

Daria Motta

Nel laboratorio della transizione. Lettura filologica di *Una peccatrice*

La lettura filologica di *Una peccatrice* (1866), resa possibile dalla recente pubblicazione dell'edizione critica del romanzo, documenta la maturazione della competenza linguistico-stilistica del giovane Verga. La revisione del romanzo, infatti, fu condotta durante il primo periodo di permanenza dell'autore a Firenze e l'analisi delle varianti rivela le direttrici lungo le quali Verga si muoveva per allontanarsi dalla lingua ancora stentata delle sue prime prove catanesi. In particolare, il romanzo costituì per lo scrittore un'occasione per sperimentare nuove strategie stilistiche e diegetiche, nel tentativo di rappresentare più realisticamente l'ambiente borghese e mondano in cui la vicenda è ambientata.

Reading the novel Una peccatrice (1866) through the lens of philological analysis, thanks to the critical edition which has been recently published, testifies the improvement of Verga's linguistic and stylistic competence. After a two years long revision, and moreover, after Verga's first permanence in Florence, the novel the author's attempt to distance himself from the language of his previous novels, characterized by weak linguistic competence, and to gain a style appropriate to describe middle-class and aristocracy. Therefore, the novel constituted for young Verga an opportunity to experiment new stylistical and diegetic strategies.

1. Un romanzo di cambiamento

Nel 1892 Verga intraprese una battaglia legale per impedire a Treves di ripubblicare il romanzo *Una peccatrice*, che era stato stampato a Torino nel 1866 per i tipi dell'editore Negro. La questione è ampiamente nota e non vale la pena ripercorrerla qui nel dettaglio: essa si concluse con la sconfitta di Verga che riuscì unicamente a ottenere che il titolo dell'opera, che Treves probabilmente per mere esigenze commerciali aveva provato a cambiare, rimanesse immutato.¹ Tuttavia la *querelle* è indicativa dell'atteggiamento dello scrittore ormai maturo nei confronti del proprio romanzo, da lui a più riprese definito come un «peccato di gioventù» o un vero e proprio «aborto». Nonostante *Una peccatrice* sia un romanzo che risente di forti residualità stilistiche e linguistiche tardo-romantiche e di una certa meccanicità nella

¹ La diatriba è ripercorsa da Verga stesso 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.

struttura diegetica,² oggi anche alla luce delle recenti acquisizioni filologiche³ è possibile reconsiderarne l'importanza nella diacronia letteraria e biografica dello scrittore. Si tratta infatti di un romanzo che segnò il percorso di evoluzione letteraria di Verga, il suo allontanamento dagli esiti delle opere catanesi e il primo affiorare di nuove istanze realistiche.

Già la storia compositiva del testo consente di allontanarlo dalle opere pubblicate in precedenza, ancora saldamente legate all'ambiente catanese: secondo la testimonianza di De Roberto, quando nella primavera del 1865 Verga si trasferì per la prima volta a Firenze portò con sé il manoscritto di *Una peccatrice*, insieme a quello di *Frine-Eva*, per rivederlo e per cercare di farlo pubblicare.⁴ Ma l'operazione fu probabilmente più complicata del previsto, dato che passarono due anni tra la data «28 giugno - 8 luglio 1864» riportata nel foglio di guardia del manoscritto A, una bella copia da presentare all'editore oggi conservata presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, e la data di effettiva pubblicazione. In quel lasso di tempo Verga tornò a più riprese sul testo per emendarlo e già nel 1866 Francesco Branciforti, nel corso delle ricognizioni preparatorie per i lavori dell'Edizione Nazionale, aveva rilevato come nel manoscritto convivessero due fasi redazionali.⁵ Il lavoro che recentemente ha portato all'edizione critica del testo ha permesso di datare con precisione queste fasi: infatti in una lettera del 13 giugno 1866 Verga comunica all'editore Negro di aver appena rispedito le seconde bozze, chiedendogli di annettere al testo la *Prefazione*, che dunque era stata appena scritta.⁶ Al 1866 risale anche un secondo testimone del testo (B), assente dalla ricognizione di Branciforti ma riprodotto nei microfilm del Fondo Mondadori (ftt. 300-311). È un manoscritto mutilo che comprende la prefazione e la quasi totalità del I capitolo; si tratta chiaramente di una nuova bella copia che doveva incorporare tutti i nuovi materiali e le correzioni apportate ad A, ma che Verga interruppe per mancanza di tempo o per dedicarsi ad altri lavori.

Proponendo al pubblico post-unitario *Una peccatrice*, romanzo di argomento contemporaneo con cui sperava di conquistare nuovi lettori, Verga era consapevole di

² 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, p. XVIII.

³ Giovanni Verga, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di Daria Motta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020.

⁴ Federico De Roberto, *Della «Storia di una capinera»*, in Carmelo Musumarra (a cura di), *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 135-179.

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). Per una disamina esaustiva sulla questione si veda ora Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno editrice, 2016.

⁵ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in Francesco Branciforti - Giuseppe Galasso, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 59-170, pp. 59-170.

⁶ La minuta della lettera è leggibile oggi nel Fondo Mondadori, bobina IX, ftt. 754-755. Se ne è dato conto per la prima volta in Daria Motta, *Studio preliminare per l'edizione critica di Una peccatrice*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 10, 2017, pp. 385-417.

aver compiuto un passo avanti rispetto alle opere precedenti. Come si evince dagli epistolari, e come confermano anche dati esterni riscontrati sui manoscritti, il romanzo doveva infatti inaugurare un ciclo, il cui secondo capitolo sarebbe stato *Frine*, l'abbozzo preparatorio di *Eva*.⁷ Nel testo si ritrovano in filigrana molti elementi autobiografici, tanto scoperti da suscitare quasi tenerezza per l'ingenuità dei sogni di cui si nutriva il giovane Verga: Pietro Brusio, il protagonista ed alter ego dello scrittore, è un giovane mediocre ma con grandi ambizioni, divorato da una passione accecante alimentata dai miti letterari. La protagonista femminile, invece, incarna pienamente il mito della donna ammaliatrice, dalla bellezza misteriosa e sofisticata. Quando Pietro raggiungerà il successo come autore teatrale, grazie a un dramma ispiratogli dalla passione per Narcisa, la donna finalmente gli cederà ma il loro amore non reggerà alla prova della quotidianità e lei si suiciderà tra le braccia dell'uomo.

I primi anni trascorsi a Firenze coincisero grossomodo con il biennio che separò le due stesure di *Una Peccatrice* (1864-1866). Non furono anni di inattività: al contrario, per il giovane scrittore periferico che arrivava nella capitale del Regno fu un momento importante di crescita personale e letteraria, durante il quale egli si dedicò alla narrativa e al teatro, affinando al contempo i propri strumenti diegetico-narrativi e quelli linguistico-stilistici. 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»,⁸ 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 sforzò, con esiti alterni, di colmare. L'analisi filologica del romanzo, dunque, con la valutazione della consistenza, della natura e della ricorsività delle varianti, permette adesso di assegnare all'opera un giusto rilievo, considerandola un documento attendibile della formazione linguistica e stilistica di Verga.

2. Una peccatrice come laboratorio di scrittura

L'esame delle varianti presenti nei due manoscritti che tramandano il testo – e della collazione tra queste e l'*editio princeps* del romanzo – permette di seguire le linee di sviluppo secondo cui si andava allora rafforzando la competenza linguistica di Verga. Nonostante non sia possibile distinguere sempre con chiarezza quali interventi

⁷ Nella lettera a Negro del 1866, citata in precedenza, Verga chiede di intitolare il romanzo «Drammi intimi – 1°. Una peccatrice», scegliendo come titolo generale quello usato in seguito per la raccolta di novelle del 1884. Inoltre, in una lettera a Treves del 14/06/1869 (G. RAYA, *Verga e Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 25) lo scrittore istituisce tra i due romanzi un parallelo basato sulla continuità tematica e di genere. In più, sul foglio di guardia di *Una peccatrice* compare la dicitura «Bozzetti sul cuore», che richiama quella che compare sopra il titolo nella prima pagina di *Frine*, «Schizzi del cuore. II°». Lo stretto legame tematico e contenutistico tra le due opere, inoltre, è stato messo in evidenza da Lucia Bertolini, *Il discorso discontinuo da Frine a Eva*, in «Annali della Fondazione Verga», 6, n.s., Catania, 2013, pp. 79-105.

⁸ 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 è a p. 263.

correttori siano da attribuirsi esclusivamente a lui e quali invece dipendano dalla revisione editoriale, è chiaro uno sviluppo che porta all'eliminazione di molti tratti del sub-standard e dunque all'allontanamento dagli esiti dei primi romanzi catanesi, molto incerti anche dal punto di vista linguistico. Le correzioni vanno dai più minuti tratti fonografemici al generale impianto sintattico del testo, restituendo l'immagine di un giovane Verga che, anche attraverso l'immersione nel contesto linguistico fiorentino, si muoveva speditamente verso un più saldo possesso della norma.

Spariscono, ad esempio, le grafie con raddoppiamenti errati delle *-g-* e *-b-* intervocaliche (*orologio, collegiale, ebbro*), sulle quali certamente avrà influito anche il modello siciliano, o i casi di segmentazione erronea delle parole (come in *vent'unanni* I, 144).⁹ O ancora, Verga mostra di gestire più saldamente il sistema verbale correggendo numerosi casi di *consecutio temporum*, e quello pronominale, evitando le concordanze errate tra i pronomi e il genere dei referenti: corregge un pronome dativo 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).

Il tentativo di arrivare a un dominio più saldo della norma italiana passava certamente anche dall'allontanamento dal sostrato siciliano, che premeva ancora vistosamente sotto la superficie del testo. Dall'influsso del dialetto dipendevano molti tratti sia fonetici (oltre a quelli già visti, si sono riscontrati numerosi assordimenti di consonanti sonore: *beffarto* > *beffardo* II, 186; *scentere* > *scendere*, V, 255) che morfologici (con l'uso abbondante dei 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) e morfosintattici (ipercorrettismi nell'uso del condizionale nel periodo ipotetico; cancellazione della preposizione nel costrutto *avere di bisogno*; uso transitivo dei verbi intransitivi). 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*, *scuro (scuru)* > *buio* o la sostituzione del verbo pronominale *ritirarsi* (simile al sic. *ritirarsi*, 'tornare a casa') con *rientrare*. Oltre che a una maggiore correttezza formale, il tirocinio linguistico di Verga andava nella direzione di una maggiore appropriatezza stilistica. Le varianti documentano infatti il suo sforzo di raggiungere il giusto equilibrio stilistico e tonale per descrivere il nuovo ambiente rappresentato. E il fatto che non sempre tale equilibrio sia stato raggiunto conferma che *Una peccatrice* possa essere considerato proprio come un laboratorio di sperimentazione di nuove soluzioni stilistiche che poi più avanti Verga avrebbe applicato con maggiore consapevolezza. In particolare, emerge la difficile ricerca di uno stile "intermedio" tra le istanze più auliche e quelle più colloquiali.

⁹ Basandosi sull'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.

Molte varianti documentano infatti il tentativo di innalzare il dettato originario attraverso minuti elementi morfologici, come il ricorso all'enclisi pronominale (*volea* > *voleavi* VI, 321), la scelta delle forme declinabili del pronome relativo in sostituzione di quelle indeclinabili, la scelta della forma locativa *vi* al posto di altre più tipiche del parlato:

- 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).

Nell'esempio riportato sopra si noti anche la variante lessicale *veroni* che, specie in riferimento a quelli da cui si affacciava o si lasciava intravedere Narcisa, sostituisce costantemente il più semplice *balconi*. È proprio il lessico il livello più coinvolto nel pervicace tentativo di Verga di aulicizzare il testo, con interventi che riguardano 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; *sentiva* > *udiva* IV, 279; *dire* > *proferire* VIII, 441). Ma spesso emerge anche invece la ricerca di soluzioni più scorrevoli e di esiti più colloquiali o più espressivi (*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).

3. Il laboratorio del realismo

Il lavoro correttivo della *Peccatrice*, oltre che a rafforzare la propria competenza linguistica, è servito a Verga anche per sperimentare nuove strategie narrative. Il romanzo, infatti, sembra essere il luogo di germinazione di nuove tecniche narrative e stilistiche del realismo verghiano. Non è sfuggito ai critici che l'opera contenga «la prima esplicita professione di poetica realistica da parte del Verga»;¹⁰ significativamente, essa è inserita nella Prefazione, che abbiamo visto essere stata annessa al resto del romanzo solo nell'imminenza della sua pubblicazione:

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.

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

¹⁰ 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 è a pagina 38.

scrittura teatrale; indubbiamente la revisione a cui sottopose il testo del romanzo porta le tracce di questo processo elaborativo. Le varianti non a caso si addensano in alcuni contesti 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 far propri i nuovi strumenti diegetici e che a volte lavora contestualmente sui due manoscritti per arrivare alla migliore soluzione stilistica. È quanto sembra essere accaduto nel contesto I, 88-90:

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 abbiamo 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. La variante *provare* > *sentire*, ad esempio, è presente anche in VIII, 354: «per fargli *sentire* (< *provare*) tutte le infinite percezioni di questo amore colle pulsazioni violente delle sue arterie». 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. Per essere in grado di attuare gli intenti di poetica dichiarati nella *Prefazione*, Verga doveva impossessarsi di un lessico più preciso e adatto a trasmettere l'esatta portata dei sentimenti e delle percezioni dei personaggi. Non è solo una ricerca di *variatio*, dunque, quella che lo porta a sostituire il verbo *comprendere* con 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 (Pref, 33)
- Nessuno [...] potrà mai arrivare a conoscere (< comprendere) per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri [...] si sono incontrati (Pref, 58)
- A quelle parole scorgemmo (< compresimo) tutto l'abisso che dovea separare Brusio dalla società (Pref, 92)
- Sentimmo (< Compresimo) che nulla potevamo fare per lui in quel momento (Pref, 97)

Risultano molto implicati soprattutto i contesti in cui lo scrittore descrive i personaggi, forse perché Verga cerca ora di abbandonare i moduli descrittivi più usurati della tradizione tardo-romantica che ancora appesantivano i suoi primi romanzi.¹¹ L'obiettivo, maturato in questa transizione diegetico-stilistica di cui *Una peccatrice* è un passaggio fondamentale, è di arrivare invece a una sorta di realismo determinista in cui le caratteristiche fisiche e comportamentali diventano lo specchio dell'anima dei personaggi.¹² Tra tutti, è certamente Narcisa colei che costringe l'autore a un più attento lavoro di cesello: le numerose descrizioni della donna si aggrovigliano spesso in costrutti sintattici controllati a stento da Verga; in questi casi lo scrittore inciampa spesso sull'esotismo lessicale, essenziale anche in *Frine* per rendere la studiata eleganza femminile,¹³ che egli non domina pienamente nemmeno dal punto di vista grafico (*barnusse* > *burnous* III, 204; *bearnus* > *beurnus* > *bournous* VIII, 221). Valga come esempio la descrizione di Narcisa che passeggia al lungomare della *Marina* (I, 56-58): in un primo momento era molto più semplice e risentiva ancora dell'interferenza del siciliano, come dimostrano il termine *sciallo* (sic. *sciallu*) 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 forestierismi tecnici della moda e arrivando addirittura a considerare più appropriato al contesto l'uso dell'aggettivo 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*.

In casi opposti Verga ha voluto abbassare il tono del testo per adeguarlo diafasicamente al contesto descritto. Uno di questi interventi riguarda la scena in cui Brusio, all'apice della sua delusione d'amore, si mescola a una turba di popolani.¹⁴

¹¹ Branciforti aveva parlato a tal proposito 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». *Alla conquista della lingua letteraria*, cit. p. 298.

¹² Si tratta di una «linea di anticipazione del carattere del personaggio che Verga seguirà ancora in *Eva*, e *Tigre reale* (meno in *Eros*)». Giuseppe Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2001, p. 12.

¹³ Lucia Bertolini, *Il discorso discontinuo*, cit.

¹⁴ Si tratta, secondo alcuni critici, di uno degli esempi più maturi del realismo a cui Verga arriva nel romanzo. Cfr. Carmelo Musumarra, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 56 e Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1941 (1995). p. 40.

Verga è tornato più volte sul testo, come cercando il giusto dosaggio di una scrittura a tratti ancora troppo poco aderente al contesto e a tratti, al contrario, caratterizzata da un eccesso di dettagli realistici. Solitamente egli ha sfruttato un lessico più basso ed espressivo rispetto a quello della prima stesura (*ebbro* > *avvinazzato*, V, 76; *ira* > *rabbia* V, 102, 103; *schiamazzo* > *tafferuglio* V, 124). Alcune sostituzioni appaiono tanto più significative perché ricorrenti e in certi casi rinforzate da didascalie contestualizzanti: la *quadriglia*, ad esempio, diventa sempre la *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 urli 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 con noi! Vado a prenderli per le orecchie!». V, 255-266

In più casi, quindi, come si è inteso qui dimostrare, è stata proprio la lettura filologica del testo a consentire di restituire al romanzo verghiano il suo pieno valore documentario: *Una peccatrice* è testimone cioè della crescita di uno scrittore che in anni cruciali della propria formazione si sforzava, con esiti alterni, di arrivare a soluzioni stilistiche e linguistiche adeguate alla nuova poetica realistica alla quale si stava avvicinando e che presto avrebbe rivoluzionato dall'interno.