccolò Capurro, 1833, p. 37.

⁴⁴ Anna Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 11.

A volte le varianti lessicali agiscono solo sul registro di termini sinonimici: *divenire* > *diventare* (VI, 64); *l'attendeva* > *l'aspettava* (II, 183); *trasalendo* > *di soprassalto* II, 49; *fanciullo* > *ragazzo* III, 263. In altri casi invece le sostituzioni riguardano idiomatismi o di costrutti cristallizzati con cui Verga intende avvicinarsi alle forme più comuni ed espressive (*seguire il mortorio* > *seguire il mortorio*; pref, 122; *ballo mascherato* > *Ballo in maschera* V, 198; *costavano assai cari* > *costavano assai* > *costavano un occhio del capo* III, 94; *perdere la ragione* > *perdere la testa* III, 104).

In certi casi le correzioni incidono sull'iniziale organizzazione del testo con varianti interpuntive, morfosintattiche e sintattiche che riescono ad alleggerire, a rendere più scorrevole e più aderente alla norma la struttura complessiva del periodo. Si veda per esempio il brano riportato in VI, 47-56, in cui viene descritto il primo incontro napoletano tra Narcisa e Pietro che ora è riuscito a sublimare la propria passione amorosa nella scrittura teatrale, ottenendo il successo. Già nella prima stesura il periodo, reso poi ancora più lungo dall'inserzione di due aggiunte marginali, era alquanto complesso per l'incastro della principale («ella stentò a riconoscere») tra due serie di proposizioni relative che enumeravano le caratteristiche di Pietro a Napoli e, prima, a Catania.⁴⁵ La versione del testo a stampa mostra una regolarizzazione del periodo, ottenuta attraverso l'anteposizione della proposizione principale, varianti interpuntive che meglio scandiscono la sintassi generale e la trasformazione di due subordinate alla fine del periodo in due nuove principali coordinate per asindeto:

1. Nel giovane che le stava dinanzi colla fronte solcata ma nobile, coi lineamenti sbattuti ma intelligenti, coll'occhio brillante della confidenza che dà la giovinezza e l'avvenire quando si presenta ridente, di cui il vestito irrepreensibile sviluppava la forte e maschia eleganza del corpo;

⁴⁵ Proprio nella difficile gestione delle relative Branciforti individuava una delle caratteristiche della scrittura di Verga dei romanzi catanesi, una «costrizione dettat[a] dall'adattamento allo schema normativo» ancora immutata nella fase scrittoria in cui rientra la *Peccatrice*. Cfr. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria*, cit., p. 280. Inoltre per cercare di spezzare la catena delle relative, che doveva sembrargli troppo monotona, e per una volontà di innalzamento stilistico denunciata anche dalla variante lessicale *sconosciuto* > *incognito*, Verga introdusse la variante *che divorava* > *divorando*, con l'esito però di un'alterazione della struttura sintattica del periodo e dell'introduzione di un errore che transitò fino al testo a stampa.

che si presentava colla possibile grazia di un abituato alle più aristocratiche riunioni, ella stentò a riconoscere il giovane sconosciuto che a Catania avea incontrato ad ogni passo, che divorava degli occhi il suo sguardo, e che passava le notti sul marciapiede dirimpetto alla sua casa.

2. Nel giovane che le stava dinanzi colla fronte solcata dalle nobili emozioni della creazione, dai delirii sublimi del pensiero ma nobile, coi lineamenti sbattuti dalle fatiche del lavoro, dalle lotte ardenti dell'idea che avea sentita immensa colla forma che spesso non sentiva abbastanza, ma intelligenti, coll'occhio brillante della confidenza che dà la giovinezza e l'avvenire quando si presenta ridente, di cui il vestito irreprensibile sviluppava la forte e maschia eleganza del corpo; che si presentava colla possibile grazia di un abituato alle più aristocratiche riunioni, ella stentò a riconoscere il giovane incognito che a Catania avea incontrato ad ogni passo, divorando degli occhi il suo sguardo, e che passava le notti sul marciapiede dirimpetto alla sua casa.
3. Ella stentò a riconoscere il giovane incognito che a Catania avea incontrato ad ogni passo, divorando degli occhi il suo sguardo, e che passava le notti sul marciapiede dirimpetto alla sua casa, in quel giovane che le stava dinanzi colla fronte nobile, quantunque solcata dalle febbrili emozioni della creazione, e dai delirii sublimi del pensiero; coi lineamenti sbattuti dalle fatiche del lavoro, dalle lotte ardenti dell'idea, che avea sentito immensa, colla forma, che spesso non sentiva abbastanza. Egli avea l'occhio brillante della confidenza che dà la giovinezza e l'avvenire, quando si affaccia ridente; il suo vestito irreprensibile sviluppava la forte e maschia eleganza del corpo; si presentava con tutta la grazia di un abituato alle più aristocratiche riunioni.

L'officina linguistica del realismo

Come è stato messo in evidenza dai critici, la prefazione di *Una peccatrice* contiene «la prima esplicita professione di poetica realistica da parte del Verga».⁴⁶

⁴⁶ Francesco Nicolosi, «*Una peccatrice*» e il realismo verghiano, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di studi, Catania, 21-22 novembre 1980, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 37-44. La citazione a p. 38.

Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti.

È significativo che questa asserzione chiuda la Prefazione, che come si è visto è stata annessa al resto proprio poco prima che il romanzo andasse in stampa, nel 1866. Il biennio che separa la stesura del primo manoscritto dalla composizione della Prefazione è stato dunque per Verga anche un momento di riflessione teorica sulla poetica del realismo, a cui egli si stava avvicinando anche attraverso la pratica della scrittura teatrale, e la revisione a cui sottopose il testo del romanzo porta le tracce di questo processo elaborativo. Significativamente le varianti si addensano in alcuni contesti testuali in cui tale poetica è dichiarata programmaticamente o in cui essa è stata più esplicitamente messa in atto, come per esempio nelle descrizioni dei personaggi e degli ambienti: trapela così il lavoro dello scrittore che cerca di impossessarsi dei nuovi strumenti diegetici, adeguandovi il codice linguistico, anche a costo di metterne alla prova la portata semantica. L'elaborazione è stata complessa e spesso Verga è arrivato alla soluzione tornando a più riprese su alcuni contesti. Lo dimostra il fatto che in simili casi si riscontrino varianti in entrambi i mss.: sembra addirittura che lo scrittore abbia lavorato contestualmente sui due manoscritti di *Una peccatrice*, a volte apportando una variante nel momento in cui ricopiava il testo da *A* a *B* ma al contempo valutando e sperimentando soluzioni diverse sul testo di *A*. È quanto sembra essere accaduto nel contesto I, 88-90, che si riporta a seguire:

1. Abbiamo insistito, forse del soverchio, su questi dettagli fisici e morali d'uso, per una necessità che abbiamo peculiare di far provare i caratteri che presentiamo (*A*)
2. Abbiamo insistito, forse del soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far sentire, diremmo, i caratteri che presentiamo (*B*)
3. Abbiamo insistito, forse del soverchio, su questi dettagli fisici e morali d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili, dalla necessità che abbiamo peculiare di far sentire, diremmo, i caratteri che presentiamo (*A*)
4. Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che ab-

biamo peculiare, di far *sentire*, diremmo, i caratteri che presentiamo (*Neg.*)

La nuova accezione tecnica con cui certi termini o sintagmi vengono impiegati nel romanzo è confermata dal loro reimpiego in diversi luoghi testuali. Nel brano sopra riportato, ad esempio, spicca la variante lessicale con cui Verga sostituisce *provare* con *sentire* – verbo rinforzato pragmaticamente dal condizionale *diremmo* e, in *Neg.*, sottolineato dal corsivo. Lo stesso verbo viene introdotto poi in VIII, 354: «per fargli sentire (< provare) tutte le infinite percezioni di questo amore colle pulsazioni violente delle sue arterie». E si noti che la costellazione semantica del *tentativo*, della *prova*, dell'*osservazione*, della *percezione*, e dell'*impressione* e *sensazione*, attraverserà gli scritti estetici di Capuana e Verga più maturi.⁴⁷

Analogamente, il sintagma *fisici e morali*, in un primo momento riferito ai dettagli descrittivi che consentono di cogliere appieno il carattere dei personaggi, ritorna quasi identico (in un'aggiunta interlineare dell'VIII capitolo, rr. 81-82) in riferimento alla sintonia tra il ritratto di Narcisa e l'ambiente in cui lei vive:

- Un uomo che non avesse mai conosciuto Narcisa, ne indovinerebbe il ritratto quando avrebbe veduto la sua camera
- Un uomo che non avesse mai conosciuto Narcisa, ne imaginerebbe il ritratto fisico e morale quando avrebbe veduto la sua camera
- Un uomo che non avesse mai conosciuto Narcisa ne immaginerebbe il ritratto fisico e morale quando avrebbe soltanto veduto la sua camera.

Come si è visto, nell'esplicitare la propria poetica realistica Verga ha affermato di essersi limitato a «coordinare i fatti», facendo quindi in modo che dalla concatenazione delle azioni, o anche dalla descrizione degli ambienti, i lettori riuscissero a «sentire i caratteri» dei personaggi. Il realismo di questa fase è effettivamente improntato alla logica di un rigido determinismo: Verga, ad esempio, rende evidente la meccanica della fisiologia dei senti-

⁴⁷ Cfr. Francesco Branciforti, *La prefazione a "I Malavoglia"*, «Annali della Fondazione Verga», I, 1984, pp. 7-39 e Gabriella Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Catania, Fondazione Verga, 1992, 2 voll., II, pp. 433-552.

menti, tracciando la storia di un amore dalla sua nascita fino alla *disillusione* (variante rispetto un originario *disinganno*, VIII, 432) che ne determina l'esaurimento; oppure l'impianto 'scientifico' e meccanicistico della narrazione emerge con chiarezza nella lunga sequenza della morte di Narcisa. Per essere in grado di mettere in atto gli intenti di poetica dichiarati nella prefazione, Verga doveva impossessarsi di un lessico più preciso che gli consentisse di trasmettere l'esatta portata dei sentimenti e delle percezioni dei personaggi. Sembra che in questo senso possa essere interpretato il suo tentativo di sfruttare meglio la ricchezza lessicale del repertorio, e dunque non tanto come la semplice ricerca di *variatio*, come pure può emergere da alcuni contesti, ma soprattutto come un tentativo di arrivare a soluzioni di maggiore precisione semantica. Ciò è particolarmente evidente nei contesti frasali della prefazione in cui Verga passa da un'originaria ripetizione quasi polisemica del verbo *comprendere* a una più ampia gamma di scelte, finalizzate in certi casi a connotare meglio la razionalità del processo di conoscenza o, in altri, a farne emergere l'immediatezza:

- non sapevamo *spiegarci* (< *comprendere*) per quali circostanze la contessa fosse morta in quel luogo
- Nessuno [...] potrà mai arrivare a *conoscere* (< *comprendere*) per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri [...] si sono incontrati
- A quelle parole *scorgemmo* (< *compresimo*) tutto l'abisso che dovea separare Brusio dalla società
- *Sentimmo* (< *Compresimo*) che nulla potevamo fare per lui in quel momento

O ancora, Verga sperimenta diverse soluzioni lessicali per descrivere il parossismo delle emozioni al culmine dell'intensità, ricorrendo infine, con una sensibilità ancora tardoromantica, all'ossimoro «sublime agonia» per cercare di far percepire l'esatta connotazione del dramma dei personaggi:

- No! nessuno potrà mai arrivare a comprendere la *sublime angoscia* / *tortura* / *agonia* di quell'istante! (VIII 654)
- No!... tale *agonia* / *martirio* non può durare per entrambi... Io sarò forte! (VIII, 677)

In altri casi, però, Verga sembra andare nella direzione opposta, optando per una maggiore indeterminatezza, così da evitare il ricorso a moduli più banali e da lasciare più spazio all'immaginazione dei lettori: «questa pietà lo distacca da me, lo fa fuggire, come se temesse di trovare un rimorso nei miei occhi che, Dio sa con qual coraggio gli nascondono *le lagrime > quello che si passa in me*» (VIII, 661-662).

A proposito delle descrizioni dei personaggi nei romanzi catanesi Branciforti aveva parlato di un «curioso tipo di realismo figurativo» che si basava su un uso insistito «dei moduli più banali e rozzi della narrativa di consumo contemporanea», con stilemi preconfezionati quali «sorriso ghiacciato» o «sguardo bianchiccio».⁴⁸ Questo rappresenta certamente il punto di partenza del Verga della *Peccatrice*, che ora cerca di muoversi però verso un tipo di realismo più naturale, se non più spontaneo, e che intende rappresentare con obiettività descrittiva i personaggi facendo sì che le loro caratteristiche fisiche diventino lo specchio dell'animo e dei moti psicologici. Il suo tentativo costante, e non sempre riuscito, rimane quello di raggiungere uno stile sciolto e fluido, in un ideale punto di raccordo e di equilibrio tra lo stile sublime che aveva assunto come obiettivo linguistico-stilistico delle prove catanesi, e uno al contrario troppo basso o prosaico, interferito dai moduli del dialetto o da costrutti del parlato. Significativamente, le descrizioni dei personaggi rappresentano spesso i contesti del romanzo in cui si addensa il maggior numero di varianti. Lo stile della prima descrizione di Pietro Brusio risente ancora molto dei moduli messi a punto nei romanzi del periodo catanese, con forme della tradizione letteraria (*menomamente*) o che sfruttano la «sinonimia alterata da una scarto di preziosità e di elevatezza»,⁴⁹ come *pretensioni* al posto del più usuale *pretese*:

orgoglioso come un cyd egli non dissimula menomamente le sue pretese di superiorità che nulla sembra autorizzare nel suo esteriore. – Vivo ed impetuoso come tutti i *meridionali* (< *mediorientali* < *un arabo*), egli scenderebbe sino alla lotta di piazza pel minimo sguardo un po' dubbio che s'incrociasse col suo.

⁴⁸ Branciforti, *Alla conquista della lingua letteraria*, cit., p. 298.

⁴⁹ Ivi, p. 295.

Oltre a quella in cui Verga sembra arrovellarsi per arrivare a un termine di paragone soddisfacente per descrivere il carattere di Pietro, le varianti apportate alla prima descrizione del protagonista riguardano soprattutto alcune correzioni minute, come dettagli d'ambiente («avea dato due o tre drammi al teatro di *Siragusa* < *Messina*» I, 66) o l'abbandono del francesismo *favoriti* a favore dell'autoctono *pizzi* (I, 52).⁵⁰

Raimondo, l'amico di Pietro, è presentato come un personaggio atto a far emergere l'eccezionalità del protagonista, ma Verga sente la necessità di attenuarne tale caratteristica, o almeno di renderla meno esplicita, e nella redazione di *B* elimina il sintagma «mediocrità complet[a] di corpo e di spirito»:

cap. rigo	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Neg.</i>
I, 71-73	biondo; piuttosto grasso; una di quelle mediocrità complete di corpo e di spirito che non servono sovente ad altro che a far spiccare un carattere superiore a cui si accompagnano,	biondo, piuttosto grasso: uno di quei caratteri che non servono sovente ad altro che a far spiccare una individualità superiore a cui si accompagnano,	biondo, piuttosto grasso; uno di quei caratteri che non servono sovente ad altro che a far spiccare una individualità superiore a cui si accompagnano,

È certamente il personaggio di Narcisa quello che costringe l'autore a un più attento lavoro di cesello: le numerose descrizioni della donna si aggrovigliano spesso in costrutti sintattici che Verga controlla a stento e che inciampano sull'esotismo lessicale che anche in *Frine* gli parrà essenziale per rendere la studiata eleganza femminile,⁵¹ ma che lo scrittore non domina pienamente nemmeno dal punto di vista grafico (*barnusse* > *burnous* III,

⁵⁰ Il francesismo *favoriti* doveva essere certo molto comune negli anni in cui Verga scrisse il romanzo, tanto da suscitare gli strali dei puristi come Fanfani e Arlia che qualche anno dopo, *sub voce*, scrissero: «Alcuni che si vergognano di essere Italiani e che vogliono in ogni congiuntura mostrare il loro animo servile, usano *Favoriti* per quella parte della barba che si lascia crescere più o meno sulle guance; e che in Toscana si dicono *Le Fedine* [...]. Altrove si dicono anche *Pizzi*». Pietro Fanfani, Costantino Arlia, *Il lessico della corrotta italianità*, Milano, Libreria d'Educazione e d'Istruzione di Paolo Carrara, 1877, p. 160.

⁵¹ Bertolini, *Il discorso discontinuo*, cit.

204; *bearnus* > *beurnus* > *bournous* VIII, 221). Ad esempio la descrizione di Narcisa che passeggia al lungomare della *Marina* (I, 56-58) in un primo momento era molto più semplice di quella a cui Verga sarebbe poi pervenuto, e risentiva ancora dell'interferenza del siciliano, come dimostrano il termine *sciallo* (sic. *sciallu*)⁵² e il letterario *ciriegia*, che probabilmente risuonava familiare allo scrittore per la consonanza con il siciliano *cirasa*. Ma attraverso diversi passaggi consecutivi Verga è riuscito a impreziosire la descrizione, inserendo vari forestierismi tecnici della moda e arrivando addirittura a considerare più appropriato al contesto l'uso dell'aggettivo di colore francese *bleu* in sostituzione dell'italiano *turchini*:

- Indossava una semplicissima veste di seta a quadretti bianchi e turchini, uno sciallo nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro, ed un cappellino grigio ornato ciriegia.
- Vestiva un semplicissimo abito di *percoline anglaise* a mille righe, tessuto di una freschezza e leggerezza quasi vaporosa, uno sciallo nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro, ed un cappellino di velo grigio perla ornato ciriegia.
- Vestiva un semplicissimo abito di *tarlatane* a quadretti bianchi e bleu, tessuto di una freschezza e leggerezza quasi vaporosa, uno sciallo nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro; ed un cappellino grigio ornato *cerise*.

Molte varianti lessicali distribuite in tutti i capitoli del romanzo riguardano proprio i forestierismi, che alternativamente sostituiscono o arricchiscono i referenti italiani (*seta* > *seta granadine* III, 202) o che vengono abbandonati in favore dei corrispettivi italiani (*phaeton* > *calesse* pref, 6, 9; *duchesse* > *poltrona* III, 335;⁵³ *abito diafano di dentelle* > *abito diafano di velo* V, 217; il calco *sopratutto*, dal fr. *surtout* > *soprabito* III, 328). Verga dunque attribuisce certamente un innegabile prestigio ai forestierismi, ritenendoli probabilmente i più adeguati alla resa tonale dell'ambiente descritto, ma

⁵² Traina riporta il lemma *sciallu*, s.v., glossandolo come «drappo quadro, più o meno fine, che le donne portano sulle spalle». Il sintagma *scialle nero* sarà poi usato da Pirandello come titolo di una novella del 1922 di ambientazione siciliana.

⁵³ Sono attestate però anche le varianti *poltrona* / *duchesse* / *poltroncina* (IV, 115) e l'esito unico *duchesse* (VIII, 615).

sembra ancora incerto sul loro giusto dosaggio, temendo forse di appesantire lo stile del romanzo.

L'*iter* variantistico di alcune descrizioni di Narcisa non è lineare: come si è detto prima, infatti, a volte Verga non si limita a introdurre una variante nel ricopiare in *B* il testo di *A*, ma sembra che lavori in contemporanea su entrambi i manoscritti, rendendo dunque *A* una sorta di copia di lavoro. È ciò che sembra essere successo nel seguente contesto (I, 207-209), in cui oltretutto la versione della *princeps* diverge dalle precedenti:

1. Non ho parlato di maraviglie. Ti dico semplicemente che a Catania, e in tutta Sicilia anche, non c'è una dama che sappia recare così bene il suo [mante] e che sappia appoggiarsi (*A*)
2. Non ho parlato di maraviglie. Ti dico semplicemente che a Catania, e in tutta Sicilia anche, non c'è una signora che sappia recare così bene il suo *pardessus Reine-Blanche* e che sappia appoggiarsi (*A*)
3. Non ho parlato di maraviglie. Ti dico semplicemente che a Catania, e in tutta Sicilia anche, son poche le donne che sappiano recare così bene il suo *pardessus reine-blanche*, e che sappiano appoggiarsi (*B*)
4. Non ho parlato di maraviglie. Ti dico semplicemente che son poche le donne che sappiano recare così bene il suo *pardessus Reine-Blanche*, e che sappiano appoggiarsi (*A*)
5. Non ho parlato di maraviglie. Ti dico semplicemente che a Catania, e in tutta Sicilia anche, son poche le donne che sappiano recare così bene il suo *pardessus reine-blanche*, e che sappiano appoggiarsi (*Neg.*)

Rispetto alla prima stesura, il costruito «son poche le donne che» è meno vicino al parlato – ma Verga non corregge la concordanza con l'aggettivo possessivo *suo* che, forse anche per un influsso del siciliano, transita così immutato fino alla *princeps*. Il costruito più letterario viene probabilmente introdotto in *B*, dove è soprascritto a «non c'è una signora» e contestualmente riportato anche in *A*, dove però viene espunto il riferimento geografico «a Catania, e in tutta Sicilia anche», poi recuperato in *Neg.* Dal punto di vista lessicale spicca la variante *pardessus Reine-Blanche* introdotta a margine in *A* come sostituzione di un implicato contesto in cui si intravede solo lo strato con «mante (*err.* per *manteaux*) soprabiti».

Quello sopra riportato è l'inizio di una lunga battuta in cui Verga affida la descrizione di Narcisa a Pietro, che ha già cominciato a subirne il fascino (I, 222-236):

1. Questa donna alta e sottile, di cui le forme voluttuosamente eleganti sembrano ondulare lente e indecise sotto la scelta toletta che li riproduce con tutta l'attrattiva vaporosa delle mezze tinte ha tutte le perfezioni per poter coprire ed anche far ammirare come pregi altre imperfezioni. Questa donna che ha di bisogno di tutta la delicatezza e la bellezza di contorno del suo collo da inglese per non far troppo spiccare la piccolezza della sua testa da bambina, di tutta la flessibilità della sua vita per farne dimenticare l'estrema sottigliezza, di tutta l'abbagliante bianchezza dei suoi denti per fare una bellezza della sua bocca alquanto grande, con cui ella sorride sì dolce che sarebbe a desiderarsi di vederla sempre sorridere; che si serve di tutte le ombre, di tutti i riflessi più lucidi, più belli, dei suoi magnifici capelli bruni per nascondere che la sua fronte è alquanto larga ed alta del soverchio; di tutta la limpidezza dello sguardo dei suoi occhi, infine, per far ammirare come una bellezza la pupilla di un'azzurro molto chiaro;
2. Questa donna alta e sottile, di cui le forme voluttuosamente eleganti sembrano ondeggiare lente e indecise sotto la scelta toletta che le riproduce con tutta l'attrattiva vaporosa delle mezze tinte, ha tutte le perfezioni per poter coprire ed anche far ammirare come pregi altre imperfezioni; questa donna che ha bisogno di tutta la delicatezza e la bellezza di contorno del suo collo da inglese per non far troppo spiccare la piccolezza della sua testa da bambina; di tutta la flessibilità della sua vita per far dimenticare l'estrema sottigliezza del suo corpo; di tutta l'abbagliante bianchezza dei suoi denti per fare una bellezza della sua bocca alquanto grande, con cui ella sorride sì dolce che sarebbe a desiderarsi di vederla sempre sorridere; che si serve di tutte le ombre, di tutti i riflessi più lucidi, più belli, più azzurrognoli dei suoi magnifici capelli neri per nascondere che la sua fronte è alquanto larga ed alta del soverchio; di tutta la limpidezza dello sguardo dei suoi occhi, infine, per farne ammirare come una bellezza la pupilla azzurra di un'riflesso molto chiaro;

L'impianto generale della descrizione ricalca in buona parte quello ampiamente sperimentato nei romanzi catanesi, con moduli sintattici come la «ripetizione come mezzo per moltiplicare l'effetto dell'iperbole descrittiva»⁵⁴ e occorrenze di tratti morfosintattici che denotano incertezza gram-

⁵⁴ Branciforti, *Alla conquista della lingua letteraria*, cit., p. 273.

maticale, come l'uso del pronome *cui* con valore di specificazione in formule arcaizzanti («di cui le forme») e del pronome maschile *li* al posto del femminile, corretto nel ms.: «le forme ... *le* riproduce». ⁵⁵ Ma al contempo dalle varianti d'autore si profila il tentativo di allontanarsi dai moduli sintattici troppo prossimi al dialetto («questa donna che ha *di* bisogno») e di evitare una voce desueta e «che troppo rammenta il fr.» ⁵⁶ come *ondulare*, sostituita da *ondeggiare*. Le varianti interpuntive portano verso una gestione più bilanciata della sintassi – con le completeive rette da «ha bisogno di» separate dal punto e virgola; e, soprattutto, le varianti lessicali (con i riflessi *azzurrognoli* e la pupilla dal *riflesso* molto chiaro, certamente meno concreta e più poetica dell'originaria pupilla di «un'azzurro molto chiaro») sembrano concorrere alla ricerca di uno stile più 'vago', tale da rendere percepibile il senso della bellezza costruita e illusoria di Narcisa.

Si veda un ulteriore esempio, in cui Verga descrive l'arrivo di Narcisa a teatro, davanti allo sguardo ammirato di Pietro:

La contessa si appoggiò / appoggiò appena alla mano del conte / signor d'Anatola, la sua mano infantile, coperta dal guanto bianco, di cui si vedeva il braccio nudo di un'inimitabile purezza di disegno; stese / mise lentamente il piede, che sembrava appena accennato nel suo stivalettino di raso, sul predellino, e saltò sul marciapiede.

Con una perfezione di grazia assai distinta, ella tirò con se il lungo strascico della sua veste di seta per impedire che, rialzandosi nello scendere, non scoprisse più della caviglia di quella gamba, sottile e ben modellata. Soltanto, non potendo raccorre il barnusse che le copriva le spalle, questo nel momento in cui curvava fuori dello sportello la sua testolina ornata di fiori e di perle, le scivolò per le spalle sugli omeri nudi di un'abbagliante bianchezza.

La contessa appoggiò appena alla mano del signor di Prato la sua mano da ragazzina coperta dal guanto bianco; mise lentamente il piede, che sembrava appena accennato nel suo stivalettino di raso, sul predellino, e saltò sul marciapiede. Con una perfezione di grazia assai distinta, ella tirò con se il lungo strascico della sua veste di seta *granadine* per impedire che rial-

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Società l'Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1871, vol. III, pt. I, p. 606.

zandosi nello scendere scoprisse più del basso della sua gamba sottile e ben modellata. Soltanto, non potendo, nel tempo istesso raccorre il burnous che le copriva le spalle, questo, nel momento in cui curvava fuori dello sportello la sua testolina ornata di fiori, le scivolò per le spalle e per gli omeri nudi di un'abbagliante bianchezza.

L'adeguamento diafasico del testo

Tra i momenti del racconto in cui ai critici è sembrato che fosse prefigurato un realismo più maturo vi è la scena del ballo nella taverna in cui Pietro Brusio, all'apice della sua delusione d'amore, si mescola a una turba di popolani. Verga non è arrivato immediatamente alla stesura finale, i cui «colori» sono apparsi a Russo «vivaci e rudi»: ⁵⁷ al contrario, lo scrittore è tornato più volte sul proprio testo, come cercando il giusto dosaggio di una scrittura che doveva parergli a tratti ancora troppo poco aderente al contesto, e in altri casi, al contrario, caratterizzata da un eccesso di dettagli realistici. Nel testo a stampa vengono così eliminate alcune righe, probabilmente connotate da dettagli troppo materiali (V, 153-158):

Sì, son dei vostri!... amici! tutti amici! rispose Pietro, urlando tanto forte da cercare di soffocare le stesse parole che profferiva, stendendo la mano alle venti mani nere e callose che gli venivano stese, a stordire tutti quello che sentiva d'ignobile, di ributtante, di vile in quell'accozzaglia a fra cui cercava le sue distrazioni, cercandovi l'oblio nell'orgia, nello schiamazzo, nel suono scordato di quegli strumenti e i salti arrabbiati di quei ballerini frenetici, fra la polvere densa che quei passi pesanti, quei piedi nudi o in ciabatte, facevano levare sino al soffitto, ballando anche lui quella ridda infernale sul sangue versato da poco e ancora tiepido... (A)

Sì, son dei vostri!... amici! tutti amici! rispose Pietro, urlando tanto forte da cercare di soffocare le stesse parole che proferiva; stendendo la mano alle venti mani nere e callose che gli venivano stese, a stordire tutti quello che sentiva d'ignobile, di ributtante, di vile in quell'accozzaglia alla quale veniva a domandare le sue distrazioni, cercandovi l'oblio nell'orgia, nello schiamazzo, nel suono scordato di quegli strumenti e i salti arrabbiati di

⁵⁷ Carmelo Musumarra, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 56 e Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 40.

quei ballerini frenetici, fra la polvere densa che quei passi pesanti, quei piedi nudi o in ciabatte, facevano levare sino al soffitto, ballando anche lui quella ridda infernale sul sangue versato da poco e ancora tiepido... (A)

– Sì, son dei vostri!... amici! tutti amici! – rispose Pietro, urlando tanto forte da cercare di soffocare le stesse parole che proferiva; stendendo le mani alle venti mani nere e callose che gli venivano stese, onde stordire tutto quello che sentiva d'ignobile, di ributtante, di vile in quell'accozzaglia alla quale veniva a domandare le sue distrazioni; ballando anche lui quella ridda infernale sul sangue versato da poco e ancora tiepido... (Neg.)

Nella maggior parte dei casi Verga ha adeguato il testo da un punto di vista diafasico, sfruttando un lessico più basso ed espressivo rispetto a quello della prima stesura. Si va da sostituzioni isolate (*ebbro* > *avvinazzato*, V, 76; *ira* > *rabbia* V, 102, 103; *schiamazzo* > *tafferuglio* V, 124) ad altre che appaiono tanto più significative perché ricorrenti e in certi casi rinforzate da didascalie contestualizzanti. Ad esempio, Verga corresse sempre la *quadriglia* in *fasola*, una danza popolare carnascialesca più adatta al gruppo di popolani al quale Pietro si accompagnava in quel periodo di crisi e di alienazione dalla società:

Abbasso gli aristocratici! gridò egli, Pietro, il giovane aristocratico per istinto; abbasso i guanti bianchi! Vogliamo la *fasola* (< *quadriglia*)! suonate la *fasola*! (< *quadriglia*!) A quelle parole successe un immenso schiamazzo di urla che applaudivano alle sue parole e chiamavano la *fasola*, *questa danza popolare* (< *quadriglia*). V, 247-249

«Ora faccio scendere tutta questa canaglia coi guanti a ballare la *fasola* (*agg. interl.*) con noi! Vado a prenderli per le orecchie!». V, 255-266

Si noti, nel primo dei contesti sopra riportati, il commento esplicativo dell'autore, che motiva la propria correzione esplicitando la natura della *fasola*, una «danza popolare» che sarà poi ballata al fidanzamento di Mena, nei *Malavoglia*; il secondo contesto, poi, oltre che dalla solita inserzione del nome della danza è reso molto più espressivo dall'aggiunta della colorita espressione «Vado a prenderli per le orecchie», traduzione del siciliano *pigghiari p'aricchi*.

Un altro episodio in cui gli interventi correttori sono dotati di una certa sistematicità è quello in cui Pietro e Raimondo si recano a un ballo a

casa di amici. Questa volta il livello linguistico maggiormente implicato è quello pragmatico: Verga corregge il sistema degli allocutivi nella brillante conversazione salottiera tra Pietro e la padrona di casa, una giovane signora, passando sempre dal *voi* al *lei* e correggendo così la poca sistematicità della prima stesura del testo, in cui i due pronomi si alternavano alquanto liberamente:

- Lei (< Voi)?! È da ridere!... E di chi sarebbe (< sareste) innamorato, s'è lecito? (III, 43)
- Ed ella vi conosce 「lei... (*agg.*) almeno? (III, 46)
- E l'ama (< amate), come dice (< dite)? (III, 49)
- Dove l'incontra (< incontrate)? (III, 51)
- Dunque va (< andate) in casa? (III, 55)

Altrove nel romanzo le due forme di cortesia sono usate alternativamente e del resto ciò accadeva nell'Ottocento senza che la scelta dell'una o dell'altra comportasse particolari implicazioni affettive.⁵⁸ Nel caso sopra citato, però, probabilmente Verga ha voluto alleggerire la conversazione, adeguandola in tutti gli aspetti al tono scanzonato da cui essa è stata caratterizzata sin dalle prime battute. Spiccano nello stesso contesto le varianti *signore* > *signorino* («Ella finge di scherzare, signorino (< signore), ma ha lo sguardo troppo acceso....» V, 77) e *signora* > *signorina* (V, 36, 41, 48). Mentre il referente femminile viene corretto probabilmente per adeguarlo all'effettivo stato civile della giovane,⁵⁹ nel caso del referente maschile Verga ha probabilmente inteso abbassare il tono della conversazione, attribuendo a *signorino* quel valore ironico che esso aveva incominciato ad assumere proprio nel corso del XIX secolo.⁶⁰ Oltre che nel contesto di questa conversazione, in cui il termine compare altre due volte (al singolare e al plurale), *signorino* è il titolo con cui i popolani, nella scena della taverna vista in precedenza, si riferiscono a Pietro; in quel contesto esso deriva sempre da una scelta univoca sin dalla prima stesura del testo e risente fortemente del sostrato

⁵⁸ Cfr. l'uso in alcuni epistolari, in Serianni, *Saggi di storia linguistica*, cit., pp. 20-23.

⁵⁹ Un uso di questo genere, simile al contemporaneo, non era sempre coerente nell'800, ma è attestato nella commedia *I mariti*, di Achille Torelli, del 1869. Cfr. Paolo D'Achille, *Per la storia di 'signorina'*, in *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, a cura di Lucia Mariottini, Roma, RomaTre-Press, 2015, pp. 55-73.

⁶⁰ Ivi, p. 72.

dialettale dello scrittore, come denuncia anche l'uso del corsivo («Brusio non era più uno straniero per loro, un *signorino*» (V, 113)).⁶¹

In altri passaggi del romanzo occorrono alcune varianti la cui sistematicità fa pensare a un tentativo di Verga di caratterizzare con la maggior precisione possibile gli ambienti descritti e che al contempo è indice della sua volontà di allontanarsi dal sostrato dialettale. Nel caso dell'ambiente di lavoro domestico di Pietro, ad esempio, Verga valuta diverse soluzioni per italianizzare il siciliano *cammarinu*, arrivando a volte a quella definitiva solo in bozze:

- La sera di un giovedì Raimondo venne a trovarlo nel suo *camerino* / *gabinetto* / *stanzino* da studio (II, 4);
- La signora Brusio, ch'era entrata con Raimondo nel *camerino* / nello *stanzino* di suo figlio, (II, 14);
- Lo trovai che scriveva, seduto al tavolino nella sua *camera* / *stanza* / *gabinetto* / *stanza da studio*, (VIII, 537).

La stessa incertezza è stata rilevata da Alfieri, che ha individuato un'alternanza tra *camerino* (in *Storia di una capinera*) e *studiolo* «nelle prime lettere da Milano risalenti al 1874».⁶²

Anche dalle descrizioni del contesto del teatro emergono certe indecisioni terminologiche, poiché Verga passa a volte da *palco* a *palchetto* (III, 220) e, poche righe più sotto, da *palchetto* a *loggia* (III, 226), o mostra incertezza nel caso in cui Narcisa debba tenere in mano un *occhialetto*. Probabilmente in quest'ultimo caso abbandonando *occhialino*, che secondo Tommaseo-Bellini, s.v., «potrebbe essere più elegante nella forma che l'Occhialetto», Verga propende per il lemma più comune, di cui nel romanzo si hanno 10 occorrenze:

⁶¹ Il Traina, nel *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, così glossa *signurino*, s.v.: «così i servi-tori o quelli della bassa gente chiamano il loro padrone o quelli della casa superiore, anco non sia giovine».

⁶² Alfieri, Verga, cit., p. 249.

	<i>A</i>	<i>Neg.</i>
III, 225-228	Due o tre volte, forse a caso, l'occhialeto dell'incognita si rivolse verso il sedile dove erano seduti i due amici	Parecchie volte, forse a caso, l'occhialeto dell'incognita si rivolse verso il sedile sul quale erano seduti i due amici
VI, 137-138	La contessa recava in mano un magnifico mazzo di viole bianche, che posò sul parapetto insieme all'occhialeto / al binocolo.	La contessa recava in mano un magnifico mazzo di viole bianche, che posò sul parapetto insieme all'occhialeto
VI, 195-196	disse senza scomporsi Narcisa, dandogli la busta dell'occhialeto / occhialeto da recarle	disse senza scomporsi Narcisa, dandogli la busta dell'occhialeto da recarle

Questa indecisione può essere interpretata come frutto del lavorio con cui Verga cercava di impossessarsi del lessico e del codice simbolico e gestuale della società mondana e salottiera,⁶³ come rende evidente anche la ricorrenza intertestuale di situazioni analoghe e della relativa terminologia. In *Eva*, infatti, il narratore avverte che «*prendere l'occhialeto* e dirigerlo bruscamente su di un *palchetto* di faccia – era uno di quei gesti espressivi che usano le gran dame quando non vogliono scendere alla parola» (p. 152); allo stesso modo nella *Peccatrice* si legge:

Pochi minuti dopo egli si diresse lentamente verso la platea. Entrando, il riflesso dei cristalli di un *occhialeto* fisso sulla porta colpì i suoi sguardi. Alzò gli occhi su quel *palchetto* della prima fila da dove partiva quel raggio, e vide la contessa che abbassava lentamente l'*occhialeto*, appoggiandolo, col braccio disteso, sul velluto del parapetto, mentre lo fissava ancora ad occhio nudo, quasi con curiosità. (III, 219-223).

o ancora:

- Ella si toglieva soltanto a lunghi intervalli da quella positura per recarsi agli occhi un binocolo che teneva sui ginocchi e col quale guardava nella strada o verso la Villa (II, 202-203).

⁶³ Ivi, p. 250.

- L'occhiale di Pietro stava quasi sempre fissato su quella loggia. Due o tre volte, ella, come sorpresa da quella molesta assiduità, volse gli occhi verso quel binocolo che aveva l'indiscretezza di guardarla sì a lungo dalla platea (III, 244-246).

Già da questo romanzo, dunque, si può rilevare la grande attenzione dello scrittore a quei «dispositivi ottici»⁶⁴ che poi ritorneranno costantemente nella sua narrativa, acquisendo il valore dapprima di veicoli dello sguardo verso gli altri e, a partire da *Fantasticherie*, di veri e propri strumenti metaforici di una nuova poetica.⁶⁵

Un romanzo da purificare con fuoco?

Un quarto di secolo dopo la prima edizione del romanzo l'editore Giannotta ne pubblicò una ristampa con una prefazione, a sua firma, in cui affermava che se Verga avesse dovuto, o potuto, emendare il proprio romanzo, «l'avrebbe forse rifatto di sana pianta o lo avrebbe purificato con il fuoco».⁶⁶ Per capire come mai l'autore dovesse nutrire una tale acredine verso la propria opera giovanile bisogna rifarsi alla nota *querelle* sulla ristampa del romanzo che vide contrapporsi proprio l'editore e lo scrittore catanese.⁶⁷ Verga cercò di opporsi all'operazione editoriale con tutte le sue forze e soprattutto con i mezzi legali di cui disponeva («Non so se l'editore Negro abbia il diritto di autorizzare altri a ristampare la mia *Peccatrice* – consulterò in proposito il mio avvocato»), ma dovette soccombere, riuscendo a ottenere solo che il titolo dell'opera non venisse mutato, come invece, certamente per convenienze commerciali, Giannotta aveva chiesto

⁶⁴ Giuseppe Sorbello, *Iconografie veriste*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 187-200.

⁶⁵ Nella novella di *Vita dei campi* la dama di mondo «viene quindi invitata a scrutare da vicino, col microscopio, le creature da lei aliene, e non più da lontano col cannocchiale: solo questo le consentirebbe di capire il loro dramma, nel quale si è mossa finora con la superficialità della spettatrice curiosa». Alfieri, *Verga*, cit., p. 145.

⁶⁶ Niccolò Giannotta, *Prefazione* a Giovanni Verga, *Una peccatrice*. Seconda edizione, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1893, pp. v-vi.

⁶⁷ La diatriba è ripercorsa dallo stesso Verga in una lettera aperta indirizzata a Treves, datata 14 aprile 1898, comparsa sulla «Illustrazione italiana» in occasione della pubblicazione di un articolo sulla «Bohème» di Palermo, poi riproposto da Giannotta nei «Giudizi della stampa» sulla sua «Biblioteca popolare». Cfr. Giovanni Verga, *A proposito di una ristampa*, «L'Illustrazione italiana», a. XXV, n. 17, 24 aprile 1898.

di poter fare: «Non voglio più occuparmene dunque, nè pensarci più. Sol tanto, come scrissi al Giannotta, non permetterò che *Una peccatrice* sia ristampata, se ristampata deve essere, sotto altro titolo». Già dal 1862, infatti, Verga aveva «ceduto al Negro quel [...] lavoro giovanile in assoluta proprietà (*gratis et amore Dei*, ben inteso)» e quindi nel 1892 non poté far altro che abbandonare l'opera al proprio destino editoriale, concludendo con amarezza che «il dissotterrare simili peccati e simili Peccatrici è un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore». ⁶⁸ Nella prefazione alla nuova edizione dunque, inserita nella collana «Semprevivi. Biblioteca popolare contemporanea», l'editore catanese si trovò in un certo senso costretto a chiarire il senso della propria operazione, che motivò con la volontà di inscrivere il romanzo all'interno della diacronia verghiana, consentendo così al pubblico di accedere con più facilità a «un documento importante per la conoscenza dello sviluppo dell'ingegno di Giovanni Verga, [...] l'alba della sua vita artistica». ⁶⁹

Federico De Roberto si era chiesto come mai lo scrittore non avesse preferito distruggere il suo romanzo, se veramente lo considerava solo un «peccato» di gioventù, e aveva finito con l'ipotizzare che Verga fosse certo che un giorno quel suo testo sarebbe stato recuperato e che sarebbe stato preso in considerazione dagli studiosi come testimonianza della sua grande fatica letteraria: «Come si potrebbe, infatti, misurare l'altezza dell'ascesa se non si volgesse lo sguardo alle spalle, verso le bassure dalle quali fu mosso il primo passo?». ⁷⁰

Queste note sulle varianti di *Una peccatrice* sembrano poter confermare la correttezza dell'idea di De Roberto: il romanzo che Verga diede alle stampe nel 1866 porta in sé l'impronta dell'epoca in cui fu composto, e anzi ha molte residualità tardoromantiche che lo rendevano un romanzo datato già al momento della sua scrittura. Eppure esso ha veramente un valore documentario importante, perché, come si è cercato di far emergere, riesce a mostrare la crescita di uno scrittore, che negli anni cruciali della propria formazione cercava di pervenire a soluzioni stilistiche e linguisti-

⁶⁸ La lettera, comparsa su «L'Illustrazione italiana», è riportata anche in Giovanni Verga, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 331.

⁶⁹ Giannotta, *Prefazione*, cit., p. VI.

⁷⁰ De Roberto, *Della «Storia di una capinera»*, cit., p. 134.

che coerenti alla nuova poetica del realismo a cui si stava avvicinando e che lo avrebbe portato, presto, a esiti ben più validi e maturi.

daria.motta@unict.it

Riferimenti bibliografici

Gabriella Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Catania, Fondazione Verga, 1992, 2 voll., II, pp. 433-552.

Verga, Roma, Salerno Editrice, 2016.

Anna Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

Salvatore Battaglia, Giorgio Bàrberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2001.

Lucia Bertolini, *Il discorso discontinuo da «Frine» a «Eva»*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 6, 2013, pp. 79-105.

Roberto Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

Ilaria Bonomi, *Costrutti con bisogno marginali nell'italiano odierno*, «La Crusca per voi», II, 61, 2020, in corso di stampa.

Francesco Branciforti, *Alla conquista della lingua letteraria*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del Convegno di Catania, 23-24 novembre 1971, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 261-308.

La prefazione a «I Malavoglia», «Annali della Fondazione Verga», I, 1984, pp. 7-39.

Lo scrittoio del verista, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1986, pp. 59-170.

Francesco Bruni, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, 1999, pp. 137-292.

Nino Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940.

Paolo D'Achille, *Per la storia di «signorina»*, in *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, a cura di Lucia Mariottini, Roma, RomaTre-Press, 2015, pp. 55-73.

- Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.
- Federico De Roberto, *Della «Storia di una capinera»*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 135-179.
- Pietro Fanfani, Costantino Arlia, *Il lessico della corrotta italianità*, Milano, Libreria d'Educazione e d'Istruzione di Paolo Carrara, 1877.
- Siro Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.
- Raffaello Fornaciari, *Grammatica dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni, 1879.
- Irene Gambacorti, *Verga a Firenze. Nel laboratorio di «Storia di una capinera»*, Firenze, Le Lettere, 1994.
- Alessandro Manzoni, "Sentir messa". *Libro della lingua d'Italia contemporaneo dei «Promessi sposi»*, a cura di Domenico Bulferetti, Milano, Bottega di Poesia, 1923.
- Nicoletta Maraschio, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione*, a cura di Luca Seriani e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, pp. 193-227.
- Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1963 [2001].
- Ileana Moretti, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Daria Motta, *Il "formulario della galanteria": stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di "Rose caduche"*, in *Il teatro verista*, Atti del convegno di Catania, 24-26 novembre 2004, Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 157-185.
- La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale, Fondazione Verga-Bonanno, 2011. *Studio preliminare per l'edizione critica di «Una peccatrice»*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 10, 2017, pp. 385-417.
- Carmelo Musumarra, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.
- Francesco Nicolosi, «Una peccatrice» e il realismo verghiano, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di studi, Catania, 21-22 novembre 1980, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 37-44.
- Giovan Battista Pistolesi, *Prospetto di verbi toscani tanto regolari che irregolari. Nuova edizione riveduta e corretta*, Pisa, Niccolò Capurro, 1833.
- Gino Raya, *Un rebus verghiano: a Firenze nel 1865 o nel 1869?*, «Biologia culturale», XVII, 1982, pp. 23-26.
- Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986.

- Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990.
- Luigi Russo, *Giovanni Verga*, 5^a ed., Roma-Bari, Laterza, 1919.
- Luca Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei «Promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano Editore, 1989, pp. 141-213.
- Giuseppe Sorbello, *Iconografie veriste*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.
- Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Società l'Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1861-1879, 4 voll., 8 tt.
- Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel, 1868.
- Giovanni Verga, *Una peccatrice*, Torino, Augusto Federico Negro, 1866.
- Una peccatrice*. Seconda edizione, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1893.
- A proposito di una ristampa*, «L'Illustrazione italiana», a. XXV, n. 17, 24 aprile 1898.
- Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.
- Tutti i romanzi*, vol I. *I Carbonari della montagna; Sulle lagune; Una peccatrice*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983.
- Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga).
- Una peccatrice*, edizione critica a cura di Daria Motta, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga).