

open access

FONDAZIONE VERGA
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente

GIACOMO PIGNATARO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico

GABRIELLA ALFIERI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Antonio Di Grado, Matteo Durante, Cristina Grasso,
Mario Pagano, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, Natale Tedesco,
Mario Tropea, Sarah Zappulla Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti – Università di Roma - La Sapienza
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania
Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vincente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Carla Riccardi – Università di Pavia
Paolo Tortonese - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

REDAZIONE

Dora Marchese (coordinatrice)
Valentina Puglisi, Tamara Sabella (redattrici)

DIRETTORI

Nicolò Mineo, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro

DIREZIONE E REDAZIONE

Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 - 95131 Catania
tel. 095 7150623 - Fax 095 314392
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione di ciascun articolo tramite due revisori anonimi (*double blind peer review*).

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

6

(nuova serie)

Direttore responsabile: Nicolò Mineo
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2013 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di giugno 2016
da Euno Edizioni - Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Photograph - Palermo

INDICE

- 7 GABRIELLA ALFIERI
Presentazione
- 23 GIORGIO FORNI
La vicenda redazionale delle *Novelle rusticane*.
Un quadro dei risultati conseguiti
- 79 LUCIA BERTOLINI
Il percorso discontinuo da *Frine* a *Eva*
- 107 MARIA DI VENUTA
Il marito di Elena
- 137 CARLA RICCARDI
Primavera: una nuova fisiologia dell'amore
- 147 MARGHERITA DE BLASI
Per l'edizione critica di *Eros*
- 167 ROSY CUPO
Per l'edizione critica di *Dal tuo al mio* di Giovanni Verga
- 185 BARBARA RODÀ
Per l'edizione critica del testo teatrale de *La Lupa*.
Con una nota su *Cavalleria rusticana*

open access

GABRIELLA ALFIERI

PRESENTAZIONE

In questo numero degli «Annali» la Fondazione Verga ‘lancia’ la nuova serie dell’Edizione Nazionale, che si propone in assoluta continuità con la precedente, interrottasi per un insieme di concause nel 2003, dopo un quindicennio di fervida attività.¹ L’acquisizione delle carte verghiane, che Pietro Verga vendette alla Regione Siciliana nel 1978, dopo esserne rientrato in possesso, consentiva finalmente l’avvio dell’Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, fondata da Francesco Branciforti, che la affidava all’editore Le Monnier, col supporto finanziario del Banco di Sicilia, che integrava i contributi statali.² La tutela scientifica dell’impresa veniva affidata al Comitato, composto dai più qualificati esponenti della Letteratura e Filologia Italiana del momento (Borsellino, Masiello, Guglielminetti, Musumarra, Petrocchi, Resta, Santangelo, Sipala, Nencioni, Asor Rosa), e da uno storico aperto alla cultura letteraria e filologico-linguistica come Giarrizzo.³

Fra gli anni Novanta e i primi anni Duemila il Banco di Sicilia ri-

¹ L’Edizione è stata istituita con D.P.R. del 13 gennaio 1981 e il relativo Comitato è stato nominato con i DD. MM. del 2 e 15 aprile dello stesso anno. Presieduto da Francesco Branciforti fino al 2007 e fino al 2010 da Gianvito Resta, è attualmente diretto da chi scrive. Si elencano, in ordine di uscita, i volumi finora pubblicati: 1988 - *I Carbonari della Montagna. Sulle lagune* a cura di M. Verdirame, *Tigre Reale I e Tigre Reale II*, a cura di M. Spampinato Beretta; 1992 - *I ricordi del Capitano d’Arce* a cura di S. Rapisarda; 1993 - *Mastro-don Gesualdo 1888 e Mastro-don Gesualdo* a cura di C. Riccardi; 1994 - *Don Candeloro e C.*¹ a cura di C. Cucinotta; 1995 - *Dal tuo al mio* a cura di T. Basile; 2003 - *Per le vie* a cura di R. Morabito.

² Con D.P.R. del 13 gennaio 1981 si istituiva l’Edizione Nazionale e con i DD. MM. del 2 e 15 aprile se ne nominava il Comitato, presieduto da Francesco Branciforti fino al 2007.

³ Attualmente il Comitato è composto da Gabriella Alfieri, Carla Riccardi, Alberto Asor Rosa, Antonino Borsellino, Francesco Bruni, Matteo Durante, Vilitio Masiello, Nicolò Mineo, Cristina Montagnani, Margherita Spampinato, Gino Tellini; tesoriera Adele Leanza; il Comitato di lettura da Gabriella Alfieri, Cristina Montagnani, Carla Riccardi, Margherita Spampinato.

tirava il proprio impegno, mentre la Casa Editrice Le Monnier veniva acquisita dal Gruppo Mondadori. Si arrestava così forzatamente la prestigiosa impresa, che aveva meritoriamente restituito alla comunità scientifica edizioni filologicamente accreditate dei testi verghiani.⁴

Nel 2013 si otteneva finalmente la liberatoria, e si poteva riprendere la pubblicazione.⁵ La nuova serie dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, promossa dalla Fondazione Verga di Catania con il sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, si è avviata con l'edizione de *I Malavoglia* presso la casa editrice Interlinea, specializzata in letteratura e alta cultura. Inaugurata nel 1987 con *Vita dei campi* a cura di Carla Riccardi e *Drammi intimi* a cura di chi scrive, l'Edizione Nazionale dovrebbe concludersi entro questo decennio per romanzi, novelle maggiori e 'minori' e teatro, mentre rimane ancora da programmare l'epistolario.⁶

Lo stesso Francesco Branciforti, che ha fondato e pilotato a lungo l'impresa, aveva preventivato i principali fattori di condizionamento e di rallentamento di un'edizione nazionale: fluidità metodologica determinata dalla mutante realtà politico-culturale e scientifico-accademica, e soprattutto «lo stato di conoscenza e di divulgazione» del testo o dei testi da editare.⁷ A simili cause "endemiche", che effettivamente rallentano parecchie edizioni nazionali,⁸ nel caso specifico si venivano ad aggiungere circostanze esterne, come la tragica scomparsa di Francesco Branciforti e poi di Gianvito Resta, che hanno cercato con instancabile energia di far uscire dalla paralisi l'edizione.

⁴ Dalla morte dello scrittore le edizioni di testi verghiani erano state curate dai fratelli Vito e Lina Perroni, che contaminavano con arbitrarietà e imperizia autografi e stampe o redazioni diverse (cfr. S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. V (2012 ma 2015), pp. 127-152).

⁵ È merito soprattutto di Carla Riccardi aver svincolato da Edumond l'edizione.

⁶ Ecco il piano editoriale, elaborato in base all'ordine di consegna previsto dei testi: *Ena, Vagabondaggio, Il marito di Elena, In portineria, Dal tuo al mio* (dramma), *Primavera, Una peccatrice, Pagine sparse, Cavalleria rusticana* e *La Lupa, Eros, Storia di una capinera, Caccia al lupo, Caccia alla volpe, Frammenti vari e sceneggiature cinematografiche*. Per i curatori si veda la parte finale del presente scritto.

⁷ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI-G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, a p. 60.

⁸ M. SCOTTI-F. CRISTIANO, *Storia e bibliografia delle Edizioni Nazionali*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard 2002.

Fattori positivi invece si sono rivelati, quasi come in una serie di corsi e ricorsi storici, i ritrovamenti dei manoscritti, che hanno coinciso con l'avvio e poi con la ripartenza dell'impresa. Col primo fondamentale recupero dei manoscritti nel 1978 si chiudeva la fase del «muro del pianto», e si risolveva la «questione Verga-testo», che aveva gravato per decenni «sulla cattiva coscienza del mondo letterario ed imprenditoriale italiano». ⁹ Nel 2013 l'auspicato – ma non certo previsto – ritrovamento dei manoscritti ancora mancanti è venuto a coincidere con il riavvio dell'attività editoriale, segnato dalla pubblicazione de *I Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco. ¹⁰ Si è così giunti alla ripresa sistematica e sperabilmente definitiva dell'Edizione, di cui nei contributi di questo numero degli «Annali» si ha una prima anticipazione storico-critica. ¹¹

I risultati della prima serie di edizioni e quelli dei due capolavori che hanno inaugurato la nuova serie (*I Malavoglia* e le *Novelle rusticane*) confermano che per un autore come Verga, ossessivamente motivato a intervenire sui propri testi fino alle ultime bozze, si impone più che mai una convergenza metodologica tra filologia e linguistica. Le prove di stampa di molte opere non ci sono prevenute, sicché uno strato variantistico a volte decisivo si può ricostruire solo nei suoi esiti definitivi, come si intuisce dai casi documentati, primo fra tutti il mirabile finale de *I Malavoglia*. ¹²

La casistica che sta emergendo dalle edizioni in corso conferma la serialità della prassi correttoria verghiana. Le correzioni investivano ogni possibile dimensione compositiva, dai rimescolamenti strutturali alle varianti grafiche o interpuntive, e puntavano immanicabilmente a ottenere la massima efficacia nella rappresentazione e nell'espressione. Per attingere il primo obiettivo, la strategia prevalente era quella di dislocare in avanti o all'indietro sequenze narrative: capitoli nei romanzi, passaggi descrittivi e diegetici nelle novelle.

⁹ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 59.

¹⁰ Il Comitato sta coadiuvando le autorità competenti nel restauro e nella conservazione delle preziose carte, e ne ha programmato la riproduzione digitale per garantirne, una volta decisa la vicenda giudiziaria, la disponibilità alla comunità scientifica.

¹¹ In uno dei prossimi numeri degli «Annali» si completerà la panoramica dei testi in programma.

¹² I carteggi con gli editori lo provano abbondantemente. Per la casistica delle varianti a stampa, si veda F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit.

Così ne *I Malavoglia* o in *Eva* il capitolo iniziale corrisponde al terzo o quarto di redazioni precedenti, e in *Jeli il pastore* o in *Dramma intimo* gli abbozzi ci tramandano lunghe unità narrative poi opportunamente sacrificate. Per citare un caso affrontato nelle pagine che seguono, *Il marito di Elena* si apre con il teatrale ingresso di Camilla che annuncia la fuga d'amore della sorella ai genitori che stanno per andare a dormire. L'efficace incipit in realtà risulta dalla cancellazione di ben tre capitoli in cui si descriveva pedissequamente l'idillio tra Elena e il futuro marito, poi ridotto a un fugace *flash back*. Simile espediente si sarebbe poi riprodotto nel *Mastro-don Gesualdo*, che a sua volta evolveva da testi novellistici ridondanti di excursus autobiografici.¹³

Le peripezie degli autografi, e una consuetudine critica a lungo insensibile alla materialità del testo hanno celato la complessa stratificazione compositiva dell'opera verghiana che oggi le edizioni critiche stanno configurando. Se il duplice rifacimento del *Mastro-don Gesualdo* (con i rispettivi piani interni) rispecchia dinamiche più consuete, come le triplici stesure dell'*Orlando Furioso* o dei *Promessi sposi*, l'unico autografo de *I Malavoglia* incorpora ben quattro stratificazioni, caso emblematico di una scrittura «lenticolare».¹⁴

Nel calibrare il tenore espressivo di lessico e sintassi poi Verga agisce con logica bidirezionale: ora leviga i sicilianismi troppo evidenti, ora fa impennare la pagina con toscanismi, settentrionalismi o aulicisms morfologici o lessicali, che conglomerano «i vari linguaggi dei vari Verga».¹⁵ Per adeguare il proprio lessico agli eroi piccini, lo

¹³ Si vedano le edizioni critiche de *I Malavoglia* (a cura di F. Cecco, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014), di *Mastro-don Gesualdo* (a cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993) e di *Vagabondaggio* (a cura di M. Durante, che ha dato efficaci anticipazioni di simili dinamiche in *Una laboriosa ricomposizione verghiana. L'autografo della novella «Vagabondaggio»*, in *Il punto su... Verga e il verismo*, Atti del Congresso, a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. II (2009), pp. 117-177). Cfr. anche C. RICCARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di Filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 265-392. Per *Il marito di Elena* si veda l'articolo di Maria Rita Di Venuta, *infra*.

¹⁴ F. BRANCIFORTI, *L'autografo de «I Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale, Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., II, pp. 515-562, e la citata edizione critica di Cecco. Com'è noto, il *Mastro* fu pubblicato a puntate nella «Nuova Antologia» da luglio a dicembre del 1888, e poi in volume nel 1889 dall'editore Treves.

¹⁵ G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, in «Strumenti critici», XIX (1972), pp. 243-

scrittore incrementa il tenore idiomatico (*entrava mogio mogio > si ficcava dentro mogio mogio*),¹⁶ ovvero attenua la toscanità (*nero come l'anima di Giuda > nero peggio dell'anima di Giuda*). Inversamente, per italianizzare la fraseologia sostituisce locuzioni neutre a espressioni più caratterizzate (*mi sento come un pesce in mezzo al mare > mi sento come un pesce fuori dell'acqua*). Nella morfosintassi si bilanciava la marcatezza di un *che* polivalente sostituito a una congiunzione coordinante (*e se la teneva là > che se la teneva là*), o comparativa (*come se > che pareva*), con l'operazione inversa per cui il subordinante generico è surrogato da una semplice *e* copulativa, da un aulico nesso consecutivo (*che pare > e pare; che pareva > talché pareva*) o da un pronome relativo (*che > il quale*), ovvero un congiuntivo si intrufolava al posto del più colloquiale indicativo (*che uno che non c'è > che uno che non ci sia*). Una complessa gestione del dato dialettale sembra connotare anche le varianti del *Gesualdo*: le forme caratterizzanti, come sicilianismi e meridionalismi, alternano simmetricamente con desicilianizzazioni e toscanizzazioni. Nelle bozze Treves 1889, il francesismo – anche dialettale – *comò* cede a *canterano*, collaudato ne *I Malavoglia*, ma nel cap. II Verga opta per la variante fiorentina del termine, ignorando il bisticcio («Si alzò, andò ad appendere la chiave allo stipite dell'uscio, frugò alquanto nei cassetti del cassetton»). All'opposto il più colloquiale *bussare* soppianta il fiorentino *picchiare* già nell'autografo della prima redazione del romanzo, pubblicata in rivista («Al ritorno, per segnale, *busserò* tre colpi all'uscio»).¹⁷ Così ancora nelle *Rusticane*, il dialetto interferisce quasi sommessamente in un densissimo contesto di *Pane nero*:

le erbacce, che Nena ci si era ridotte le due mani una pietà per strapparle ad una ad una, bocconi, *con tanto di pancia*, tirando la gonnella sui ginocchi, onde non far danno. E non sentiva il peso della gravidanza, né il dolore delle reni, come se ad ogni filo verde che liberava dalle erbacce, facesse un figliuolo.

258, poi in ID., *Fra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi 1983, pp. 161-175.

¹⁶ Cfr. sic. *ficcarisi dintra* 'rientrare in casa'. Questo e gli esempi che seguono sono tratti da G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, cit., pp. 76 sgg.

¹⁷ E. MANTEGNA, *Il dialetto nella storia del testo: il siciliano nelle varianti dei «Mastro-don Gesualdo»*, in *Dialetto nel tempo e nella storia*, Atti del Congresso di Sappada/Plodn (2-5 luglio 2015), a cura di G. Marcato, Padova, Cleup 2016, in corso di stampa.

La primavera cominciava a spuntare dappertutto, nelle siepi di fichidindia, nelle macchie della viottola, fra i sassi, sul tetto dei casolari, verde come la speranza; e Santo, camminando pesantemente dietro la sua compagna, curva sotto il sacco dello strame per le bestie, e con tanto di pancia, sentivasi il cuore gonfio di tenerezza per la poveretta, e le andava chiaccherando, colla voce rotta dalla salita, di quel che si avrebbe fatto, se il Signore benediceva i seminati fino all'ultimo.

L'efficace espressione sarebbe stata poi introdotta in bozze e applicata anche a Lucia, incinta del padrone:

Attorno al lettuccio della morta si strappavano i capelli, e si davano dei pugni in testa, senza pensare ad altro. Poi come Santo si accorse della sorella con *tanto di pancia*, ch'era una vergogna, si mise a dire in mezzo al piagnisteo.¹⁸

Un esempio mirabile di questa complessa dinamica è proprio l'edizione delle *Rusticane* di Giorgio Forni. Grazie al poderoso lavoro del filologo si sono attinti risultati rilevanti sul piano storico-critico e storico-linguistico, con esiti così schematizzabili:

1) reimmergere i testi nel contesto germinativo, verificando se tra la stesura in rivista e il travaso in collane editoriali si determinassero adeguamenti dei testi agli orizzonti di attesa ai destinatari reali (borghesia umbertina affamata di pittoresco), e riconsiderando il rapporto tra le recensioni, le novelle e le reazioni dell'autore. Si rimotiva così la portata dirompente della scrittura verghiana, che incamera l'esperienza di Zola come archetipale della modernità, e che in testi come *La roba* realizza «un esperimento esplorativo carico d'avvenire». ¹⁹ Teoria e prassi si rivelano sempre compresenti in Verga, e si concretano nella ricerca di una «forma del racconto solidale con l'ambiente rappresentato», con un montaggio di punti di vista che «perimetran» lo spazio narrativo: l'autore mette in atto una regia espressionistica del molteplice e del contraddittorio che mira a comporre un apologo sarcastico distanziandosi ironicamente dai

¹⁸ G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2016 pp. 108, 109 e 136.

¹⁹ G. FORNI, *Alle origini del tipo borghese*, ivi, pp. XI-CV, a p. XI.

diversi livelli enunciativi: l'autore si ritaglia in tal modo l'ambito posto vuoto, ma suggerisce al contempo uno sguardo critico e corrosivo sulle cose. La delega diegetica non si basa più sulla regressione a un indistinto coro popolare, ma mette in scena un commosso narratore campagnolo e un ascoltatore laico e disincantato, il quale proietta sulla pagina uno sguardo scettico e divertito che si sublima nel *Mistero*, attraverso il resoconto comico della sacra rappresentazione. Sembra questa la struttura antitetica e aperta peculiare delle *Rusticane*. Il tipo borghese insomma appare riassorbito nel racconto, e si istituzionalizza quasi un umorismo obiettivo.²⁰

2) ridefinire dall'interno le innovazioni stilistico-linguistiche: nella sperimentalità delle *Rusticane*, protese verso il *Mastro*, Verga ci conferma che, come e più che ne *I Malavoglia*, il suo interesse prioritario è riprodurre l'oralità, sicché la dialettalità assume un ruolo secondario rispetto alle cadenze del parlato. Si tratta di un'oralità rigrammaticalizzata, che punta all'immedesimazione illusionistica, riproducendo una varietà di cadenze parlate che, da un punto di vista interno al racconto, sanciscono e insieme animano una strategia di distanziamento ironico. I manoscritti testimoniano un intenso lavoro sulla frase, che, attraverso continui ritocchi ritmici e lessicali in punta di penna, mira a trasmettere alla rappresentazione narrativa «il colore rude e suggestivo della verità vissuta» con semplici tratti mimico-espressivi.²¹ Così si spiegano i vistosi calchi dialettali poi sostituiti o espunti, come, in *Il Reverendo: paraspolo* da *paraspolu*, “pezzo di terra quanta può seminarne un contadino”; *cappelletti* da *cappillettu*, “sorta di malattia che viene al cavallo nelle gambe di dietro”, *dava impaccio* da *dari impacciu*, “ostacolare il maneggio degli affari”; o ancora le cadenze ambientali rettificate secondo precise e costanti strategie: a) segmentando il flusso discorsivo in enunciati indipendenti; b) sostituendo il polisindeto colloquiale e il *che* polivalente con connettivi letterari (*talché*, *sicché*, *dacché*, *il quale*); c) innestando nel costruito popolare forme arcaiche come *poscia*, *allorché*, *al par di*, *onde*, *dicevasi*, *sentivasi*, *istesso*, *isdruciolare*, e toscanismi marcati (*ruzz'eranno*, *guazz'atoio*), secondo dinamiche già segnalate da Nencioni per *I Malavoglia*.²² Un'al-

²⁰ Ivi, pp. xxvi sgg.

²¹ Ivi, p. xxv.

²² Ivi, pp. xxvi, nota 43. Forni non cita Nencioni, ma rinvia a G. MAZZACURATI,

tra tendenza correttoria con risvolti stilistico-diegetici risulta l'oggettivazione di punti di vista o note psicologiche d'autore, perseguita attraverso un equilibrio instabile fra angolazione prospettica e parola parlata, a sua volta ottenuto eliminando tratti descrittivi («non si vergognava > non lo nascondeva che suo fratello l'aspettava col fanale in anticamera > si faceva aspettare in anticamera da suo fratello, col lampione in mano», *Il Reverendo*), o dettagli interpretativi: *per paura che > giallo come un morto (Cos'è il re)*. L'adeguamento al punto di vista dei personaggi si raggiunge rimodulando «la scena in soggettiva» col sopprimere «elementi informativi a favore dell'allusività prospettica» (i danari del viaggio che gli aveva dati quell'amico del Re che era venuto a parlargli per la lettiga nello stallatico di Caltagirone > i danari della Regina», *Cos'è il re*); proiettare in primo piano dettagli connotativi: *l'avevano fatto sacerdote > l'avevano fatto frate > gli avevano messo la tonaca (Il Reverendo; cfr. sic. farisi parrini)*; distanziare il dato con opzioni lessicali auliche (*acchiappava > sorprende in contravvenzione in Don Licciu Papa*), o, all'inverso, popolareggianti (*trovarsi il marito > chiapparlo per marito in Pane nero*). Più in generale, anticipando soluzioni del *Mastro*, la parola franta ed ellittica dei personaggi subentra alla diffrazione dei punti di vista. In definitiva, la *ratio* delle *Rusticane* 1883 sembra la panoramica prospettica; nella revisione del 1920 si individuano costanti correttorie che, lungi dal porsi come interventi occasionali o estrinseci, rivelano intenti maturati e motivati.²³

A parte le «concordanze verghiane» di Gian Paolo Marchi, integrate poi da Gino Tellini, e alcune proposte di edizione critica «ipertestuale»,²⁴ la filologia verghiana in senso stretto rimane legata all'Edizione Nazionale voluta e realizzata da Francesco Branciforti, attingendo alla propria scuola e a quelle di Dante Isella e

Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana, in «Sigma», X (1977), 1-2, pp. 45-60.

²³ Ivi, pp. xxviii sgg.

²⁴ G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini 1970 e ID., *Mantissa alle «Concordanze verghiane» (con frammenti inediti)*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», XXX (1978-79), pp. 1-18; cfr. anche G. TELLINI, *Nuove «concordanze» verghiane*, in «Sigma», 1977, vol. X, 1-2, pp. 61-90, e A. DI SILVESTRO-A.R. SARANITI, *Saggio di un'edizione critica delle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga. I. «Gli orfani»*, CD-ROM, Catania 2002; A. DI SILVESTRO-S. CARELLA, *Proposta di un'edizione critica ipertestuale in CD-ROM delle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga. I. «Pane nero»*, Catania 2002.

Gianvito Resta.²⁵ Si devono a Carla Riccardi edizioni critiche delle sceneggiature per il cinema muto, e di scritti d'occasione.²⁶

Ne *Lo scrittoio del verista* Francesco Branciforti faceva il punto sugli autografi verghiani, e, prospettandone le singole situazioni filologiche, offriva a tutti i curatori dell'Edizione Nazionale un'imprescindibile griglia di riferimenti esterni e interni:

particolari biografici, notizie tratte dai carteggi, esame dei manoscritti, censimento delle stampe apparse vivente l'Autore, rapporti di continuità e di rottura tra diversi momenti e diverse fasi. Ma non avrebbe costituito una monade, circoscritta ed esaurita in se stessa: pur con un suo autonomo significato essa sarebbe stata funzionale al testo, giustificandone la configurazione non solo nell'esito definitivo ma nei suoi vari passaggi, che disposti nella loro identificata stratigrafia erano offerti a suo corredo.²⁷

Senza la minima intenzione di emulare quel mirabile affresco filologico, ci limiteremo a richiamare il tenore caratterizzante dei testi da editare, rilevando gli aspetti che l'edizione critica può mettere in luce. Si rinvia invece, per la verifica e l'integrazione della panoramica offerta da Branciforti come «libro provvisorio» ai curatori, ai singoli contributi che, prefigurando le introduzioni ai testi critici, dovranno ricostruire l'elaborazione interna di romanzi, novelle, drammi o commedie, per guidarci a un credibile «riconoscimento della forma», che per ciascuno di essi «lo scrittore volle nella stesura definitiva», e per fornirci insieme alle motivate scelte d'apparato «il

²⁵ Alla scuola di Dante Isella appartengono Carla Riccardi e Ferruccio Cecco, curatori delle edizioni critiche del *Mastro* e de *I Malavoglia* poi accolte nell'Edizione Nazionale (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a cura di C. Riccardi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore 1979; e G. VERGA, *I Malavoglia*, ed. critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo 1995). Sono allievi di Branciforti e di Resta rispettivamente Margherita Spampinato, che ha editato *Tigre reale I e II*, e Cosimo Cucinotta, responsabile di *Don Candeloro e C.*

²⁶ «*Gli artisti parlano?*» *La versione muta di «Caccia alla volpe»*, in *Verga e il cinema*, Catania, Maimone, 1996; G. VERGA, *Due sceneggiature inedite*, testi, prefazione, postfazione a cura di C. Riccardi, Milano, Bompiani 1995; *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, pp. 265-392; e ancora: *Milano 1881*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Milano, Il Muro di Tessa 2014.

²⁷ M. SCOTTI, *Giovanni Verga*, in M. SCOTTI-F. CRISTIANO, *Storia e bibliografia delle Edizioni Nazionali*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard 2002, pp. 242-247, a p. 245.

compendio della storia del testo, in altre parole la sua “biografia”». ²⁸

La rappresentazione in apparato di questa nuova serie mantiene pertanto la codifica impostata da Francesco Branciforti e mirante a un’«estetica tipografica» condivisibile anche da un pubblico esteso: i segni convenzionali e le abbreviazioni che traducono la dinamica e la sequenza delle varianti d’autore sono trasparenti, onde evitare l’effetto «di un inestricabile ed allucinante labirinto di parole e sintagmi e sparsi frammenti, ostico finanche agli “addetti ai lavori”». L’apparato critico insomma ritrae la trafila scrittoria dei testi, ricostruita attraverso la successione delle varianti, da quella macrosintattica, a quella «abortita», legata a un «lampeggiamento temporaneo» e mai «entrata nel circolo di una stesura complessiva». ²⁹

Tra i volumi di prossima uscita ³⁰ si conta *Eva*, il romanzo della ballerina e del pittore, iniziato nel 1864-65 a Catania, riscritto a Firenze e pubblicato a Milano nel 1873: l’edizione critica curata da Lucia Bertolini ne rileva la complessa riscrittura dalla prima stesura *Frine*, ancora legata ai moduli del racconto d’appendice, e la redazione definitiva che rinvia al romanzo psicologico, travalicando persino la pur recente Scapigliatura. Seguiranno le dodici novelle di *Vagabondaggio*, a cura di Matteo Durante, che, composte nel triennio 1885-87, non solo si configurano terreno di sperimentazione del *Mastro*, ma rimandano a opere precedenti o successive, confermando la ricorsività di temi e stili nella ricerca verghiana. ³¹ *Il marito di Elena*, affidato a Maria Rita Di Venuta, si rivela alla lettura variantistica molto meno “misterioso” come caso letterario: romanzo mondano, pubblicato a ridosso de *I Malavoglia* solo per risarcire l’editore Treves del “fiasco”, era stato progettato già nel 1878 e fu poi accantonato per il primo romanzo dei *Vinti*. Le numerose trasformazioni strutturali e contenutistiche evidenziano le potenzialità

²⁸ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 68 e p. 61.

²⁹ Ivi, pp. 64-65.

³⁰ Si citeranno i testi seguendo il piano editoriale (cfr. la nota 3), accorpando però i testi per genere di appartenenza: ad es. *In portineria* sarebbe il quarto nell’ordine di pubblicazione programmato, ma lo si è sfatto slittare all’ultimo posto per non infrangere la compattezza del gruppo di opere teatrali.

³¹ Cospicue anticipazioni sulla dinamica scrittoria si trovano nel saggio di M. DURANTE, *Una laboriosa ricomposizione verghiana*, citato alla nota 8.

di Verga, che gestisce simultaneamente la rappresentazione di ambienti urbani e rurali, realizzando una scrittura bifronte.

Concepite parallelamente a *Nedda* e pubblicate nel 1877, le novelle della raccolta *Primavera*, nell'edizione critica curata da Carla Riccardi, confermano lo sperimentalismo verghiano che spazia dal gotico di maniera delle *Storie del Castello di Trezza* all'atmosfera *bohémienne* della novella eponima. La tematica dell'amore, rappresentata in un medioevo cavalleresco e nel presente borghese o popolano, è affrontata con una dinamica diegetica che avanza verso la scissione veristica tra narratore e vicenda. *Eros*, il testo che chiude il ciclo dei cosiddetti romanzi fiorentini, grazie all'edizione critica curata da Margherita De Blasi, conferma la sua centralità nella parabola della scrittura verghiana. La stesura multipla, elaborata negli anni del trasferimento a Milano (1869-71), ne testimonia il ruolo cruciale assegnatogli dall'autore: *Aporeo*, poi *Eros*, segna infatti il superamento definitivo dell'autobiografismo, approdando all'oggettivazione del punto di vista con un narratore esterno che mette in risalto i fatti più che commentarli.

Passando al versante teatrale, la vicenda scrittoria di *Dal tuo al mio*, dramma-romanzo animato dalla ricerca dell'implicito, è un *unicum* compositivo nell'attività letteraria di Verga che lavorò ai due testi tra il 1902 e il 1906: dal copione teatrale, la cui edizione critica è affidata a Rosy Cupo, fu tratto il romanzo (curato da Tania Basile nella prima serie dell'Edizione Nazionale). Tra una messa in scena e l'altra (Roma 1903 e Milano 1904) il terzo atto fu riscritto dall'autore che contemporaneamente si dedicava alla stesura del romanzo. Un volume raccoglierà *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *In portineria*, riproducendo la volontà editoriale dell'autore che raccolse drammi passionali siciliani e drammettino intimo milanese in un unico testo. L'edizione critica di Barbara Rodà mette adeguatamente in luce le dinamiche compositive dei due drammi rusticani del Verga. La laboriosa scrittura di *Cavalleria* si protrasse dal 1875 al '79, in concomitanza con *I Malavoglia*, rielaborando in forma scenica la seconda parte del *Padron 'Ntoni*. Il tema passionale e violento ebbe successo presso il pubblico borghese dell'epoca, offuscando il valore dell'altra produzione verghiana. Non meno complessa la fase redazionale de *La Lupa*, nella quale la versione teatrale appare scritta in funzione del melodramma poi non realizzato da Puccini. La stesura del «drammetti-

no» popolare *In portineria* a partire da *Il canarino del n. 15* (novelle di *Per le vie*) è testimoniata da una selva di manoscritti, il cui confronto nell'edizione critica di Sebastiano Italia evidenzia la ricerca dell'ellissi nella rappresentazione scenica. Il dramma è continuamente alluso nei dialoghi per rendere le «mezze tinte dei mezzi sentimenti», al fine ultimo di sperimentare moduli rappresentativi delle classi alte nella *Duchessa* e di perseguire un contatto diretto con il pubblico.

Nel numero 10 degli «Annali» saranno affrontate le vicende filologiche di *Una peccatrice*, il cui manoscritto viaggiò con l'autore da Catania a Firenze nel 1865, e il cui interesse risiede nella sua natura di testo ponte tra la prima e la seconda maniera verghiana. L'edizione critica, curata da Daria Motta, sfata lo stereotipo per cui il testo si debba confinare nello spazio geostorico e geolinguistico dei romanzi catanesi, in quanto la vicenda e la sua resa stilistica si mantengono in equilibrio stabile tra motivi ed esiti della narrativa romantica e realista, con prime avvisaglie dello psicologismo dei romanzi mondani.

Anche le *Pagine sparse* di Verga, la cui edizione critica è curata da Mariella Giuliano, riservano un sorprendente interesse, spaziando da novelle mai raccolte in volume (*Il come, il quando e il perché, Caccia al lupo, Una capanna e il tuo cuore*), a scritti d'occasione per catastrofi (*Casamicciola*) o per eventi editoriali o culturali (*I dintorni di Milano*), e prefazioni. La trafila filologica, in molti casi arricchita dagli autografi, conferma l'impegno di una scrittura "lavorata" anche per questa testualità eterogenea e a volte "riciclata", ma non per questo meno rappresentativa.

Il romanzo epistolare *Storia di una capinera*, nell'edizione critica a cura di Andrea Manganaro che ne svela la complessa stratificazione, si ribadisce come testo che anticipa l'autentica svolta nella narrativa verghiana: tematica psicologica e tematica sociale, incorporate ancora nella trilogia romantica catanese e in *Una peccatrice*, interagiscono e si confrontano nel dramma intimo e fatale della giovane Maria, monacata a forza, e vittima di impietose dinamiche familiari non impedita da un padre imbelles e colluso.

Il secondo volume del teatro raccoglierà *Commedie mondane. Bozzetti scenici. Abbozzzi*. Nelle commedie "mondane" Verga simulava un linguaggio realisticamente mimetico dei vezzi e delle ipocrisie delle "alte sfere". *Rose caduche* – scritta a Firenze in piena immersione nella

società da rappresentare – presenta una cifra stilistica che contamina melodramma e formulario galante.³² Nei *Nuovi Tartufi* si stigmatizza la maschera sociale con i suoi codici e sottocodici di falsità esacerbata dall'ambizione politica: a trionfare sarà comunque il moralismo borghese.

I due bozzetti scenici del Verga maturo, *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, incentrati sul tradimento, costituiscono un esempio emblematico della costante sperimentaltà verghiana, mirante a dimostrare l'equipollenza tra il sentire amoroso nelle diverse classi sociali. Lo conferma la simultaneità anche compositiva de *La caccia al lupo*, bozzetto rusticano dotato di un precedente novellistico, e de *La caccia alla volpe*, bozzetto mondano, composti nell'estate 1901 e rappresentati a Milano in autunno.

Non meno rappresentativi si configurano gli abbozzi teatrali: la *Commedia dell'amore* (intitolata prima *Le farfalle*, *Civettando*, e *Al gioco d'amore*) è anticipata dalle quattro scene della commedia *Dopo*, pubblicate dall'autore, che ricalcavano la vicenda di *Tristi amori*, e si rifacevano al rassicurante moralismo dei giovanili drammi mondani. L'edizione critica curata da Giuseppe Polimeni rivela un significativo laboratorio di quella «teatralità al quadrato» teorizzata dai Goncourt per le classi alte, e praticata da Verga in tutti i generi testuali.

L'Edizione Nazionale sarà anche disponibile in versione digitale per lettura in e-book e su tablet o smartphone. La riproduzione digitale consultabile on line, a cui si sta lavorando intensamente, consentirà di trasmettere il senso dinamico del “farsi” del testo letterario a un pubblico esteso, attraverso un confronto visivo, immediato e concreto tra il manoscritto e le stampe.

Si attuerà così, con un dinamismo imprevedibile al momento della progettazione dell'edizione cartacea della testualità verghiana, la rappresentazione diacronica del testo «non tanto come una superficie levigata e ferma e compatta ed immobile (e perciò stesso improbabile)», quanto «in una conformazione scabrosa, piena di ombre e di luci, con una fermentazione conclusa – è vero –, ma la cui forza dinamica residua ancora e sempre lega ed alimenta le sue

³² Cfr. D. MOTTA, *Il «formulario della galanteria»: stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di «Rose caduche»*, in *Il teatro verista*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, 2 voll., II, pp. 157-185.

interne tensioni», con una omogeneità limitata a singole, frammentarie sequenze.³³

Se, come si spera, si manterrà questa serrata programmazione, la filologia verghiana avrà raggiunto uno dei suoi obiettivi fondamentali, potendo avvalersi del recente ritrovamento dei manoscritti, che prevedibilmente rinnoverà profondamente la conoscenza della narrativa e del teatro che costituiscono la produzione dell'autore de *I Malavoglia*. Il secondo passo sarà l'edizione dell'epistolario, ancora tutta da impostare ma non priva di significativi precedenti.³⁴ Una volta compiuta la ricognizione delle lettere edite e inedite,³⁵ se ne programmerà l'edizione critica in più volumi, secondo criteri che saranno stabiliti dal Comitato dopo un confronto teorico-metodologico con le più prestigiose e recenti esperienze in materia, sia italiane che europee. A tal fine si terrà nella prossima primavera un congresso internazionale dedicato a questa importante tematica e organizzato in sinergia con i Comitati per le Edizioni Nazionali di Luigi Capuana e Federico De Roberto, presieduti da Aldo Morace.

Se il ritrovamento dei manoscritti che lo stesso Branciforti dichiarava «perduti per sempre» garantisce la base per edizioni critiche attendibili,³⁶ un altro requisito metodologico auspicato dal fondatore dell'Edizione Nazionale verghiana sta per trovare imminente attuazione: lo spoglio linguistico organico delle opere di Verga, funzionale ad accertare e datare adeguatamente le varianti. La Fondazione Verga, d'intesa con l'Accademia della Crusca, ha elaborato il

³³ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 64-65.

³⁴ Cfr. F. MARCHEGIANI, *Per l'edizione nazionale dell'epistolario verghiano: due inediti giovanili*, in «Lingua e stile», I (2010), pp. 21-66. Si veda anche l'edizione delle *Lettere alla famiglia (1851-1880)* curata da G. Savoca-A. Di Silvestro (Acireale Roma, Bonanno 2011), del quale si rinvia anche al volume *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica* (Acireale Roma, Bonanno 2012), che riesamina la problematica dell'epistolario edito e inedito di Verga. Uno significativo è rappresentato anche dalle *Lettere ai nipoti* pubblicate da G. Sorbello (Caltanissetta, Lussografica 2007).

³⁵ Auspicata già da F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 66.

³⁶ I manoscritti di Verga furono microfilmati quasi per intero dalla Casa Editrice Mondadori, che ne aveva i diritti di pubblicazione, negli anni Settanta a casa Perroni, e le edizioni critiche già pubblicate, comprese le due della nuova serie, si sono basate su questa fonte. Per consentirne una consultazione più adeguata alla tecnologia attuale, se ne sta allestendo una riproduzione digitale a cura del Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga.

progetto di un vocabolario “reticolare” e digitale di Verga (e dei veristi), che dovrebbe rispondere alle coordinate storico-linguistiche e filologiche additate da Branciforti.³⁷

In definitiva, come mostrano alcuni inediti recentemente pubblicati.³⁸ solo la disponibilità del Fondo Verga nella sua integralità e auspicabilmente in un'unica sede, potrà restituire la figura e l'opera del grande scrittore, e rimotivare dal profondo il senso dell'impresa qui ripresentata:

A giustificare l'edizione nazionale delle opere di uno scrittore concorrono elementi diversi: in primo luogo il significato assunto da queste opere, per universale consenso della critica, nella storia morale e civile del nostro paese; in secondo luogo la determinazione di un interesse collettivo ad avere nella sua integrità e completezza la testimonianza dell'attività dello scrittore, al di là di ogni convenienza o fortuna editoriale; in terzo luogo la volontà di riconoscere tangibilmente il merito “nazionale” della sua opera, che in tal modo viene consegnata in modo stabile all'ideale sacrario dei nostri beni culturali al più alto livello.³⁹

Al di là poi di simili finalità assolute e istituzionali, l'Edizione Nazionale dovrà contribuire, attraverso la casistica filologico-eccodica dei singoli testi, ad affrontare e sciogliere, in maniera stabile se non definitiva, la complessa e tuttora irrisolta «questione “Verga-testo”».⁴⁰

³⁷ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 66. La realizzazione del progetto dipenderà dalla concessione dei finanziamenti richiesti a vari enti pubblici.

³⁸ A. DI SILVESTRO, *Verga “poeta” e 10 inediti a Capuana (+1)*, in «Otto/Novecento», XXXVI (2012), 2, pp. 53-68; ID., *Giovanni Verga e la storia antica in un riassunto inedito*, in «Otto/Novecento», XXXVII (2013), 2, pp. 21-41.

³⁹ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 60.

⁴⁰ Ivi, p. 61.

open access

GIORGIO FORNI

LA VICENDA REDAZIONALE DELLE *NOVELLE RUSTICANE*.
UN QUADRO DEI RISULTATI CONSEGUITI

La complessa storia testuale delle *Novelle rusticane* di Giovanni Verga, riesaminata qui anche sulla base di tutto il ricco materiale manoscritto esistente e finora inedito, permette di definire meglio la novità dei procedimenti compositivi del Verga dopo *I Malavoglia*. All'immedesimazione nell'universo linguistico dei personaggi si aggiunge ora il montaggio di punti di vista socialmente contrastanti come forma di «umorismo oggettivo». Risulta allora evidente che la scrittura ruvida e antiletteraria delle *Rusticane* costituisce uno degli episodi più alti e originali dello sperimentalismo narrativo del tardo Ottocento europeo.

The complex textual history of Giovanni Verga's Novelle rusticane, here re-examined also on the basis of all the rich manuscript material existing and till now unpublished, allows us to better define the originality of Verga's compositional procedures after I Malavoglia. The identification with the linguistic universe of the characters is now joined by the montage of socially contrasting points of view as a form of «objective humor». It is thus evident that the rough and anti-literary writing of the Rusticane constitutes one of the highest and most original episodes of narrative experimentation of the late 19th century in Europe.

1. *Alle origini del «tipo borghese»*

Consegnata al Treves la «seconda parte» de *I Malavoglia* nel settembre del 1880, il Verga visse giorni di scoraggiamento e di difficoltà economica. Come scriveva da Milano al fratello Mario il 15 novembre, si trovava «senza denari», «stanco e sfiduciato di tutto», e non sapeva bene «dove batter il capo» dopo che la promessa di un anticipo sul romanzo era sfumata tutt'a un tratto.¹ Ma forse è pro-

¹ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 102-103: «Sono senza denari, Treves che mi aveva promesso di darmi o farmi avere 2.000 lire alla fine del mese, mi ha scritto ieri sera per dichiararmi che stante la crisi commerciale non può mantenermi la promessa, e questo è stato un colpo che mi ha atterrato e mi ha fatto passare una notte come puoi immaginare».

prio in questi giorni di «angustia» e «ansietà» che egli prese in considerazione la proposta di collaborare alla «Rassegna settimanale» con «qualche novella o qualche bozzetto» rinnovatagli da Carlo Cecconi in settembre. Era in fondo un impegno vecchio ormai di tre anni e insieme anche un modo per procurarsi subito qualche guadagno.² Fatto sta che il 30 novembre confidava al Capuana di aver bisogno di «queste ore nere» per «fare qualcosa che sia degna di vivere», e il giorno dopo rassicurava il fratello Mario di aver «fiducia» nella propria vocazione di scrittore e di volerla perseguire nonostante tutto «colla perseveranza e l'attività».³ Di lì a poco, sulla «Rassegna settimanale» del 26 dicembre 1880 usciva un bozzetto breve e incisivo come *La roba*, tanto che il Cecconi ne deplorava bonariamente le «minime misure» proponendo al Verga di mandare quanto prima un «racconto che sia il *doppio della roba*». Steso in fretta fra inquietudini e disagi, quel testo era tuttavia un esperimento esplorativo carico d'avvenire.

Scrivendolo, certo il Verga guardava ormai oltre *I Malavoglia*, al successivo romanzo dei *Vinti* ambientato nella «piccola borghesia di provincia» come aveva anticipato al Treves il 19 luglio 1880, e forse egli considerava già anche il problema tecnico di rendere con «mezzi adatti» la «fisionomia speciale» di quel mondo paesano più agiato ed eterogeneo rispetto allo «scoglio» remoto di Aci Trezza, secondo il principio verista della «forma inerente al soggetto». Non v'è dubbio del resto che in questi anni l'officina novellistica costituisca ancora un campo di sperimentazioni preparatorie in vista delle specifiche procedure rappresentative del nuovo romanzo, ed è il Verga stesso a riconoscerlo dialogando con Francesco Torraca nell'estate del 1883: «I miei bozzetti sono proprio gli schizzi e le prove con cui preparo alla mia maniera i quadri».⁴ Nella misura breve della novella vi è già una ricerca teorica in atto nascosta dietro al riserbo di un autore che intende scomparire dalla scena del racconto: «non ho mai scritto una linea di critica; *non mi sento di affermare al-*

² Per i rapporti tra Verga e la «Rassegna settimanale» giova tener conto di R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1990, pp. 95-100 e 283-287, e R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino 1989, pp. 15-59.

³ Cfr. *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 100, e G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 104.

⁴ R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, cit., p. 253.

trimenti una teoria qualsiasi o dei principii artistici *che cogli esempi*.⁵ Ed è una «teoria» implicita che assume come termine di confronto costante e decisivo la grande narrativa francese d'avanguardia: se il modello dell'*Assommoir* di Émile Zola aveva giocato un ruolo determinante nell'invenzione stilistica de *I Malavoglia*,⁶ rivolgendosi sul finire del 1880 alla «piccola borghesia» rurale il Verga non poteva non tener conto della polemica fra Zola ed Edmond de Goncourt intorno al problema narrativo delle «ipocrisie» della «buona società» che aveva condotto Zola a descrivere i sordidi splendori di *Nana* e lo avrebbe poi portato al grigiore umoristico di *Pot-Bouille*. Nella *Préface* a *Les frères Zemganno* del 1879, ben presente al Verga della prefazione a *I Malavoglia* stesa nel gennaio del 1881,⁷ il vecchio Goncourt aveva sostenuto che non bastava il trionfo dell'*Assommoir* ad assicurare la vittoria definitiva del naturalismo: la vera sfida non era infatti ritrarre i bassifondi della società, quanto piuttosto riprodurre con lo stesso rigore d'analisi gli ambienti più sofisticati e signorili, perché nella sua vicinanza alla natura l'uomo del popolo ha gesti semplici e istintivi e dunque più agevoli da rappresentare, mentre i ceti elevati vivono di sfumature e mezzetinte difficili anche da cogliere nel loro riposto significato, se non dopo un lungo tirocinio d'osservazione. Ed era un ragionamento subito recepito dal Capuana, seppur in un'ottica non assimilabile a quella del Verga perché non puntava al «tipo» ma all'individualità d'eccezione:

L'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio; è più dappresso alla natura. L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità e possono afferrarsi facilmente. Di mano

⁵ Cfr. la lettera a Onorato Fava del 18 dicembre 1883 in G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 154.

⁶ Cfr. almeno R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, pp. 400-425 e *passim*; F. VEGLIA, «L'*Assommoir*» e «*I Malavoglia*»: «combinazione» di punti di vista e «polifonia», in «Filologia antica e moderna», XI (2002), n. 22, pp. 111-140; P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 37-40, 61-68, 89-92 e *passim*.

⁷ È un rapporto istituito da R. LUPERINI, *Introduzione ad una lettura veristica del Verga*, in «Filologia e letteratura», XIII (1967), n. 52, p. 452, e poi ripreso nei più importanti commenti a *I Malavoglia*: G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988; G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Arnoldo Mondadori 1988; G. VERGA, *Romanzi*, a cura di M. Pieri, Torino, UTET 1998.

in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori. Gli agenti esterni ed interni che servono alla formazione d'un carattere s'intrecciano, si avviluppano con inattese relazioni: l'individualità è più spiccata, le differenze più notevoli, e ogni persona diventa un originale che non si riproduce più.⁸

Ma intanto la replica di Zola non si era fatta attendere e fin dal maggio del 1879 egli ribadiva la «méthode» naturalista che porta a ritrovare negli ambienti più diversi gli impulsi primordiali della «bête humaine», tanto «sous la blouse» che «sous l'habit noir», nelle periferie proletarie come nei salotti altolocati con un sovrappiù però di ornamenti e ipocrisie che mascherano l'avidità e la corruzione. E lo ripeteva ancora nel maggio del 1880:

Non è il mio grande amico Edmond de Goncourt che consigliava a voi giovani di studiare la vita di società, di portare l'osservazione e l'analisi nelle classi elevate per fare finalmente romanzi puliti e che avessero buon odore? Il consiglio era ottimo, ma dov'è dunque la buona società? [...] Se siamo curiosi e guardiamo attraverso le fessure, ho il sospetto che vedremo, nelle classi elevate, quel che abbiamo visto nel popolo, perché la bestia umana è la stessa ovunque e solo l'abito differisce⁹

E questo era il punto. Guardare «attraverso le fessure» significava mantenere fra le modalità compositive del romanzo anche lo sguardo del narratore esterno e onnisciente che il Verga intendeva

⁸ Cfr. la recensione a *Les frères Zemganno* apparsa sul «Corriere della Sera» del 12 agosto 1879 e poi accolta in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola 1880, p. 85. Si accosta al Verga più che al Capuana il prospetto teorico delineato invece da F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Niccolò Giannotta 1883, p. 62.

⁹ Cfr. É. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, Introduzione di E. Scolari, Parma, Pratiche Editrice 1980, pp. 180-186 e 193, ed É. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier 1880, pp. 263-272 e 284: «N'est-ce pas mon grand ami Edmond de Goncourt qui vous conseillait, à vous les jeunes, d'étudier le monde, de porter l'observation et l'analyse dans les classes distinguées, pour faire enfin des romans propres et qui sentissent bon? Le conseil était excellent, mais où donc est le monde? [...] Si nous sommes curieux, si nous regardons par les fentes, je soupçonne que nous verrons, dans les classes distinguées, ce que nous avons vu dans le peuple, car la bête humaine est la même partout, le vêtement seul diffère».

ormai dismettere per esperire invece una «forma» del racconto tutta rigorosamente interna e solidale con l'ambiente rappresentato. Era una scelta di metodo già prospettata al Treves riguardo a *Il marito di Elena* nel gennaio del 1879: «Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente, ironicamente, come si potrebbe solo parlare di quel poveraccio di *suo marito* in un salotto, fatto risaltare delicatamente per via dei contrasti». ¹⁰ E la focalizzazione interna di un narratore popolare e indefinito era stato l'assunto fondante de *I Malavoglia*.

Mentre secondo lo Zola del *Roman expérimental* si trattava di coniugare l'esattezza imparziale dell'inchiesta sul campo e la personalità stilistica dello scrittore, per il Verga l'obiettività della rappresentazione doveva invece appropriarsi dell'ottica espressiva del personaggio trasferendola sulla pagina senza fare ricorso a una «lente» personale né alla mediazione spuria del «profilo» o della «descrizione» esterna. È il nuovo canone verista della «perfetta impersonalità» e della «non compartecipazione dell'autore» che in questi mesi egli ribadisce nel dialogo con i suoi lettori più attenti e ricettivi: nella lettera a Filippo Filippi dell'11 ottobre 1880, nel dibattito fermo e rispettoso con Felice Cameroni dei primi mesi del 1881, nello scambio franco e cordiale con il Torraca. Sono lettere in cui il Verga sottoscrive le acquisizioni tecniche e teoriche del naturalismo come programma di rinnovamento del romanzo, ma rifiuta tuttavia di ridurre l'elemento prospettico del «dramma» all'obiettivismo descrittivo dell'analisi d'ambiente. Ed è questo il motivo di dissenso rispetto alla posizione critica del Cameroni:

No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturalistiche*, per servirvi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembrano più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirvi del gergo, l'uomo secondo me,

¹⁰ Verga e i Treves, a cura di G. Raya, Roma, Herder 1986, p. 45.

qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso.¹¹

Se si pone a fondamento del romanzo il principio scientifico del determinismo come avviene in Zola, è evidente che la descrizione d'ambiente non può che rivestire un ruolo primario e diventa quasi il protagonista del racconto; ma se si mette al centro la realtà concreta dell'«uomo» va da sé che il quadro ambientale avrà soltanto «importanza secondaria», e sono allora le parole e i gesti dei personaggi a costituire il romanzo in quanto «emanazione vera e diretta del soggetto», e non gli strumenti obiettivi della raffigurazione d'autore quali «la descrizione, lo studio, il profilo». Né diverso è il convincimento esposto in quei mesi al Torraca:

Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore; si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e *necessario*, producesse quell'illusione dell'*essere stato*, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare. Ed in questa obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica, Zola istesso, così grande e possente, ha ancora delle debolezze – pel gusto colorista della nuova scuola letteraria francese; per la sua mirabile abilità di descrizione. [...] A me è parso che la descrizione ne *I Malavoglia* doveva essere tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi primitivi.¹²

Tuttavia, come è stato sottolineato da più parti, nel momento in cui il Verga passava dal mondo arcaico ed elementare di «uomini quasi primitivi» al quadro insieme più elusivo e variegato della «piccola borghesia» paesana, la narrazione non poteva più essere delegata a un indistinto «concerto corale» e occorreva mettere a punto una «forma» narrativa più scandita e composita che potesse raffigurare dall'interno la molteplicità di livelli percettivi e ideologici, di interessi contrapposti, di voci distinte e divaricate, di soprusi e ipocrisie, di violenze e inganni nel tempo degradato e inautentico del «progresso» borghese, in cui «i vizi si trasformano in virtù» e le grandi parole

¹¹ G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 108.

¹² È la lettera al Torraca del 12 maggio 1881 edita in R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, cit., pp. 249-250.

moderne come «Giustizia» o «Libertà» non sono che le maschere di un dominio senza nome.¹³ E certo il Verga era ben consapevole delle difficoltà d'esecuzione già quando tratteggiava nella premessa a *I Malavoglia* il nuovo ambito sociale con cui intendeva misurarsi:

la ricerca [...] si incarna in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato.¹⁴

Fin dal principio le *Novelle rusticane* si costituiranno come «schizzi» e «prove» di una nuova tecnica narrativa in grado di scandagliare l'emergere del «tipo borghese» dal mondo aspro e primordiale della «vita dei campi», fra i cicli inesorabili della natura e l'universo opaco e frammentato della storia. E a scavare nelle maschere del tempo «borghese» non sarà uno sguardo d'autore «attraverso le fessure», bensì un montaggio sperimentale e dissonante di punti di vista contrapposti, la collisione di piani prospettici socialmente diversificati, una regia plurima di focalizzazioni interne che si aggrediscono l'una con l'altra e perimetrano «da sé» le verità nascoste dietro le illusioni del «benessere» e del «progresso». Nelle *Rusticane* importa allora riconoscere un episodio straordinario di sperimentalismo narrativo del nostro tardo Ottocento, una «teoria» d'avanguardia sottesa agli «esempi» novellistici, da situare al livello della grande letteratura europea quando si consideri che la «teoria del punto di vista» di Henry James verrà formulata in *The Art of Fiction* solo nel 1884. Né forse aveva torto David H. Lawrence quando presentava il Verga come «one of the greatest masters of the short story» additando proprio fra le *Rusticane* «some of the best short stories ever written».¹⁵

¹³ Si considerino, per quelle indicazioni che possono integrarsi insieme, G. GUGLIelmi, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, pp. 111-127; R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, pp. 63-95; G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi 1998, pp. 19-21 e 49-53. Per le *Rusticane* come «sfida ai luoghi comuni del pensiero liberale e risorgimentale» è da tener presente anche G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 29-40.

¹⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, p. 11.

¹⁵ Cfr. D.H. LAWRENCE, *Phoenix. The Posthumous Papers*, Edited and with an Introduction by E.D. McDonald, New York, The Viking Press 1936, p. 223.

Ma torniamo alla metà di novembre del 1880 quando in un'ora nera di sfiducia e ostinazione il Verga scrive *La roba* e subito la considera «degnata di vivere». Già è significativo che la novella si apra con una descrizione di paesaggio che implica l'occhio di un viaggiatore borghese educato al «sentimento della natura» e già distante dal piano dei «bisogni materiali». D'altronde, come ha ben visto Carla Riccardi, la carrellata iniziale sui possedimenti di Mazzarò ha per antecedente diretto un brano descrittivo de *Il marito di Elena* in cui il Verga contrappone l'ottica contemplativa e sentimentale di Elena alla logica economica e utilitaria della comitiva di agricoltori benestanti che scorta l'elegante signora di città attraverso le terre del Barone.¹⁶ Ed è l'intuizione di un montaggio di punti di vista eterogenei entro l'architettura variata del racconto che sarà alla base della *Roba*: il paesaggio romantico e malinconico del «viandante», la prospettiva rude e caricaturale del «dettighiere», l'enfasi della «gente» sul dato economico dell'ascesa di Mazzarò e, all'opposto, lo sguardo retrospettivo di Mazzarò sugli altri e su sé stesso fino alla vista del «ragazzo seminudo» fra i campi verdeggianti che svela infine, in un'agnizione amara e inquietante, la vanità e il fallimento di ciò che Luigi Russo ha giustamente definito la «religione della roba».¹⁷ Non si tratta solo della scoperta di un tempo nuovo nel quale le vecchie dipendenze familiari e sociali risultano dissolte e appare il «tipo borghese» come individuo isolato e scisso, il cui rapporto con gli altri e con la vita è mediato dal suo rapporto con le cose, con la «sua roba, ch'era tutto quello ch'ei avesse al mondo». Vi è insieme anche la messa a punto di una tecnica innovativa del racconto e l'individuazione di un tema chiave delle future *Rusticane*, vale a dire il contrasto fra lo sguardo soggettivo, idealizzato o sentimentale sulla realtà e la costrizione oggettiva del dominio economico che allontana e falsifica le grandi esperienze primordiali dell'uomo. A ben riflettere, *La roba* non delinea solo una prima «prova» del *Mastro*, ma costituisce altresì il momento generativo del progetto delle *Rusticane* poiché l'ascesa bor-

¹⁶ Cfr. G. VERGA, *Il marito di Elena*, Introduzione di M. Vitta, Milano, Arnoldo Mondadori 1980, pp. 61-62, e G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Arnoldo Mondadori 1987, p. 1031 in nota.

¹⁷ L. RUSSO, *Gli scrittori d'Italia da Jacopo da Lentini a Pirandello*, 3 voll., Firenze, Vallecchi 1937, III, p. 540.

ghese di Mazzarò permette di raffigurare dall'interno il degradarsi ambiguo dei vincoli tradizionali nel passaggio dal mondo umile e arcaico della sopravvivenza al «gradino» poco più elevato della lotta per il possesso: perde valore la famiglia («non aveva nè figli, nè nipoti, nè parenti»), la religione («il santo, colla banda, alle volte dovevano mutar strada, e cedere il passo»), la giustizia («quante menzogne, quanti pericoli di andare in galera»), l'ordine sociale («voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re»), la vecchiaia («una ingiustizia di Dio»). Ed è una regia espressionistica del molteplice e del contraddittorio che mira a comporre un «apologo sarcastico» per distanziamento ironico dai diversi livelli enunciativi ritagliando in tal modo il posto vuoto dell'autore, ma suggerendo al contempo uno sguardo critico e corrosivo sulle cose.¹⁸

Né dissimile risulta peraltro il procedimento messo in campo qualche settimana dopo in *Cos'è il re*, inviato a Carlo Del Balzo il 14 dicembre 1880.¹⁹ Anche in questo caso il Verga recupera una pagina preesistente, ossia il primo abbozzo de *L'amante di Gramigna*,²⁰ ma non più con l'intento esclusivo di riprodurre le «medesime parole» del racconto popolare, quanto piuttosto ricorrendo a un gioco di angolature multiple che incornicia il monologo stravolto e impaurito di compare Cosimo e il suo mito ingenuo del Re entro una gamma differenziata di piani prospettici, fra natura e storia, istinto e dispositivi di potere: si va dalla folla in attesa che invidia la «sorte» straordinaria del lettighiere all'effervescenza naturale delle mule ben nutrite per l'occasione («provavano una gran tentazione di mettersi a saltare e ballare») o, con disegno a contrasto, all'ottica storica di una contofigura borghese che insieme descrive e mette in distanza l'evento («allora non c'erano le strade carrozzabili»). Alla tragedia semplice dei «primitivi» subentra nelle *Rusticane* un racconto frastagliato e plurifocale nel segno dell'incongruenza comica tra fatti e rappresentazioni, tra il paradigma del reale e i suoi riflessi soggettivi

¹⁸ Cfr. almeno G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, cit., pp. 118-119; V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti 1977, pp. 83-96; G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 1980, pp. 133-185.

¹⁹ G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 105.

²⁰ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1987, p. LXXIX.

disgregati e illusori. Quel che interessa ora al Verga non è più l'eroe della natura e il suo destino di disadattato e di sconfitto, ma piuttosto l'intreccio discorde e ironico fra modernità e arretratezza, fra dominio e superstizione, entro un tempo nuovo di rapporti costrittivi e alienati che relega i valori senza tempo dell'uomo al livello elementare e parodistico dell'animalità. E certo la gioia istintiva delle mule di compare Cosimo «che non avevano giudizio» prelude al contrasto fra economia e natura svolto qualche mese dopo nella *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, ove è la bestia pezzata e ridicola ad assumere i tratti nobili e arcaici dell'umano «quasi avesse il giudizio» e anzi mostrando di avere «il cuore grande come la Piana di Catania». Viene così in primo piano una sorta di rovesciamento e di parodia della grammatica narrativa de *I Malavoglia*, tanto più evidente quando si consideri che già il giovane 'Ntoni aveva il «cuore grande come il mare». Con un gioco sottile di riprese e di scarti, proprio nei mesi dell'ultima revisione del romanzo il Verga sperimentava la raffigurazione di quella stessa Sicilia rurale e subalterna secondo un diverso principio compositivo. Proviamo a darne conto più compiutamente con uno sguardo dall'alto.

Fin dai suoi primordi la critica verghiana ha interpretato la novità delle *Rusticane* nel senso di una presa di distanza dell'autore dalle figure e dai fatti che rappresenta, giacché adesso «l'artista è più lontano dai suoi personaggi» e «oramai il mondo è guardato dal di fuori».²¹ Tuttavia, non si tratta forse di leggere in quel distacco la declinazione polemica di una vena « lirica » o « memorialistica », né tanto meno di cogliervi il riaffiorare di uno sguardo « personale » d'autore nei termini decostruzionisti di un'incrinatura nel canone della « perfetta impersonalità ».²² In più occasioni il Verga ha sempre insistito sul fatto che il proprio esercizio di narratore verista « vuol essere perfettamente oggettivo », ed è evidente che nelle *Rusticane* la sua ambizione resta quella di « eclissarsi » dietro la variegata sintassi esistenziale di un ambiente di provincia nell'intento di riprodurre dall'interno l'intersecarsi dei linguaggi particolari e irriducibili che lo

²¹ Cfr. L. RUSSO, *Per una ristampa delle «Novelle rusticane»*, in «La Cultura», III, n. 10, 15 agosto 1924, p. 434, e M. BONTEMPELLI, *Giovanni Verga*, in «Nuova Antologia», LXXV, fasc. 1632, 16 marzo 1940, p. 141.

²² Cfr. ad esempio E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, Firenze, La nuova Italia 1941, pp. 115-131, e G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse*, cit., pp. 17-87.

delimitano e lo definiscono, secondo una tecnica di oggettivazione a contrasto per cui, come già notava Guido Guglielmi, «laddove si afferma un punto di vista, immediatamente se ne insinua un altro opposto non meno valido». ²³ Sicché nello sguardo «dal di fuori», freddo, preciso o ironico, non si deve tanto riconoscere un prospetto d'autore a ridosso delle cose, ma piuttosto l'ottica ricostruita del «tipo borghese» come personaggio implicito nel diagramma del racconto. Si pensi solo all'attacco bifocale di una novella come *Il Mistero* («Questa, ogni volta che tornava a contarla, gli venivano i lucciconi allo zio Giovanni»), così diverso rispetto allo scorcio d'apertura de *I Malavoglia*, perché non si articola più sulla regressione a un indistinto coro popolare, ma mette in scena al contempo un commosso narratore campagnolo e un ascoltatore laico e disincantato a cui appartiene lo sguardo scettico e divertito che presiede al resoconto comico della sacra rappresentazione. Né è difficile riconoscere qui una struttura antitetica e aperta peculiare delle *Rusticane*: l'occhio «borghese», insieme utilitario e conformista, impietoso e ipocrita, punta alla realtà inesorabile dei fatti economici, sottolinea la violenza costitutiva del potere, osserva la trama di artifici e contraddizioni su cui esso si regge parteggiando sempre per chi riesce a imporsi nella moderna lotta per la vita; ma d'altro canto il mondo ridicolo e degradato dei «vinti» racchiude, nei suoi gesti goffi o incongrui, un'autenticità di passioni primordiali preclusa al 'ragionevole' dominio borghese sulle cose, alla dialettica spietata del possesso e del bisogno. Ed è una sorta di doppio straniamento che a buon diritto il Guglielmi definiva «satira oggettiva», e Roberto Bigazzi «ironia obbiettiva». ²⁴ Nondimeno la nozione più calzante risulta forse un'altra.

Parlare oggi di un «umorismo» delle *Rusticane* potrà forse apparire fuorviante, né sembrano esservi a prima vista ragioni stringenti per modificare la tesi critica di Luigi Pirandello secondo cui «il Verga non è, né può essere, nel senso vero e proprio della parola, un umorista», sostenuta nel *Discorso di Catania* del 1920 in polemica implicita con la monografia verghiana del Russo che dedicava un inte-

²³ G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, cit., p. 124.

²⁴ Ivi, pp. 116 e 124-126, e R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., pp. 74-79. Ma già Eurialo De Michelis avvertiva che, al contrario de *I Malavoglia*, nelle *Rusticane* «il pathos e l'ironia sono sullo stesso piano, non si stabilisce fra essi una decisa gerarchia che abbassi uno in servizio dell'altro» (E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, cit., p. 124).

ro capitolo proprio a «L'umorismo del Verga».²⁵ Vero è, d'altro canto, che la prima ricezione delle *Rusticane* aveva fin da subito commisurato la qualità nuova di quell'esperimento narrativo al concetto di «umorismo» ed era stato anzi un interprete accreditato come il Capuana a precisarne i tratti sul «Fanfulla della Domenica» del 14 gennaio 1883:

L'umorismo, parlando del Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'intervenzione dell'autore fra i suoi personaggi e il lettore. Il Verga è di quei pochi scrittori moderni che hanno il coraggio e la forza (la forza soprattutto) di spingere il processo artistico dell'*impersonalità* fino all'estremo limite possibile. [...] *L'umorismo* del Verga scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone.²⁶

Certo, sono gli anni in cui la crescente fortuna italiana dell'*Histoire de la littérature anglaise* di Hippolyte Taine metteva di moda il termine *humour* come sinonimo di modernità letteraria e di realismo critico. Ma ad escludere che si tratti di una formula impropriamente sovrapposta dal Capuana al sistema espressivo delle *Rusticane* basta il raffronto con una lettera ad Édouard Rod del 7 aprile 1882 in cui il Verga stesso elogiava «l'umorismo obbiettivo di Zola» per la sua capacità di trarre le «impressioni più profonde», quelle che colpiscono e «fanno pensare dippiù», proprio dai «drammi modesti, di tutti

²⁵ Cfr. L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Arnoldo Mondadori 1960, p. 419, e L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Riccardo Ricciardi 1920, pp. 93-120 (a p. 419 il Pirandello critica infatti, senza indicare la fonte, un enunciato del Verga del Russo che si legge a p. 50).

²⁶ L. CAPUANA, *Novelle rusticane*, in «Fanfulla della Domenica», V, n. 2, 14 gennaio 1883, poi in ID., «Per l'arte», Catania, Giannotta 1885, pp. 173-174. Ma si veda altresì il Torraca: «Ho riso di nuovo dell'Asino di San Giuseppe, de' terrori di Compare Cosimo, delle teorie del Reverendo; più spesso mi hanno commosso le sventure dei poveri contadini, la loro miseria, l'ignoranza, l'abbiezione. Il riso non è mai disgiunto da un senso di tristezza: il libro lascia una profonda mestizia» (F. TORRACA, *Tra libri e opuscoli*, in «La Rassegna», II, n. 22, 22 gennaio 1883, ora in R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, cit., p. 150); o si consideri anche, a dar conto di un giudizio ormai vulgato, una battuta di Enrico Nencioni: «Rare, ma preziose vene di potente umorismo ho trovate, con piacevol sorpresa, in alcune pagine dei romanzi e delle novelle di Giovanni Verga» (E. NENCIONI, *L'umorismo e gli umoristi*, in «Nuova Antologia», XIX, vol. 73, 15 gennaio 1884, p. 206).

i giorni, in mezzo ai quali viviamo senza accorgercene». ²⁷ Ed è un giudizio che non solo può valere retrospettivamente come programma letterario delle *Rusticane*, ma implica invero un modo di leggere Zola tutt'altro che passivo o generico rivendicato fin dai primi mesi del 1881 ragionando con il Cameroni intorno al *Roman expérimental*:

Eccoti il volume del Zola che ho letto attentamente, nel quale ho trovato delle affermazioni giuste, e che mi ha convinto sempre più che col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia. «La vie seule est belle» dice Zola, e dice santamente, ed egli che ha soffio possente per emetterne tanto nelle sue opere d'arte, insegnerà assai meglio con due pagine come la sua *Miseria* che con dieci volumi di critica il nuovo metodo. ²⁸

Additando al Cameroni il racconto *Misère* apparso su «Le Figaro» del 31 gennaio 1881, il Verga elevava a paradigma non le norme astratte della teoria naturalista, ma l'esempio di una partitura narrativa ruvida e parlata con al centro il contrasto fra la drammatica morte per stenti del piccolo Charlot in un gelido caseggiato popolare e un'allegra, distratta veglia funebre rischiarata dal tepore del fuoco e dal profumo di salsicce calde offerti dai vicini, quasi una festa in cui la morte del ragazzino in seguito anche ai ritardi dell'assistenza pubblica diventa per i genitori in miseria un fatto qualsiasi della vita. ²⁹ Ed è uno schema 'umoristico' senz'altro esemplare per l'invenzione delle *Rusti-*

²⁷ *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 111. Va detto che la nozione di «umorismo obbiettivo» non pare aver nulla di ingenuo o di approssimato poiché coglie bene il montaggio creativo e dissolvante di frammenti di realtà nella tecnica sperimentale di Zola. Meriterebbe invece un supplemento d'indagine il fatto che l'umorismo oggettivo sia l'ultima figura dell'Estetica hegeliana studiata dal giovane Capuana e che in questi stessi anni la formula circoli nella cultura siciliana a definire lo Zola dei salotti piccoloborghesi: «Notavo in un altro mio scritto sullo Zola, che delle qualità onde eccelle il poderoso scrittore italo-francese non trasandabile pareami l'*humor*. E dell'*humor*, affatto obiettivo però, ebbi a sorprendere, con vero piacere, qualche vena nello scomunicato *Pot-Bouille*» (G. PIPITONE FEDERICO, *Il naturalismo contemporaneo in letteratura: impressioni e note*, Palermo, Sandron 1886, pp. 196-197).

²⁸ G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 107-108.

²⁹ Cfr. É. ZOLA, *Misère*, in «Le Figaro», XXVII, n. 31, 31 janvier 1881, p. 1 (poi, con il titolo *Comment on meurt IV*, in ID., *Le capitaine burle*, Paris, G. Charpentier et C^{ie} 1883, pp. 100-110).

cane se lascia il segno pochi mesi dopo in *Malaria*, dove l'oste Ammazzamogli si dispera per la perdita dei clienti e non per la morte dei cinque figli, ricordando i «bei guadagni» di un tempo per cui a Natale «cenavano allegramente dinanzi al fuoco, maccheroni, salsiccia e ogni ben di Dio». Né in fondo diversa è l'inconsapevolezza 'umoristica' di massaro Croce che muore di malaria felice per aver messo da parte qualche soldo derubando il padrone. Non è solo questione di scelte tematiche, quanto piuttosto di una nuova strategia di scrittura.

2. *Genesi delle «Rusticane»*

Vero è che nelle *Rusticane*, come riconosceva subito il Cameroni, «il Verga vince lo Zola» per lo «scrupoloso oggettivismo» del racconto,³⁰ ed è un primato ribadito anche dal Capuana allorché sottolinea la compenetrazione nuova e singolare fra «umorismo» e «perfetta impersonalità» portata «fino all'estremo limite possibile». Mentre il narratore rude e proletario di *Misère* osserva l'ultima notte di Charlot ancora «attraverso le fessure» in una sorta di illusionistica presa diretta, le *Rusticane* sperimentano due procedimenti 'umoristici' che evitano invece ogni sguardo dall'alto pur travestito con colori d'ambiente: il montaggio alterno e spigoloso di episodi, prospettive, linguaggi adiacenti e contrapposti; la tecnica della parola inappropriata e rivelatrice che rovescia dall'interno l'ipocrisia del discorso. E già i primi recensori, tra aperti consensi e vivaci polemiche, riconobbero però subito la qualità nuova di quel metodo compositivo:

Il processo di costruzione che il Verga tiene da qualche tempo nelle sue novelle è difficile a definirlo e più ancora a spiegarlo. È come una fusione di tanti piccoli quadri in un quadro solo, è come una

³⁰ Cfr. F. CAMERONI, *Letteratura italiana e straniera*, in «La Farfalla», VIII, n. 36, 17 dicembre 1882, pp. 293-294, ora in ID., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, per cura, introduzione e note di G. Viazzi, Napoli, Guida 1974, pp. 107-110. È un giudizio sul Verga 'rusticano' poi ripetuto su «Il Sole» del 15 settembre 1883: «per la meravigliosa oggettività [...] supera qualsiasi romanziera vivente, compreso lo stesso Zola» (Ivi, p. 274). Ma si veda ora D. TANTERI, *Verga lettore e 'competitore' di Zola*, in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso nazionale dell'ADI, Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni 2004, pp. 625-636.

combinazione di tanti colori per ottenere un colore voluto, è prendere varie scene staccate e rimaneggiarle e unirle insieme, in modo che scompaia ogni traccia d'attaccatura e ne risulti un tutto organico e armonico.³¹

Non v'è dubbio, d'altronde, che i fenomeni di montaggio siano i più vistosi per chi esamina le prime stesure autografe delle *Rusticane*. Un caso istruttivo è già quello della *Roba* dove lo spostamento all'indietro di una dozzina di righe con segni di rimando fra le pp. 2 e 4 dell'autografo («e si contentava ... camposanto.») prelude direttamente all'aggiunta di un ulteriore sviluppo nella stesura in rivista («Era che ... a fare della roba;»), al fine di contrapporre il profilo di Mazzarò visto da fuori («tutti si rammentavano...») all'autocoscienza del protagonista e alla sua visione delle cose («Era che ci aveva pensato e ripensato...»)³² E un effetto analogo è quello ottenuto con l'innesco di un brano durante la stesura di *Cos'è il re*, giacché la scena inserita della giovinetta che chiede grazia per il padre sovversivo è resa dapprima dal punto di vista esterno della folla felice («si vide...») e poi dall'ottica inquieta del lettighiere per sottolineare l'estraneità e la paura con cui egli guarda allo spazio della storia e del potere («compare Cosimo aveva tutto ciò davanti agli occhi...»). Ma sono prove di una tecnica di scrittura che diventa metodo di lavoro nelle carte del

³¹ Cfr. C. BERNARDI, *G. Verga. — «Novelle rusticane»*, in «Le Serate torinesi. Giornale di lettere, arti e scienze», I, n. 10, 17 febbraio 1883, pp. 78-80. Un ampio regesto dei primi giudizi critici sulle *Rusticane* è offerto dal Tellini in G. VERGA, *Opere*, p. LXVI, da integrare con qualche altro resoconto: BAT [acronimo dei tre curatori della rubrica: R. Barbiera, L. Archinti ed E. Treves], in «L'Illustrazione italiana», IX, n. 51, 17 dicembre 1882, pp. 399-400; Sordello [D. Mantovani], in «Capitan Fracassa», III, n. 354, 24 dicembre 1882, pp. 1-2; Ney, in «La Rassegna. Giornale quotidiano», I, n. 333, 28 dicembre 1882, p. 2; Ippolito, in «Fanfulla», XIII, n. 352, 29 dicembre 1882, p. 2; S. Farina, *Corriere della moda*, in «Le Serate torinesi. Giornale di lettere, arti e scienze», I, n. 3, 30 dicembre 1882, pp. 17-19; C.B. [C. Borghil], in «L'Italia. Giornale del popolo», 7-8 gennaio 1883, p. 3; É. Rod, in «Le Parlemon», V, n. 12, 13 janvier 1883, pp. 2-3.

³² Nel considerare gli autografi si fa sempre riferimento alla numerazione d'autore, parlando di 'carte' quando il Verga numera soltanto il *recto* lasciando bianco il *verso* e di 'pagine' allorché egli utilizza sia il *recto* che il *verso* del foglio. Gli esempi di brani spostati o aggiunti sugli autografi sono qui illustrati in modo sommario solo per sottolineare la particolare logica compositiva che presiede agli interventi di riassetto strutturale. Per una descrizione più dettagliata si rimanda all'edizione critica delle *Novelle rusticane* in corso di stampa.

Reverendo dove una prima redazione già completa viene ampliata per incrementi successivi, anzitutto con l'aggiunta di due brani inseriti sul verso della c. 2 («Ma il padre Giammaria ... dare una mano.») e della c. 3 («Cotesto ... al seminario.»), e poco dopo inserendo su altro foglio anche un'ampia scena di campagna («I poveretti ... nella stalla.») e una sfuriata cinica e caricaturale del protagonista («- A causa mia! ... non vi basta?»), con l'intento di moltiplicare i piani prospettici e il gioco a contrasto delle focalizzazioni interne, come attesta fra l'altro una rara nota di regia («N.B. Inserire a proposito di padre Giammaria che c'è qualche prete buono»)³³. Ancor più complessa e significativa è la situazione degli autografi di *Pane nero* e del *Mistero* perché il Verga scompone il primo abbozzo delle due novelle rinumerando le pagine e riaggregandole con ordine diverso, secondo una scansione più incisiva e variata di sequenze in controcampo.³⁴

Quello di *Pane nero* è un caso in parte già noto. Nell'autografo (A) vi sono varianti che non si spiegano se non ammettendo un diverso ordinamento di alcune carte e che anzi attestano una primitiva stesura della novella (α) scritta in bella copia e poi riutilizzata in gran parte nell'elaborazione di A. Ne è prova il fatto che la numerazione di un terzo delle carte di A sia ricalcata su una precedente numerazione e che sopravvivano quasi tutte le restanti carte di α eliminate durante l'allestimento di A: alcune pagine di A sono scritte riutilizzando il verso delle cc. 11, 20 e 31 di α cassato per intero; e altre carte di α si leggono nei Microfilm Mondadori frammiste ai fotogrammi dell'abbozzo della novella *Semplice storia* pubblicata nel dicembre 1882 e accolta poi in *Per le vie*. Ed è una riorganizzazione strutturale che scompagina l'impianto originario:

³³ Utili osservazioni sull'impianto segmentato e policentrico del *Reverendo* si devono a C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet 2007, pp. 16-17 e 49-62.

³⁴ Per un quadro riassuntivo delle aggiunte e delle modifiche strutturali giova tener conto di P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticanes»*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis 1983, pp. 395-400.

Ord. α	Carte non accolte in \mathcal{A}	Carte riutilizzate in \mathcal{A} con nuova numerazione
1-9	–	42-50
[10]	mancante	–
11	cassata e poi riutilizzata al <i>verso</i> per <i>Semplice storia</i>	–
11 ^{bis}	cassata e riutilizzata al <i>verso</i> per la c. 41 di \mathcal{A}	–
12	non cassata e poi riutilizzata al <i>verso</i> per <i>Semplice storia</i>	–
13	cassata e poi riutilizzata al <i>verso</i> per <i>Semplice storia</i>	–
14		4
15-18		6-9
19	cassata e poi riutilizzata al <i>verso</i> per <i>Semplice storia</i>	–
20	cassata e riutilizzata al <i>verso</i> per la c. 51 di \mathcal{A}	–
21	cassata e poi riutilizzata al <i>verso</i> per <i>Semplice storia</i>	–
22-24	–	16-18
25-26	–	21-22
[27]	mancante	–
28-30	–	11-13
31	cassata e riutilizzata al <i>verso</i> per la c. 10 di \mathcal{A}	–

Pertanto la prima redazione di *Pane nero*, stesa in bella copia e con poche correzioni, può essere ricostruita fino alla c. 31 ove si conclude o s'interrompe, ad esclusione delle cc. 10 e 27 che risultano mancanti. E la seconda stesura recupera gran parte di quel testo entro una costruzione del tutto differente.

Qualcosa di simile avviene anche per l'autografo del *Mistero*. A dirla in breve, dapprima il Verga abbozzò una novella (α) servendosi di cinque carte utilizzate solo al *recto* tranne l'ultima. In un secondo momento inserì una nuova c. 2 con l'episodio di comare Filippa

(«Comare Filippa ... pel mantello.») rinumerando le due carte seguenti e cassando un brano al principio della c. 3 (*ex 2*) poi riscritto con minime varianti all'inizio della nuova c. 2. Nel contempo, riformò la seconda parte del racconto cominciando coll'adoperare il *verso* bianco della c. 3 di α rinumerato 5 su cui incollò la metà inferiore della c. 4 di α e, subito dopo, sostituendo quasi per intero la prima stesura nelle pp. 5-6 di α con un nuovo finale, correlato per analogia all'inserito su comare Filippa («se lo portarono di là del mare, col marito di comare Filippa»). Ecco una tavola riassuntiva:

Struttura di α : cinque carte scritte solo sul <i>recto</i> tranne l'ultima	Nuovo assetto di \mathcal{A} : cinque carte scritte solo sul <i>recto</i> tranne le ultime due
c. 1	c. 1
–	c. 2 (aggiunta in \mathcal{A})
c. 2	c. 3
c. 3	p. 4
c. 4 (manca la metà superiore)	p. 5 (vergata sul <i>verso</i> della c. 3 di α ora rinumerata 4-5, riutilizzando la metà inferiore della c. 4 di α)
p. 5	p. 6 (con ampie cassature del testo di α)
p. 6	p. 6 ^{bis} (vergata sul <i>verso</i> della p. 6 di \mathcal{A} , cassando per intero il finale di α)

Nel finale di α , siglato dall'eco lugubre della grancassa («Ntum! Ntum! ntum!»), figurava il racconto in parallelo di due diverse agonie sullo sfondo della processione del Venerdì santo: la morte di mastro Cola accanto alla madre, poi svolta più ampiamente in \mathcal{A} , e la fine di Peppi consunto dalla tubercolosi e accudito da zia Filomena, non accolta in \mathcal{A} . Ma ciò che importa ora sottolineare, anche di là dal fatto che la seconda stesura risponde a una scelta di montaggio più mobile e sfrangiata tra pathos e ironia, è anzitutto il dato materiale della produzione del testo in quanto documenta già, nel suo assetto discontinuo e irregolare, un procedimento costruttivo nuovo che punta su effetti di contrasto e di dissonanza.

Né meno esemplare di un modo di comporre per assemblaggio di frammenti vissuti o *tranches de vie* risulta l'autografo intricatissimo dei *Galantuomini* in cui non soltanto il Verga, a stesura quasi ultima-

ta, riarticola l'intera compagine del racconto con laboriosi segni di rimando, ma fin da subito egli recupera un bozzetto già edito nel 1880 col titolo di *Un'altra inondazione* per ricavarne l'episodio di don Marco ridotto in miseria dalla colata lavica, passando da un unitario resoconto d'autore al divaricarsi dei punti di vista fra «gente» accorsa a curiosare e possidenti disperati e in rovina. Ma il caso forse più sorprendente ed emblematico è quello di una pagina staccata con una scena di alluvione notturna che, quando ormai la raccolta delle *Rusticane* era compiuta, il Verga pensò in qualche modo d'inserire dapprima in *Malaria* e poi nella *Roba* giungendo infine a scartarla.³⁵ Del resto, anche di là dalla testimonianza degli autografi, il ricorso innovativo al montaggio di materiali diversificati appare già tutto iscritto nel passaggio da novelle che Viktor Sklovskij avrebbe definito «ad anello», come *La roba* o *Cos'è il re*, a strutture a episodi staccati o «a gradini», quali la *Storia dell'asino di S. Giuseppe* o *Malaria* che potrebbe anzi considerarsi, fin dal titolo, una reinvenzione dello Zola di *Misère* non solo trasposto fra le stamberghe e gli eucalipi polverosi della Piana di Catania, ma ridefinito secondo un diverso principio compositivo che fa dell'accidentale e dell'eterogeneo l'equivalente stilistico di una vita oppressa e disgregata.³⁶

È stato detto che il 'punto di vista' diventa un elemento percettibile della costruzione narrativa allorché esso si trova a variare entro i confini del racconto. Nelle *Rusticane* non si tratta più tuttavia di giustapporre l'ottica dei personaggi allo sguardo onnisciente del narratore come accadeva ad esempio in *Madame Bovary* con il suo celebre esordio in soggettiva («Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra...») e il suo gusto analitico per i «quadri» a tutto tondo, ma il Verga si affida piuttosto a un mosaico parlato di punti di vista come unico criterio costruttivo del narrare procedendo, a dirla ancora col Guglielmi, per «rilevazione di linguaggi staticamente contrapposti». Certo è che la scena straordinaria con cui si apre *Libertà* non avrebbe la medesima efficacia se fosse descritta dall'alto e non

³⁵ Cfr. Fondo Mondadori, Microfilm V, ft. 307.

³⁶ Cfr. V. SKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi 1968, pp. 208-209, e R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», V (2003), n. 1, pp. 16-18.

rappresentata dall'interno con un gioco rapido e discontinuo di voci e inquadrature che pongono il lettore dentro la furia caotica degli eventi, a contatto con le urla e il sangue di una rivolta contadina. Ma è un metodo di raffigurazione frammentato e acentrico in cui i divari prospettici, non più garantiti da un occhio esterno e perciò meno espliciti ed evidenti, necessitano di un fondamentale corollario di lettura: non si coglie appieno l'operazione compositiva del Verga se non si prende sul serio la sua ricerca di «perfetta impersonalità» continuando invece a inseguire il profilo dell'autore per ideologizzarlo o deideologizzarlo e finendo poi per ripercorrere la struttura antitetica delle novelle senza dominarla fino in fondo. Basti dire che per *Libertà* Romano Luperini parlava di «adesione ad un'azione puramente anarchica e distruttiva», e Giancarlo Mazzacurati, all'opposto, vi leggeva un «prototipo di storia coloniale» repressiva e classista gravato a tratti dal «terrore atavico del diverso» e da «fobie razziste» verso le plebi in tumulto.³⁷ Sono rilievi entrambi esatti finché si applicano al piano conflittuale dei personaggi, ma che non valgono a definire la posizione d'autore. Del resto, già i contemporanei avvertivano tutta la difficoltà di fissare un «profilo» attendibile del Verga:

Taceva, guardava freddo le belle signore, stava sulla sua, guardingo, riservato, come chi non s'accosti ad un uscio dipinto di fresco. [...] ei chiude ermeticamente tutte le finestre dell'anima. Si direbbe che anche nella scrittura faccia lo stesso, perchè ad una sua lettera che m'è pervenuta in questi giorni non ho potuto rispondere tanto è scritta sottile e con eleganza di graffiature femminili, come se ogni parola si stringesse tutta nelle sue lettere, per non farsele contare una per una e non farsi leggere.³⁸

E si direbbe quasi che la «non compartecipazione dell'autore»

³⁷ Cfr. R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana 1971, p. 127, e G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, in ID., *Forma e ideologia (Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo)*, Napoli, Liguori 1974, p. 193. Sulla struttura aperta e bifocale di *Libertà* si sofferma invece F. GIUNTINI, *Tecniche argomentative nel Verga. Appunti su «Libertà» ed altre «Rusticane»*, in *Scritti in onore di Riccardo Ambrosini*, a cura di E. Campanile-R. Lazzeroni-R. Peroni, Pisa, Giardini 1985, pp. 119-128.

³⁸ PICCHE [F. VERDINOIS], *Profili letterari napoletani*, Napoli, Morano 1881, pp. 124 e 126.

sia anzitutto uno stile di vita, un'attitudine nativa del comportamento, o forse un esercizio ininterrotto d'ascesi artistica:

Il Verga sottile, taciturno, cupo, fa colazione con due ova, veste con eleganza studiata, si abbandona difficilmente alla confidenza, quasi mai all'entusiasmo: discorre a monosillabi, ha pochi amici, vive quasi sempre da sè, fuori della politica, del gran mondo, del giornalismo, per la sua arte soltanto.³⁹

Per intendere le *Rusticane* occorre forse tener conto anche di questa sorta di riserbo elegante e indecifrabile. Né si tratta certo di una forma di immobilismo nostalgico o di conformismo reazionario se ancora nel 1899 il Verga poteva definirsi «ribelle a tutte le autorità, i dommi, le frasi fatte e le *idee ricevute*».⁴⁰

Al principio organizzativo del montaggio si affianca pertanto l'immedesimazione illusionistica con una varietà di cadenze parlate che codificano sempre anche un punto di vista interno al racconto e insieme costituiscono una strategia di distanziamento ironico. Negli autografi resta traccia di un lavoro assiduo sulla frase attestato da continui ritocchi ritmici e lessicali in punta di penna per conferire ad essa il «colore» rude e suggestivo della verità vissuta, fino a rendere evidente un atteggiamento, un'intera esistenza «da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso». Né forse è eccessivo annoverare il Verga fra quegli scrittori che, secondo Milan Kundera, vanno «alla ricerca del presente perduto» e si prefiggono di «captare la superficie visiva e acustica di una situazione», poiché in fondo anch'egli mira a riprodurre le «intonazioni del linguaggio parlato» per «definire musicalmente le emozioni», quasi con l'essenzialità e la concretezza di un Hemingway.⁴¹ «Ascoltando, ascoltando, si impara a scrivere», dichiarava il Verga a Ugo Ojetti nel difendere la forma ibrida e antiletteraria della prosa verista. Ed era ben consapevole che la sua ricerca rappresentava un «tentativo nuovo ed ardito», se non addirittura «arrischiato», di rendere «l'impronta del colore locale anche

³⁹ IL SARACENO [L. LODI], *Tanto per dire: Due novellieri*, in «Capitan Fracassa», V, n. 55, 24 febbraio 1884.

⁴⁰ G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1971, p. 482.

⁴¹ Cfr. M. KUNDERA, *I testamenti traditi*, traduzione dall'originale francese di E. Marchi, Milano, Adelphi 1994, pp. 127-149.

nello stile» trasponendo in italiano l'espressività orale, l'«accento di verità» del dialetto.⁴² Nell'officina delle *Rusticane*, più ancora che i quadri realistici di una Sicilia agraria e periferica, conta infatti l'esigenza di «vedere il personaggio», di mettere al centro «l'uomo» nella sua peculiare, inconfondibile immediatezza di vita.⁴³

Per ottenere ciò il Verga procede a una prima stesura fluida e provvisoria condotta per identificazione prospettica con l'ambiente e con i diversi attori che lo abitano, e la ricorregge man mano nel suo farsi attraverso continui ritorni all'indietro, come se egli saggiasse con la voce la tenuta espressiva della pagina e incorniciasse la verità acustica dell'intonazione entro un fraseggio via via più scandito da nitide pause interpuntive e da nessi sintattici in rilievo, rigrammaticalizzando un'oralità primigenia.⁴⁴ Che in prima battuta il Verga cerchi di calarsi nell'universo verbale dei personaggi risulta evidente fra l'altro dal fatto che, nel primo rapido getto della scrittura, l'adesione al parlato giunge talora a includere vistosi calchi dialettali poi sostituiti o espunti: così è per «paraspolo» da *paraspolu*, 'pezzo di terra quanta può seminarne un contadino' (*Il Reverendo*);⁴⁵ «mostaccioli» da *mustazzolu*, 'biscotto di pasta dolce' (*Cos'è il re*); «ogliastro» da *agghiastru*, 'olivo selvatico' (*Il Mistero*); «lavoratori» da *lavoraturi*, 'aratore, zappatore' (*Malaria*); «pelatura» da *pilatatura*, 'qualità e colore del pelo d'un animale'; «calia» da *calia*, 'ceci abbrustoliti'; «burgio» da *burgiu*, 'pagliaio'; «torcitore» da *turcituru*, 'strumento col quale si piglia il labbro o altro del cavallo e si stringe per farlo star fermo'; «sballare» da *sballari*, 'aprire o disfare le balle'; «cappelletti» da *cappillettu*, 'sorta di malattia che viene al cavallo nelle gambe di dietro' (*Storia*

⁴² Cfr. U. OJETTI, *Intervista a Giovanni Verga*, in ID., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca 1899², p. 65, e *Carteggio Verga-Rod*, cit., pp. 85, 95 e 106.

⁴³ Sulla centralità del «personaggio» nel Verga verista si veda G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1989.

⁴⁴ Fra le correzioni autografe è ad esempio assai frequente la segmentazione del flusso discorsivo in enunciati indipendenti, o il passaggio dal polisindeto colloquiale e dal *che* polivalente a nessi più letterari quali *talchè*, *sicchè*, *dacchè*, *il quale*, oppure l'innesto di forme arcaiche e ricercate come *poscia*, *allorchè*, *al par di*, *onde*, *ei*, *dicevasi*, *sentivasi*, *istesso*, *isdrucciolare*, *massime*, o di qualche toscanismo più marcato quale *cotesto*, *ruzzzeranno*, *spagliavano*, *guazzatoio*.

⁴⁵ Qui e di seguito il riferimento è agli autografi riprodotti nel Microfilm V del Fondo Mondadori.

dell'asino di S. Giuseppe); «aggobbare» da *aggnubbari*, 'divenir gobbo' (*Pane nero*);⁴⁶ ed è un tentativo di ricreare le cadenze dell'ambiente che nelle prime stesure può sconfinare al limite in grafie dialettali poi rettificata quali «griddava», «ciabbatte» (*Don Licciu Papa*), «orologio» (*Malaria*), «anzimare» (*Pane nero*), «gabelle» (*I galantuomini*), «rifuggiata», «avvinchiandosi» (*Libertà*). Né si tratta soltanto di fatti lessicali o grafici: nella trasposizione ritmica del parlato il Verga elimina anche i modi di dire troppo spiccatamente dialettali, come ad esempio «dava impaccio» da *dari impacciu*, 'ostacolare il maneggio degli affari' (*Il Reverendo*), o «aveva la sua pelle d'uomo al sole» da *aviri un coriu a lu sulì*, 'aver ammazzato una persona' (*Malaria*).⁴⁷ Sono interventi correttori che non possono imputarsi a un'incerta padronanza dell'italiano come insinuava subito Edoardo Scarfoglio in polemica con la scrittura «sperimentale» del Verga rusticano:

Tranne i Toscani, tutti gl'Italiani quando si trovano a discorrere con persone che non siano del loro paese, traducono dal proprio dialetto, e il più delle volte traducono male. Ho notato ultimamente questo fatto nella propria persona di Giovanni Verga. Noi parliamo un giorno lungamente insieme, e io notavo lo stento e l'imperfezione del suo italiano, com'egli, certamente, si scandolezzava della sconcezza del mio.⁴⁸

⁴⁶ Cfr. *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, compilato da A. Traina, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel 1868, pp. 697, 625, 30, 527, 733, 142, 133, 1057, 859, 158 e 34.

⁴⁷ Ivi, pp. 463 e 994. Solo nell'ambito onomastico il Verga punta a una netta coloritura dialettale, soprattutto nel caso di diminutivi («Licciu», «Cola», «Nanni», «Janu», «Neli», «Nena», «Brasi», «Decu», «Piddu») e dei rari soprannomi come «Ammazzamogli» da *Ammazza-muggghieri* (cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, 3 voll., Roma, Salerno Editrice 1980, I, p. 333 in nota) o «il Tomo» da *tomu*, 'astuto, opportunista' (cfr. *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 1036). E si paragoni ad esempio una correzione come «Turiddu» > «Turiddu» (*Storia dell'asino di S. Giuseppe*) all'esiguità di elementi del mondo siciliano resi con termini d'ascendenza dialettale: «tari» (*tari*, 'moneta siciliana del valore di 0,425 lire del 1861', cfr. *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 103: «Era una moneta antica siciliana, la 30ª parte di un'onza, del valore di 42 cent. e mezzo circa»), «onze» (*onza*, 'moneta siciliana del valore di 12,75 lire del 1861'), «cafisi» (*cafisu*, 'misura di capacità corrispondente circa a 16 litri') e «sciara» (*sciara*, 'sodaglia cosparsa di residui lavici').

⁴⁸ E. SCARFOGLIO, *Il Libro di Don Chisciotte*, Roma, A. Sommaruga & C. 1885, p. 128. Sono pagine che sviluppano la garbata stroncatura delle *Rusticane* comparsa anonima su «La Domenica letteraria», II, n. 1, 7 gennaio 1883, p. 4.

Va dato credito invece al Capuana quando rivendicava alla «quasi sgrammaticatura» delle *Rusticane* una valenza propriamente artistica e rappresentativa. E ciò vuol dire anche che l'operazione correttorica del Verga non può commisurarsi a modelli astratti di lingua o a tendenze stilistiche generali, ma alla resa particolare di una situazione o di un personaggio, secondo un gusto plurimo e creativo dell'esperimento che gioca di continuo sulla distanza variabile fra voce narrante e attori del racconto, in bilico fra i poli opposti dell'oggettivazione e dello scorcio prospettico, del dato esterno e della parola parlata. Talvolta il Verga elimina le residue note psicologiche d'autore oggettivandole nell'evidenza di un dettaglio icastico o di un gesto esteriore: si consideri ad esempio «non si vergognava» > «non lo nascondeva che suo fratello l'aspettava col fanale in anticamera» > «si faceva aspettare in anticamera da suo fratello, col lampione in mano» (*Il Reverendo*); «per paura che» > «giallo come un morto» (*Cos'è il re*); «fingeva d'aver fretta d'andarsene» > «strillava d'aver fretta d'andarsene» (*Storia dell'asino di S. Giuseppe*); «si strappava» > «fingeva di strapparsi» > «faceva atto di strapparsi» (*Pane nero*). Ma alle volte il Verga rimodula invece la scena in soggettiva adeguando il livello della diegesi al punto di vista dei vari personaggi. Così accade spesso che egli sopprima elementi informativi a favore dell'allusività prospettica: «i danari del viaggio che gli aveva dati quell'amico del re che era venuto a parlargli per la lettiga nello stallatico di Caltagirone» > «i danari della regina» (*Cos'è il re*); «quando compare Carmine scuoteva il capo tristamente nel dirgli che il figliuolo se ne andava» > «vedendo piangere di nascosto compare Carmine» (*Malaria*); «sorella che aveva preso in moglie prima di lei» > «sorella» (*Gli orfani*); «ogni due mesi più di duemila lire» > «tanto» (*La roba*). Né meno frequente e indicativa è la ricerca di particolari in primo piano secondo angolazioni interne al racconto: «l'avevano fatto sacerdote» > «l'avevano fatto frate» > «gli avevano messo la tonaca» (*Il Reverendo*); «lesinare sul prezzo del viaggio» > «lesinare per un tarì dippiù o di meno» (*Cos'è il re*); «coi denari da spendere» > «coi denari in tasca» (*Malaria*); «a rischio di farsi scoprire» > «a rischio di buscarsi una schioppettata» (*Storia dell'asino di S. Giuseppe*). Del resto, la distanza variabile tra narratore e personaggi secondo le coordinate opposte dell'oggettivazione e della resa in soggettiva presiede anche alle diverse scelte lessicali. Ora il Verga allontana il dato ricorrendo a forme più letterarie o descrittive con

correzioni quali «quando» > «allorchè» (*Il Reverendo*); «acchiappava» > «sorprendeva in contravvenzione»; «cascare nella poltiglia» > «sdrucchiolare nella mota» (*Don Liccio Papa*); «messo all'aratro» > «aggiogato all'aratro» (*Storia dell'asino di S. Giuseppe*). Ora, viceversa, egli assume l'ottica ravvicinata del personaggio adottando un registro più colloquiale o idiomatico: «Allorchè» > «Quando» (*Don Liccio Papa*); «trovarsi il marito» > «chiapparlo per marito» (*Pane nero*); «il cattivo raccolto» > «la malannata»; «aveva molti amici fra le comari» > «era l'oracolo di tutte le comari» (*I galantuomini*). Ed è una mobilità di scrittura che mira a effetti di attrito ironico e consente al limite di tratteggiare le formule reticenti dell'ipocrisia. Ecco Brasi che esorta Lucia a concedersi alle voglie del padrone rimuovendo però il sacrificio della ragazza e spostando l'accento su di sé: «non era giusto far la superiore» > «non era giusto far la smorfiosa alla sua generosità» > «non era giusto far gli smorfiosi, no!» > «egli non avrebbe fatto lo smorfioso» > «Brasi non sarebbe stato schizzinoso, no!» (*Pane nero*). Oppure si veda il caso di fra Giuseppe che si vendica di don Piddu facendo credere ai frati missionari in processione che si tratti della casa di un peccatore: «Fra Giuseppe, senza paura, suggeriva loro – Andate sotto la casa di don Piddu» > «Fra Giuseppe li mandava da don Piddu» > «Fra Giuseppe di nascosto suggeriva anche la casa di don Piddu» > «fra Giuseppe additava la casa di don Piddu» (*I galantuomini*). Analogamente, appena entrato a Bronte il paterno generale Bixio manifesta la sua ferocia di soldato dietro una confusa parvenza di giustizia: «fece fucilargli i primi che capitarono» > «fece fucilare i primi che gli capitarono della rivolta» > «fece fucilare i primi rivoltosi che gli capitarono» > «ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Peppi il nano, Pizzanello, e tanti altri» > «ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Peppi il nano, Pizzanello, i primi che capitarono» (*Libertà*). In gioco non è l'ideologia dell'autore, quanto l'impulso rappresentativo, la spinta a ricreare l'esatta pronuncia d'ambiente nella sua verità obliqua e contraddittoria.

Non a caso si tratta di un'invenzione stilistica che affida alla parola incongrua il compito del disvelamento critico e umoristico. Anche senza moltiplicare gli esempi, proviamo solo a considerare quel che resta del mito romantico dell'innamoramento fra le traversie e le miserie della «piccola borghesia» di provincia. Ecco un brano del *Reverendo* in cui la clausola finale in dissonanza retroagisce come una

sorta di *lapsus* su tutto il ragionamento smascherandone l'ipocrisia:

Nel far del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda; e s'era tolta in casa una nipote, belloccia, ma senza camicia, che non avrebbe trovato uno straccio di marito; e la manteneva lui, anzi l'aveva messa nella bella stanza coi vetri alla finestra, e il letto a cortinaggio, e non la teneva per lavorare, o per sciuparsi le mani in alcun ufficio grossolano. Talchè parve a tutti un vero castigo di Dio, allorquando la poveraccia fu presa dagli scrupoli, come accade alle donne che non hanno altro da fare, e passano i giorni in chiesa a picchiarsi il petto pel peccato mortale – ma non quando c'era lo zio, ch'ei non era di quei preti i quali amano farsi vedere in pompa magna sull'altare *dall'innamorata*.

Ma qualcosa di simile potrebbe dirsi anche per questo passo di *Pane nero* in cui la parola fuori luogo spicca goffa e isolata a sottolineare ironicamente il realismo opportunistico e ipocrita di una «piccola borghesia» impoverita che vive lo sgretolamento dei valori familiari:

La mamma, accoccolata sulla scranna, lo tirava pel giubbone, e gli diceva sottovoce colla faccia lunga: – Cerca *d'innamorarti* della vedova di massaro Mariano, che è ricca, e non avrà molte pretese, perchè è accidentata.

A sostenere la dinamica mobile e frammentata dei punti di vista il Verga adibisce insomma una scrittura duttile e composita, capace a un tempo di aderire alla vivacità discorde ed espressiva del parlato e di metterla in distanza con inserti di eleganza letteraria. Anche la tecnica epica dell'iterazione di motivi formulari o immagini allusive esperita in *Vita dei campi* ritorna nelle *Rusticane* non più a segnare la circolarità corale di un mondo chiuso e arcaico, ma il divario umoristico e smitizzante fra ottiche diversificate e irriducibili: così avviene, ad esempio, per la «parola» del Re che fa tremare di paura compare Cosimo, per la possibilità di trovare «un'altra moglie» a compare Meno, per la «testa ch'era un brillante» di Mazzarò o per il «pelame di gazza» dell'asino di San Giuseppe. Ed è una circostanza ulteriore che porta a riconoscere nel progetto 'umoristico' delle *Rusticane* un momento specifico e originale della sperimentazione stilistica del Verga verista.

Ma a questo punto, sollevando lo sguardo dalle prime redazioni, occorre altresì tener conto del fatto che saranno proprio i tratti in-

congrui e umoristici ad essere infine espunti dal Verga ottantenne nella tarda riscrittura delle *Rusticane* pubblicata nel 1920. A esemplificare l'orientamento di fondo del nuovo testo basterebbe anche la revisione dei due luoghi or ora esaminati: «sull'altare dall'innamorata» si riduce infatti al solo «sull'altare» (*Il Reverendo*) e «Cerca d'innamorarti della vedova» diventa «Cerca di mettere gli occhi invece sulla vedova» (*Pane nero*). Tuttavia, trattandosi di un fenomeno diffuso e dominante, conviene aggiungere qualche altro episodio dimostrativo in cui l'elemento inappropriato e caricaturale risulta indebolito o soppresso: «in tutti gli uffici vili, persino nel servir la messa» > «in tutti gli uffici, persino nel servir messa» (*Il Reverendo*); «soldati di cavalleria, con tanto di speroni ai piedi, che non se li levavano neppure per buttarsi a dormire sulle panchette» > «soldati di cavalleria, con tanto di sproni ai piedi» (*Cos'è il re*); «dondolandosi dentro gli stivaloni come un'anitra ingrassata» > «dondolandosi sugli stivaloni come un'anitra» (*Don Licciu Papa*); «pei begli occhi del padrone» > «per nulla» (*Malaria*). Non è però solo questione di interventi locali e circoscritti, ma di un rifacimento condotto su più livelli secondo un diverso principio compositivo o, se si vuole, di una nuova, tardiva genesi delle *Rusticane*. L'operazione correttoria del 1920, infatti, non prolunga o ammoderna la ricerca espressiva della prima raccolta, ma vi sovrappone istanze distinte ed eterogenee ridefinendo la tecnica stessa del racconto, la sua tonalità fondamentale.

Per cogliere con più esattezza lo scarto fra le due redazioni proviamo a mettere insieme gli sparsi rilievi critici formulati al riguardo. A detta del Russo il rimaneggiamento del testo può spiegarsi con un «pregiudizio» di regolarità grammaticale che induce l'anziano scrittore a rettificare il «mirabile imbroglio» della sua sintassi parlata.⁴⁹ Secondo altri interpreti le ultime *Rusticane* adottano invece una «logica informativa» più asciutta e immediata, in base alla quale il Verga sfronda e livella i «grovigli sintattici» con l'intento non sempre riuscito di «sveltire il discorso», eliminando gli indugi della «forma in-

⁴⁹ Cfr. L. RUSSO, *Per una ristampa delle «Novelle rusticane»*, cit., p. 433: «Difatti il caro vecchio, in quell'occasione, non assistito più dall'impeto della iniziale e genuina ispirazione, e come cedendo, per le tacite ma diffuse accuse, al pregiudizio di una lingua esemplata su una sintassi regolare, si preoccupò di rendere più simmetrico, più italianamente giusto, il suo periodo, e finì col guastare spesso quel mirabile imbroglio di sintassi, che è l'anima del suo racconto parlato».

diretta».⁵⁰ Non vi sono d'altro canto ragioni solo di ordine stilistico. Per Giovanni Cecchetti la tarda riscrittura di *Pane nero* rende evidente l'incrinarsi del canone dell'«impersonalità» con l'inserimento di minime postille d'autore.⁵¹ Ma è un fenomeno comune anche alla revisione di altre novelle. Vi è chi ha notato in *Libertà* svariati «aggiornamenti fuori clima» conformi all'ideologia benpensante e nazionalista dell'ultimo Verga: non solo il «fazzoletto a tre colori» sostituito con un «fazzoletto rosso» in seguito al clamore dei moti insurrezionali del 1919-20, ma anche puntualizzazioni da uomo d'ordine come «E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitirono» > «Perciò fece subito fucilare cinque o sei di quei manigoldi che avevano messo sottopra tutto il paese. Pippo il nano, Pizzanello, i primi in lista» (*Libertà*).⁵² A giudizio di Gian Paolo Marchi non si dovrebbe tuttavia parlare di un «preciso programma di rielaborazione», ma piuttosto di una serie di reazioni mutevoli e occasionali, ora per conformarsi a un cupo «pessimismo integrale», ora per sopprimere qualche asperità sintattica più marcata o le metafore troppo crude, «quasi lo scrittore fosse spaventato dalla brutalità dei rapporti umani che pure aveva studiato e fissato nel suo racconto».⁵³ Un'indicazione di

⁵⁰ Cfr. E. De MICHELIS, *L'arte del Verga*, cit., pp. 221-228, e A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanna Verga*, Messina-Firenze, D'Anna 1962, pp. 153-156: «L'idea che regge tutte le correzioni delle *Rusticane* è di sveltire il discorso, spesso così impacciato e contorto nella sua forma indiretta, senza abbandonare per questo il principio narrativo con cui le novelle furono composte. Ma proprio questo principio non è più necessario nell'opera, e l'uso del periodo parlato sembra eccessivo, sembra un proposito dell'intelletto più che un bisogno della fantasia» (p. 154). Ma si veda anche ID., «*Novelle rusticane*» di Verga nelle due edizioni del 1883 e del 1920, in «*Quadrivio*», I, n. 8, 24 settembre 1933, p. 7: «Generalmente Verga abbrevia, sveltisce i periodi e li sfronda, sostituisce il discorso diretto al riferito, cancella gl'idiatismi, distrugge innumerevoli «che» coordinanti in un lungo periodo idee disperate».

⁵¹ Cfr. G. CECCHETTI, *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La nuova Italia 1968, pp. 149-150: «L'inserzione di riflessioni, e quindi l'intervento diretto dello scrittore che si sente in dovere di commentare e giudicare, è una delle peculiarità più evidenti di *Pane nero*» (p. 149).

⁵² Cfr. almeno R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., pp. 124-130; G. MAZZACURATI, *Forma e ideologia*, cit., pp. 142 e 196; C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1983, vol. I, pp. XXX-XXXI.

⁵³ Cfr. G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini 1969, pp. 64-83.

versa, volta a riconoscere l'organicità dell'intervento correttivo, è invece quella delineata con indubbia acutezza dalla Riccardi allorché documenta l'innesto di soluzioni proprie del *Mastro-don Gesualdo* sull'originario sistema espressivo delle *Rusticane*: al racconto indiretto di voci anonime subentra, nell'ultima stesura delle novelle, la parola spezzata ed ellittica del personaggio che avanza in primo piano e recita da sé il proprio dramma senza più concessioni agli andirivieni comici fra punti di vista.⁵⁴ E si veda ad esempio l'epilogo di *Cos'è il re* con il passaggio da una scena umoristica d'inconsapevolezza alla rabbia tragica e impotente del lettighiere:

1883

E più tardi, quando gli presero il suo Orazio, che lo chiamavano Turco, tanto era nero e forte, per farlo artigliere, e quella povera vecchia di sua moglie piangeva come una fontana, gli tornò in mente quella ragazza ch'era venuta a buttarsi a' piedi del Re gridando grazia! e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta. Nè voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella. Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, chè gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva.

1920

E più tardi, poi, quando gli presero il suo Orazio, per farlo artigliere, e quella povera vecchia di sua moglie piangeva come una fontana giorno e notte, allora gli tornò in mente anche la signorina ch'era venuta a buttarsi ai piedi del Re gridando: grazia! e il Re con una parola sola l'aveva mandata via contenta.

– Erano altri tempi, è vero. Ma farmi pignorare le mie bestie, ora, santo e santissimo! E venire a far le strade carrozzabili per togliere il pan di bocca a me povero lettighiere!... Il collo doveva rompersi, lui e la sua Regina invece!

⁵⁴ Si veda C. RICCARDI, *Introduzione*, cit., pp. XXVIII-XXXI, accanto magari a EAD., «*Mastro-don Gesualdo*» dagli abbozzati al romanzo, in «Sigma», X (1977), n. 1-2, pp. 13-43.

Non si tratta solo di una riscrittura, ma della sostituzione a posteriori di una logica compositiva con un'altra. Al recupero della «tecnica gesualdesca» corrisponde infatti una differente idea di realismo che, nella sua essenzialità tragica e desolata, rifiuta lo sperimentalismo umoristico e aperto delle prime *Rusticane*. Non è un caso, dunque, che il Verga elimini regolarmente il dettaglio ironico e contraddittorio, come il «fazzoletto a tre colori» di *Libertà* o il finto bosco del *Mistero* in cui s'inseguono gli attori della sacra rappresentazione:

1883

Ma come entrò in scena San Giuseppe, con quella barba bianca di bambagia, il quale andava cercando la sua sposa in mezzo al bosco *che gli arrivava al petto*, la folla non sapeva più star ferma, perchè ladri, Madonna, e San Giuseppe avrebbero potuto acchiapparsi colle mani, se il Mistero non fosse stato che dovevano corrersi dietro senza raggiungersi.

1920

Ma come entrò in scena San Giuseppe, con quella barba bianca di bambagia, *che gli arrivava al petto*, mentre andava cercando la sua sposa in mezzo al bosco, la folla non sapeva più star ferma, perchè ladri, Madonna e San Giuseppe avrebbero potuto acchiapparsi colle mani, se il sacro Mistero non fosse stato che dovevano corrersi dietro senza mai raggiungersi.

Non si può non convenire allora con Giorgio Patrizi quando riconosce nelle tarde *Rusticane* un'opera autonoma, concepita secondo un «canone realista tradizionale» nel segno di una «volontà di ridimensionamento dell'audacia di certi scorci narrativi». ⁵⁵ Ed è appunto una seconda genesi della raccolta, da ascrivere all'ultima, declinante stagione del genio verghiano.

3. Il problema filologico delle «*Rusticane*»

Tra le diverse edizioni delle *Novelle rusticane* apparse durante la vita del Verga, sia integrali che antologiche, ⁵⁶ soltanto due risultano effettivamente curate dall'autore:

⁵⁵ Cfr. G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, cit., pp. 60-68.

⁵⁶ Riproducono la *princeps*, con alcuni refusi ed errori, le seguenti edizioni: G.

C = GIOVANNI VERGA | NOVELLE RUSTICANE | *Con disegni di Alfredo Montalti* | [Monogramma dell'editore] | TORINO | F. CASANOVA, Editore | 1883, pp. 1-270.

V = GIOVANNI VERGA | NOVELLE RUSTICANE | EDIZIONE DEFINITIVA | RIVEDUTA E CORRETTA DALL'AUTORE | [Stem-ma editoriale] | LA VOCE | SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE | ROMA – TRINITÀ MONTI 18 [Sul dorso in basso: L. 5 | ROMA | 1920], pp. 1-148.

Numerose sono le testimonianze autografe e a stampa che consentono di ricostruire la storia redazionale delle due raccolte. Per la tormentata vicenda giudiziaria delle carte verghiane, gran parte dei materiali d'autore è conservata dal 1978 nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (FV) e una più ampia serie di autografi è attestata invece dai microfilm fatti eseguire fra il 1957 e il 1967 dall'editore Arnoldo Mondadori e oggi custoditi nel Fondo Mondadori (FM). Si tratta di due insiemi documentari in larga misura sovrapponibili, ma alcuni autografi o singoli fogli si possono attualmente leggere soltanto nei Microfilm Mondadori e, viceversa, altre carte d'autore figurano solo nel FV e non nei Microfilm. Un fascicolo aggiuntivo, inerente alla pubblicazione di *Cos'è il re* sulla «Rivista nuova di Scienze, Lettere ed Arti», sussiste inoltre nel Fondo del Balzo della Biblioteca Provinciale di Avellino.

Chi voglia oggi riprendere in esame la situazione testuale delle *Rusticane* non può che ripartire da tre fondamentali ricognizioni:

VERGA, «*Novelle rusticane*», Torino, Francesco Casanova 1885; ID., «*Novelle Rusticane. Cavalleria Rusticana*», Auswahl mit Anmerkungen für Schule und Haus, herausgegeben von F. Beck, Bamberg, Buchner 1898 e 1912 (delle *Rusticane* contiene: *Malaria, Storia dell'asino di S. Giuseppe, La roba, Gli orfani, Cos'è il re*); ID., «*Novelle rusticane*», Sesto San Giovanni, Casa Editrice Madella 1918. Da quest'ultima stampa, ma con innumerevoli errori, deriva ID., «*Novelle rusticane*», Firenze, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini 1919. Dall'edizione «riveduta e corretta dall'autore» nel 1920 dipende ID., «*Cos'è il re*», Roma, Casa Editrice Urbis 1921 (contiene: *Cos'è il re, Il Mistero, Gli orfani, La roba, Storia dell'asino di S. Giuseppe, Di là del mare e Malaria*). Non trova invece riscontro la notizia di un'edizione Casanova del 1891 per smaltire le giacenze delle *Rusticane* (cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. TELLINI, cit., vol. II, p. 564) accreditata forse sulla scorta di una svista di B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Appunti bibliografici intorno ai detti scrittori*, in «La Critica», I (1903), p. 433.

l'indagine di Giancarlo Mazzacurati sulle carte del Fondo del Balzo, lo studio di Paola Bernardi condotto principalmente sui Microfilm del FM e il quadro delineato da Francesco Branciforti sulla base degli autografi del FV.⁵⁷ Si tratta di prospetti in gran parte esatti a cui ben poco resta da aggiungere. Proviamo allora a verificare e discutere soltanto alcuni assunti.

La storia del testo delle *Novelle rusticane* è una delle più documentate sia nel Fondo dei manoscritti, sia nelle attestazioni biografiche sinora conosciute; ed è l'unica a costituire un intreccio unitario con le edizioni a stampa. Queste ultime infatti si dispongono in quattro momenti successivi: le prime edizioni in riviste, tra l'80 e l'83 [*rectius* 82], la edizione in volume edito da Casanova nel 1883, la ristampa dello stesso Casanova del 1885, ed infine l'edizione de «La Voce» del 1920 (agevolmente riconducibili a tre, se si unificano le due edd. Casanova, che non si distinguono, se non per lievi modifiche).⁵⁸

Nel 1885 l'editore Casanova ristampò le *Rusticane* (d'ora in poi *C'*) in un volume identico a *C* per formato, illustrazioni e impaginazione, ma costellato di varianti minime per lo più interpuntive. Che non si tratti tuttavia di un testo sorvegliato dall'autore lo dimostra anzitutto una serie di errori di *C'* rispetto a *C*. Eccone alcuni:

p., riga	<i>C</i>	<i>C'</i>
7, 13-14	lucerna, aveva detto: – Io voglio esser prete! – Avevano	lucerna, – aveva detto: – Io voglio esser prete! Avevano
16, 1	Santo Padre	santo Padre
17, 18	chè lui sa	che lui sa
18, 5	confessione.	confessione?
30, 13	battè	batte

⁵⁷ G. MAZZACURATI, *Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in «Sigma», X (1977), pp. 45-60; P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticane»*, cit., pp. 391-410; F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI-G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, alle pp. 123-132.

⁵⁸ Ivi, pp. 123-124.

57, 6	rappresentava <i>la Fuga in Egitto</i>	rappresentava <i>Fuga in Egitto</i>
84, 7	all'ora di	allora di
94, 1-2	comare Sidora	comare Sidonia
115, 16-17	all'improvviso, a piedi o a cavallo	all'improvviso a piedi, o a cavallo
116, 23	dover	dovea
123, 1-2	Buccheri	Bucchieri
127, 9	compare Neli	comprare Neli
127, 24	in un mese, se ci resta	in un mese, che ci resta

Va altresì segnalato che le varianti di *C'* riguardano soltanto i fascicoli 1-9 del volume (pp. 1-144), mentre i restanti 10-17 (pp. 145-272) risultano del tutto identici ai corrispettivi di *C* e non presentano alcun segno di ricomposizione del testo. Ed è una disparità che può ricondursi più facilmente a cause d'ordine tipografico che a un intervento d'autore.

Ha quindi pienamente ragione il Branciforti quando riduce a tre le tappe editoriali delle *Rusticane*: l'edizione in rivista di undici novelle (*Riv*) tranne *Di là del mare*, *C* e *V*. Per ogni novella il Microfilm V del FM attesta una stesura preparatoria anteriore a *Riv* (*A*) ottenuta talora per ampliamento o riordino di un precedente impianto narrativo (i casi più rilevanti sono quelli del *Reverendo*, del *Mistero*, di *Pane nero* e dei *Galantuomini*). Solo sei dei dodici autografi sono conservati fra le carte del FV, tre completi (*Don Liciu Papa*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe* e *Gli orfanì*) e tre mancanti di svariate carte (*Il Mistero*, *Malaria* e *Di là del mare*) per le quali occorre rifarsi al Microfilm. Ma proprio la mancanza nel FV delle prime stesure del *Reverendo* e di *Cos'è il re* induce in errore il Branciforti allorché ascrive alla prima fase redazionale, anteriore a *Riv*, due «manoscritti non autografi» che sono in realtà copie di *C*, probabilmente tarde e forse autografe o di mano di Mario Verga.⁵⁹ Pochissime sono infatti le varianti rispetto al testo di *C* (nel *Reverendo*: «e» > «ed», «Giammaria» > «Giammaria,», «denari» > «danari», «Cotesto» > «Codesto», «travaglio,» >

⁵⁹ Ivi, pp. 124 e 126.

«travaglio»; in *Cos'è il re*: «dippiù» > «di più») e in due casi vengono corretti con sicurezza due refusi di *C* («venuta prendere» > «venuta a prendere», «distesa a» > «a distesa»). Sebbene l'occasione e la finalità dei due testi restino difficili da precisare e non vi siano elementi certi per ricondurli all'officina di *V*, non è improbabile che si tratti di una bella copia forse autografa in vista delle ultime *Rusticane* del 1920. Comunque sia, per la loro qualità di copia derivata da *C* i due documenti non hanno rilevanza ecdotica.

Fra *Riv* e *C* si situa anche l'edizione in volumetto di *Pane nero* presso Niccolò Giannotta (*G*)⁶⁰ in cui si ha l'inserimento di tre ampi brani attestati anche da sette fogli autografi (*A'*) con rimandi alle carte di *A*. Sono episodi relativi ai tre fratelli protagonisti del racconto: la dichiarazione di Santo a Nena («Poi, il giorno ... non facciamo il male.»), il licenziamento di Carmenio malato («E accadde pure che ... sei tarì al mese. →») e la resa di Lucia alle voglie del padrone («Ah! quel cuore nero ... al vostro posto.»). Certo le aggiunte sono anzitutto effettuate per rispettare l'impegno preso col Giannotta che prevedeva «la stampa in volume di un mio racconto, della lunghezza all'incirca dell'altra mia novella *Nedda*», ma le tre scene paiono altresì concepite per rendere ancor più crudo ed esplicito il contrasto fra spontaneità sentimentale e degradazione economica, con un'opera di montaggio che, verosimilmente, riutilizzava per la prima volta le colonne ritagliate dell'edizione in rivista nell'allestire il testo da inviare all'editore.⁶¹ Ed è un esercizio compositivo che prelude in certa misura al passaggio dalle redazioni di *Riv* a *C* giacché il Verga introduce in *C* due brani di monologo interiore nel finale del *Reverendo* («Nel buon tempo ... per amor della pace.») e dei *Galantuomini* («Ah! quel ... colle mani nei capelli.») proprio sul modello delle riflessioni risentite di Lucia aggiunte nell'edizione Giannotta di *Pane nero*. Ma per gli ampliamenti di *C* si può fare affida-

⁶⁰ G. VERGA, «*Pane nero*», Catania, Niccolò Giannotta editore 1882 (in 16°, pp. 106 + 14 n.n.). Uscito nel maggio del 1882 dalla tipografia di Lorenzo Rizzo, il volumetto fu ristampato identico in giugno con la dicitura «Seconda edizione».

⁶¹ In *A'* i riferimenti poi cassati a 'strisce' di testo («attaccare alla striscia che comincia – Così la domenica appena si erano fatti gli sponsali, con») fa ritenere che l'autore abbia allestito in parallelo anche un altro manoscritto da inviare al Giannotta servendosi delle colonne ritagliate di *Riv*.

mento anche sulla puntuale ricostruzione che Gino Tellini ha tracciato di quell'ultima fase editoriale della *princeps*.⁶²

* * *

Veniamo ora a esaminare più in dettaglio la situazione di *V*, «edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore». Soltanto fra la primavera e l'estate del 1914 le *Rusticane* sembrano uscire da una lunga dimenticanza. A seguito delle insistenze di Massimo Bontempelli che proponeva di inserire «un volume o una scelta di sue novelle» in una nuova collana dell'Istituto editoriale italiano, il Verga rilanciava col Treves il progetto di una ripubblicazione, verosimilmente già avanzato in quegli stessi mesi:

Appunto per questo riguardo, che mi è caro, io non ho parlato neppure al Bontempelli delle *Novelle rusticane*, edite dal Casanova nel 1883 e di *Pane nero* pubblicato anche prima dal Giannotta, nonostante che esse non sieno comprese fra le mie opere di tua edizione, né tu abbia voluto farne la ristampa.⁶³

Ma è solo più di un anno dopo, il 16 dicembre 1915, che il Verga chiedeva al Treves di inviargli una copia rilegata delle *Rusticane*, forse non più presente nella biblioteca della sua casa di Catania.⁶⁴ Ebbe così modo di riprendere in mano il libro e su questo esemplare rilegato di *C* apportò tre correzioni in inchiostro viola: in due casi per sanare un residuo d'incertezza nel nome del protagonista del *Mistero*, «Compare Nunzio» *C* 58, 11 > «Compare Nanni»; «Compare Janu» *C* 68, 17 > «Compare Nanni»; e, in quest'ultima pagina, abbreviò una battuta del finale: «vicino alle prime case del paese» *C* 68, 20-21 > «vicino al paese». ⁶⁵ Sono interventi minimi effettuati in vista di una possibile ristampa di *C*.

⁶² Cfr. G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi vergbiani*, Pisa, Nistri-Lischi 1993, pp. 235-255.

⁶³ Cfr. *Verga e i Treves*, cit., p. 295 (lettera n. 476 del 6 luglio 1914).

⁶⁴ Ivi, pp. 299-300.

⁶⁵ Si tratta dell'unico esemplare di *C* conservato a Casa Verga con segnatura A.IV.59 (segnatura precedente 192, e numero d'inventario a p. 267: «Biblioteca G. Verga N. 16»), rilegato in mezza pelle e con tre segni a matita nell'indice a fianco dei titoli *Il Reverendo*, *Cos'è il re* e *Il Mistero*, forse a indicare un avvenuto riesame delle tre novelle, non condotto tuttavia sul resto del volume.

Tuttavia, avendo il Casanova tralasciato di tutelarne la proprietà letteraria, il testo delle *Rusticane* risultò infine non più coperto dal diritto d'autore e venne riprodotto in due edizioni economiche all'insaputa del Verga: dapprima in una veste editoriale scadente (Sesto San Giovanni, Madella 1918) e poi nella modesta «Biblioteca Americana Quattrini» (Firenze, Quattrini 1919). Così, il 3 febbraio 1920,⁶⁶ in vista delle celebrazioni per l'ottantesimo compleanno dello scrittore, Giuseppe Prezzolini avanzava la proposta di effettuarne una nuova edizione per la casa editrice «La Voce». A stretto giro di posta, il 7 febbraio il Verga accoglieva il progetto di una ristampa:

La ringrazio della Sua gentile lettera e metto a Sua disposizione le mie *Novelle Rusticane* per la ripubblicazione che desidera farne la sua Soc. An. Editrice *La Voce*, alle condizioni che vorrà fissarmi. Non ho bisogno della garanzia *della firma* che Ella gentilmente mi propone, avendo ora da fare con persone e con società editrice di tutta correttezza. Nè credo di mancare dal canto mio alla Società Treves editrice degli altri miei lavori poichè a questo non fu assicurata la privativa, avendo allora il Casanova dimenticato o trascurato di farne le pratiche necessarie.

Gradisca coi miei ringraziamenti il saluto cordiale e l'ossequio

G. Verga⁶⁷

Così, il 9 febbraio il Prezzolini inviava un modello di contratto⁶⁸

⁶⁶ A tutt'oggi la corrispondenza fra il Verga e il Prezzolini risulta quasi tutta ir-reperibile, ma ne esiste una trascrizione eseguita da Lina Perroni nel febbraio del 1929 e inviata al Prezzolini con l'intento di sollecitare un articolo per «Studi verghiani» che poi non fu scritto. Presso l'Archivio Prezzolini della Biblioteca Cantonale di Lugano si conserva infatti un fascicolo contenente: una cartolina autografa del Verga datata Catania, 31 maggio 1920 (AP FPr/1/VERG.G/1); un regesto del carteggio con ampi estratti per mano della Perroni (AP FPr/1/VERG.G/2). Trattandosi di testimonianza coerente con altri elementi documentari e attendibile anche perché rivolta al Prezzolini stesso, la si utilizza qui e di seguito senza apportare alcuna modifica nonostante le possibili incertezze di lettura segnalate a volte dalla Perroni fra parentesi tonde. Ringrazio Diana Rüesch, responsabile dell'Archivio Prezzolini, per aver consentito alla pubblicazione parziale di quell'incartamento.

⁶⁷ Lugano, Biblioteca Cantonale, AP FPr/1/VERG.G/2, c. 1.

⁶⁸ Nel regesto della Perroni si legge «invio di copia contratto con Fucini» (ivi, c. 1) con riferimento forse a *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini ripubblicato da «La Voce» nel 1919.

e il giorno seguente il Verga declinava un'analogha proposta di Luigi Russo:

E neppure delle *Novelle rusticane* posso disporre come il Quattrini e soci meno scrupolosi, perché giusto in questi giorni il Prezzolini correttamente, pur sapendo che il volume cadde in pubblico dominio per avere l'editore Casanova dimenticato o trascurato allora di accertarne la proprietà letteraria, me ne chiese l'autorizzazione per la *Soc. Ed. La Voce* che intende ripubblicarlo.⁶⁹

Non v'è dubbio che la prima idea di una revisione del testo si debba alla volontà di recuperare i diritti d'autore persi per l'incuria del Casanova. Ricevuta la bozza del contratto, probabilmente il Verga, anziché rispedirla subito, cercò il consiglio di persone esperte in materia legale⁷⁰ e prese in tal modo la decisione di allestire un nuovo testo delle *Rusticane*, come annunciava al Prezzolini già il 20 febbraio:

A difesa di ogni ulteriore scorreria editoriale Madella o Quattrini (ultimi) sto ripassando le *Novelle rusticane* per farne un'*edizione riveduta e corretta* dall'autore, meglio garantita dalla legge.

Mi dia un po' di tempo quindi, tre o quattro settimane, per inviargliene il manoscritto e depositarne contemporaneamente copia alla Prefettura per l'accertamento della proprietà letteraria. Con ossequio

G. Verga⁷¹

Con cartolina del 29 febbraio, il Prezzolini aderiva al progetto, ma solo il 6 aprile il Verga spedirà una nuova bozza di contratto, prontamente accolta con lettera responsiva dell'8 aprile. Autorevoli

⁶⁹ G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi 1955, pp. 946-947.

⁷⁰ Così farà, ad esempio, l'anno dopo nel tentativo di rinnovare la proprietà letteraria di *Eva* e *Storia di una capinera*: cfr. G. TRAINA, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», IX (1992), pp. 52-55. Ma si veda qui di seguito la lettera al Prezzolini del 14 giugno 1920 («come mi era stato suggerito»).

⁷¹ Lugano, Biblioteca Cantonale, AP FPr/1/VERG.G/2, c. 1.

interpreti, e per primi il Prezzolini e il Russo,⁷² hanno accreditato l'idea che il rimaneggiamento delle *Rusticane* risponda a motivi solo d'ordine economico. Ma il recupero del *copyright* sulla ristampa e l'irritazione per le «scorrerie» di editori poco «scrupolosi» non costituiscono in realtà se non il punto d'avvio di un'ultima avventura letteraria che il Verga condurrà poi con crescente entusiasmo e impegno. Ascoltiamo il racconto di un testimone diretto di quei mesi di fervore operoso, il giovane insegnante trentino Eugenio Zaniboni trasferito in un liceo di Catania ai primi di marzo del '20 ed entrato nelle simpatie dell'anziano scrittore, tanto da poter pubblicare su «Il Mezzogiorno» del 18 luglio una sorta di lunga intervista intitolata *Colloqui con Giovanni Verga*.

Ma proprio in questi ultimi mesi – la notizia farà piacere a molti – Giovanni Verga si è rimesso al lavoro. Senza accorgersi, quasi senza volerlo, ma con vera passione.

Si tratta di una riedizione delle *Novelle rusticane*, con ritocchi ed aggiunte: non di una ristampa pura e semplice. Al contrario, non v'è una novella sola, che non sia stata amorosamente ritoccata, specialmente al principio e alla fine. Qualche pagina sarà del tutto nuova; qualche altra rifatta del tutto. Il Maestro vi ha lavorato per due mesi, ogni giorno: ed è incredibile con quanta lena e con quanto suo diletto si è rituffato, dopo il lungo riposo, in questo bagno quotidiano dell'opera sua giovanile, sempre fresca e perenne.⁷³

Avviata a fine febbraio per ragioni economiche, «senza accorgersi» e «quasi senza volerlo» la revisione delle *Rusticane* diventò ben presto un'altra cosa, un estremo gesto di vitalità che impegna costantemente il Verga fin oltre la metà di aprile.

⁷² Cfr. G. PREZZOLINI, *Ricordo di Verga*, in «Il Borghese», Milano, 1 aprile 1955 («ripubblicai le *Novelle rusticane* come seconda edizione “riveduta e corretta” allo scopo di pagare all'autore i diritti d'autore»), e G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, cit., pp. 946-947 in nota («edizione riveduta dal Verga, ma in verità per istigazione di Prezzolini, che voleva il copyright per la ristampa»).

⁷³ Cfr. G.P. MARCHI, «*Colloqui con Giovanni Verga* di Eugenio Zaniboni», in «Quaderni di lingue e letterature» (Università degli Studi di Verona), XX (1995), p. 169. Proprio questo brano fu usato dall'editore per il lancio pubblicitario del volume su «I libri del giorno. Rassegna mensile internazionale» e «L'Italia che scrive. Rassegna per coloro che leggono».

Anche per recuperare i diritti d'autore, il Verga decide dunque di elaborare un nuovo testo e compie una meticolosa opera di riscrittura condotta nel giro di alcuni mesi tra il marzo e il maggio del '20: le bozze vengono inviate all'autore il 4 giugno⁷⁴ e il volume, col titolo di *Novelle rusticane. Edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore*, uscirà ai primi di ottobre di quello stesso anno. Certo è che tutti i materiali preparatori di *V* documentano un lavoro correttivo serato e sistematico che prende le mosse dal testo di *C* e porta a escludere l'ipotesi di una copia di *C* corretta «in anni lontani».⁷⁵ Consideriamo in modo sommario e semplificato il percorso evolutivo del testo: dapprima il Verga fa trarre una copia a mano di *C* e la rielabora in modo attento e accurato con interventi in inchiostro rosso (d'ora in poi *Ms*); successivamente fa riprodurre il manoscritto corretto di ciascuna novella in tre dattiloscritti identici e li rivede tutti e tre senza ricontrollarli su *Ms* (*Ds*), inviandone una copia al Prezzolini (*Ds'*) e tenendo presso di sé le altre due (*Ds*², *Ds*³); da *Ds'* derivano le prime bozze rivedute rapidamente dal Verga (*Bz*) con l'aiuto di un collaboratore (*Bz*^{*}); e il secondo giro di bozze aggiungerà ben poco al profilo di *V*. Una trafila così coesa e coerente non consente di supporre una fase anteriore a *Ms*.

Per ogni novella il Verga, ottantenne e di salute malferma,⁷⁶ fece approntare da un segretario⁷⁷ una copia calligrafica di *C* su fogli

⁷⁴ Una stampigliatura sulle bozze di *Libertà* indica infatti «Bozze inviate il 4/6/'20».

⁷⁵ Infondata risulta infatti l'idea di un recupero di correzioni preesistenti prospettata da Aurelio Navarria sulla base di una testimonianza indiretta (A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanna Verga*, cit., p. 153: «A Giuseppe Lombardo Radice invece Verga dichiarò di aver fatto le stesse correzioni in anni lontani») e accreditata poi dal Marchi (G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 66: «per la nuova edizione si sarà servito di un esemplare della stampa Casanova, su cui verisimilmente già negli anni immediatamente seguenti al 1883 avrà apportato qualche correzione e abbozzata qualche modifica»).

⁷⁶ Cfr. almeno la lettera al Russo del 26 luglio in G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, cit., p. 947, e a Dina di Sordevolo del 17 luglio e del 29 agosto in G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., pp. 455-456.

⁷⁷ Non si tratta della grafia di Dina di Sordevolo come annota F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 128-129 in nota. Per la tipologia scolastica di scrittura e gli errori nei toponimi siciliani («Francofonte» > «Francoforte», «Canziria» > «Canzisia», «Camemi» > «Carmeni») non è improbabile che il copista di *Ms* sia da identificare con la giovane veneta Lina Calzavara che nel 1919 aveva sposato Giovannino

protocollo a caratteri molto grandi e a righe ben spaziate al fine di rendere più agevole il lavoro con interventi in interlinea. Non v'è dubbio che *M_s* derivi da *C*: nei 117 luoghi in cui *C'* diverge da *C*, infatti, il copista segue sempre il testo di *C* tranne che in 9 casi tutti facilmente spiegabili come iniziative autonome e indipendenti da *C'*: «diol!» *C* 5, 17 > «Diol!»; «mèsse» *C* 43, 5 > «messi» (mentre *C'* legge «messe»); «Arcangelo, è» *C* 49, 14 > «Arcangelo è» (espunzione della virgola tra soggetto e predicato); «miracolo – Se» *C* 58, 23 > «miracolo. – Se»; «girandolando» *C* 125, 24 > «girondolando»; «parlate che» *C* 130, 2 > «parlate, che» (mentre *C'* legge «parlate, chè»); «altro “Tristo» *C* 130, 6 > «altro, “Tristo» (mentre *C'* reca «altro. “Tristo»); «nero colla» *C* 133, 23 > «nero, colla»; «cicatrici peggio» *C* 142, 5 > «cicatrici, peggio». Soltanto in tre casi l'esemplare riprodotto in *M_s* doveva recare una correzione a penna e si tratta proprio dei tre luoghi corretti nell'unica copia di *C* conservata in Casa Verga: infatti il copista scrive subito e senza incertezze «Nanni» al posto degli errati «Nunzio» e «Janu» (*C* 58, 11 e 68, 17) e «vicino al paese» anziché «vicino alle prime case del paese» (*C* 68, 20-21).⁷⁸ È questo dunque l'esemplare di cui si servì il segretario, e tutte le altre discordanze fra *C* e il testo apografo di *M_s*, minime ma numerose, non configurano mai varianti d'autore, ma sono da imputare a errori di trascrizione.

Il copista di *M_s* si serve di una grafia ampia e scolastica e dimostra un'imperfetta padronanza dell'italiano scritto: fa ripetuti errori d'apostrofo («qual'cuno», «all'orchè», «sin'ora»), d'accenti («chè» > «che», «bell'e» > «bellè», «c'è» > «ce», «ce» > «c'è»), di doppie («inferiata», «accocolò», «scoraggiato»); altera o tralascia l'interpunzione in modi per lo più facilmente sanabili; a volte integra le forme tronche o apostrofate («mancar» > «mancare», «de'» > «dei») e talora fa l'opposto («restare» > «restar», «ci» > «c'»); sporadicamente elimina o introduce il dittongo («figliuolo» > «figliolo», «giocavano» > «giuocavano») e incorre in saltuari scambi o salti di lettere («echeggiare» > «egheggiare», «gazzara» > «gazzazza», «schizzinoso» > «schizzoso», «appiccicata» > «appiccata»). Nonostante ciò, si tratta di un co-

Verga andando ad abitare in via S. Anna 8, al piano sottostante l'appartamento dell'anziano scrittore, di cui peraltro si occupava per le occorrenze domestiche. E ciò avvalorerebbe anche l'ipotesi che *M_s* sia allestito in Casa Verga.

⁷⁸ Cfr. sopra, la nota 65.

pista scrupoloso e abbastanza fedele: qua e là vi sono rare omissioni di singole parole o di brevissimi segmenti testuali quasi sempre ripristinati dal Verga quando il senso ne risulta compromesso, ma non però nel caso di attributi, aggettivi o avverbi («comare Venera» > «Venera», «acciaio brunito» > «acciaio», «tutti quei» > «quei», «metteva sotto» > «metteva»); poco frequenti risultano le sostituzioni di parole o per sinonimia («porcellina» > «maialina», «farcì entrare la ragione» > «farcì intendere la ragione», «manate» > «palate», «aveva da» > «doveva»), oppure per lettura erronea («buoi» > «beni», «dentro» > «dietro», «gazze» > «ragazze», «inarcava» > «incarnava», «mondo» > «modo»), o per banalizzazione di forme verbali («minacciava» > «minacciò», «andava portando» > «portava», «avrebbe potuto» > «poteva», «di star» > «che stava»); poche ed esigue sono invece le aggiunte («cosa» > «che cosa», «il» > «e il», «mise» > «si mise», «al» > «al suo») e il Verga le cassa quando appaiono palesemente incongrue. Inoltre in *Ms* figurano due brevi lacune non ripristinate dall'autore: «e il cielo azzurro e tutt'intorno la campagna riderà al sole» (C 76, 19-21) > «e riderà al sole»; «spronando cogli zoccoli nella pancia della bella mula» (C 215, 4-5) > «spronando cogli zoccoli una bella mula». Da tutto ciò è evidente che il Verga lavora su *Ms* senza mai ricorrere a *C* per verificare l'esattezza della trascrizione, ma intervenendo a memoria per ristabilire la lezione d'autore ogniqualvolta gli paia svisata dal copista, poiché la sua volontà è quella di aver sotto il «testo dell'Edizione originaria del *Casanova* di Torino». ⁷⁹ In tal modo, nelle zone di *Ms* non rielaborate in inchiostro rosso, s'insinua un pulviscolo di microvarianti non d'autore, in larga parte d'ambito interpuntivo, passivamente recepite dal Verga giacché non hanno evidenza d'errore. Sempre puntuale e coerente, tranne che in rarissimi casi, risulta invece l'inserimento interlineare di nuove lezioni o brani d'autore in inchiostro rosso.

Ultimata su *Ms* una prima rielaborazione delle *Rusticane* forse già verso la metà d'aprile, il Verga a quel punto cercò un dattilografo. Che l'estensore di *Ds* non sia il copista di *Ms* e che non si serva di *C*

⁷⁹ Su una prova autografa per l'allestimento di *Ms* si legge infatti: «per la *Nuova Edizione delle Novelle Rusticane*, riveduta e corretta dall'autore. N.B. Il testo dell'Edizione originaria del *Casanova* di Torino è in inchiostro comune. Le correzioni e le aggiunte dell'Autore per questa nuova Edizione in inchiostro rosso».

lo si evince dai frequenti errori di lettura del testo apografo: la *n* viene letta *n* («Licciu» > «Liccin»), la *f* iniziale è scambiata per *p* («far» > «par») o per *t* («festa» > «testa», «folto» > «tolto»), la *l* diventa *t* anche in casi in cui la parola perde di senso («paesello» > «paesetto», «puledro» > «putedro», «dinee» > «tinee»). Già Paola Bernardi notava come sia proprio la fase dei dattiloscritti a ingenerare il maggior numero di errori e a inquinare irrimediabilmente *V*: il dattilografo lavora in gran fretta, senza alcuna accuratezza, con continui errori di battitura che dimostrano la sua scarsa professionalità («finistra», «Relegione», «cuccagla», «Coszmo», «cool'uscio», «apsettare»); spesso trascurava o modifica l'interpunzione, scompaginando talora la coerenza espressiva della pagina; commette innumerevoli fraintendimenti di lettura («salvarla» > «salutarla», «comandatemi» > «condannatemi», «arnesi» > «annesi», «chiuse» > «chiese», «cavalleria» > «cavalli», «con questo» > «con gusto»); compie banalizzazioni insidiose perché poco evidenti («protestavano» > «protestarono», «esclamavano» > «esclamarono», «sul capo alle vicine» > «sul capo delle vicine», «usciole» > «uscio», «naso» > «muso»); salta di frequente tratti più o meno brevi del testo («la notte di Natale» > «Natale», «un'altra fiumana di gente» > «un'altra gente», «calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola» > «calzoni rossi e una parola»); e alle volte omette intere frasi senza che il Verga se ne accorga (d'ora in poi la lacuna sarà indicata con la lineetta bassa):

p., riga (C)	<i>M_s</i>	Testo dattiloscritto	Testo pubblicato (<i>V</i>)
139, 7-10	bestemmiava invece massaro Cirino di faccia a quelle spighe vuote e ritte come pennacchi, che non ne voleva neppur l'asino;	bestemmiava invece massaro Cirino _ che non _ voleva neppur l'asino;	bestemmiava invece massaro Cirino che non voleva neppur l'asino;
109, 5-6	i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si	i buoi che passavano il guado _ e si	i buoi che passavano il guado e si

185, 5-7	e la sera aveva tempo anche di filarsi la roba bianca	e _ la roba bianca	e la roba bianca
----------	---	--------------------	------------------

Come nel caso di *M_s*, il Verga si affida alla memoria e non verifica sull'antigrafo il testo di *D_s*, sanando le incongruenze evidenti con nuove lezioni per lo più suggerite o condizionate dal guasto testuale:

p., riga (C)	<i>M_s</i>	Testo dattiloscritto	Correzione d'autore in <i>D_s</i>
29, 13	un'altra fiumana di gente	un'altra _ gente	dell'altra gente
30, 11-12	non fosse stato fatto suo	non fosse stato _ suo	non fosse fatto suo
99, 13	che i bocconi	cuei bocconi	quei bocconi
162, 8-12	– Questa non è acqua per la mia bocca. – Essa restava in un cantuccio, con tanto di muso, quasi sapesse già quel che le toccava quando fosse rimasta orfana e sola.	– Questa non è _ in un cantuccio, con tanto di muso quasi sapesse già quel che le toccava quando fosse rimasta orfana escluso.	– Questa non è acqua per la mia bocca! – con tanto di muso lei sola, pensando a ciò che le sarebbe toccato, poi.
146, 16-19	lui. – Non vedete che è finita la povera bestia? – Così gli altri lo lasciarono morire in pace, poichè l'asino di San Giuseppe aveva l'occhio di pesce morto	lui vedete. Non vedete _ la povera bestia? Con gli altri _ insieme perchè l'asino di San Giuseppe aveva l'occhio _ morto	lui a vedere. – Se già è morta, la povera bestia! Proprio l'asino di San Giuseppe aveva l'occhio spento

In buona parte, anche se con gradi diversi d'implicazione, le varianti inserite in D_s non dipendono dunque solo da una libera dinamica compositiva, ma dal lavoro di «rammendo» di un tessuto qua e là sfilacciato e compromesso.⁸⁰ E tante sono le mutazioni arbitrarie che sfuggono all'occhio paziente dello scrittore e passano in B_{Σ} e in V .

Così, fra l'ultima settimana d'aprile e la prima metà di maggio, il Verga corresse in parallelo le tre copie di D_s con inchiostro blu o seppia, aggiustando gli errori più vistosi e introducendo nuove soluzioni elaborate in uno dei dattiloscritti e ricopiate quasi sempre sugli altri due. Tuttavia, forse rendendosi conto man mano del disordine di D_s , egli cominciò a riportare anche su M_s gli esiti più persuasivi della revisione di D_s trascrivendoli in pulito con inchiostro nero, tanto che è possibile distinguere due fasi diverse e successive di M_s : l'apografo corretto in rosso da cui derivano i dattiloscritti (M_s^a) e gli interventi in nero posteriori alle correzioni sulle copie dattiloscritte (M_s^b). È ciò che avviene ad esempio per il nuovo finale di *Cos'è il re*, o anche per quello di *Pane nero*, la cui stesura definitiva è riportata in pulito da D_s^f sulle pagine di M_s . Può allora accadere, giacché D_s^f è alla base anche di B_{Σ} e poi di V , che in qualche caso l'ultima volontà d'autore si presenti duplice e divaricata se M_s^b configura una redazione più avanzata di D_s^f :

⁸⁰ Nell'insistere giustamente sull'impegno articolato e consapevole con cui il Verga rivide le *Rusticane* nel 1920, il Branciforti delinea tuttavia un quadro inesatto della fase dei dattiloscritti e in parte anche dei rapporti fra D_s e B_{Σ} , giacché non distingue a sufficienza fra errori e lezioni d'autore affermando a torto che «una delle copie [di D_s] reca correzioni che mancano nelle altre due e che poi compaiono come correzioni nelle bozze» (F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 131). Per la metafora del «rammendo» si veda invece quel che il Verga confidava al Puccini nel novembre del 1920: «sono pigro; mi è sempre costato il lavoro di rammendo delle mie cose, sono anche stato un frettoloso, svagato correttore di bozze» (M. PUCCINI, *Un ricordo di Verga*, in «Giornale di Sicilia», Palermo, 22 agosto 1952).

p., riga (C)	$Ds^f = Bz, V$	Ms^b
36, 3 (<i>Cos'è il re</i>)	via contenta	via
209, 7 (<i>Pane nero</i>)	tranquilla, poveretta	tranquilla
259, 23-210, 6 (<i>Di là del mare</i>)	Un giorno venne dalla città lontana anch'essa una cattiva notizia, un ordine, un telegramma, una parola sola che troncò l'idillio. Bastò una parola sola di quell'altro che essa non poteva rammentare senza impallidire e piegare il capo a separarli – per sempre!	Era bastata una parola, di un uomo lontano, di cui ella non poteva parlare senza impallidire e piegare il capo. Innamorati, giovani, ricchi tutti e due, tutti e due che s'erano detti di voler restare uniti per sempre, era bastata una parola di quell'uomo per separarli.

D'altro canto, i tempi erano ormai stretti e non permettevano ritardi, poiché l'uscita delle nuove *Rusticane* doveva coincidere con le celebrazioni per gli ottant'anni del Verga e con la nomina a senatore per «meriti eminenti», entro un programma di rilancio editoriale di tutta l'opera verghiana. Così egli inviò a Roma una copia del dattiloscritto corretto (Ds^f);⁸¹ e tuttavia si rese conto senz'altro della situazione incerta del testo se confidò le propria inquietudine al giovane Zaniboni che, il 28 maggio, si offriva di aiutarlo a rivedere le bozze di stampa:

Catania, *S. Maddalena 20*, II p.
28.V.1920

Gentiliss.° Commendatore,
[...] La prego di non risparmiarmi, nel caso che Le possa essere utile per la correzione delle bozze, di cui si parlò. Sarei veramente lieto di poterle prestare questo servizio, che per me sarebbe anche *una piacevole distrazione*. Ne scriva, se crede, all'Editore e conti su me, che ho molto tempo a disposizione. [...]

⁸¹ Sulla prima pagina di Ds^f il Verga annotò infatti: «Copia con le correzioni ed aggiunte per l'edizione delle Novelle rivedute e corrette dall'autore | restituitemi dal Prezzolini dopo eseguite le correzioni».

Fra giorni, mi permetterò di venire a rivederla al Circolo, verso l'ora in cui Ella si ritira.
Sempre Suo obbl^{mo}

E. Zaniboni⁸²

Confortato da quell'offerta di collaborazione, tre giorni dopo il Verga scriveva al Prezzolini per contribuire a correggere rapidamente il volume:

Catania, 31 - 5 - 920.

Preg.^{mo} Sig. Prezzolini

Se vuole che l'aiuti nel correggere le stampe del romanzo, favorisca di mandarmene le bozze, anche scompagnate dal Ms, di cui ho qui la copia, che Gliele restituirò il più sollecitamente che potrò, e farò del mio meglio per la miglior riuscita dell'edizione.

Cordiali ossequi

G. Verga⁸³

Le bozze giunsero a Casa Verga il 6 giugno assieme a *Ds^f* – indicato qui dal Verga come «Ms» e altrove come «Ms dattilografato» – e furono rispedite a Roma il 14 giugno. Il tipografo lasciò molti refusi già emendati in *Ds^f*, a volte rettificò errori del dattilografo, ma ne introdusse di nuovi, quasi tutti passati poi a *V*. Affidate a una tipografia esterna,⁸⁴ le bozze recano i segni di un allestimento frettoso: frequenti sono i refusi («faare», «cesso», «ilava», «spergere», «con tutte quanto la», «arrivre», «voltato e spalle», «porchè», «quando», «nipotinitì»); numerosi sono gli errori di *Ds^f* facilmente emendabili che non vengono corretti («farne uno uso grosso» per «farne uno grosso», «putedro» per «puledro», «tolto come un bosco» per «folto come un bosco», «gli spuntava contro» per «gli sputava contro»); non di rado anche le correzioni dei refusi di *Ds^f* per mano dell'autore non sono effettuate («osservò» > «osserva», «contrattare» >

⁸² Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, Epistolario Verga, 025.002, ingr. 4157.

⁸³ Lugano, Biblioteca Cantonale, AP FPr/1/VERG.G/1. La cartolina, indirizzata «Al Chiar.mo Sig. | Giuseppe Prezzolini | Società Anonima Editrice "La Voce" | Trinità dei Monti 18 | Roma», reca il timbro postale del 2/6/20.

⁸⁴ Sulle bozze de *I galantuomini* e di *Libertà* figura il timbro «Stabilimento Tipografico Riccardo Garroni | Piazza Mignanelli, 23 – Roma».

«controllare», «avreste» > «avete», «aia» > «aria»); in qualche caso pure le nuove varianti inserite a penna su D_s^f risultano mal riprodotte («a un povero» > «a me povero», «invece» > «dunque», «se già» > «se gli», «ceci e fave tostatati» > «ceci e pane portati»); sporadiche sono invece le lacune, ripristinate dal Verga solo quando l'incongruenza appare evidente:

D_s^f	B_{χ}
andata. Ho visto già	andata _ già > andata. Ho visto già
bocca! – con tanto di muso lei sola, pensando a ciò che le sarebbe toccato, poi.	bocca!
vi chiamava... Natale e le novene dinanzi agli usci che pareva di sentirle... Mamma! Mamma!... È ancora notte!...	vi chiamava...

Senza dubbio il tipografo non tardò a rendersi conto che D_s^f recava un testo imperfetto e intervenne sull'interpunzione, gli apostrofi, le maiuscole, gli a capo, rettificando le inesattezze palesi di D_s^f , ma commettendo errori e banalizzazioni che passano anche in V («Miseremini» > «Miserissimi», «cuoio» > «cuore», «tettoria» per «tettoia» > «trattoria», «Canziria» > «Calabria», «tenerla» > «tenerse-la», «il suocero» > «il suo caro padre»). Quel che ne risulta è un ordine solo apparente riveduto in modo stanco e affrettato.

C'era poco tempo e, come per la revisione di D_s , il Verga si limitò a rileggere B_{χ} correggendo a memoria e variando qua e là, senza avvedersi però di molti errori passati da D_s^f a B_{χ} , né di parecchi refusi riprodotti poi in V («allora di colazione», «campanacaci», «stranulato», «Carmenucci»). Né peraltro fu decisivo il contributo dello Zaniboni: sua è infatti la seconda mano (B_{χ}^*) che, con inchiostro più scuro, si affianca a quella del Verga nel correggere quel primo giro di bozze, ma i suoi interventi non hanno carattere sistematico e si limitano a eliminare i refusi più riconoscibili, a introdurre di tanto in tanto una punteggiatura più marcata e logicizzante e, in pochi casi, al raffronto con M_s anziché con D_s^f e al ripristino di qualche lezione superata in D_s^f :

<i>M_s</i>	Correzione d'autore in <i>D_s'</i>	<i>B_z*'</i>
per le sciare e le chiuse	per sciare e chiuse	per le sciare e le chiuse
Se l'è portata via la	Se n'è andata con tutta la	Se l'è portata via la
i soldi della pelle	la pelle	i soldi della pelle

Ma anche l'occasionale recupero della lezione di *M_s* compiuto dallo Zaniboni non va esente da inesattezze, a conferma di riscontri rapidi e frettolosi (l'errore è qui in neretto):

<i>M_s</i>	Correzione in <i>D_s'</i>	Testo di <i>B_z</i>	<i>B_z*'</i>
Lei, ridotta a quel modo, e suo marito grasso e grosso avevano il cuoio duro, e	Lei, ridotta a quel modo, e suo marito grasso e grosso! Aveva il cuoio duro, lui; e	Lei, ridotta a quel modo, e suo marito grasso e grosso! Aveva il cuore duro, lui; e	Lei, ridotta a quel modo, e suo marito grasso e grosso aveva il cuore duro e

Per ciascuna novella, il Verga corresse per primo i fogli di stampa e li passò allo Zaniboni per una seconda lettura, verificando poi rapidamente gli interventi del giovane collaboratore. Poche ed esigue furono le nuove lezioni introdotte dal Verga su *B_z* in linea con il sistema correttorio ampiamente dispiegato in *M_s* e *D_s*: qua e là compaiono alcune forme meno letterarie («sullo stomaco» > «sulla pancia», «tirarne» > «cavarne», «al pari della bragia» > «come brace», «merciaiuolo» > «merciaio», «tutto in giro» > «tutto intorno»), rari ritocchi per evitare ripetizioni («su due piedi» preceduto da «non posso più stare in piedi?» > «subito», «asino» preceduto da «del padrone dell'asino» > «bestia»), minimi aggiustamenti per scrupolo di evidenza («all'ombra del pozzo» > «all'ombra del faggio», «che ero stanco morto e» > «così stanco morto che», «Almeno avessi» > «Almeno tu avessi»). Tutto fa però supporre che il Verga fosse più rassegnato che soddisfatto di quello stato di cose, e non solo per una nota di disappunto con cui lamenta su *B_z* il «gran disordine» nel testo della *Roba*, ma anche per aver accluso alle bozze corrette pure

una pagina di *Ms*, forse l'esordio più volte rifatto di *Cos'è il re*, a rendere palese l'impegno con cui egli aveva lavorato e la novità del rifacimento. Così scriveva infatti al Prezzolini il 14 giugno:

Le mando raccomandate le ultime bozze corrette per la stampa del volume, e affinché Ella si faccia un'idea dei ritocchi e delle modifiche da me apportati (?) al testo originario e possa provarlo al caso col confronto delle due edizioni, unisco qui un brano della seconda novella (*Cos'è il Re*) dal *Ms* su cui furono >[...]< (?)⁸⁵ coteste modifiche con inchiostro rosso prima di farne (?)⁸⁶ le pagine dattilografate che le spedii per le stampe. Tengo qui l'intero *Ms* originario corretto e ritoccato per servircene, al caso, contro i filibustieri. Dopo più di due mesi, al solito, il Ministero mi fa sapere da questa Prefettura circa la domanda da me presentata il dì 8 aprile e in tutta regola come mi era stato suggerito, per avere la riserva di questa nuova edizione riveduta e corretta dall'autore delle *Novelle Rusticane* che pel testo unico 19 sett. 1882 questa domanda deve esser fatta al *Ministero dell'Industria, Commercio e Lavoro* «appena pubblicata l'opera, ed è quindi necessario che l'Editore invii 3 esemplari di essa.⁸⁷ Appena ultimata l'edizione, e *prima di esibirla al pubblico* in qualsiasi modo La prego quindi di mandarmi raccomandati questi tre esemplari che (*indecifr.*) le correzioni subite a questa Prefettura per le pratiche opportune. Intanto veda Lei costi se può avere dal Ministero altre informazioni da comunicarmi onde metterci in piena regola e non sciupare ancora inutilmente tempo e quattrini (?). Le sarei grato anche se mi facesse vedere le bozze del frontespizio del libro e mi rimandasse il *Ms* dattilografato che dovetti spedirLe colle bozze della novella *La roba*⁸⁸ ch'erano troppo disordinate. Cordiali saluti anche dall'amico Zaniboni e dal Suo

G. Verga⁸⁹

⁸⁵ Dapprima la Perroni mette il punto interrogativo e poi cassa la parola, ma le lettere alte permettono di supporre che l'originale recasse *effettuate*.

⁸⁶ Forse *trarne*.

⁸⁷ Le virgolette non si chiudono, ma non pare trattarsi di citazione, bensì di un riassunto del Testo Unico sui diritti degli autori adottato con R.D. n. 1012 del 19 settembre 1882.

⁸⁸ Nella trascrizione la Perroni lascia uno spazio vuoto, ma è solo sulle bozze della *Roba* che Verga lamenta il «gran disordine».

⁸⁹ Lugano, Biblioteca Cantonale, AP FPr/1/VERG.G/2, c. 2.

Tra fine giugno e i primi di luglio il Prezzolini inviò le seconde bozze, ma il Verga era a letto gravemente malato e ancora il 23 luglio il Prezzolini ne sollecitava la restituzione, ottenendo risposta solo il 26:

Le ho già spedito sotto fascia raccomandato il pacco delle bozze in pagina. Ma La prego di raccomandare al proto un po' di attenzione nel rivedere le correzioni. Veda Lei quel che mi è toccato di constatare nel confronto di queste ultime bozze: degli errori che non erano nemmeno nelle bozze precedenti, e per essi Le ho rimesso apposta ??? fra le pagine 6-14-23-31-36-42-, 118-145 Specialmente! Mi raccomando a Lei perchè io non mi sento di poter fare più nulla. Con ogni ossequio

Suo G. Verga⁹⁰

Ora, poiché per ciascuna delle pagine sopraindicate, tranne la 42,⁹¹ manca il foglio corrispondente delle prime bozze, è assai probabile che il Verga lo allegasse all'impaginato per documentare i nuovi errori. Nonostante le seconde bozze non ci siano giunte, il confronto fra $B_{\mathcal{Z}}$ e V permette comunque di stabilire che il Verga effettuò pochissimi interventi e il tipografo inserì in V ulteriori refusi non presenti in $B_{\mathcal{Z}}$ («schiena» > «chiena», «quando» > «qaundo», «pelliccia» > «pellicica») e altri errori («contadini» > «cittadini», «di berretto» > «il berretto», «lui a» > «a lui», «in giù» > «giù»). Vero è che la mancanza di alcuni fogli di $B_{\mathcal{Z}}$ e delle seconde bozze non impedisce un'esatta ricostruzione di quest'ultima fase redazionale, eccetto che per un luogo del *Mistero* che resta alquanto problematico (in netto l'errore e in corsivo la variante d'autore):

p., riga (C)	M_S	$D_S^1 D_S^3$ (manca D_S^2)	V (manca $B_{\mathcal{Z}}$)
59, 21-60, 4	E quando se l'erano portato via per mare, che non ci era mai stato, il poveretto, colla sporta	E quando se l'erano portato via per mare, che non ci era mai stato, il poveretto, colla spor-	E quando se l'erano portato via per mare, che non ci era mai stato, il poveretto, colla spor-

⁹⁰ Ivi, c. 3.

⁹¹ Potrebbe però trattarsi di un errore di trascrizione della Perroni, forse un 47 scambiato per 42, giacché mancano i fogli 26-27 delle prime bozze di *Malaria* corrispondenti alle pp. 46-48 di V .

	in spalla, e legato coi compagni di galera, a resta come le cipolle, egli si era voltato a guardarla per l'ultima volta con quella faccia, finchè non la vide più, chè dal mare non torna nessuno, e non se ne seppe più nulla.	ta in spalla, e legato coi compagni di galera, a esta come le cipolle, <i>quell'occhiata che le aveva lasciato, quando si era voltato a guardarla, l'ultima...</i>	ta in spalla, e legato coi compagni di galera, resta come le cipolle. Egli si era voltato a guardarla per l'ultima volta con quella faccia, finchè non la vide più, che dal mare non torna nessuno, e non se ne seppe più nulla.
--	---	---	---

Non c'è dubbio che la variante di Ds^1 e Ds^3 sia del tutto coerente con il sistema correttorio delle nuove *Rusticane* e pare poco credibile che il Verga abbia voluto ripristinare la versione di Ms trascritta dal dattilografo. Più probabile è invece che, dinanzi all'incongruo «a esta» e credendo che «il poveretto» sia soggetto, il tipografo abbia ritenuto che ci volesse un verbo («il poveretto [...] resta come le cipolle»), ma a quel punto la correzione a penna, con la sua forma elittica e nominale, risultava incongrua ed egli preferì seguire il testo cassato del dattiloscritto.

Verso la metà d'agosto il Verga affidò al Prezzolini l'incarico di firmare o timbrare le 5.000 copie dell'edizione,⁹² ma il libro apparve solo in ottobre se il 15 di quel mese il Verga scriveva al Russo: «Ho spedito oggi al nostro caro Croce il volume delle *Novelle rusticane* (edizione riveduta, ma zeppa, ahimè, d'errori)».⁹³ Nonostante l'ampia campagna promozionale che annunciava l'«ultimo lavoro» del «Grande Maestro», l'uscita del nuovo testo delle *Rusticane* si perse tuttavia fra gli eventi e le celebrazioni per l'ottantesimo compleanno dello scrittore e non destò particolare attenzione.⁹⁴ Con il consenso del Verga e dietro versamento di 500 lire a «La Voce», sette novelle della nuova edizione (*Cos'è il re, Il Mistero, Gli orfani, La roba, Storia*

⁹² Cfr. Lugano, Biblioteca Cantonale, AP FPr/1/VERG.G/2, c. 4.

⁹³ G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, cit., p. 947.

⁹⁴ Una breve segnalazione firmata da Fernando Palazzi uscì su «L'Italia che scrive. Rassegna per coloro che leggono», III, n. 10, ottobre 1920, p. 186. Stando alle trascrizioni della Perroni, le vendite furono di 346 copie al 15 giugno 1923 e di altre 262 al 4 maggio 1925.

dell'asino di S. Giuseppe, *Di là del mare* e *Malaria*) furono ristampate da Mario Puccini alla fine del 1920, nella collana «I migliori novellieri del mondo» della Casa Editrice Urbis.⁹⁵ Ma già nel 1924, ripubblicando le *Rusticane* in un'edizione scolastica, il Russo riproponeva il «testo antico» di C sorretto, a suo dire, «dall'impeto della iniziale e genuina ispirazione», consegnando V alle «parassitarie esercitazioni accademiche» e contribuendo in modo decisivo al prestigio delle «edizioni originali» nella ricezione novecentesca dell'opera verghiana.⁹⁶

Soltanto nel 1980 il Tellini ripubblicava il testo di V accanto a C con paragrafatura omogenea per agevolare i riscontri, riconoscendo a buon diritto in V «un'edizione effettivamente “nuova”, sottoposta ad un'ampia revisione». Si avviava così un ampio dibattito sul problema ecdotico delle *Rusticane* e sul concetto stesso di ultima volontà dell'autore.⁹⁷

Ora, il problema più rilevante nella scelta del testo critico è stabilire se l'officina di V (*M_s*, *D_s*, *B_s*) tramandi una volontà d'autore perfettamente conoscibile o, in altre parole, se l'ampia attestazione della storia redazionale di V permetta di emendare un'edizione sì «riveduta e corretta», ma, a detta dell'autore stesso, «zeppa, ahimè, d'errori». Da quanto si è visto fin qui si può cogliere bene quale sia il nodo che rende inemendabile V: nel caso di lacune, inesattezze o banalizzazioni su cui il Verga non interviene non è infatti possibile decidere se egli se ne sia reso conto e le abbia tacitamente accolte oppure, come nel caso dei numerosi errori che sfuggono alla sua attenzione, non le abbia notate e si debba ripristinare la lezione ante-

⁹⁵ Per la storia editoriale di quest'antologia si veda G. TRAINA, «*Voce piccola la mia, ma forse non vana*», cit., pp. 34, 38 e 55.

⁹⁶ Cfr. G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura e con un saggio di L. Russo, Firenze, Vallecchi 1924, pp. v-vi, e L. RUSSO, *Giovanni Verga*, nuova redazione con appendice bibliografica, Bari, Laterza & Figli 1934, p. 216: «Ci auguriamo che la Casa Mondadori per le *Novelle rusticane* voglia darci la riproduzione del testo del 1883, e non del testo del 1920, le cui differenze potrebbero essere citate solo a piè di pagina».

⁹⁷ Cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, cit., vol. II, pp. 543-545 e 565-567. Per le contrastanti riflessioni seguite all'edizione del Tellini occorre far riferimento almeno a C. RICCARDI, *Introduzione*, vol. I, pp. xxvi-xxviii in nota; G. TELLINI, *Sul testo delle «Novelle» di Verga, e via dicendo*, in «Filologia e critica», VI (1981), pp. 122-132; P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticane»*, cit., pp. 403-407; F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 128-132; C. GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, in «Anticomoderno», III (1997), pp. 184-192.

cedente al guasto testuale. A riprova di una situazione di notevole incertezza, basti dire che svariate lezioni di *V* recepite dal Tellini nella sua pur meritoria edizione sono sicuramente dovute a fraintendimenti del copista, del dattilografo o del tipografo poi sfuggiti alla revisione d'autore;⁹⁸ e, d'altro canto, fra i refusi di *V* che il Tellini corregge vi sono alcuni casi in cui potrebbe trattarsi, più verosimilmente, di lezioni d'autore introdotte sulle seconde bozze: ad esempio «casette» corretto in «cassette», «vive del cinguettio» in «vive dal cinguettio», «sgaiattolava» in «sgattaiolava».⁹⁹ A ciò va aggiunto inoltre il problema di una volontà d'autore duplice e sfrangiata fra *Ms* e *V* allorché *Ds*¹ accoglie una nuova stesura che non coincide con quella trascritta poi in *Ms*^b.

D'altro canto, non si può neppure sottovalutare la rilevanza storica di *C* e la marginalizzazione precoce e incontrastata di *V*. Non si tratta certo di contrapporre, come voleva il Russo, la «genuina ispirazione» di *C* al «pregiudizio» grammaticale di *V*, ma piuttosto di prendere atto che la maggior parte dei lettori ha continuato a leggere *C* anziché *V* ed è *C* ad aver contato nella memoria di tanti scrittori del Novecento che hanno guardato al Verga come maestro di efficacia espressiva e di nudo, essenziale realismo. È l'assunto dibattuto, e tuttavia condivisibile, di Paola Bernardi:

La stampa Casanova ha un'importanza fondamentale dal punto di vista storico, nel senso di storia della novellistica verghiana e della narrativa tra Otto e Novecento.¹⁰⁰

⁹⁸ Si vedano ad esempio, come casi dimostrativi di un'area più estesa e variegata d'incertezza, i luoghi segnalati dalla Riccardi (*Introduzione*, cit., p. XXVII in nota) e difesi poi dal Tellini (*Sul testo delle «Novelle» di Verga, e via dicendo*, cit., pp. 122-124).

⁹⁹ Cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, cit., vol. II, pp. 566-567.

¹⁰⁰ P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticane»*, cit., p. 407. Vero è che il rilievo storico di *C* è la risultante di una 'censura' che ha all'origine un moto d'insoddisfazione dell'autore stesso ed è circostanza che rende poco calzante e persuasiva l'obiezione di Claudio Giunta: «Ma privilegiare il 'primo getto', il momento in cui il testo entra per la prima volta nella storia della letteratura, non significa anche togliere all'autore il diritto di emendare la propria opera, e isolare insomma un 'fatto' primario e irrevocabile censurando l'«atto» (la catena di atti) attraverso il quale maturò il risultato definitivo? Non vi è qui, capovolti i termini, un arretramento verso quello che Contini definiva il 'modo statico' di considerare le opere di poesia?» (C. GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, cit., p. 192).

Non pare tuttavia ragionevole fondare l'edizione critica soltanto sul testo di *C* corredato da una doppia fascia di apparato come proponeva la Bernardi:

In una futura edizione critica, dunque, al testo *C* emendato dai refusi faranno riferimento un apparato genetico che documenta il formarsi delle novelle attraverso le stesure autografe e le redazioni in rivista e un apparato evolutivo che registra le fasi correttorie (copie, dattiloscritti e bozze di stampa con correzioni autografe) in vista dell'edizione del 1920.¹⁰¹

Anche di là da un problema di leggibilità dell'apparato nel caso di varianti estese fra *C* e *V*,¹⁰² resta comunque il fatto che, a quasi quarant'anni di distanza, le due redazioni rappresentano opere distinte e non sovrapponibili, poiché rispondono a un diverso clima culturale e a principi compositivi eterogenei e divergenti. Solo in parte, allora, si può convenire col Tellini quando scrive:

Le correzioni di Verga, anche se apportate a distanza di molti anni, rientrano in un ordine, ubbidiscono ad un sistema, che non è detto debba essere necessariamente lineare o univoco nella molteplicità delle sue componenti. Alterano l'assetto delle strutture linguistiche, introducono soluzioni nuove, distinte, ma proprio in virtù di questo scarto appartengono ad un patrimonio espressivo che non pensiamo plausibile censurare.¹⁰³

Non si tratta certo di sminuire o «censurare» *V*, ma anzi di riconoscere il suo profilo peculiare, il suo «sistema» specifico e irriducibile o, per dirla col Branciforti, la «trama di una consapevole costruzione».

Ma proprio il fatto che quella «trama» non giunga a definirsi in modo univoco rende inattuabile anche la soluzione auspicata da Claudio Giunta:

Ce n'è abbastanza per concludere che nulla veramente si oppone ad un'edizione critica ancora una volta 'doppia', che riproponga su

¹⁰¹ P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticane»*, cit., p. 407.

¹⁰² Cfr. C. GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, cit., p. 186 e nota 44.

¹⁰³ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, cit., II, p. 544.

colonne o su pagine affrontate, nella loro integrità, le due versioni *C* e *V*, ciascuna munita di un proprio apparato genetico.¹⁰⁴

Non vi sono infatti soltanto «due versioni». Occorre anzi riconoscere che *Ms* e *V* rappresentano una doppia, irrisolta volontà d'autore: l'una privata e più organica, l'altra pubblica e però più contingente e aleatoria.

Per più ragioni si dovrà quindi accogliere come testo *C* e collocare in appendice i materiali di *V*: l'imperfetta conoscibilità dell'ultima volontà d'autore in *V*, l'indiscutibile prestigio storico della *vulgata*, il fatto che *V* configuri stilisticamente e ideologicamente un'opera diversa da *C*.

Al testo di *C*, emendato dagli errori di stampa, andrà acclusa una fascia di apparato genetico in cui figureranno le varianti risultate dalla collazione di *C* con l'autografo (*A*) e la stampa in rivista (*Riv*): esse saranno registrate senza alcuna sigla quando *C* e *Riv* coincidono mentre *A* discorda, e con le sigle dei testimoni a cui appartengono se sia *A* che *Riv* presentano lezioni diverse da *C*. Un criterio analogo può valere anche in presenza di più autografi (*A* e *A'*), di bozze corrette della stampa in rivista (*B*) e per l'edizione in volumetto di *Pane nero* (*G*): le lezioni di *A* compariranno non siglate allorché tutti i restanti testimoni concordano con *C*. Quanto agli abbozzi o ai frammenti scartati inerenti all'officina di *C* (α), essi potranno figurare in un'*Appendice I* corredati da una fascia di apparato genetico relativa a ogni carta e da rimandi alle aree testuali corrispondenti di *C*.

Nell'*Appendice II*, non essendo possibile ricostruire per *V* la definitiva volontà d'autore, si darà l'ultima stesura del manoscritto apografo con interventi autografi ($M_s = M_s^a + M_s^b$) corretta dagli errori e corredata da due fasce di apparato: la prima di apparato genetico ove si documenta l'intera evoluzione di *Ms* e l'altra di apparato evolutivo che registra le varianti posteriori a *Ms* attestate da interventi d'autore su dattiloscritti (*Ds*) e prime bozze di stampa (*Bz*) e dalle lezioni di *V* introdotte presumibilmente dal Verga nell'ultimo giro di bozze. Seguirà a *Ms* il testo di *V* così com'è stato pubblicato con una fascia correttoria che registra l'ultima lezione verosimilmente esatta nella trafila redazionale da *Ms* ai dattiloscritti (*Ds*) e

¹⁰⁴ C. GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, cit., p. 192.

alle prime bozze (B_1). In tale fascia correttoria sarebbe invero eccessivo, per la frequenza con cui occorrono, dare notizia degli a capo e della punteggiatura erronea, o segnalare le manomissioni minime relative a maiuscole («Giustizia» > «giustizia»), accenti («chè» > «che»), apostrofi («n'era» > «ne era»), corsivi («*gratis*» > «gratis») o le grafie lievemente difformi («riescito» > «riuscito», «esser» > «essere», «devo» > «debbo»). Ed è una soluzione che ha il vantaggio di rendere sempre evidente la dinamica testuale anche nelle zone più opache e problematiche: in tal modo, infatti, tutte le varianti sicuramente d'autore sarebbero allegate al testo di M_1 , i più evidenti errori di stampa verrebbero segnalati in margine a V , mentre il confronto fra V e l'apparato evolutivo di M_1 permetterà di distinguere le lezioni spurie passivamente accolte in V .

LUCIA BERTOLINI

IL PERCORSO DISCONTINUO DA *FRINE* A *EVA*

L'articolo ricostruisce l'iter elaborativo complessivo che, a partire dal romanzo inedito *Frine*, condusse Verga alla scrittura finale di *Eva*. Tramite una ricognizione dettagliata del materiale autografo è possibile conoscere meglio le abitudini corrette del giovane autore (disposto ad avvalersi dei consigli di amici lettori per *Frine*) e datare più esattamente sia alcune fasi redazionali della *prefazione* a *Eva* sia alcune acquisizioni verghiane riguardanti le strategie narrative adottate nel romanzo poi dato alle stampe.

This article retraces the overall and compositional process which, starting from the unpublished novel Frine, led Verga to the final writing of Eva. Through a detailed investigation into autograph documents, it is possible to improve the knowledge of the young author's correction habits (who would also consider suggestions given by friends reading Frine), and to precisely date both some editorial phases of the preface in Eva, and some stylistic features regarding the narrative strategies employed in the finally published novel.

1. «[A] fondamento dell'Edizione Nazionale» sta «il valore non solo estetico delle opere, ma anche il loro significato documentario».¹ Tale fondamento, che esalta le ragioni filologiche e critiche su quelle valutative, consente a pieno titolo l'abbinamento di *Eva* (il primo grande romanzo verghiano, segno di una maturazione, in termini di lingua e di tecniche narrative, ormai avvenuta alla libera aria di Firenze e Milano) con *Frine*, uno degli incerti e miseri passi del giovane apprendista, tanto più sgraziato al momento di rivestire, lui provinciale catanese, i panni del *dandy* alla moda. Della lunga storia, del percorso frastagliato e discontinuo che da *Frine* conduce a *Eva*, si riassumono in via preliminare le grandi linee di inquadramento

¹ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI-G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, a p. 67.

cronologico che in un precedente contributo sono state esposte con ampiezza e dettagli maggiori.²

A ridosso del primo e fugace contatto con Firenze allora capitale del Regno (niente più che una breve gita, durante il giugno 1865), Verga ideò il romanzo che convenzionalmente (e per differenziarlo in maniera inequivocabile da *Eva*) chiameremo *Frine* o, se necessario, *Frine-Eva*. Un romanzo che di quella breve esperienza fuori dei confini siciliani portava tracce consistenti e insistenti, prima di tutto, sulla superficie, nell'ambientazione fiorentina della storia, ma poi anche, e più nel profondo, nella connotazione fortemente autobiografica del giovane artista siciliano (nel romanzo un pittore), che nel contatto con il mondo fiorentino alla moda misura la propria alterità socio-culturale e di costume rispetto al continente, anzi rispetto a quello che rappresenta in quel momento il centro, seppure temporaneo, del nuovo Regno d'Italia.³ Ideato in questo ambito cronologico e in tale contesto, e a tali coordinate ancorata la storia narrata nel romanzo, *Frine* dovette però conoscere una gestazione relativamente lunga e articolata che finì per intersecarsi, dal punto di vista elaborativo, con la revisione di *Una peccatrice* ad un estremo mentre dall'altro lambì, dopo un'interruzione e un radicale cambio di passo, la nascita (o rinascita) di *Eva*. A differenza di *Una peccatrice*, l'«aborto giovanile», il «peccato di gioventù»⁴ steso fra il giugno e il luglio 1864, ma che vide la luce con i tipi dell'editore torinese A.F. Negro solo nel 1866, *Frine* non raggiunse l'onore della pubblicazione, nonostante reiterati quanto vani tentativi da parte del giovane autore che, a suo dire, «per più di tre anni tempestò di lettere tutti gli editori che conosceva di nome» (menzionando esplicitamente Sonzogno e Treves) perché accettassero il manoscritto.⁵ Più di tre anni (in-

² L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo di Verga: «Eva»*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997 ma 2001), pp. 7-27.

³ Per i tratti principali della vicenda raccontata in *Frine* e per le connessioni e/o divergenze con la vicenda di *Eva* si rinvia a L. BERTOLINI, *Preistoria...*, cit., pp. 12-13.

⁴ Sono apprezzamenti rivolti a *Una peccatrice* dall'autore stesso nel 1873 (in una lettera a Treves) e, rispettivamente, nel 1880 (a Ferdinando Martini) (cfr. L. BERTOLINI, *Preistoria...*, cit., p. 8, n. 22 e p. 10).

⁵ Nella già citata lettera a Ferdinando Martini del 5 novembre 1880 riferita fra gli altri in L. BERTOLINI, *Preistoria...*, cit., p. 10.

dicativamente fra il 1865/66 e il 1869)⁶ durante i quali le fasi rielaborative del romanzo dovettero essere sollecitate, oltre che da personale insoddisfazione, anche dai giudizi non lusinghieri o francamente negativi che Verga ricevette sia dai librai-editori sia da amici lettori. Certo è che durante questa lunga gestazione-rifacimento (di cui gli autografi conservati recano diretta pur se parziale testimonianza) *Frine* cambiò nome divenendo *Eva*, onomasticamente (ma solo da tale punto di vista) coincidente con quel romanzo, poi effettivamente edito nel 1873, del quale *Frine-Eva* è però solo una pallida (sebbene ingombrante) anticipazione.

Gli anni che intercorrono fra il più lungo soggiorno fiorentino del Verga (1869) e il primo soggiorno milanese (1872-73) sono gli anni di sonno di *Frine-Eva*, ormai definitivamente condannato a non uscire come tale dal cassetto di un artista sempre più consapevole di sé, che passando dai salotti fiorentini di Dall'Ongaro e della Assing allo stimolante ambiente della scapigliatura milanese, saprà – anche ‘attraversando’ l’esperienza di *Storia di una capinera* – far uscire la farfalla di *Eva* dall’invenuto involucro di *Frine-Eva*. La nuova *Eva* sarà

⁶ Di questi tentativi editoriali rimane traccia indiretta nelle lettere inviate da Verga nel periodo maggio-luglio 1869, da Firenze alla madre (cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bionanno 2011, pp. 118-122, 136-138, 154-156, 161-163); nella lettera del 23 giugno (ivi, pp. 136-138, in particolare p. 137) alla menzione di Treves segue a poca distanza quella di Sonzogno, ma per due progetti letterari differenti («Tra giorni aspetto risposta di E. Treves e C. Editori da Milano pel manoscritto del romanzo. Se mi riesce quest'affare saranno 630 lire che guadagnerò in un sol colpo su 21 fogli di stampa, in ragione di lire 30 al foglio (il *minimum*) poiché si paga anche a lire 40 il foglio. Sto inoltre lavorando ad un romanzo che manderò a Sonzogno e spero di guadagnare qualche altra cosa»), il secondo dei quali da identificarsi con *Storia di una capinera*. L'originale della lettera del 23 giugno è tuttora irreperibile e la recente edizione (come già G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 26-27) ripropone la porzione pubblicata da L. PERRONI, *Lettere di Giovanni Verga a sua madre*, «L'Italia letteraria», II, nr. 33, 17 agosto 1930. L'unica testimonianza diretta dei tentativi editoriali per collocare *Frine-Eva* è in una lettera datata 14 giugno 1869 a Emilio Treves nella quale Verga propone per la *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 e che oggi stesso mi procuro di spedirle»; la lettera (oggi conservata a Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, Epistolario verghiano, 001.U.Ms.EV.001, f. 0002-Verga) è edita in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 25 (cfr. anche, per una descrizione del documento a cura di Salvina Bosco, http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=0000113624).

infatti scritta *ex novo*, o se si vuole profondamente riscritta, nel 1872-73, come testimonia il Verga stesso⁷ e di lì a poco accolta dalla casa editrice Treves (anche con l'intermediazione di Salvatore Farina che scrisse una lettera di presentazione al più anziano dei due fratelli editori, Emilio); sebbene l'editore «nicchiasse» sul primo momento ad accogliere il nuovo romanzo dell'autore di *Storia di una capinera*, *Eva* vide la luce ai primi di agosto del 1873 (Verga riceverà copie del volume però solo a metà settembre),⁸ a testimonianza di una scrittura o riscrittura che dovette essere relativamente veloce proprio in virtù del precedente abortivo *Frine*.

⁷ Nella lettera a Luigi Capuana del 7 febbraio 1873 Verga data la fine della (ri)scrittura al 5 di quel mese: «Io ho finito ieri l'altro il mio nuovo romanzo *Eva*, ed il mio entusiasmo si è sbollito dietro un editore che mi offriva 300 lire credendo di pagarmi profumatamente» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 22). Le trattative con Treves dovevano essersi intovolate ancora prima della conclusione del romanzo: si ricorderà infatti che il nuovo racconto veniva accolto dall'editore milanese insieme (e si direbbe in seguito) al desiderio di quest'ultimo di accaparrarsi i diritti di *Storia di una capinera* e il compenso poi concordato, a cui si fa cenno nella lettera al Capuana, riguardava l'intera transazione. Alla data della lettera al Capuana sopra citata la bella copia di *Eva* non era stata ancora condotta a termine poiché il giorno successivo Verga scriveva a Emilio Treves: «Le mando i primi quaderni dell'*Eva*; ma avrei preferito, per lei e per me, mandarle tutto intero il manoscritto. Ad ogni modo se da codesto poco potrà farsi un'idea del resto, tanto meglio. Se la prefazioncella le sembrasse inopportuna pel giornale potrebbe sopprimersi, ma insisterei perché andasse nell'edizione in volume» (edita in G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 25. La lettera è conservata a Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, Epistolario verghiano, 001.U.Ms.EV.001, f. 0004-Verga; cfr. http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=0000113624). Per una più precisa interpretazione di questa missiva si veda oltre.

⁸ Verga a Capuana, lettera datata da Catania, 17 settembre 1873: «Mio caro Luigi, Eccoti il libro e i giornali. Già non avrai creduto che mi fossi dimenticato di mandarti l'*Eva*; Treves me l'ha fatta aspettare sin oggi, e stamani appunto me ne arrivarono sei copie» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 26-27). A parte l'annuncio dello stesso Emilio Treves sul «Corriere di Milano» del 2 agosto 1873, alla data della lettera settembrina del Verga al Capuana erano già uscite nell'ordine le recensioni di Carlo D'Ormeville (su «Il Pungolo», XV, n. 214 del martedì 5 agosto 1873 e n. 216 del 7 agosto successivo), di Francesco Flores D'Arcais («L'Opinione», 15 agosto 1873), di Salvatore Farina (ma anonima, sulla «Rivista minima», III, n. 16, del 17 agosto 1873), di Angelo De Gubernatis («La Rivista Europea», IV, vol. IV, fasc. I, 1873, pp. 172-173; anteriore al 9 settembre di quell'anno, data di una lettera di ringraziamento del Verga), di Giovan Battista Baseggio (ma anonima, su «La Perseveranza», XV, n. 4985 della domenica 14 settembre 1873), di Ferdinando Martini (con lo pseudonimo, di Fantasio, su «Il Fanfulla», IV, n. 245, giovedì 11 settembre 1873).

Gli anni trascorsi dalla prima complessiva ricognizione degli autografi condotta da Francesco Branciforti nello *Scrittoio del verista* consentono di raffinare, a seguito del progetto di edizione, alcuni dati, ma non di mutare radicalmente il quadro testimoniale per le due compagini narrative di *Frine* (o *Frine-Eva*) e di *Eva*.

2. Il romanzo inedito è integralmente conservato in un manoscritto (A) fino a poco tempo fa disponibile in riproduzione microfilmica a colori presso il Fondo Mondadori (Bob. IV, ft. 473-698); le recenti vicende giudiziarie che hanno consentito il recupero di parecchio materiale autografo trattenuto da Vito e Lina Perroni, la ricognizione inventariale di tale materiale (Notifica Foglieni), oggi temporaneamente depositato presso il Centro Manoscritti del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, hanno confermato quel che era prevedibile: l'autografo di *Frine* faceva parte del materiale avuto in prestito dai fratelli Perroni e mai restituito, e, prima o poi, esso potrà tornare a disposizione degli studiosi.⁹

Il manoscritto è costituito da 102 carte corrispondenti a 204 pagine, organizzate in dieci fascicoli rilegati (di dieci carte ciascuno), cui segue un undicesimo fascicolo costituito da un solo bifolio e una carta sciolta. Queste carte furono numerate da Verga pagina

⁹ Alla p. 2 della Notifica Foglieni, sotto il numero d'ordine 14 (a mano è aggiunto: 1934 | n. 4) compare la seguente descrizione (fra parentesi quadre sono riportate le titolazioni delle singole celle della griglia inventariale predisposta; con | | il passaggio da una cella all'altra; con | l'andata a capo all'interno di una stessa cella; con — si indica che la cella è lasciata in bianco): «[autore] Verga Giovanni | | [titolo] *Schizzi del cuore – Frine* | | [consistenza] cap. II-XXVII, pp. 1-204 | + pp. 5 scritte (su cc 3.) con | numerazione a matita | | [luogo] — | | [editore] — | | [anno] — | | [tipologia] manoscritto autografo | inchiostro seppiato | fotocopia di manoscritto scritto a | piena pagina sullo sul (*sic*) recto che ha | alcune pagine numerate, inizia con | 17 e finisce con 169 | | [note] Sul recto della cartelletta azzurra a matita “Frine Eva” 1° stes. e post it “n. 14” | Si segnala sul foglio che racchiude il manoscritto | l'annotazione di mano del Verga “Eva prima versione” su carta intestata con stemma “Senato del Regno” e a matita rossa 4 | 25 | fotocopie di carte autografe sparse de «I carbonari della montagna» tenute insieme da gancetto cucitrice». Nella stessa unità inventariale dunque sono conservati l'autografo di *Frine* e fotocopie dell'autografo de *I carbonari della montagna*. Facendo astrazione da quanto nella notifica pertiene a quest'ultima parte, quel che resta combacia esattamente con il materiale noto per il tramite della riproduzione su microfilm del Fondo Mondadori, al quale ci atterremo, di necessità, per la descrizione che segue.

per pagina da 1 a 204, con qualche correzione su numeri precedenti (la non sistematicità di queste correzioni pare però accennare a errori momentanei, subito o di lì a poco corretti), scritte probabilmente in tempi diversi (come sembra dedursi dai cambi nel ductus) e utilizzate delimitando uno specchio di scrittura che lascia un ampio margine bianco sulla sinistra di ogni facciata. Nonostante ciò il primo fascicolo (cm 20,2 x 15) ha dimensioni nettamente inferiori a quelle dei restanti (che oscillano fra cm 20,5 e cm 20,9 per l'altezza delle carte e fra cm 15,4 e cm 15,6 per la loro larghezza). Fra le pagine del manoscritto sono interfoliati nove foglietti volanti di differente natura e dimensioni, ciascuno dei quali numerato a matita rossa con numeri romani da I a IX (si considera come recto la facciata sulla quale il numero è stato apposto, indipendentemente dalla sequenza testuale) e collocati attualmente come segue:

I, fra p. 18 e p. 19, di dimensioni leggermente inferiori a quelle delle carte del manoscritto, scritto sul recto e parzialmente sul verso (relativo ad un nuovo attacco del cap. V, è agganciato al corpo del romanzo mediante un richiamo apposto su p. 20); lo spazio rimasto bianco sul verso è occupato poi da due brevi brani da collocarsi rispettivamente su p. 20 e su p. 23;

II-III, fra p. 26 e p. 27; **II** ha dimensioni e aspetto analoghi a **I**, mentre **III** corrisponde all'incirca alla metà dell'altezza del precedente; dopo la bella copia di un brano del cap. I, **II** contiene la rielaborazione dell'inizio del cap. VI che continua su **III** (in fine il rimando a p. 31);

IV, fra p. 30 e p. 31, contiene la rielaborazione di quello che era stato in precedenza l'attacco del cap. VII, nel frattempo divenuto la fine del cap. VI;

V, fra p. 36 e p. 37, di dimensioni poco più ampie di una mezza pagina, scritto sul recto e sul verso, contiene l'attacco del nuovo cap. VII; in fine il richiamo a p. 38;

VI, fra p. 72 e p. 73, un foglietto di dimensioni *grosso modo* corrispondenti a metà di una pagina, scritto solo sul recto, reca un'aggiunta da inserire a p. 72;

VII, fra p. 86 e p. 87 un foglietto, di mezza pagina circa, riporta la nuova chiusa del cap. XIV (con attacco a p. 86);

VIII, fra p. 102 e p. 103, una pagina, decurtata all'incirca di un terzo delle sue dimensioni, reca un brano da collocarsi fra la fine di

p. 102 e l'inizio di p. 103 (contrariamente a quel che avviene negli altri casi, qui la numerazione a matita rossa è apposta alla fine del brano, sullo spazio bianco residuo);

IX, fra p. 142 e p. 143, un foglietto reca tre brani distinti: i primi due (che occupano il recto e parzialmente il verso) sono da collocarsi entro p. 142; il resto del verso è stato utilizzato per mettere in bella una breve aggiunta che attacca a p. 144.

Un ulteriore foglietto, stavolta non numerato (e che per la sua collocazione indicheremo con [Vbis]) e scritto solo sul verso, risulta incollato su p. 37.

A parte i foglietti aggiunti (come abbiamo detto di dimensioni varie e altrettanto variabili per quanto riguarda la natura del supporto) le carte di *Frine* paiono avere caratteristiche fisiche non marcatamente difformi; differenti invece le carte, che seguono il ms. appena descritto, attualmente collocate dopo p. 204, rispettivamente un bifolio e una carta sciolta. Il bifolio, rigato in colore violetto con 21 linee per faccia, di cm 21,2 x 13,3, è scritto sulle quattro facciate, nessuna delle quali numerata (si introduce qui la numerazione [205]-[208]), la carta sciolta (anch'essa non numerata; la indicheremo con [209]) misura cm 21,5 x 13,5.

La pertinenza a *Frine* (o *Frine-Eva*) del bifolio [205]-[208] è esplicitamente dichiarata da Verga stesso che scrive (in alto a destra, a matita): *Eva*; ma a chiarire la pertinenza all'antecedente *Frine* (e non alla sua più giovane sorella) interviene, oltre ai riscontri onomastici, il contenuto del bifolio, corrispondente a due lacerti (che chiamiamo α^1 e α^2) non testualmente contigui ma pertinenti entrambi ad un tratto preciso della vicenda narrata da *Frine*, in particolare all'episodio della notte di gioco e bagordi trascorsa da Luigi Deforti e Eva Manili e la conseguente ubriacatura della donna (narrato nel cap. XVII, secondo la numerazione adottata nella stesura ultima di A); la carta sciolta [209], invece, scritta solo sul recto, reca un testo (forse un abbozzo di prefazione o postfazione) che potrebbe rinviare proprio a *Frine* e/o agli sviluppi redazionali di *Frine-Eva*, successivi alla fase rappresentata dal presente manoscritto.¹⁰

Di tali ulteriori sviluppi redazionali siamo informati solo in minima parte. Sebbene il ms. A sia il solo testimone a trasmettere nella

¹⁰ Lo si riporta nell'Appendice II.

sua complessità l'idea narrativa di Verga, soltanto qui leggibile in maniera unitaria secondo uno svolgimento che (pur nelle aporie e momentanee contraddizioni che denunciano lo stato di non-finito) può definirsi completo, esso dovette essere copiato in pulito come testimoniano le carte stesse di A; all'atto di trasferire su una bella copia quanto elaborato e corretto sul manoscritto superstite, in maniera simile a quel che è verificabile su altri suoi autografi, Verga (in funzione della ripresa) annota la pagina della bella copia momentaneamente raggiunta e interrotta. Così, su p. 10 di A (all'interno del cap. III) alla battuta «– Rotta completa. Non l'ha voluto ricevere.» segue 16; a p. 146 (all'interno del cap. XXIV dell'ultimo stadio di elaborazione di *Frine*, ma corrispondente a poco prima della fine di quello che nella fase elaborativa precedente all'ultima era numerato XXIII) troviamo «– Eccomi.» seguito da 216, mentre all'inizio del rigo seguente un 217 (poi cassato) precede il testo «Fece atto di prendere il mio braccio».

Della bella copia (B) si sono conservate soltanto le pagine numerate 275-280 e 283-300, inserite e riusate (fisicamente, ma solo in parte testualmente) all'interno dell'autografo di *Eva* (E = Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, U. Ms. Verga.004, già Ms. U. 238.3, così citato nei contributi precedenti), che nelle carte finali si propone di riutilizzare (ma poi sostanzialmente riscrive) parte del cap. [XXIX] di *Frine* (pp. 275-280 e 283-284) e effettivamente riutilizza l'intero cap. [XXX] del precedente romanzo (pp. 284-300). Anche desumendo da queste pagine la scrittura primitiva (in questo senso si intenda B distinto da E), le due testimonianze A e B di *Frine* risultano asimmetriche, non tanto per la parzialità della seconda (che comunque ne decreta l'inutilizzabilità a fini editoriali), quanto per il livello redazionale cui esse sono rapportabili. Infatti se B rappresenta (sia pur parzialmente) uno stadio finale dell'inedito, e costituisce il residuo forse di quella copia che servì a Verga per proporre *Frine-Eva* a Sonzogno e Treves verso il 1869, A, nello stadio in cui è conservato, costituisce un abbozzo dalle caratteristiche strutturali, testuali e formali ancora poco stabili e difficilmente rapportabili a quell'ultima volontà. Insomma per quanto ultima, la volontà espressa da B per i capp. [XXIX] e [XXX] non potrà che essere collocata in apparato al testo di *Frine*, in una fascia evolutiva nettamente separata da quella genetica in

cui registrare i movimenti di A.¹¹ Un esempio conclamato e definitivo di tale incomparabilità risiede nella numerazione dei capitoli (come vedremo particolarmente sofferta già in A); il capitolo che, per coerenza interna all'abbozzo, va numerato come [XXX], risulta in A (per mancato allineamento redazionale) ancora numerato XXVI; quel medesimo capitolo è effettivamente numerato come XXX nella prima stesura di B, ma su tale bella copia corretto in XXXI (anche in ciò B si distingue da E, giacché, come è noto, *Eva* non sarà più organizzato in capitoli).

A in effetti è il luogo in cui confluiscono e coabitano fisicamente livelli redazionali differenti i cui rapporti reciproci sono difficilmente rappresentabili in via generale, tanto che se ne può dare qui soltanto un rapido cenno e sommaria esemplificazione. Le carte di A presentano in genere, nella loro prima stesura, uno strato redazionale avanzato di *Frine* (una temporanea messa in pulito), poi modificata (o addirittura travolta) a seguito di successive campagne correttorie; eppure non di rado la scrittura verghiana meno posata, o l'alternanza degli inchiostri (un inchiostro più scuro si sostituisce talora al più consueto color seppia), denunciano che il momento della messa in pulito coabita con momenti non distanti da quelli propriamente rielaborativi e dunque con strati *grosso modo* coevi eppure redazionalmente non coincidenti. Del resto la 'lunga vita' di questo autografo è deducibile anche dalla presenza sulle sue carte di due mani estranee a quella dell'autore, di amici o più genericamente lettori incaricati di revisioni e consigli.

Le due mani si contraddistinguono nettamente per modalità di consegna e per natura della revisione; una prima, non identificata, che usa una corsiva di modulo ampio in inchiostro verde, rimarca mediante sottolineatura parole o locuzioni del testo, solo di rado proponendo soluzioni alternative, ma piuttosto commentandone a

¹¹ Un tentativo di leggere in sequenza A, B ed E (collocati entro un medesimo apparato) relativamente al capitolo [XXX] è in L. BERTOLINI, *Correzioni di Verga da «Frine» a «Eva»*, in *Genesi, critica, edizione*, a cura di P. D'Iorio-N. Ferrand, Atti del convegno internazionale di studi, Scuola Normale Superiore di Pisa (11-13 aprile 1996), Pisa (1998, ma 1999), pp. 99-136; ma lì l'intento era (piuttosto che quello di adeguarsi ad una rigorosa filologia d'autore) quello di sottoporre il materiale variantistico ad una critica delle varianti che gettasse luce sulle tendenze evolutive di un autore sul discrimine fra giovinezza e maturità artistica.

marginale la liceità linguistica, oppure proponendo sempre nel margine abbreviamenti al testo; una seconda, identificabile con quella di Nicola Niceforo (alias Emilio Del Cerro), di modulo più piccolo, fortemente corsiva e idiosincratca, che usa un inchiostro marrone e che interviene, con minore discrezione e maggiore libertà, proponendo alla lettera del testo verghiano soluzioni differenti anche per interi, seppur brevi, tratti del testo.¹² Di fronte a queste censure il giovane autore ha reagito in maniera difforme: le proposte alternative del primo revisore sono spesso accolte da Verga che però ne occulta la provenienza allotria ripassando l'inchiostro verde del revisore con il proprio, mentre i commenti a margine sono insistentemente cancellati con una cassatura spiraliforme che ne rende particolarmente difficile la decrittazione; le proposte dell'amico Niceforo invece non recano traccia grafica delle reazioni dell'autore che pare accoglierle tacitamente. Le due revisioni non interagiscono l'una con l'altra, nel senso che non si danno casi in cui la revisione precedente venga presa in carico dal revisore successivo, anche se potrebbe supporre che l'insistita cancellatura o l'occultamento della revisione anonima possa essere messa in rapporto con l'invio del manoscritto al Niceforo (si da dedurre magari la priorità della lettura da parte dell'anonimo); l'ipotesi di cronologia relativa deve però fare i conti anche con la singolare disposizione dei giudizi e commenti dei revisori sulle carte di A e che potrebbe viceversa far sospettare nel manoscritto autografo una stratigrafia non altrimenti rilevabile. Gli interventi del primo revisore (salvo ulteriori controlli che saranno necessari al momento di una libera consultazione dell'originale) compaiono nei fascicoli I (con 13 pagine interessate relative ai capp. I-V), II (con interventi su 7 pagine relative ai capp. VI-VIII), III (con segni su 8 pagine relative ai capp. IX e X), VI (le 4 pagine interessate dagli interventi riguardano i capp. XVI e XVII), VII (le tre pagine coinvolte riguardano i capp. XX e XXI), VIII (le 2 pagine interessate da interventi riguardano il cap. XXV), IX (l'unica pagina coinvolta è entro il cap. XX), X (il cap. XXIX comprende entrambe le pagine coinvolte) con una rarefazione progressiva am-

¹² Per l'identificazione di questa mano con quella di Nicola Niceforo (1843-1930) si rimanda a L. BERTOLINI, *Preistoria...*, cit., pp. 11-12 (dove però non è fatta distinzione delle due mani).

piamente giustificabile, data la lunghezza del romanzo, con la stanchezza dell'operatore; quelli del Niceforo compaiono nei fascicoli I (in 2 pagine relative al cap. I), III (5 pagine del cap. VIII), IV (2 pagine del cap. XII), VII (4 pagine per il cap. XXI), IX (ben 9 pagine riguardanti il solo capitolo XXVIII), X (10 pagine, di cui una relativa ancora al cap. XXVIII, le restanti al cap. XXIX), e presentano viceversa un incremento col procedere della lettura. Il differente comportamento dipenderà da diverse attitudini linguistiche o da divergenti gusti letterari che qui non interessano; colpisce invece che i due lettori trascurino completamente, il primo la porzione di testo compresa nei fascicoli IV-V, il secondo quella compresa nei fascicoli II, V-VI, VIII, convergendo dunque nel loro disinteresse riguardo la materia narrata nei capitoli XIII-XV trascritti nel fascicolo quinto. Per questa curiosa disposizione più interpretazioni possono essere avanzate: 1) Verga consegnò ai suoi lettori i fascicoli del romanzo man mano che venivano redatti o messi in pulito; modalità che potrebbe contemplare anche qualche *défaillance* nella consegna e nella conseguente revisione; 2) a dispetto dell'apparente (almeno parziale) omogeneità attuale del manufatto, esso rispecchia livelli cronologici e redazionali differenti, non necessariamente sempre e comunque 'ultimi' (il che comporterebbe l'ipotesi della perdita di quei fascicoli sui quali l'uno o l'altro dei revisori in tempi diversi hanno esercitato la propria censura).

Indirizza verso la seconda ipotesi constatare che il testo stesso mostra, anche se soltanto in alcuni fascicoli (in particolare nel fasc. I, entro il cap. IV; nel fasc. IV entro il cap. XII; nel fasc. VI, entro i capp. XVI-XVII e nel fasc. VIII entro il cap. XXII) una residua incertezza nel nome del protagonista maschile, originariamente Andrea, poi Luigi. In due casi Verga interviene *inter scribendum* (a p. 13, nel cap. IV *Andrea* è corretto su *Lu-* per *Luigi* ma successivamente *Luigi* è restituito in interlinea; in maniera analoga ma inversa a p. 113 entro il cap. XVII *Grazie, Luigi*, mostra l'iniziale del nome corretta su *A-*), oscillazione, in questi casi, difficilmente valutabile in termini testuali, potendo corrispondere tanto a precedenti scelte redazionali quanto ad una irrisolutezza onomastica ancora vigente almeno a livello soggettivo; infatti nel cap. IV tutte le altre volte in cui viene chiamato in causa il protagonista maschile di *Frine*, esso è identificato in *Luigi* (dieci occorrenze, un'undicesima in un'aggiunta nel mar-

gine); nel capitolo XVII invece l'incertezza di p. 113 si accompagna ad altre 3 occorrenze di *Luigi* sul rigo e ad un'occorrenza di *Andrea* corretto in *Luigi*. Quest'ultima tipologia di intervento (ad *Andrea* sul rigo è sostituito sistematicamente nell'interlinea *Luigi*) si ripropone nel cap. IV, nel cap. XII (in questo capitolo si tratta dell'unica comparsa del nome), ben sei volte (tutte le volte in cui il nome del protagonista è esplicitato) nel cap. XVI, e una volta ciascuno nel cap. XVII (a fronte di altre quattro ricorrenze del nome) e nel cap. XXII (a fronte di altre cinque comparse). Questi ultimi interventi assicurano, a differenza della casistica delle correzioni *inter scribendum*, che in una fase redazionale precedente (di cui in A restano solo sporadici residui) il nome del protagonista era diverso, il che, se giustifica l'inerzialità con cui Verga continua ad usare occasionalmente l'antico nome (nel cap. IV e a p. 113 del cap. XVII), consente di riconoscere nella scrittura primitiva del cap. XVI (in tal caso con la massima evidenza), ma forse anche in altri capitoli, una fase più antica rispetto alla lezione originaria di A relativa ad altre unità narrative.¹³

L'eventuale stratigrafia di A che, per quanto riguarda la scrittura originaria dei capitoli allineerebbe fasi differenti dell'elaborazione del romanzo (omogeneizzate poi, almeno in parte, dal punto di vista testuale e narrativo mediante le fasi correttorie successive), più che dimostrabile *more geometrico* è spesso suggerita dallo stato del testo, per quanto riguarda tanto aspetti macrostrutturali quanto modifiche puntuali. Su queste ultime non è possibile soffermarsi qui se non per ribadire la generale disponibilità di Verga ad accogliere consigli di lingua e in genere di *elocutio* che il Niceforo e l'altro revisore gli somministrarono. Dal punto di vista macrostrutturale (qui non si tien conto delle modifiche di singoli episodi della vicenda) si assiste al passaggio da una prima stesura organizzata in ventisette capitoli all'ultima di A organizzata in trentuno (si veda la tavola di raccordo nell'Appendice I). La modifica così tentata pare voler dar 'misura' all'unità narrativa, regolandone le dimensioni. La consistenza dei ca-

¹³ Si aggiunga che proprio nel cap. XVI (nel quale la mano del Niceforo non compare mai), il sistematico aggiornamento da *Andrea* a *Luigi* era già stato operato da Verga, ma in un caso, a p. 103, la battuta pronunciata da Eva Manili («Oh, no! Andrea») non era stata aggiornata; all'imprecisione mette rimedio il revisore anonimo correggendo *Andrea* in *Luigi* (la correzione è poi ratificata dall'autore che ripassa in inchiostro bruno il nome giusto introdotto nel consueto inchiostro verde dal revisore anonimo).

pitoli nello strato redazionale ultimo è molto varia tanto che il più esteso (il XVII, così numerato in entrambe le stesure) corrisponde a poco meno di quattro volte la consistenza del meno esteso (il II). Insomma l'avvicinamento ad una medietà puramente quantitativa non è stata perfettamente conseguita (e si potrà anche aggiungere che, in termini così grossolani, forse neppure fu tentata). Eppure se in qualche caso le rimodulazioni degli attacchi e delle conclusioni delle partizioni paiono essere indifferenti a questo possibile obiettivo,¹⁴ in altri casi si assiste, proprio per il tramite di quelle rimodulazioni, all'attutimento di veri e propri eccessi. L'originario capitolo XXIII (che era quasi cinque volte e mezzo il capitolo più breve, il già citato II) viene frazionato al proprio interno in tre unità (i capp. [XXV]-[XXVII] dell'ultimo stadio di A) e in due ciascuno gli originari XIV, XIX, XXI (diventati rispettivamente XIII-XIV, XIX-XX, XXII-XXIII, quest'ultimo in concomitanza con un leggero ritardo nell'attacco del cap. XXII destinato a diventar XXIV). Al frazionamento o bipartizione si congiunge del resto anche una sensibile autocensura (talora incoraggiata dai revisori) che mira ad imbrigliare la sfrenatezza commentativa (e, in misura minore, descrittiva) del giovane Verga; così gli originari capp. VI-VII sono convogliati in una sola unità (il nuovo cap. VI) di consistenza inferiore a quella del più esteso dei due da cui procede (il cap. VI della prima stesura), mentre il cap. VIII nel diventare il VII della fase finale si dimezza d'estensione.¹⁵

La riformulazione che interessa la scansione delle unità narrative coinvolge solo in parte l'evoluzione della storia e dunque il *récit*, tranne casi singoli nei quali la ristrutturazione si coniuga a ripensamenti

¹⁴ La consistenza della stesura primitiva di V, un capitolo profondamente modificato dalle correzioni autografe, corrisponde *grosso modo* a quella della stesura finale; altrettanto vale per il capitolo originariamente numerato XI e che nella fase finale corrisponde al cap. [X].

¹⁵ Si tenga conto che, pur in presenza di modifiche di attacco o di conclusione, queste né sono numerose né incidono in maniera sensibile sull'entità mensurale dei capitoli; viene anticipato di due pagine l'attacco del cap. IX rispetto a quello che era l'avvio del corrispondente cap. X, viene anticipato di tre pagine l'inizio del cap. XVI rispetto al suo corrispondente (d'identico numero), viene posticipato di una pagina (ma con qualche incertezza, ché Verga pensò in un primo momento di posticiparlo di due pagine manoscritte) l'avvio del cap. XXII (poi XXIV). A queste modifiche presiede la tecnica della *suspense* appresa da Verga nella lettura (e nella confezione) di romanzi d'appendice.

narrativi così incisivi che la lezione finale risulta incomparabile con la scrittura originaria. Un caso particolare è rappresentato dai tratti che costituiscono i capitoli V-VIII e [X] (secondo la numerazione definitiva); la sequenza V-VIII della stesura finale proviene, a patto di pesanti cassature, riscritture, spostamenti e riutilizzi, da una precedente stesura corrispondente a soli tre capitoli (V-VII); la campagna correttoria incide tanto in profondità sul testo, anche dal punto di vista narrativo, da far cadere l'autore in contraddizione con se stesso al momento in cui nel cap. XII e nel cap. [XXIV] si accenna ad un episodio (il dialogo fra Eva e Luigi seduti su una panchina delle Cascine di fronte all'album dei disegni di lei) che originariamente narrato in quello che era il cap. VIII, era poi stato definitivamente cancellato dalla porzione riutilizzata per confezionare il definitivo cap. VII.¹⁶

Il caso particolare della contraddizione narrativa in cui l'autore cade al momento di gestire l'energica rielaborazione del testo è emblematico dello stato del romanzo trascritto in A, al quale spetta a pieno la definizione di abbozzo e di non-finito (tanto più in assenza sia di una bella copia integrale sia della meta stabile di un'edizione sotto la vigilanza dell'autore). A fronte di tale diagnosi l'editore è indotto ad una notevole e generale conservatività del documento, di cui sono da rispettare i mancati raccordi narrativi e testuali, gli 'errori' d'autore (particolarmente ricorrenti nelle citazioni di parole straniere), le difformità linguistiche e/o grafico-formali.

3. Il romanzo universalmente noto come *Eva*, quello cioè risorto dalle ceneri del precedente *Frine* di cui abbiamo trattato sopra, riscritto nelle sue tappe finali a Milano fra il 1872 e il 1873, è testimoniato da un manoscritto e dalla *princeps*. Questo punto finale di consegna al pubblico rende meno incerto il lavoro di restituzione del testo ma non meno complessa la ricostruzione elaborativa.

Il manoscritto (il già citato E)¹⁷ consta di varie unità codicologi-

¹⁶ In tale sequenza le differenze sono tante e tali da obbligare l'editore a riferire autonomamente le redazioni originarie di tali capitoli in appendice al testo di *Frine*. Scelta obbligata anche per la prima redazione del cap. XI (ma nella redazione definitiva corrispondente a [X]) il cui contenuto è stato per lo più cancellato e solo in parte riutilizzato all'interno del cap. XIII della redazione finale.

¹⁷ Ora disponibile su cd: G. VERGA, *Eva*, a cura di S. Bosco, Introduzione di G. Alfieri, Catania, Regione Siciliana-Biblioteca Regionale Giambattista Caruso 2011.

che come dimostra la disomogeneità nel formato,¹⁸ nella grammatura, nel colore e in genere nelle caratteristiche fisiche della carta in esse utilizzata.¹⁹ Le perplessità espresse da Francesco Branciforti al momento di descrivere E invitano a soffermarsi sulla costituzione del manoscritto (e soprattutto sulle sue numerazioni),²⁰ facendo leva sulle affinità rilevabili del supporto e appellandoci a tali dati materiali per individuare unità omogenee al loro interno. Nel seguito della descrizione individueremo cinque unità, sebbene l'unitarietà interna (e esterna nei confronti delle carte che la circondano) di quella che abbiamo numerato come IV sia tutt'altro che garantita.

La prima unità è costituita da un bifoglio sciolto privo della numerazione autografa a penna presente invece nel resto del manufatto (solo la numerazione recente a grafite numera questi fogli come cc. 1-2). La doppia carta pare aver 'viaggiato' come plico, recando due piegature in disposizione reciprocamente ortogonale (a 10,4 cm dall'alto, a 6,6 cm dal bordo sinistro); scritto solo su c. 1r-v (c. 2 è invece interamente bianca), contiene la prefazione a *Eva* nella redazione autografa finale (che subirà, evidentemente in bozze, alcuni

¹⁸ Le carte della seconda unità codicologica misurano cm 20,8 x 13,5 come quelle della quinta e ultima, ma il resto del manoscritto misura, pur con qualche oscillazione, cm 21,5 x 15,7.

¹⁹ Anche in questo caso le unità II e V sono, se non identiche, comparabili tipologicamente, con rigatura e delimitazione dello specchio di scrittura acrome (caratteristica assente nel resto del manoscritto).

²⁰ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 79: «La numerazione autografa si presenta a prima vista assai irregolare: ad un esame più attento tuttavia si rivela in qualche modo 'leggibile', permettendo di distinguere nettamente due parti: una prima parte, da p. 1 a p. 71, che, pur contenendo nel suo interno 'ritorni all'indietro' (alle prime 26 pagine seguono le pp. numerate 13-26; la pagina successiva reca al margine superiore destro "27 per isbaglio 35" per poi proseguire, dopo diverse inserzioni di foglietti aggiuntivi, con le pp. 37-42; ancora s'interrompe qui la numerazione, con l'indicazione delle pp. 27-34, e prosegue poi con la successione regolare 43 e seguente) ed inserzioni varie, indici di rifacimenti e correzioni e aggiunte, riordinabile a mio parere, con una attenta lettura del testo, è unitaria nella sua progressione e appare come la scrittura o meglio come la riscrittura di un testo precedentemente elaborato e via via abbandonato nella nuova redazione; ed una seconda parte, numerata da p. 276 a 300 (e quindi con uno stacco netto e irrelazionabile con la precedente in quanto a numerazione, ma per il testo con una breve lacuna, dal r. 7 di p. 160 al r. 2 di p. 161 di G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, 3 voll., Firenze, Sansoni 1983, II, che è costituita da fogli di una precedente redazione, sulla quale l'autore ha sovrapposto nell'interlinea una seconda redazione, cancellando rigo per rigo la sottostante, per ricuperarne nel finale solo qualche pagina (da pag. 285 in poi) con insistenti e ampie correzioni».

pochi ritocchi); si tratta di una copia in pulito (anche se non priva di ulteriori aggiustamenti), di quanto Verga aveva elaborato su altre carte di questo stesso ms. Il margine inferiore di c. 1v, infine, è occupato da una serie unitaria di tentativi (cinque linee di scrittura) interamente cassati, di difficile collocazione testuale (l'eventuale connessione con le fasi iniziali della scrittura della prefazione è contraddetta dalla posizione materiale di questi abbozzi).

La seconda unità codicologica è costituita da un fascicolo di 10 carte, da un fascicolo di consistenza originaria analoga ma attualmente di 9 carte (ai tre bifoli centrali sono premesse due carte sciolte e ne è fatta seguire una isolata), e infine da tre carte sciolte. Tutte le carte di questa sezione sono normalmente scritte solo sul recto il che giustifica la cartulazione apposta da Verga: 1-10 per il recto delle carte del primo fascicolo, 11-19 per il recto delle carte del secondo, anche se, in quest'ultimo caso, c. 19 è numerata per pagine (19 sul recto, ma la cifra autografa è su altro numero precedente, e 20 sul verso); infine Verga numera stavolta ogni facciata delle tre carte sciolte finali (pp. 21-26). Si avverta fin d'ora (e l'annotazione dovrà essere recuperata più avanti) che la c. 18, occupata nel recto da sole sei linee di scrittura, risulta allo stato attuale decurtata di più della metà inferiore; poiché il frammento residuo è bianco nel verso, è probabile che Verga, come era solito fare, abbia tagliato la metà inferiore interamente bianca per riusarla quale foglietto volante su cui appuntare aggiunte troppo ampie per essere ospitate nei margini. La numerazione moderna a grafite numera i fogli di questa unità cc. 3-12, 13-21 e 22-27 includendo nel computo due foglietti aggiunti (per i dettagli si veda la finale Tabella di raffronto fra le numerazioni nell'Appendice III). Tutto il primo fascicolo e parte del secondo sono copie in pulito con ampi spazi interlineari; originariamente scritte anch'esse solo sul recto, le cc. 1v (= 3v),²¹ 2v (= 4v) e 8v + 7v (= 10v + 9v) – queste ultime nella sequenza indicata perché per l'occasione il ms. è stato capovolto – recano tre abbozzi (il primo e il secondo parziali) della *prefazione* (ϵ^1 , ϵ^2 , ϵ^3).²²

²¹ Di qui in avanti, quando lo si riterrà utile, alla numerazione autografa faremo seguire la cartulazione moderna.

²² Nell'edizione di *Eva* la *prefazione*, secondo il testo Treves, sarà corredata solo delle varianti della redazione autografa ultima in E, cc. 1-2 (= 1-2); in appendice sarà offerto il testo di ϵ^3 con le varianti genetiche di ϵ^1 e ϵ^2 ed evolutive di E.

La terza unità (distinta da quel che precede e segue per le differenti caratteristiche del supporto) è costituita da tre fascicoli cuciti l'uno all'altro in maniera sommaria. Sono quel che resta di un ms. più ampio, come dimostrano *a fortiori* la numerazione e la consistenza del primo dei tre, attualmente di sette carte, ma originariamente di otto cui è stata asportata, lasciando visibili tracce della lacerazione, la carta anteriore; di otto e dieci carte sono invece il secondo e il terzo fascicolo. Il frammento consta di carte scritte sia sul recto sia sul verso e reca la paginazione autografa seguente: 13-26 (primo fascicolo), 35-42/27-34 (secondo fascicolo) e 43-62 (terzo); con ogni evidenza il fascicolo centrale è stato numerato quando esso era ancora piegato (forse allo scopo di una più agevole scrittura?) con le facce interne poste all'esterno e viceversa. Questa numerazione, così razionalizzata, rende conto del significato delle avvertenze con le quali si chiude il primo fascicolo (*Attacca a pag. 35 o 27*) e si apre il successivo (*27 per isbaglio 35*); solo in una fase posteriore Verga ha sanato l'apparente disordine di 35-42/27-34 rinumerando da 27 a 42 con matita rossa. Non di rado, ma specialmente nel terzo fascicolo di questa unità, la numerazione autografa appena riferita sostituisce una numerazione precedente (così 44 è su 33, 45 su 35). La paginazione 13-62 dunque non è stata allineata alla paginazione complessiva del manufatto in cui questa unità codicologica è stata inserita, salvo che in occasione del rappicco poiché la pagina numerata 14, seconda del primo fascicolo della III unità (ma in realtà la prima valida a livello testuale, poiché la scrittura dell'intera p. 13, così come il primo rigo e metà del secondo di p. 14, sono cancellati), reca 27 in sostituzione di 14 cassato con molta evidenza. Alla numerazione autografa si accompagna la cartulazione moderna a grafite che, proseguendo quella della precedente unità, numera i tre fascicoli come 28-34, 35-44 e 45-56 (inglobando nel secondo e nel terzo alcuni foglietti volanti; ancora una volta per i dettagli si veda la Tavola di raffronto).

Riuniamo in una surrettizia quarta unità codicologica carte non organizzate oltre il bifolio, propriamente un primo bifolio al cui interno è collocata una carta sciolta, seguito prima da una carta sciolta all'esterno poi da un secondo bifolio; il tutto è numerato da Verga in maniera disomogenea, per pagine le carte solidali dei bifoli, ma cartulata la carta sciolta posta all'interno del primo, evidentemente

inserita posteriormente giacché riceve lo stesso numero 65 (sebbene scritta nel recto e nel verso) attribuito alla prima pagina del secondo bifolio (la cartulazione moderna a lapis numerata 57-66, computando anche alcuni foglietti aggiunti).

Infine una quinta unità, con caratteristiche formali e materiali alla lontana assimilabili a quelle della II unità, è costituita da alcune pagine residue di una bella copia integrale di *Frine-Eva* (quel che sopra abbiamo identificato con B per quanto riguarda lo strato originario della scrittura), propriamente le pagine numerate 275-280 e 283-300, corrispondenti a una carta sciolta, un fascicolo di 10 carte (ma fattizio, che occulta l'assenza della terza carta anteriore incolando l'ultima alla penultima) e una carta sciolta finale; anche in questo caso Verga non ha proceduto ad un allineamento della numerazione di questo frammento con i precedenti lacerti (solo la mano moderna numerata a lapis, continuando la cartulazione complessiva, come cc. 67-77, omettendo però di computare la penultima carta corrispondente alle pp. 297-298).

La disomogeneità materiale del manufatto corrisponde, a livello formale e tipologico ad una differente natura poiché le unità I-II (quest'ultima almeno per le cc. 1-18 = cc. 2-21 della numerazione a lapis) e l'unità V sono messe in pulito di 'testi' precedenti,²³ ma non sincroni, sui quali Verga è intervenuto per ulteriori campagne correttive, mentre le unità III-IV corrispondono ad una vera e propria prima stesura. In particolare poi è possibile supporre con buona verisimiglianza che l'unità II rappresenti la bella copia di quel che precedeva originariamente III, compresa la prima carta mancante di tale unità: lo accennano l'approssimativa equivalenza del materiale²⁴ e

²³ In particolare il primo fascicolo della II unità dimostra di essere una vera e propria bella copia, in cui si affollano, soprattutto nelle prime pagine, correzioni su rasura che evidentemente miravano a ridurre al minimo l'evidenza degli interventi correttori.

²⁴ La II unità consta di 26 facciate di scrittura, con una media di 24 linee per facciata, ma si tenga conto che su p. 23 e sulla prima parte di p. 24 Verga utilizza gli interlinea per trascrivere un'intera porzione di testo continuo che avrebbe dovuto essere collocato su p. 24: complessivamente *grosso modo* 660 linee di scrittura. Le carte perdute che precedevano quelle che oggi costituiscono l'unità III (12 facciate, cui però va aggiunta la porzione di testo rimasta su p. 13, ma interamente cancellata), se assimilabili alle superstiti, dovevano contenere 34 linee: complessivamente 442 linee all'incirca, scritte però con modulo più piccolo.

lo conferma la sovrapposibilità testuale di quanto è leggibile sotto la cancellatura di p. 13 della III unità con quel che è allocato su p. 26 della II. Ma anche in questo caso, poiché la bella copia (come avviene per ogni autore in genere, e come è confermato per Verga in particolare) è copia attiva, anche per il tratto sovrapposibile fra II e III vale la diagnosi generale di difformità cronologica fra le differenti unità: I con la prefazione scritta da ultimo, II con la messa in bella di quanto perduto di III, III (cui è assimilabile per le caratteristiche esterne IV) con la prima stesura, V proveniente da *Frine-Eva*, difformità cronologica che solo le correzioni autografe hanno successivamente riaccolto (con faticosi e complessi rinvii) dal punto di vista della coesione e coerenza testuali.

La complicata stratificazione di questo autografo consente di stabilire una datazione relativa del trapasso dalla distinzione in capitoli (che Verga aveva sperimentato nei romanzi precedenti, fino a *Frine* compreso, con l'unica eccezione delle lettere della *Capinera*) alla scelta di quelle partizioni, più o meno lunghe, talora brevi o brevissime, che Giacomo Debenedetti definì con formula felicissima «lasse narrative»,²⁵ e che in *Eva* attestano la piena messa a fuoco dell'autore della distinzione fra tempo del racconto e tempo della storia. Delle partizioni di *Frine* residuali in E nell'ultima porzione dell'autografo si è già detto; per il resto la prima stesura di III e IV

²⁵ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti 1976 (1993), p. 189: «E qui dobbiamo notare quanto sia già matura, nel modo di composizione e nello scandire gli episodi, l'arte del Verga narratore. Ha già trovato il suo respiro: a brevi e concisi e intensi capitoletti, vere e proprie strofe o lasse narrative, che gli permettono di procedere per episodi essenziali, tutti midollo. Nel loro succedersi, ciascuna di queste porta il suo contributo, aggiunge una cosa importante, fa andare avanti il romanzo. Gli stacchi netti lo costringono a circoscrivere il nostro episodio, a risolverlo senza sbavature, in quella misura asciutta, intensa e succinta del bozzetto, che per lui è la più favorevole e veramente congeniale. Gli spazi bianchi tra l'una e l'altra strofe assorbono, quasi sostituiscono quel tempo amorfo, di pura maturazione, o di pausa, senza eventi nuovi o significativi, dei quali pure il romanziere è tenuto a dar conto, perché un romanzo è anche una durata, un'estensione nel tempo, e nessun romanziere può esimersi dal renderne conto, sotto pena di inverosimiglianza, di innaturalità [...]. Il discontinuo, cioè le accelerazioni e le crisi che fanno bello, emozionante, drammatico, rivelatore un romanzo, si rileva proprio sulla continuità del tempo. Verga ha trovato un modo elegantissimo e snello di darci l'equivalente di questa continuità evitandone la molestia, quando attraversava zone infruttuose. Ce ne offre un surrogato, per così dire spaziale: ce lo mette sotto l'occhio, simboleggiato in quelle isole di spazio bianco».

non recava alcuna partizione interna, come se si trattasse di un lungo racconto ininterrotto (soluzione esperibile del resto, dato che le dimensioni di *Eva* collocano questo racconto nella tipologia intermedia fra narrazione lunga e romanzo breve); solo al momento di mettere in pulito quella prima stesura (a p. 19 = c. 22 della II unità) Verga propone una partizione in capitoli, scrivendo nel margine superiore della carta II, poi cassato e sostituito con i tre asterischi che porzioneranno il testo finale del romanzo; asterischi che sempre, e indistintamente in tutte le unità dell'autografo, sono aggiunti in fase secondaria. Ma a ben vedere tale datazione relativa può essere risolta in datazione assoluta, precisamente dopo l'8 febbraio della lettera già citata a Emilio Treves.²⁶

Da quanto siamo venuti dicendo di E come oggi lo conosciamo, si può esser certi che una tale congerie di carte, di numerazioni e di strati redazionali non poté essere consegnato alla tipografia; ad una tale conclusione giungeva anche Francesco Branciforti sulla base del raffronto fra alcune pagine iniziali di E e il testo corrispondente a stampa: «È più che mai probabile che le disparità qui sopra evidenziate, per il loro numero e la loro incidenza, siano da addebitare ad una fase successiva rappresentata dal presente manoscritto, ad una sua copia in pulito approntata per la tipografia (dato che su queste pagine non si rilevano istruzioni per il proto, né vi compaiono i soliti segni del lavoro di composizione), o addirittura ad una massiccia revisione del testo operata sulle bozze, che è ipotesi poco credibile per le notevoli difficoltà di lettura delle correzioni di questo manoscritto e poi per la consistenza medesima della sopraggiunta revisione».²⁷ È però vero anche, e in base ad un preciso criterio di economicità, che le prime pagine dell'unità II, che come rilevato sopra più che una copia in pulito assomigliano ad una bella copia, corrispondano a quei «primi quaderni dell'*Eva*» mandati con la lettera dell'8 febbraio 1873 in lettura a Treves in vista di un'edizione in giornale che poi non ebbe luogo; dopo la porzione della missiva citata sopra (nota 7), in cui l'autore faceva cenno alla prefazione, la lettera prosegue: «Le lascio la più ampia libertà di giudizio, solo Le raccomando caldamente di rimandarmi il manoscritto, an-

²⁶ Cfr. sopra alla n. 7.

²⁷ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 82.

che nel caso che volesse acquistarlo perché è la copia e la bozza ad un tempo, se ne perdessi un qualche foglio non saprei come raccazzarmi, e vorrei fare un'altra copia per la tipografia, ben inteso in tutta fretta e man mano che la pubblicazione andasse innanzi. La prego adunque di rimandarmi i quaderni quando li avrà letti, e se il lavoro le conviene scrivermi dettagliatamente le condizioni che Ella mi farebbe».

Se da un lato una bella copia parziale, quale quella che si conserva nella II unità di E, si giustifica nell'eventualità (ancora attiva nel febbraio 1873) di una pubblicazione a puntate (che consentiva di procrastinare la copia di quel che seguiva nel romanzo), se l'assenza fra le carte di E di una bella copia del seguito di *Eva* si giustifica a pieno con il mancato corso dato alla pubblicazione in periodico, se infine non c'è ragione di pensare che Treves non abbia assolto all'invito pressante di Verga di restituire quella medesima bella copia parziale, allora la data della lettera al Treves (8 febbraio 1873), costituisce il *terminus post quem* non solo delle correzioni su quei «primi quaderni»,²⁸ ma anche del passaggio alla scansione per lasse, poiché gli asterischi appartengono sempre ad una fase posteriore a quella originaria della bella copia.²⁹ Se l'identificazione delle cc. 1-18 con i «primi quaderni» inviati a Treves è verisimile, e se convincente risulta la datazione che ne discende di parte delle correzioni al testo di *Eva* conservato in E, si dovrà anche revocare in dubbio la corrispondenza (finora non sottoposta a giudizio, tanto essa appariva evidente) fra la *prefazioncella* menzionata nella lettera del febbraio

²⁸ Le correzioni sui «primi quaderni» sono numericamente consistenti e qualitativamente importanti. Nella nostra ipotesi il materiale inviato a Treves era costituito da due fascicoli, il primo conservato integralmente nelle cc. 1-10 della numerazione autografa di E, il secondo oggi conservato solo in parte nelle cc. 11-18 (complessivamente essi corrispondono alle cc. 3-20 della numerazione moderna). Il secondo fascicolo sarebbe conservato solo in parte in quanto alla conformazione materiale (alla sua integrità originaria manca, come abbiamo visto, l'ultima carta, sostituita dalle attuali pp. 19-20 = c. 21 della numerazione moderna), ma non in quanto alla porzione testuale inviata all'editore, che terminava su c. 18 rimasta bianca nella sua metà inferiore (cfr. sopra).

²⁹ Nella porzione dei «primi quaderni» ciò avviene sul verso di c. 4 = c. 6v, entro una porzione di testo aggiunta che obbliga Verga ad utilizzare la facciata lasciata originariamente bianca; a c. 10 = c. 12r nell'interlinea; nello spazio rimasto sotto il testo dopo lo strappo della metà inferiore di c. 18 = c. 20r.

1873 con quella effettivamente conservata in plurime stesure sulle carte di quei medesimi «primi quaderni»; solo dopo la loro restituzione da parte dell'editore essi poterono verisimilmente trasformarsi, da bella copia che erano, in copia di lavoro sia per le successive correzioni al testo del romanzo, sia per l'ideazione (che sulle cc. 1v, 2v, 8v-7v possiamo seguire passo passo) di quella che sarà data in fine alle stampe come prefazione dell'*Ena*.

Non sarà infatti un caso che nelle stesure autografe della prefazione l'attacco nasca già maturo: la più antica redazione conservata (ε¹) reca già una lezione sostanzialmente coincidente con quella finale e poi a stampa (da «Eccovi una narrazione» a «ancora qualche cosa» §§ 1-4 della commatizzazione imposta al testo), mentre il seguito dell'elaborazione verghiana procede per tappe faticose. Nello stesso ε¹ (dopo una porzione di testo elaborata estemporaneamente e destinata a scomparire in via definitiva nelle fasi redazionali successive)³⁰ Verga stende il primo abbozzo di «Però non maledite l'arte ... è la esuberanza di tal vita» (§§ 5-9), ma le incertezze di questa fase lo inducono sia a trascrivere su nuovo foglio (c. 2v = ε²) quanto già definito in rapporto ai §§ 1-4 sia ad affrontare una messa in ordine di quanto escogitato fin lì in funzione dei §§ 5-9 e sul quale tenta anche un timido avanzamento oltre il § 9 (9^{bis}, non coincidente con § 10; avanzamento e sviluppo condannato a scomparire nel seguito dell'elaborazione). Verga è evidentemente in un'*impasse* e per l'ennesima volta (ora però capovolgendo il codice), sulle cc. 8v e 7v mette in bella e affina quanto già in precedenza elaborato per i §§ 1-9; in questa terza fase (ε³) la prefazione compare per la prima volta nell'estensione che sarà data alle stampe, ma la *vis* elaborativa è tal-

³⁰ Questa porzione di testo, condannata come 'inutile' dall'autore per l'elaborazione successiva, è però estremamente utile per noi, agganciata com'è a temi e dibattiti contemporanei; l'accento al suffragio universale in America (allora patrocinato dal movimento delle suffragette e attuato nello Wyoming nel 1869), ad alcuni interventi britannici nelle colonie indiane, allo scalpore in Francia suscitato dall'*affaire Duval* (lo sperpero delle proprie sostanze che il giovane Alexandre Duval mise in atto per mantenere in vita la *liaison* con la famosa 'cortigiana' Cora Pearl). In quest'ultimo caso il culmine della vicenda, consumatasi il 19 dicembre del 1872 con un tentativo di omicidio del Duval ai danni dell'amante, conferma una datazione della scrittura di ε¹ molto vicina all'invio dei «primi quaderni» a Treves (prima, ma più verisimilmente dopo, la data della lettera più volte citata).

mente vivace per quanto riguarda i §§ 10-11³¹ che non solo i margini e gli interlinea di questo autografo vengono utilizzati per prime formulazioni poi rifiutate, ma addirittura quanto depositato su c. 7v in relazione alla prima stesura dei §§ 10-11 viene interamente cassato e rimesso in bella subito sotto nella medesima pagina dove, alla fine, prende forma definitiva il § 12.

Non è dato distinguere, dalle eventuali correzioni ulteriori introdotte da Verga al momento di confezionare una copia integrale da mandare in tipografia, quelle altrettanto probabili che egli poté inserire *in extremis* in sede di bozze. In assenza dei documenti intermedi, la varianza è valutabile solo tramite il confronto fra la lezione ultima raggiunta da E e la stampa Treves del 1873, confronto di cui, in attesa dell'edizione, si può avere un assaggio (per l'inizio del romanzo e per la penultima «lassa», quella del duello fra Enrico Lanti e il conte Silvani) nel più volte citato contributo di Francesco Branciforti, e (per l'ultima lassa) nel tentativo di chi scrive.³²

La stampa presenta alcune inaccurately (soprattutto omissioni nella punteggiatura) o errori (poco meno di una decina); inaccurately ed errori che le numerose ristampe di *Eva* sanano solo nelle evenienze più evidenti, ma introducendo sul testo nuove inaccurately interpuntive e altri errori. L'arruolamento di Verga fra gli autori di Emilio e Giuseppe Treves, inaugurato appunto con *Eva* (e con l'edizione in volume di *Storia di una capinera*), rappresentò per Verga l'ingresso sul palcoscenico editoriale nazionale; e, prescindendo per un attimo da giudizi di valore (che pure decretano un dislivello notevole fra questa e le precedenti prove del catanese) e dalla *pruderie* di fine Ottocento con cui fu accolto il romanzo, la grande fortuna di *Eva* dipese anche dalla rete distributiva e dal sistema pubblicitario di un grande editore. *Eva* fu annunciato, segnalato, recensito, discusso in poco meno di una ventina di interventi su giornali e riviste fra l'agosto 1873 e i primi mesi del 1874; e a questo nutrito elenco di reazioni immediate va aggiunta la serie delle edizioni suc-

³¹ È solo a questo punto che al § 10 Verga è in grado di far procedere il testo con la felice instaurazione dell'anafora «Non accusate l'arte», destinata ad essere perfezionata con maggior allusività in «Non maledite l'arte».

³² F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 80-82; L. BERTOLINI, *Correzioni...*, cit., pp. 120-140 (dove le fasi redazionali di E sono siglate Fr³, Ev¹, Ev² ecc.).

cessive di *Eva*, ben sette fra il 1874 e il 1899. Testimoni ‘inutili’ (come pare si possa decretare a seguito di un primo e parzialissimo sondaggio) che non recano tracce di ulteriore elaborazione assicurando che, dal punto di vista dell’autore, la lunga storia di *Frine* e poi di *Eva* si chiuse definitivamente con l’edizione principe.

APPENDICI

APPENDICE I: Corrispondenza fra i capitoli della prima stesura (prima colonna) e della stesura finale di *Frine* (nella seconda colonna si riferisce la numerazione autografa ancorché non aggiornata; nella terza, fra quadre, la numerazione editoriale).

I	I	I
II	II	II
III	III	III
IV	IV	IV
V	V	V
VI	VI	VI
VII		
VIII	VII	VII
IX	VIII	VIII
X	IX	IX
XI	XI	[X]
XII	XI	XI
XIII	XIII	[XII]
XIV	XIII XIV	XIII XIV
XV	XV	XV
XVI	XVI	XVI
XVII	XVII	XVII
XVIII	XVIII	XVIII
XIX	XX XXI	[XIX] [XX]
XX	XXII	[XXI]
XXI	XXIII XXIV	[XXII] [XXIII]
XXII	XXV	[XXIV]
XXIII	XXVI XXVII XXVIII	[XXV] [XXVI] [XXVII]
XXIV	XXIV	[XXXVIII]
XXV	XXX	[XXXIX]
XXVI	XXVI	[XXX]
XXVII	XXVII	[XXXI]

APPENDICE II: prefazione (o postfazione) per *Frine* (?): Fondo Mondadori, Bobina IX, fot. 699 (A)

^[209] ¹Se mai coltello anatomico potesse analizzare le fibre più recondite di quest'immenso mistero che chiamasi cuore, se mai lente miracolosa potesse scoprirne i meati microscopici, si potrebbe vedere, in fondo a quelle latebre, perduto fra quei meati e nascosto da quelle fibre, un germe, un uovo...

² Il caso che l'avesse posto al contatto dell'aria, il destino che avesse fatto schiudere il suo involucro, lo farebbe germogliare.

³ Questo germe ha della pianta per le radici con cui si abbarbica a tutti i pori del cuore umano – ha del fuoco fatuo per la fiamma di cui illumina e spesso arde la vita.

Esso ha due effetti:

⁴ O brucia come un caustico e incenerisce coll'involucro il cuore e col cuore l'esistenza, o s'evaporizza, svanisce da sè, dopo uno spazio più o meno lungo di tempo, a tutto beneficio della beata pinguedine.

⁵ Questi due effetti dipendono meno dalla natura del germe che dalle circostanze che ne accompagnano lo svolgimento.

Ecco perchè noi incontriamo tanti panciuti gaudenti e tante bare che racchiudono giovani esistenze dai 16 ai 30 anni.

1 chiamasi] *da* si chiama potrebbe] *agg.* vedere] *da* vedrebbe perduto] *sps. a* nascosto

3 abbarbica] *sps. a* allaccia a] *su* all umano –] *da* umano, fuoco] *agg.*
effetti] *sps. a* risultati

4 esistenza] *da* esistenze a tutto ... pinguedine] *agg.*

5 Questi] *da* Questo effetti] *sts. a* risultati che] *ch- su* d- giovani] *caus. e sps.*

APPENDICE III: Tabella di raffronto fra le numerazioni di E

	Unità codicologiche (fascicoli e carte sciolte)	Numerazone verghiana in inchiostro	Numerazone verghiana a matita rossa	Numerazone del frammento di <i>Frine</i>	Numerazone per carte a grafite
I (I ²)					cc. 1-2
II	I ¹⁰ II ²⁺⁶⁺¹ tre carte sciolte	cc. 1-10 cc. 11-12+cc. 13-18+ pp. 19-20 pp. 21-26			cc. 3-12 cc. 13-21 cc. 22, 24, 26 (c. 23 = f. sciolto fra pp. 20-21 = cc. 21-22; c. 25 = f. sciolto fra pp. 22-23 = c. 24 e c. 26; c. 27 = f. sciolto dopo p. 26)
III	I ⁶⁺¹ II ⁸	pp. 13-26 pp. 35-42/27-34	pp. 27-42		cc. 28-34 cc. 35-41, 44 (c. 42 = f. sciolto fra pp. 32-33 = pp. 40-41 della num. a matita rossa; c. 43 = f. sciolto fra pp. 30- 31 = pp. 38-39 della num. a matita rossa)
	III ¹⁰	pp. 43-62			cc. 45-48, 50-53, 55-56 (c. 49 = f. sciolto fra pp. 48-49; c. 54 = f. sciolto fra pp. 56-57)
IV	I ²⁺¹ (I bifolto + 1 c. sciolta al centro) una carta sciolta	pp. 63-64+c. 65+ pp. 65-66 (<i>avv</i>) p. 67 (<i>recto</i>) / p. 72 (<i>verso</i>)			cc. 57+59+61 (c. 58 = f. sciolto fra pp. 62-63; c. 60 = f. sciolto fra c. 65 e p. 65) c. 63 (c. 62 = f. sciolto fra pp. 62-63)
	II ²	pp. 68-71			cc. 64, 66 (c. 65 = f. sciolto fra pp. 69-70)
V	I ¹⁺¹⁰⁺¹ (ma il fascicolo di dieci carte è fittizio, per- ché manca della terza car- ta anteriore e l'ultima è in-collata alla precedente)			pp. 275-276+277-280, 283- 298+299-300	cc. 67-77 (non è conteggiata nella nume-razone la car- ta corri-spondente alle pp. 297-298)

open access

MARIA DI VENUTA

IL MARITO DI ELENA

Il saggio ricostruisce la storia del testo de *Il marito di Elena*, il romanzo di Giovanni Verga del 1882, partendo dalle notizie ricavabili dalla corrispondenza privata dell'autore e seguendone la 'sofferta' stesura. Si descrivono i manoscritti che lo hanno tradito (l'autografo che reca il testo completo è conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania); si analizzano le vicende editoriali dalla pubblicazione in appendice in «Capitan Fracassa», pochi mesi prima dell'uscita dell'*editio princeps* per i tipi di Treves, alle successive ristampe; si indagano i rapporti tra gli autografi e le stampe; si anticipano i criteri dell'edizione critica di prossima pubblicazione.

The essay reconstructs the history of the text of Il marito di Elena (Helen's Husband), the novel written by Giovanni Verga and published in 1882, beginning with information gleaned from the author's private correspondence, and then following the "troublesome" drafting of the work. The manuscripts which transmitted the novel are described (the autograph of the complete text is preserved in the library of the University of Catania). The editorial interventions are analysed from the novel's appearance in serial form in the literary paper «Capitan Fracassa», a few months before the editio princeps published by Treves, to the subsequent reprints. The comparisons between the autographs and the printed editions are investigated. The criteria of the forthcoming critical edition are disclosed.

1. Storia del testo

Nonostante il proposito manifestato, a febbraio, in una lettera all'amico Capuana di iniziare a scrivere *Mastro-don Gesualdo*,¹ Verga dedicherà il 1881 alla 'sofferta' stesura de *Il marito di Elena*.

Grazie alle notizie ricavabili dalla sua cospicua corrispondenza con i Treves, con Capuana e con il traduttore Rod, si può facilmente ricostruire la cronologia della scrittura di quel romanzo che proprio

¹ «Ora lavorerò a *Mastro Don Gesualdo* di cui il disegno mi piace assai sinora e te ne parlerò», lettera 108 del 25 febbraio 1881, p. 109, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984.

per la sua diversità e per la collocazione così a ridosso de *I Malavoglia* tanti dubbi ha suscitato in alcuni critici.

Il primo dettagliato riferimento risale al 9 gennaio 1879 quando, scrivendo da Catania a Emilio Treves, delinea un chiaro progetto.

Vi manderò dentro l'anno, se volete, per la vostra «Illustrazione» *Il marito di Elena* abbozzato quando non sapevo nulla di un *Mari d'Ida* rappresentato al Manzoni. Il titolo non sarebbe nulla, e potrebbe cambiarsi, ma per me risponde perfettamente al tipo, studiato dal lato opposto a quello che la società è abituata a coprire di ridicolo e di disprezzo, lo schizzo di un marito ingannato il quale non avrebbe altro torto che di amare la moglie con la cecità di un amante, la delicatezza, la generosità anche, [...] che si potrebbe cercare nella sua fiducia esagerata, le lotte segrete, i patimenti, le concessioni e gli abbassamenti morali e graduali di questo disgraziato; la semplicità con cui, quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la reputazione di colei che [...] l'ha coperto di disonore. Insomma un disgraziato che grado grado si abitua a tutte le viltà. [...] Ma anche la viltà non è la peggiore delle disgrazie?

Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente, ironicamente, come si potrebbe solo parlare di quel poveraccio *di suo marito* in un salotto, fatto risaltare delicatamente per via dei contrasti. [...] dev'essere una narrazione quale si potrebbe fare in conversazione, da gente che sappia *glisser* sui punti scabrosi, e velarli con quella vernice di buona compagnia che il soggetto richiede. Se vi va ditemelo, se no vi manderò altra cosa.²

Evidentemente qualcosa non andò se, due anni dopo, dalla lettera del 18 aprile 1881, si capisce che non solo il progetto era stato accantonato, ma, una volta ripreso, «rifatto di sana pianta».³

Questa anticipazione del 1879 permette però alcune riflessioni e qualche precisazione sulla versione che, due anni dopo, fu data alle stampe: abolita la figura di un marito omicida dell'amante, dell'idea originaria restano nella versione 'rifatta' i tratti salienti del carattere e del comportamento del protagonista, che già campeggia in quel titolo che sarebbe stato disposto a cambiare per ragioni d'opportunità.

² Lettera 32, p. 45 (in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder editore 1986).

³ «Io sto lavorando per voi al vostro *Marito di Elena* che ho rifatto di sana pianta». Lettera 49, p. 55 (in G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit.).

tà, nonostante esplicitasse chiaramente chi sarebbe stato il fulcro della narrazione. Cesare Dorello, il giovane avvocato marito della bella e frivola Elena, è un vile e sceglierà sistematicamente di non vedere e sapere torturandosi in silenzio, ma ha la solidarietà del suo autore che, svestitosi della fredda impersonalità del verista, lo segue senza alcun disprezzo, con sguardo vigile dalla modesta infanzia nel paese alla perigliosa affermazione professionale, fino alla terribile notte nella casa di Altavilla quando gli fa impugnare un pugnale per uccidersi (ultima estrema viltà!) e poi inaspettatamente, con un magistrale *coup de théâtre*, glielo fa rivolgere alla donna amata. Nessuna ironia nei confronti di Cesare; quella che serpeggia tra le righe è riservata ai fatui amanti di Elena, al tronfio padre di lei, all'azzimato cognato. Riuscito il proposito di narrare glissando sui punti scabrosi, «di velarli». Talmente riuscito che una delle prime lettrici del romanzo, complimentandosi con lui e definendolo un'opera d'arte degna de *I Malavoglia*, gli scriveva che una sua amica non era riuscita a capire se Elena fosse un'adultera.⁴

Gli scambi epistolari di Verga con Capuana, con l'editore e il traduttore francese, durante tutta la seconda metà del 1881, segnano le tappe della stesura del romanzo, ambientato in un primo momento a Catania e Mineo. Il 29 maggio chiede a Capuana di dirgli

e presto, se a Mineo sono collegate S. Agrippina e S. Maria tutt'e due. Se la chiesa più alta del paese è S. Maria, e se dalla fornace, sulla strada per scendere alla pianura, ti rammenti, solito limite delle nostre passeggiate, si vede il campanile o i vetri della chiesa. Mi serve pel *Marito di Elena*.⁵

Il 3 giugno incalza l'amico: «Tu rispondimi tosto alla domanda che ti facevo coll'altra mia sulla *topografia di Mineo*». La risposta dello stesso giorno è di ringraziamento per l'«onore invidiabile» di avere scelto Mineo come «scena», e contiene una dettagliata descrizione delle tre collegiate e di alcuni luoghi indicati nella prima stesura (Rabato, in lontananza l'Etna) in lezioni cancellate e riscritte quando, a

⁴ G. RAYA, *29 inediti Verga-Torelli Viollier*, in «Biologia culturale», XIV (1979), pp. 121-122.

⁵ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., lettera 118, p. 120.

partire dagli ultimi capitoli, decise di cambiare l'ambientazione con Napoli e Altavilla Irpina.⁶

Del 26 giugno è un sollecito, molto duro di Emilio Treves, che rimprovera allo scrittore di essere in ritardo con la consegna prevista per marzo. La risposta è immediata, orgogliosa e precisa:

Rispondo caldo caldo per riconoscere la giustezza di alcune vostre osservazioni e per dimostrarvi la stessa cosa di altre mie. Avrei dovuto consegnarvi *Il marito di Elena* in aprile (non in marzo). [...] riconosco il mio torto nell'essermi impegnato a breve scadenza, ma ho voluto fare un lavoro che non faccia torto a me ed a voi, [...] Prima che finisca il mese vi manderò il ms *perfettamente corretto*, sino a pag. 200 del volume, e nella prima quindicina di luglio il rimanente. [...] Per fare un romanzo vitale bisogna metterci un anno, e pagarlo in conseguenza.⁷

Deve essere abbastanza sicuro dei tempi se, due giorni dopo, all'amico Capuana scrive che il romanzo «sarà pienamente coronato fra 15 giorni».⁸ E a Treves il 4 luglio:

Eccovi buona parte del ms del *Marito di Elena*, che fa seguito ai primi due quaderni che avete diggià e ai quali vi prego di metterli insieme perché se se ne smarrisce qualcuno non so dove dar di capo. Noterete un lieve cambiamento, nei nomi dei protagonisti, anzi del solo protagonista. Fra breve vi manderò il seguito fino alla fine. Se vi date la pena di gettare un'occhiata sul manoscritto, vedrete che il maggior tempo impiegatovi non è stato sciupato. Quanto a me ce l'ho speso volentieri, e desidero che tutto quello che faccio, sia il meglio che posso fare.⁹

Il meglio, nel caso del nostro romanzo, doveva costargli molto se il 30 luglio a Capuana scrive:

Intanto per pagare la casetta dove sto, do mano a terminare quel cornuto *Marito di Elena* [...] Sappi, vecchio mio, che io provo gli

⁶ Ivi, lettere 119 e 120, pp. 121-122.

⁷ G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., lettere 50 e 51, pp. 56-57.

⁸ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., lettera 123, p. 123.

⁹ G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., lettera 52, p. 57.

stessi scoramenti e le stesse difficoltà tue. *Ogni volta* che mi metto al lavoro, è la stessa lotta, lo stesso sforzo, la stessa tentazione di correre a fare *l'école buissonnièr*. Non riesco a fare qualche cosa che a furia di volontà e di perseveranza; e ne sono ricompensato [...] la sera, con la soddisfazione di non aver perso il mio tempo quando sembrami che il lavoro fatto mi sia riuscito bene. [...] Poi, finita la febbre del lavoro, quando il lavoro fatto può guardarsi e giudicarsi con occhio tranquillo, se esso ti lascia contento di te, come quei *Mala-voglia*, la soddisfazione è durevole e resta. Ma pel *Marito di Elena*... Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura?».

Insoddisfazione puntualizzata l'11 agosto da un definitivo «De-testo il marito di Elena, ma ormai troppo tardi».¹⁰ A settembre, con un 'vivace' e aspro scambio di idee, riprende la corrispondenza con l'editore. Il 17 Verga, trovando da ridire sull'interpretazione del contratto, chiede se la decisione di anticipare la pubblicazione del romanzo in appendice, su non meglio precisati giornali, non possa danneggiarlo economicamente; il 19 ottobre arriva la risentita risposta «del vecchio amico» che minaccia di interrompere i rapporti d'affari, «tanto è diventato suscettibile, diffidente, sospettoso»; che, di contro, auspica una buona riuscita per la pubblicazione in appendice; che chiude con un nuovo pressante sollecito:

Ricordatevi poi anche che il *Marito di Elena* vi fu pagato fin dal gennaio o febbraio, e siete partito da Milano senza lasciare alla stamperia il resto del manoscritto.

Ora vi predo di mandarlo tutto finito a posta corrente in pacchetto raccomandato; che è tempo, mi pare.

Tuttavia memore ancora della collera che le recriminazioni dello scrittore gli hanno suscitato, il 28 gli comunica che ha «limitato ad un giornale l'affare, e sarà il *Fracasso*» (dove uscirà in appendice dal 26 dicembre al 20 febbraio del 1882) e di nuovo chiede la fine del manoscritto che

avete dato e ripreso, ridato e ripreso, credo tre o quattro volte. Ho

¹⁰ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., lettere 127 e 128, pp. 129-130.

pensato di telegrafarvi a questo scopo, [...] se a posta corrente, non mi mandate quel benedetto manoscritto, vi bersaglierò di telegrammi: uno al giorno: e spese a vostro carico¹¹

La lettera del 4 novembre da Catania è interamente dedicata a *Il marito di Elena*:

vi spedisco le bozze di stampa corrette, che ho ricevuto soltanto ieri sera. Mi pare che non si sarebbe potuto fare più presto. La prima parte del ms la spedii a Schenoni raccomandata fin dal 26 ottobre, le ultime 10 cartelle ve le spedirò lunedì. Vedo pure dalle prove or ricevute che in tipografia hanno molto da comporre, e non c'è pericolo che io vi faccia aspettare o mancare di *originale manoscritto*. E prima d'ora non ho ricevuto altre prove. A che dunque la vostra inquietudine? State sicuro che per me la stampa del volume non ha sofferto e non soffrirà ritardi. Hanno ancora in tipografia circa la metà del ms originale da comporre e non mi restano che 10 o 12 cartelle da mandarvi.

Il 29 dicembre da Milano viene inviata «una rivista giunta proprio oggi, e che vi farà molto piacere». Emilio Treves non specifica il nome ma possiamo affermare, con un ampio margine di certezza, che si trattava della copia di «Capitan Fracassa» che aveva dato inizio tre giorni prima, preceduta da entusiastiche anticipazioni, alla pubblicazione de *Il marito di Elena*. La lettera del 24 marzo (dopo questa data solo per questioni contrattuali e di traduzione si parlerà ancora di esso) contiene una notazione molto interessante, spia comunque della pervicace disaffezione del suo autore:

Il giudizio di Leon Cino a scapito dei *Malavoglia* fa sanguinare il mio cuore non di padre ma d'artista. Quando avrò compiuta la serie dei *Vinti* vedremo se si preferisce ancora il *Marito di Elena*. In tal caso un altro vinto io stesso.¹²

¹¹ G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., lettere 55, 57 e 58, pp. 58-61.

¹² Ivi, lettere 59 e 60, p. 62.

Dall'epistolario con Capuana relativo al 1882 si ricostruiscono per sommi capi le ultime battute prima della pubblicazione e le prime impressioni a lettura fatta. Il 3 gennaio Capuana chiede se è stato stampato e ne sollecita l'invio prima dell'uscita. Il 27 febbraio Verga promette una ormai prossima spedizione. Il 24 marzo il libro è stato inviato e Capuana ha anche commentato (ma manca la sua lettera) visto che Verga scrive:

io non te ne faccio per quel che scrivi del *Marito di Elena*. So che dici schietta la tua opinione, e mi piace, [...] Sottoscrivo a due mani in tutto e per tutto il tuo giudizio. La prima parte può andare ma la seconda è una spina per la mia coscienza. Non vorrei pensarci più; ma quel che più mi indispettisce è la preferenza balorda accordata dal pubblico e dalla critica a questo aborto a discapito dei *Malavoglia*.¹³

Ad aprire un'altra breve notazione di Capuana che chiede all'amico se si può pubblicare una lettera di Avanzini che parla del romanzo «dicendone un gran bene ma rilevando certi peccatuzzi di lingua e di stile, in modo urbanissimo». Nella lettera del 10 luglio Verga accenna al romanzo per ringraziare l'amico «di quel che hai detto delle cose mie, e specie della critica imparziale che hai fatto del *Marito di Elena*, che condanno peggio di te».¹⁴

Nell'epistolario con Edouard Rod i primi riferimenti al romanzo datano al 16 luglio 1881 quando Verga comunica:

Con questo mese spero di avere terminato *Il marito di Elena* che sarà pubblicato probabilmente in autunno, e che mi farò un piacere di mandarle appena sarà pubblicato, in omaggio a quei sentimenti di stima, d'ammirazione e di simpatia che Ella m'ispira.¹⁵

¹³ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., lettere 136, p. 138; 148, p. 153; 150, pp. 154-155.

¹⁴ Ivi, lettere 152, p. 156; 160, p. 163. Si riferisce probabilmente alla recensione di Capuana apparsa sul «Fanfulla della domenica» del 18 giugno 1882.

¹⁵ G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954, dove sono state pubblicate solo le lettere di Verga e in *Appendice* poche di Rod; quelle in cui si parla del *Marito di Elena* sono: VI, VIII, IX, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXVI, XXVII, XLI, CXII; la lettera di Rod è la n. 3. Noi citiamo dal *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, epistolario completo delle 152 lettere dello scrittore e delle 168 del suo traduttore. Lettera 9, p. 95.

A dicembre, senza data ma probabilmente l'8, la rinnovata promessa di mandargli il romanzo «prima ancora che sia pubblicato dal mio editore, se volete»; il 10 la precisazione: «Le manderò fra un mese *Il marito di Elena*, di cui però non son molto contento».¹⁶ Promessa mantenuta se Rod il 7 febbraio 1882 può scrivere, diffusamente ed entusiasticamente, del romanzo:

J'achève à l'instant même la lecture du *Mari d'Hélène* e je vous assure que je suis profondément remué. Vous faites *humain* et *général*. D'une histoire intime, simple comme toute, vous arrivez à faire un roman passionnant: il n'y a pas, dans votre livre, la moindre concession à la bêtise humaine, ni le moindre oubli. Je ne sais *rien de plus beau* que la scène de César devant la lettre à Cataldi: ce son là des pages qui marquent, et vous devez être heureux et fier de les avoir écrites. La fin est une merveille: ce cri: "Tu ne m'aimes pas, tu as peur de moi!" Est une trouvaille de passion profond et nerveuse... Dès que votre livre sera en circulation, je m'accorderai le plaisir d'en dire tout le bien que j'en pense.¹⁷

La traduzione del romanzo proposta a «Le Parlement» (lettera di Rod del 13 aprile)¹⁸ esce in appendice dal 14 luglio al 3 settembre 1882, in 32 puntate. E Verga, che il 20 aveva lamentato di non avere ricevuto copia del giornale – lo stesso giorno in cui da Parigi si assicurava un sollecito e la spedizione anche dei numeri arretrati –, sei giorni dopo può scrivere al ginevrino:

La vostra traduzione del *Marito di Elena* non solo mi piace, ma merita tutti i miei complimenti. Bravo, mio caro collaboratore! Credete che in seguito *Il marito di Elena* possa trovare un editore a Parigi? E se lo trova credete che potrebbe spianare la strada a suo fratello *I Malavoglia*? O credete che *Il marito di Elena* nel *Parlament* possa agevolare la collocazione dei *Malavoglia* in qualche altro giornale.¹⁹

¹⁶ G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, cit., lettere 14, p. 107 e 15, p. 108.

¹⁷ Ivi, lettera 16, p. 109.

¹⁸ Ivi, lettera 19, p. 114. «J'ai proposé le *Mari d'Hélène* au *Parlament*. Je crois que cela pourra s'arranger, et nous aidera pour le *Malavoglia*: dès que j'aurai une réponse, je vous avertirai».

¹⁹ Ivi, lettere 26, p. 125; 27, p. 127; 28, p. 129.

Il tutto ripetuto il 14 agosto:

Vi ringrazio pure, e molto più della bella traduzione che avete fatto del *Marito di Elena*. Io la leggo tutti i giorni con interesse, e se in Francia avete saputo dare qualche valore al mio lavoro, il merito è tutto vostro. Spero se il *Marito di Elena* piace in appendice, che sia facile di trovare l'edizione in volume. E spero pure che questo apra la via ai *Malavoglia*, cui, lo sapete, tengo assai dippiù.²⁰

Sempre e comunque il romanzo di Aci Trezza, «fratello» insuperabile e sfortunato nel convincimento del suo autore! Ancora accenni, ringraziamenti e questioni editoriali da risolvere si trovano nelle lettere del 24 e 27 settembre, del 7 novembre, del 31 dicembre, e poi del 26 febbraio 1883; il 10 gennaio 1884 si fa riferimento a una ricevuta della traduzione;²¹ il 16 aprile, paragonando il proprio romanzo a *Femme D'Henri Vanneau*, che Rod gli aveva dedicato, un ulteriore giudizio negativo: «il mio povero *Marito di Elena* [...] ci fa accanto una meschinissima figura»;²² il 24 maggio 1888, relativamente al tentativo di Rod di pubblicare, gratis, il romanzo nella *Vie moderne* (8 maggio 1888), Verga lo autorizza a fare «come credete meglio e quel che credete di meglio pel *Marito di Elena*»;²³ ancora problemi editoriali nel 1898; nel 1905, il 7 aprile, lettera di Rod e il 14 risposta di Verga che lamenta e si dispiace che il romanzo venga pubblicato da «Mad. Laurent o Carrère o Darey» in una traduzione-pirata «contro la quale però né voi né io possiamo far nulla, come ben dite»; spiacevolissimo episodio se, il 5 aprile 1907, Rod lo ricorda come un «souvenir des misères». E nonostante ciò, nell'ultima lettera in cui si parla del *Marito di Elena*, citandolo semplicemente come «le livre de Mme Carrère», l'amico traduttore si affretta a spedire il volume da poco stampato.²⁴ Grava sulla traduzione rodiana il giudizio negativo di Cécile-R Delhorbe, sua biografa, secondo la quale egli conosceva appena l'italiano quando tradusse il nostro romanzo e

²⁰ Ivi, lettera 31, p. 133.

²¹ G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, cit., lettere 33, p. 136; 34, p. 137; 36, p. 139; 40, p. 145; 42, p. 149; 48, p. 159.

²² Ivi, lettera 54, p. 168.

²³ Ivi, lettere 85, p. 215; 84, p. 213.

²⁴ Ivi, lettere 105, p. 241; 229, p. 409; 231, p. 412; 276, p. 474; 283, pp. 484-485.

che, in realtà, abbia migliorato in francese la traduzione letterale approntatagli dalla sua fidanzata fiorentina.²⁵

2. I manoscritti

Il manoscritto autografo è conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania alla segnatura: Fondo Verga, 008. U. Ms. Verga. 8 (antica segnatura: Ms. U. 239.83)

È un cartaceo di mezzi fogli protocollo sciolti di mm 285 x 195, scritto per la maggior parte con inchiostro violaceo; in alcune carte e per la scrittura in interlinea di altre è stato utilizzato, a volte, un inchiostro più chiaro così che il *ductus* risulta più sottile. Per altre carte, per alcune parti di testo, per alcune correzioni, per le linee di cancellatura e di biffatura, è stato utilizzato inchiostro nero.

Le 174 carte che lo compongono sono state numerate dall'autore e alcune hanno più numerazioni cassate, a volte sovrapposte, a penna e a matita colorata rossa e blu. 42 carte sono state utilizzate anche sul verso (o su un recto poi annullato dalla biffatura). Considerando la numerazione ultima data dall'autore per le carte inviate alla stampa si ha un totale di 184 pagine.

Francesco Branciforti, auspicando «riscontri più approfonditi e verifiche più stringenti», così descrive il manoscritto.

Scritto originariamente solo sul *recto*, numerosi fogli hanno scrittura sul *verso* annullata con due tratti diagonali; [...] parecchie pagine recano il testo scritto nell'interlineo su di una scrittura precedente totalmente annullata rigo per rigo. Portatore inoltre di numerose correzioni, il manoscritto, che reca il testo completo, è certamente quello che andò in tipografia, ché chiari e numerosi sono i segni del proto e gli avvertimenti dell'autore.

Non è difficile ipotizzare che, seguendo un'abitudine scrittoria e compositiva già sperimentata, il presente sia nel contempo il primo e l'ultimo manoscritto, nel senso che esso rechi la prima stesura dell'opera, in gran parte utilizzata in fase di rifacimento, secondo una tecnica di scrittura che procedeva ora con l'assunzione diretta dei fogli già scritti (con lievi correzioni e aggiustamenti), ora con il

²⁵ Ivi, p. 56.

rifacimento interlineare del testo previa cancellatura d'ogni rigo sottostante, ora infine con la integrale ricopiatura dei fogli, il cui testo veniva integralmente rifatto; nel qual caso i fogli soppressi non di rado venivano riutilizzati sul *verso*, che perciò diventava il *recto* della nuova stesura e si provvedeva, con sovrapposizioni di strisce e di ritagli, ad assicurare le necessarie integrazioni per gli 'attacchi' e gli 'stacchi'. In tal modo il testo è venuto crescendo e modificandosi su quest'unico manoscritto, con frequentissime correzioni nell'interlineo, con vistose modifiche formali e sostituzione di nomi e luoghi e infine con riquadratura dei capitoli, secondo un ordine che resta naturalmente tutto da accertare, ma i cui indizi sono numerosi e convergenti, dal primo abbozzo sino all'ultima revisione operata discretamente ma insistentemente sulle bozze.²⁶

Un esame attento permette di convalidare le prime indicazioni di Branciforti che cercheremo di ampliare e dettagliare.

La presenza di 31 carte cancellate linearmente e poi biffate con due tratti diagonali, di altre che alternano parti cancellate e parti salvate per la stampa e di altre ancora cancellate e col testo per la stampa in interlinea, indica con certezza che questo manoscritto ha conservato una prima stesura che è diventata, secondo il *modus scribendi* dell'autore, la seconda e definitiva. Così che l'utilizzo e la numerazione dei fogli risulta come dalla tabella 1.

Nella colonna di sinistra, quella che indichiamo con A, sono le carte dell'ultima stesura, inviate in tipografia e utilizzate per la pubblicazione della *princeps* Treves 1882. Nella colonna di destra, indicate come A¹, le carte biffate e quindi integralmente rifiutate dall'autore. La numerazione è la definitiva a penna; non si indicano quelle precedenti cassate.

²⁶ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI-G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, alle pp. 103-106.

Tabella 1

	A		A ¹
f. g.	Il marito di Elena Romanzo di G. Verga		
f. g.	calcoli		
1r	1.	I.	
2r	2.		
3r	3.		
4r	4		
5r	5		
6r	6.		
7r	7		
8r	8.		
9r	9		
10r	10.		
11r	11. (<i>su</i> 10)	II.	
12r	12. (<i>su</i> 11)		
13r	13. (<i>su</i> 12)		
14r	14. (<i>su</i> 13)		
15r	15. (<i>su</i> 14)		
16r	16.		16v Il marito d'Elena scritto trasversalmente
17r	17.		
18r	18		18v 20. 32
19r	19.		19v 18 >29.<
20r	20.	III.	20v 6. Cap. II.
21r	21.		
22r	22. (<i>su</i> 21)		
23r	23. (<i>su</i> 22)		
24r	24. (<i>su</i> 23)		
25r	25. (<i>su</i> 24)		
26r	26. (<i>su</i> 25)		
27r	27. (<i>su</i> 26)		
28r	28		
29r	29		
30r	30. (<i>su</i> 39)		
31r	31. (<i>su</i> 30)		
32r	32. (<i>su</i> 31)		
33r	33. (<i>su</i> 32)		
34r	34. (<i>su</i> 33)		
35r	35 (<i>su</i> 34)		
36r	36		

A			A ¹	
37r	37. (<i>su</i> 36)			
38r	38.			
39r	39.			
40r	40. (<i>su</i> 39)	IV.		
41r	41. (<i>su</i> 40)			
42r	42 (<i>su</i> 41)			
43r	43		43v	>81. 46. 6.<
44r	44		44v	45.
45r	45			
46r	46.			
47r	47			
48r	48			
49r	49		49v	41.
50r	50.			
51r	51			
52r	52		52v	56 (<i>su</i> 55) 65
53r	53			
54r	54	>VI.< V (<i>su</i> IV.)	V.	
55r	55.			
56r	56		56v	64.
57r	57			
57v	58.			
59r	59. (<i>su</i> 56)		59v	61. (<i>su</i> 49)
60r	60.		60v	61. (<i>su</i> 52)
61r	61.		61v	62. (<i>su</i> 53)
62r	62 (<i>su</i> 61)		62v	52.
63r	63 (<i>da</i> 62)			
64r	64 (<i>su</i> 63)			
65r	65 (<i>su</i> 64)			
66r	66 (<i>su</i> 65)			
67r	67 (<i>su</i> 66)			
68r	68 (<i>su</i> 67)			
69r	69 (<i>su</i> 68)			
70r	70			
71r	71.			
72r	72			
73r	73.	VI.	73v	73 (<i>su</i> 72)
74r	74 (<i>su</i> 73)			VI
75r	75 (<i>su</i> 74)			
76r	76 (<i>su</i> 75)			
77r	77. (<i>su</i> 76)			

A

A¹

78r	78	(<i>su</i> 77)
79r	79	(<i>su</i> 78)
80r	80	
81r	81.	(<i>su</i> 80)
82r	82	(<i>su</i> 81)
83r	83	(<i>su</i> 82)
84r	84	(<i>su</i> 83)
85r	85	(<i>su</i> 84)
86r	86.	(<i>su</i> 85)
87r	87	(<i>su</i> 86)
88r	88.	(<i>su</i> 87)
89r	89.	(<i>su</i> 88)
90r	90	
91r	91.	
92r	92.	(<i>su</i> 91)
92v	93	(<i>su</i> 92)
94r	94	(<i>su</i> 93)
95r	95.	(<i>su</i> 94)
95v	96	(<i>su</i> 95)
97r	97	(<i>su</i> 96)
97v	98	(<i>su</i> 97)
99r	99	(<i>su</i> 98)
99v	100	
101r	101.	
101v	102	
103	103.	
103v	104.	
105r	105.	
106r	106.	
107r	107.	
108r	108.	
109r	109.	
110r	110.	
111r	111.	
112r	112	
112v	112bis	
113r	113	
113v	[...]	
115r	[...]	
116r	116	
117r	117	

VII.**VIII.****Cap. IX.**

	A		A ¹
118r	118		118v 116.
119r	119		
119v	120.		
121r	121 (<i>sw</i> 125)		
122r	122 (<i>sw</i> 123)		
123r	123.		
123v	123bis	X.	
124r	124		
125r	125.		
126r	126		
127r	127		
128r	128		
129r	129.		
130r	130.		
131r	131.		
132r	132		
132v	132bis	XI.	
133r	133		
134r	134.		
135r	135		
136r	136		
137r	137.		
138r	138.		
139r	139.		
140r	140		
141r	141.		
142r	142.		
143r	143		
144r	144		
145r	145		
146r	146.		
147r	147		
148r	148.	X.	
149r	149		
150r	150		
151r	151.		
152r	152.		152v 158 (<i>sw</i> 152)
153r	153.		153v 159 (<i>sw</i> [...])
154r	154.		
155r	155.		155v 20bis 35
156r	156.		156v 21 (<i>sw</i> 20)
			III.

A		A ¹	
157r	157.	157v	7
158r	158.	158v	18.
159r	159.	159v	16.
160r	160.		
161r	161.		
162r	162.		
163r	163.		
164r	164.		
165r	165.		
165v	166.		
167r	167		
167v	168.		
169r	169		
170r	170 (<i>su</i> 16[.])		
171r	171. (<i>su</i> [...])		
172r	172.		
173r	173.		
174r	174		
175r	175. (<i>su</i> [...])		
176r	176. (<i>su</i> [...])		
177r	177. (<i>su</i> [...])		
178r	178.	178v	4.
179r	179.	179v	5.
180r	180.	180v	6.
181r	181.	181v	8.
182r	182.	182v	172
183r	183.	183v	7
184r	184.	184v	12 33.

La capitolazione è segnata sempre con numero romano seguito da un punto, a eccezione del primo capitolo di A e del primo di A¹ in numero arabo; la fine dei capitoli è sottolineata da due corti tratti orizzontali.

Il capitolo XII viene indicato di nuovo come X, errore che continuerà in quelli successivi per cui si avrà XI per XIII, XII per XIV, XIII per XV, XIV per XVI.²⁷

²⁷ La *princeps* e le successive ristampe Treves riproporranno tale errore, con la sola eccezione del cap. XII che viene indicato correttamente. Stesso errore nella

Nel verso del foglio di guardia sono segnati i seguenti calcoli relativi alla consistenza dei primi cinque capitoli.

Tabella 2

	di linee 21.		di linee 24.	pagine	1[.]
Cap. I.	linee 362	pagine 18.			
Cap. II.	“ “ 316.	“ “ 16.			15.
Cap. III.	“ “ 637.	“ “ 30.			27.
Cap. IV.	“ “ 482.	“ “ 24.			21.
Cap. V.	“ “ 710.	“ “ 34.			30.

Altri calcoli si trovano nelle cc. 11r *marg. sup.* e *inf.*, 43r *marg. sup.*, 55v *marg. sup.*, 56r *marg. sup.*, 66v *marg. sup.* e *inf.*, 67r *marg. sup.*, 77v *marg. sup.*

Dimostrano che il manoscritto è quello inviato in tipografia i molti nomi di tipografi che si avvicendarono nella composizione: Albini cc. 1r, 11r, 49r, 67r, 85r, 153r; Rossi 30r, 160r; Corbellini 56r; Miraden 92r, 179r; Molmàri 165r; Dell’Acqua 78r, 96r, 106r, 136r; Rovelli 174r; Schenoni 184r; le indicazioni autografe per il tipografo e quelle dei diversi tipografi con grafie diverse: c. 8r “A capo”, 56r “letto”, 67r “letto”, 78r “letto” e “lasciato”, 96r “lasciato”, 112v “Segue Cap IX”, 119r “letto”, 144r “letto”, 159r “Manca soltanto l’ultimo capitolo, 10 o 15 pagine che manderò tosto. | Mi mandi con le bozze da correggere anche l’originale manoscritto, man mano che è composto.”, 164r “letto”, 171v “(Presto spedirò le ultime cinque pagine)”.

In particolare le indicazioni delle carte 159r e 171v suffragano la tesi brancifortiana della crescita e della modifica del manoscritto fino alla più ampia consistenza definitiva col recupero di molte carte della prima stesura. Infatti, dopo avere comunicato, nella c. 159r, che mancavano solo una decina di pagine alla fine e, nella 171v, che avrebbe spedito presto le ultime cinque, nella c. 177r, cassata in parte e utilizzata per continuare la versione definitiva, il romanzo si

pubblicazione in «Capitan Fracassa», nell’edizione Bemporad del 1921 e nella prima di Mondadori del 1932. Correggono Barion 1924 e Bietti 1925.

concludeva con la scena dell'omicidio: «Una sera tardi, entrò il marito all'improvviso, pallido come uno spettro, cogli occhi stralunati. | Don Peppino si alzò di botto, un po' agitato anche lui, abbottonandosi macchinalmente sino al collo. La donna, con un grido, si abbandonò colle mani sul viso nelle mani sul canapè. | Il marito, fuori di sé, colpì come un disperato. | Fine». Sappiamo che scrisse altre 7 carte e che l'improvvisa decisione del protagonista di uccidere la moglie piuttosto che suicidarsi fu aggiunta nelle bozze o addirittura in tipografia.

Presentano delle strisce incollate a coprire il testo sottostante le cc. 40r, 43r, 55r, 61r, 67r, 80r, 91r, 92r, 99r, 103r, 104, 106r, 108r, 128r, 137r, 143r, 146r.

La recente riapparizione di un cospicuo Fondo di carte verghiane attualmente custodite a Pavia arricchisce il panorama dei testimoni. Nell'inventario che le descrive,²⁸ al n. d'ordine 12, | 1934 | ultima | pagina, è registrato: Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, pp. 1-23, 32-36, descritto alla voce *tipologia* come «manoscritto autografo | inchiostro viola | utilizzato carta da lettera con righe, | scritto a piena pagina solo sul recto | o recto-verso | presenti alcune copie carbone | dattiloscritte su carta velina | presenti fogliettini con indicazioni di | data | sul verso cartelletta azzurra | incollato foglietto manoscritto “V. in | Varie correz. di [...]». Alla voce *note* si segnala «Sul recto della cartelletta azzurra a matita “Marito di Elena” v. anche recto di [Malaria cons.] e post it. “n. 12” | presenti molte correzioni».

Questo manoscritto, essendo sottoposto a tutela giudiziaria presso il Fondo manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, non è ad oggi consultabile, ma dalla descrizione è opinabile che sia uno di quelli microfilmati per il Fondo Mondadori, da cui si traggono i dati qui di seguito riportati.

²⁸ Redatto dalla Dott.ssa Ornella Foglieni e pubblicato nel «Bollettino della Soprintendenza ai Beni Culturali della Regione Lombardia», febbraio-marzo 2013.

2.1 *Microfilm del Fondo Mondadori*

Verso la fine degli anni Sessanta la casa editrice Mondadori costituì un Fondo Verga con i microfilm del materiale autografo in possesso di Lina e Vito Perroni i quali tra il 1939 e il 1946 avevano curato un'edizione delle opere e avrebbero dovuto approntarne un'altra.

Conservano il materiale relativo al *Marito di Elena* i seguenti microfilm:

Bob V foto 167 - 1 c. numerata 21

Bob VIII foto 404 - 1 c. non autografa col titolo; foto 405-421 - 14 cc. numerate: 1-5, 5 >6<, 9 (v 11), 17 (v 1), 21, 22 (v 10), 23 (v 15), 32, 35, 36

Bob VIII foto 422-655 - riproduzione dell'autografo conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania.

Bob IX foto 693 - 1 c. s. n.

Bob XXI foto 1-42 - edizione del 1881-1882 in «Capitan Fracassa».

3. *Stampe*

Dal 26 dicembre 1881 al 20 febbraio 1882 *Il marito di Elena*, la cui pubblicazione era stata anticipata nei numeri del 16 novembre e 7, 15, 20, 21 dicembre 1881, esce in appendice per il quotidiano romano «Capitan Fracassa» nelle seguenti date: 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 dicembre 1881; 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 11 - 13 - 14 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 23 - 24 - 26 - 28 - 30 - 31 gennaio 1882; 1 - 2 - 3 - 8 - 10 - 11 - 13 - 15 - 16 - 17 - 20 febbraio 1882

Ai primi di marzo del 1882²⁹ esce per i tipi di Treves. Nello stesso anno verrà pubblicata una II edizione e a seguire, sempre per Treves e utilizzando gli stessi torchi, le edizioni del 1887, 1891, 1897, 1909, 1914, 1918, 1923. Nel 1921, ultima edizione vivente l'autore, è pubblicato da Bemporad e Figlio Editori.³⁰

²⁹ Il 5 marzo l'ormai imminente uscita viene pubblicizzata su «L'illustrazione italiana» (n. 10) e il 12 marzo (n. 11) si pubblica una recensione di autore anonimo.

³⁰ Edizioni successive: Barion 1924, Bietti 1925, Mondadori 1932, Mondadori 1946, Mondadori 1980, Sansoni 1983, Mephite 2004, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2015.

Il volume di mm. 180x130, I + 3 + (1-306) + 2 + I, reca nel frontespizio il titolo, l'indicazione architettuale, il nome dell'autore, lo stemma della casa editrice e le indicazioni editoriali. Sul verso del frontespizio l'elenco delle opere, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Novelle*, *Vita dei campi*, nuove novelle, *I Malavoglia*, pubblicate da Treves con indicazione di edizione e prezzo. Manca l'indice.

4. *Rapporti autografi-stampe*

Come già detto, l'autografo veniva mandato direttamente in tipografia. Non sono state trovate le bozze, ma è evidente che su di esse ci fu un intervento 'discreto', 'insistente' e continuo dell'autore come dimostra il confronto tra il manoscritto e la *princeps* (di cui diamo qualche esemplificazione rinviando all'apparato dell'edizione critica per una esaustiva documentazione) e, soprattutto nelle pagine finali, una stesura più lunga, opinabilmente ampliata nelle bozze. Si riportano i dati usando la codificazione dell'apparato dell'Edizione Nazionale.³¹

ms - A	Treves 1882
le donne lo interrogavano ansiose (c. 3)	le donne lo interrogarono ansiose (p. 5)
ella abbial (c. 3)	ha lei! (p. 5)
sua figlia (c. 4)	la sua diletta (p. 6)
da tanto tempo (c. 6)	da anni ed anni (p. 10)
tutte quelle altre modeste cornicette nere. (c. 7)	in mezzo a tutti quegli altri ritratti più modesti. (p. 12)
desse vinto (c. 10)	si arrendesse (p. 16)
padre Gerardo di Santa Maria di Gesù (c. 11)	padre Mansueto dei Cappuccini (p. 19)

³¹ La barra verticale segnala gli 'a capo'; gli uncini rovesciati > < delimitano una porzione di testo cassata dall'autore; i tre punti tra parentesi quadra [...] indicano una parola indecifrabile; le didascalie *su*, *sp.* *a* indicano rispettivamente le correzioni con ricalco della lezione precedente e con riscrittura in interlinea della lezione cassata.

ms - A

se bussavano (c. 12)

gran pianura (c. 23)

cogli strilli della Barberina, che non poteva soffrire la mamma. (c. 154)

sentivano nella casa che sembrava ormai vasta e deserta, >nel< malgrado il loro triste raccoglimento, qualcosa di straordinario che maturava lentamente, come un pericolo, una minaccia, ed (c. 178) s'incontrarono. | - Mio zio ha torto? chiese lui scolorandosi in viso. | Elena avvampò in viso, poscia impallidì. Rimase alcun tempo senza rispondere. Infine disse risolutamente. | - Voglio tornare dai miei parenti! | Ah! (c. 180)

Treves 1882

se venivano (p. 20)

bella vallata (p. 35)

cogli strilli della Barberina, strilli che la mamma non poteva soffrire. (p. 253)

sentivano, malgrado il loro triste raccoglimento, qualcosa di straordinario che pesava sulla casa, ormai vasta e deserta, come un pericolo, una minaccia, che maturava e si accostava lentamente; ed (p. 295) s'incontrarono. | Voleva dire qualche cosa, ma non poteva. Si scolorava in volto, impallidiva grado grado in un modo spaventevole. Infine balbettò: | - È vero che la baronessa... ti ha fatto scacciare di casa sua?... | Elena avvampò in viso. Poscia impallidì anch'essa. Ma non rispose, guardandolo fisso. | - Suo figlio... ha mandato a monte il matrimonio... per te?... | Ella non rispose nemmeno. | - Lo speciale ha visto uscire don Peppino da questa casa... di notte. | Cesare aspettò, ansante, tremando in tutte le membra, cogli occhi ardenti di lagrime. | - Ma rispondi! rispondi, sciagurata! Rispondi qualche cosa!... | - Voglio andarmene a Napoli, dai miei parenti, - rispose soltanto Elena. | Egli non disse motto, aprì la bocca senza fiato. Barcollò. Poi cadde su di una sedia. | Ah! (p. 299)

ms - A

si svincolò atterrita. | - Non sai dirmi altro, Elena? Siam giunti a questo? Non hai indovinato quanto ho sofferto, >e come ti ho amato.< Non mi sei grata di nulla, e non mi ami più. | - Voglio tornare dai miei parenti, - ripeté Elena, dura come un sasso. | Sta bene, disse Cesare calmandosi all'improvviso. Scriverò che vengano a prenderti. (c. 181)

o altri! ... | Allora, >[...]< col viso straluntato, colle mani ferme, le scoperse il seno, e colpì ciecamente, una, due, tre volte. (c. 184)

Treves 1882

si svincolò atterrita.
- No! esclamò Cesare con un riso amaro. Non temere! (p. 300)

Di altri! ... | Ebbene.... sì! che importa?... Il passato.... che importa il passato?... Cos'è il passato?... Purché Elena fosse tornata ad amarlo? Perché fosse tornata ad esser sua!... Fuggirebbe. Cambierebbe nome.... Dimenticherebbe ogni cosa!... Se ella poteva tornare ad amarlo!... Se ella lo vedeva! li, in quel momento supremo, pronto a morire, con quel pugnale per uccidersi! - Le scoperse il seno, e chiamò con voce sorda: - Elena! | Ella si riscosse atterrita, cogli occhi stralunati. Ebbe paura, e balzò fuori del letto, colla voce soffocata in gola dal terrore. | Egli continua a chiamarla, con uno strano accento di desiderio e d'amore: - Elena! Elena!... | Ella cominciò a gridare, pazza di terrore, chiamando aiuto! | - Ah! balbettò Cesare rabbrivendo sino alla radice dei capelli. - Ah! non mi ami più! non mi ami più!

ms - A

Treves 1882

Non hai che paura!... | Allora, afferrandola per il braccio, colla mano ferma, colpì disperatamente, una, due, tre volte. (pp. 305-306)

L'edizione non è esente da meri errori tipografici, come si evince da alcuni esempi rappresentativi (*dalla stessa disciplina* ms > *della stessa disciplina* p. 38; *la nota mesta* ms > *le nota meste* p. 88; *gregia* ms > *gregiga* p. 117; *alle più lievi* ms > *alle più lieve contrarietà* p. 203; *capelli* ms > *cappelli* p. 206; *inquietudine* ms > *inquietunine* p. 229) e da interventi dovuti a errata lettura, sfuggiti alla correzione (*stralunato* ms > *stranamente* p. 157; *stesse* ms > *stasse* p. 234; *Qui* ms > *Anzi* p. 266).

Come nel manoscritto viene apostrofato *qual è*; non si apostrofa l'articolo indeterminativo seguito da nome femminile *un ombra*; si apostrofa con nome maschile *un'istante*.

La stampa tende a evitare le elisioni del manoscritto (*s'egli* ms 135r > *se egli*; *quand'egli* ms 135r > *quando egli*).

La punteggiatura rispetta in linea di massima quella del manoscritto; ma non manca di rimaneggiamenti, non sappiamo quanto dovuti all'autore e quanto ai tipografi. Anche se non sistematicamente la stampa conserva la tendenza a dividere il soggetto dal suo verbo come nel manoscritto (*Cesare con voce esitante, le chiese* p. 22; *Elena col bel viso in lagrime, gli teneva le mani* p. 25; *Donn'Anna nel presentare Roberto, aveva aggiunto che era impiegato all'Ospizio* p. 46; *Il poeta sconcerato, riprese con fuoco* p. 267).

La stampa su «Capitan Fracassa», che anticipa di poco la *princeps*, non presenta varianti sostanziali se si eccettua una normalizzazione della punteggiatura (attenzione maggiore per le incidentali e per la segnalazione dei discorsi diretti con trattino e a capo), un uso corretto degli apostrofi (un istante) e la correzione di alcuni errori ortografici (*scorazzavano* > *scorrazzavano*, *india* > *India*).

5. Criteri di edizione

Per l'edizione critica si pubblicherà il testo della *princeps* del 1882, emendato dagli errori riconducibili a sviste o a errate letture del manoscritto. La copia utilizzata per la collazione con l'autografo è quella presentata come «Copia d'obbligo» alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, dove è conservata con la segnatura A+.VII.130.

Relativamente all'autografo si indicano con A le carte dell'ultima stesura, con A¹ le carte biffate e quindi integralmente rifiutate dall'autore. Le varianti di A costituiranno l'apparato genetico a piè di pagina. In appendice, corredate dai relativi apparati, saranno pubblicate le carte di A¹ e le prime 15 carte del microfilm del Fondo Mondadori, bobina VIII (indicate con la sigla F. M.).

Si illustrano qui di seguito i principali problemi di edizione. Un esame del manoscritto, degli inchiostri usati, dei numerosi ripensamenti (dal nome del protagonista, ai luoghi in cui è ambientata la storia) permette di ricostruire i tempi della composizione individuando, non sempre con continuità, la prima stesura.

Per la prima stesura, sia nelle carte biffate che in quelle di cui salva porzioni di testo, l'inchiostro utilizzato è nero o violaceo e il *ductus* marcato. Dalla c. 151r alla fine l'inchiostro è più chiaro, la grafia più nitida perché evidentemente Verga comincia a usare un pennino più sottile. Fanno eccezione le cc. 169r-171r, cioè il capitolo XII (ma XIV), vergate con inchiostro violaceo e pennino della prima stesura; e le cc. 175r-177r dove A¹, con inchiostro nero, è stata cancellata e A riscritta in interlinea con inchiostro violaceo e pennino sottile.

La correzione di alcuni nomi segnala i diversi tempi di stesura. Nei fogli biffati di A¹ e in A fino a c. 18r Cesare è correzione di Moreno e Anselmo, dal capitolo III Anselmo sarà il nome dello zio canonico; Dorello è soprascritto a Moreno e Sorano (c. 40r testo sotto striscia); in A¹ (cc. 158v, 157v, 49v) si parla del padre, don Michele, del fratello Marco (anche nelle cc. 61v, 62v) e il notaio viene indicato col nome proprio Calcedonio poi cassato (cc. 24r, 50r, 81r, 90r);); Avellino sostituisce Mineo nella variante coperta di c. 40r, e dall'inizio del capitolo VII (c. 91r), a c. 20r viene scritto direttamente in una variante cassata; Altavilla, aggiunto nelle bozze all'inizio

del capitolo III, viene scritto direttamente per la prima volta dal capitolo XIII (ma XV) nella c. 176r; la Rosamarina, nome dato nelle correzioni alla modesta tenuta irpina del protagonista, sostituirà Santa Margherita, località nel territorio di Mineo,³² la prima volta nella c. 41r e, di seguito, nelle cc. 52r, 60r, 76r, 81r, 82r, 89r, 90r, 91r, 93r, 112r, 142r, con l'eccezione della c. 74 dove in interlinea viene scritto direttamente; nelle cc. 21r, 52v, 57v la chiesa del paesello è Santa Agrippina, si parla della chiesa di Santa Maria nelle cc. 156v, 22r e nella 23r dove sono citati altri toponimi isolani: Caltagirone, Lamia, Rabato, Bicocca, Valsavoja; Catania, corretto con Napoli che viene scritto direttamente solo da c. 166r, è in A¹ (non corretto cc. 179v, 158v) e in A (cc. 5r, 25r, 41r, 60r, 86r, corretto in bozza 89r); il Giardino Bellini diventerà il più generico «villa» (cc. 35r, 126r).

Assodato che il manoscritto trasmette due stesure, si può individuare la prima nel capitolo I (8 cc. biffate, ricopiate e modificate nelle definitive 10 mandate in tipografia - cfr. *tabella 4* per una sommaria esemplificazione delle varianti), in modo discontinuo in tutte le altre carte biffate (cfr. *tabella 1*) e nelle parti cassate di quelle che, pur essendo una prima stesura, costituiscono la seconda e definitiva per le porzioni di testo salvate, o scritte in interlinea.

³² La lettera di Capuana del 3 gennaio 1882 contiene un dettagliato elenco delle foto dei luoghi che l'amico gli aveva chiesto per le *Novelle rusticane*; al n. 10 Casina di S.a Margherita, all'11 Vallata della Lamia, al 12 «Santa margherita (nn. 9-12: viste nello stereoscopio possono dare una esatta idea dei nostri luoghi)», al 17 «Il Rhabato (le fornaci) in Mineo». Lettera n. 136, p. 138, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit.

Tabella 4

A ¹	A
<i>manca</i>	rappresentante una cascata argentina, fra due rocce color tanè, sotto un cielo oltremare, che due viandanti, maschio e femmina, osservavano dall'alto della rupe, tenendosi per mano, quasi avessero voluto fare il salto di Leucade (c. 5)
picchiando in terra col bastone. (c. 178v - 4)	battendosi la fronte col palmo della mano. (c. 5)
mazza (c. 179v - 5)	bastone (c. 6)
del parente che doveva sposarla, e le contava i punti del ricamo, col naso sul canovaccio, senza dire una parola (c. 180v - 6)	del cugino Roberto, che doveva sempre sposarla da anni ed anni, e le contava i punti del canovaccio, cogli occhi fissi sulle mani di lei, senza dire una parola. (c. 6)
guardò tranquillamente suo padre. (c. 180v - 6)	guardò il padre un istante indecisa. (cc. 6-7)
tornò a chinare il mento sul petto, in silenzio. (c. 180v - 6)	tornò a chinare gli occhi sulla trina. (c. 7)
Cesare (su Anselmo) non me l'avrebbe dovuto fare un simile affronto! Non era benvenuto come un figliuolo? Non era bene accolto? Avrebbe dovuto aspettare come Roberto, sin che i suoi parenti avessero detto di sì; un anno, due anni, dieci anni! - Cosa gli andate contando a quella ragazza? esclamò la moglie dall'altra stanza. Che non andate a letto stasera? - No! gridò don Liborio con fermezza. Voglio passar la notte su questo	Cesare (su Anselmo) non me l'avrebbe dovuto fare nemmeno lui un simile affronto! Non era accolto come un figliuolo in casa nostra? Non gli volevamo bene tutti? Che gli mancava? Avrebbe dovuto aspettare che i suoi parenti si fossero persuasi a dir di sì, come tuo cugino, un anno, due anni, dieci anni se bisognava! - Cosa gli andate contando a quella ragazza? gli rimbeccò la moglie dall'altra stanza. - Che avete perso il giudizio stasera?

A ¹	A
canapé! (c. 180v - 6)	Venite a letto piuttosto, se no domani sarete malato. - No! rispose don Liborio con fermezza. No, non m'importa di morire! (c. 7)
di trina fatta all'uncinetto (181v - 8)	di mussolina trasparente
passandosi di tanto in tanto le mani sulle braccia pallide e un po' magre. (181v - 8)	restando assorta di tanto in tanto ad accarezzarsi le braccia pallide e un po' magre. (c. 9)
ed è stata una buona ispirazione quella di correre a mettervi in guardia. Chissà ora quando si aggiusterà il matrimonio (c. 184v - 12)	ho fatto bene a prevenirvene. Chi sa quando si sarebbe aggiustato il matrimonio (c. 11)
La vedova si trovava (<i>sps. a</i> era) presente allorchè era giunto Roberto trafelato a portar la notizia, ed era fuggita dimenticando persino la borsa dei gomitoli, raccomandando alla sua donna di mettere il chiavistello, di non aprire ad anima viva, se bussavano, col pretesto che la padrona era uscita. (c. 184v - 12)	La vedova era presente allorchè Roberto trafelato era giunto a portar la notizia, ed era fuggita, dimenticando persino la borsa coi gomitoli, a chiudersi in casa, raccomandando alla sua donna di non aprire a nessuno, se venivano, e rispondere che la padrona non era in casa. (c. 12)
E siccome il giovane (Anselmo 2Cesare <i>sps.</i>) sorpreso dall'avvenimento straordinario, voleva sapere dov'era, e a che ora sarebbe tornata, e se si poteva aspettarla, ella suggerì: (c. 184v - 12)	E come Cesare (<i>su</i> Anselmo), sorpreso dall'incredibile avvenimento, tornava a insistere, supponeva un equivoco, domandava se sarebbe stata molto a tornare, ella suggerì: (c. 12)
girondolando a caso per le vie (155v)	<i>manca</i>

Un'ulteriore prova dell'esistenza di due stesure in un unico manoscritto è data dall'esame delle cc. 49v-50r e del gruppo di carte 60v-62v e 63r. La c. 49v, biffata, continua nella prima metà cancellata di 50r, che solo in parte riprende, per la stesura definitiva, l'argomento di 49v. Le cc. 60v-62v, che in modo tormentatissimo (cancellature lineari, scrittura in interlinea e biffatura) raccontano di una gita dei due sposi, completavano l'episodio nella prima metà cancellata di 63r.

Di seguito si dà lo schema della prima stesura rifiutata dall'autore con la biffatura delle carte (A¹) in rapporto alle corrispondenti di A (cfr. tabella 5) e quello delle carte del microfilm della bobina VIII sempre in rapporto alle corrispondenti di A (cfr. tabella 6):

Tabella 5

	A ¹	A
cap. I	cc. 1-8 (in ordine sul verso di 172, 173, 174, 178, 179, 180, 183, 181) ³³	cc. 1-10.
cap. II	c. 12 (184v)	cc. 11, 12
	c. 16 (159v)	cc. 16, 17, 18
	c. 18 (19v)	c. 19
	c. 20 (18v)	c. 19
	c. 20bis (155v) ³⁴	c. 19

³³ In origine doveva essere il capitolo IV e l'*incipit* la ricollega al progetto del 1879 che prevedeva, come dimostra il primo capitolo della bobina VIII, un processo per l'omicidio dell'amante: «Ora facciamo lo schizzo di questa famiglia che ha prodotto l'Elena, l'eroina di cui il ritratto passava con un bisbiglio di ammirazione nelle mani della folla, la complice se non la causa del delitto che [...] Guardatela. La scena che accade in quella casa appena si scopre la fuga della fanciulla. | Camilla che picchiò all'uscio», c. 1 (172v).

³⁴ La carta, riscritta come conclusione più stringata e lineare del capitolo II in A, reca l'indicazione «III» e quindi pensata come *incipit* in A¹.

	A ¹	A
cap. III	c. 6 (20v) ³⁵	c. 20
	c. 7 (157v)	cc. 20, 21
	c. 21 (156v)	cc. 22, 23
	c. 18 (158v) ³⁶	cc. 40, 25, 20
cap. IV	c. 45 (44v)	cc. 43, 44
	c. [...] (43v)	c. 44
	c. 41 (49v)	cc. 40, 49
	c. 56 65 (52v)	c. 53
cap. V	c. 64 (56v)	c. 56
	c. 52 (62v)	—
	c. 61 (59v)	c. 61
	c. 62 (60v)	c. 62
	c. 63 (61v)	c. 62
cap. VI	c. 73 (73v) ³⁷	c. 43
cap. IX	c. 116 (118v)	c. 114
cap. XII	c.158 (152v)	cc. 151, 152
	c. 159 (153v)	cc. 152, 153
cap. XV	c. 172 (182v)	c. 173

³⁵ La carta reca in alto al centro «Cap. II.» L'argomento rinvia all'arringa difensiva: «Risaliamo alle prime cause, esaminiamo il temperamento, l'educazione che l'ha modificato, l'ambiente in cui si è sviluppato. Un paesetto di provincia, una famiglia modesta e numerosa. [...] Io son compatriotta di costui dell'accusato e mi basta ricordarmi» 6 (20v).

³⁶ È un'altra variante dell'inizio del capitolo III, soprascritta a quello che diventerà l'incipit del capitolo IV di A.

³⁷ Prima stesura dell'*incipit* del capitolo VI.

Tabella 6

carte FM	A
cc. 1-6	Cap. 1 ³⁸
c. 9.	--
c. 10. (22v bif.)	c. 10
c. 11. (9v bif.)	c. 10
c. 17.	c. 5 (poche frasi)
c. 1. (17v bif.)	cc. 18-19
c. 21. ³⁹	c. 1
c. 22	c. 20
c. 23.	cc. 23-24
c. 15. (23v bif.)	c. 24 <i>explicit</i> , c. 25, c. 26 <i>incipit</i>
c. 32	c. 28 (una frase)
c. 35	c. 11
c. 36	cc. 13-14
	cc. 14-15

Va ancora segnalato che la sopra indicata corrispondenza non è sempre sovrapponibile e che solo l'apparato potrà dare un'idea precisa dei ripensamenti, delle riscritture e delle incertezze che assillarono il nostro autore, in queste carte e ancora di più in molte di quelle inviate in tipografia.

³⁸ L'argomento è riconducibile al progetto, poi accantonato, di cui si parla nella lettera del 1879. È descritta l'apertura del processo contro il marito che ha ucciso l'amante di Elena.

³⁹ Ancora una variante dell'inizio del capitolo III.

CARLA RICCARDI

PRIMAVERA: UNA NUOVA FIOLOGIA DELL'AMORE

La prima raccolta di novelle verghiane rappresenta l'applicazione delle teorie lasciate come eredità testamentaria allo scrittore dal protagonista di *Eva*, Enrico Lanti; si configura infatti come una serie di rappresentazioni dell'amore-passione o dell'amore-gelosia sui vari gradini della scala sociale. La raccolta è prodromica rispetto a *Vita dei campi* sia per le tematiche sia per le soluzioni stilistiche e si segnala per la nuova sperimentazione dei tre tipi fondamentali di discorso indiretto libero. Di qui l'interesse per la genesi dei testi testimoniata dagli autografi.

The first collection of Giovanni Verga's short stories is the application of theories left as testamentary legacy to the writer by the protagonist of the novel Eva, Enrico Lanti; in fact, it sets up as a series of love-passion or love-jealousy representations on various rungs of the social ladder. The collection is prodromal in regard to Vita dei campi both in new thematic and stylistic solutions and it is notable for the new research on the three basic types of free indirect speech. Hence the interest in the genesis of the texts evidenced by the autographs.

Apparentemente priva di una fisionomia omogenea, la prima raccolta di novelle verghiane può essere definita il primo tentativo dopo *Eva* di mettere in pratica il lascito di Enrico Lanti: Enrico non solo muore, eliminando così lo scomodo *alter ego* che da *Una peccatrice* tormenta lo scrittore, ovvero il giovane artista in cerca di successo nelle città capitali, ossessionato dall'idea di un eros d'eccezione, ma facendo una diagnosi della sua situazione sentimentale e artistica affida al narratore il compito dell'indagine psicologica del cuore umano. *Primavera* si presenta infatti come una fisiologia dell'amore nei vari gradini della scala sociale: la storia un po' scapigliata di Paolo e della *Principessa*, i sogni galeotti dei borghesi della *Coda del diavolo*, le schermaglie del bel mondo condite da avventure in *Certi argomenti*, la doppia storia di gelosia e di amore e morte delle *Storie del castello di Trezza*, e infine il recupero di *Nedda* e la relazione quasi primordiale tra la protagonista «posta sull'ultimo gradino della scala sociale» e Janu, ancora amore e morte ma per estrema miseria. Arrivato a Mi-

lano nel 1873 con il bagaglio dei primi romanzi giovanili Verga, andati a buon fine i contatti con Treves per l'*Eva*, inizia *Tigre reale*, deciso ad affermarsi come romanziere. Nell'agosto l'editore gli passa una richiesta di Carlo D'Ormeville, estensore della «Strenna italiana», nonché autore di libretti e impresario teatrale, «per un articolo, sul genere *Capinera*». Aggiunge Treves per invogliarlo: «Nella Strenna sarete in buona compagnia; vi scrivono Torelli, Imbriani, Farina, Capranica, ecc. Avete tempo un mese. Si desidera ardentemente un articolo vostro, e farete piacere anche a me».¹ Non c'è risposta positiva: Verga continua a commentare le recensioni di *Eva* e a dar notizie della stesura di *Tigre reale*, finché il 12 ottobre promette un altro romanzo («invece della novella che desiderate – colle novelle temo di aver fatto fiasco alla prima prova») di cui c'è già il titolo, *Aporeo*, che potrebbe cambiare di nome (e infatti diventerà *Eros*) perché ci si sente troppo il greco. Il fiasco può riguardare *X*, forse scritta il mese precedente e non riuscita secondo l'autore: sarà comunque pubblicata nel dicembre 1873 nella «Strenna italiana per l'anno 1874». Inizia probabilmente qui quell'attitudine al riutilizzo di stesure abbandonate da cui nascono *Certi argomenti* dalla prima redazione di *Tigre reale*, *Cavalleria rusticana* dal bozzetto *Padron 'Ntoni*, *Come Nanni rimase orfano* e *Mondo piccino*, rifiuti poi in *Vagabondaggio*, dagli abbozzi del *Mastro-don Gesualdo*.

Verga, comunque, persiste tenacemente nel filone tematico del romanzo sentimentale, aristocratico-borghese, sempre psicologicamente drammatico e a pessimo fine, accennando qua e là, quasi per testarle sul pubblico, le teorie di Enrico Lanti, presentandosi come scienziato del cuore umano. Anche *X* risponde a questa nuova linea: l'«*x dell'amore*» è parte di quella ricerca sul rapporto di causa e effetto tra sentimenti e azioni, che viene esplicitamente dichiarata in *Eros* nella storia di Alberto con la ballerina Selene.² Ciò che fa pensare a una possibile derivazione della novella da qualche sequenza scartata dal romanzo, in particolare nella versione *Aporeo*, come la

¹ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986. Lettera del 6 agosto 1873, p. 28.

² «La povera Selene amava il bel biondino, come poteva, quanto poteva; ma era abituata a ridere e a folleggiare, e quell'amante che la teneva a distanza, e che cercava l'*x dell'amore*, le rendeva l'orizzonte più uggioso delle grigie nubi d'inverno» (G. VERGA, *Eros*, Milano, Mondadori 1976, p. 158).

scena del cap. XX in cui Alberto in un veglione di carnevale è incantato da una «bella mascherina»: si noti che siamo a Firenze ma per qualche motivo o forse distrazione la mascherina usa la «lingua ufficiale del palcoscenico della Scala», come la X della novella.

Proprio la pubblicazione di X spinge Treves a sollecitare altre prove del genere: alla madre il 20 gennaio 1874 Verga confida: «Treves mi domandò qualche racconto corto per i suoi giornali. Se me li paga bene vedremo».³ Pochi giorni dopo (29 gennaio) è sul punto di accettare: «Coraggio non me ne manca. Il mio nome comincia ad avere un qualche valore anche nel commercio librario e [...] sono ricercato per la collaborazione con offerte piuttosto vantaggiose. Così qualche utile materiale ne ricaverò. Vedremo. Vi confesso che da un canto mi rincresce sciupare il mio nome in piccole pubblicazioni e di poco conto per le Riviste e i giornali [...] ma intanto quelle piccole pubblicazioni son quelle che fruttano dippiù, e qualcosa, finché non sarà stampato e venduto Aporeo, bisogna guadagnarla». Il 1° febbraio ha deciso: «Darò anche qualche scritto alla nuova Rivista Italiana e un 240 lire ci caverò. Vedete che malgrado gli imbarazzi finanziari del presente spero di ricavare qualche cosa».

Il suggerimento dell'editore, dunque, era accettato e aveva inizio la singolare vicenda di *Nedda*. «Ho già condotto a termine, in tre giorni, venerdì, sabato e domenica, una novella per la Rivista italiana, che occuperà un tre fogli di stampa, domani o dopo domani la correggerò e copierò». È l'annuncio della nascita di *Nedda*, partecipata dal Verga alla madre in una lettera, inedita, del 7 febbraio 1874 da Milano. «Non so quando sarà stampata perché nel primo numero di Marzo credo che non ci sia più spazio, e perciò non so se mi verrà pagata alla consegna del manoscritto, o alla pubblicazione».

Il 1874 è un anno determinante ed estremamente significativo per la storia della narrativa verghiana: al ritorno a Milano, dopo un

³ Le lettere ai familiari sono attualmente edite in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca-A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011. La lettera del 7 febbraio 1874 è invece inedita ed è stata trascritta dal microfilm XV del Fondo Verga conservato presso la Fondazione Mondadori. Alcuni brani (precisamente quelli delle lettere del 29 gennaio, 9 febbraio, 22 marzo, 18 giugno e 18 dicembre 1874) erano già pubblicati, ma con qualche errore di trascrizione, da V. PERRONI nell'articolo *Sulla genesi de «I Malavoglia»*, in «Le ragioni critiche», «Speciale» su G. Verga, ottobre-dicembre 1972.

primo anno di soggiorno che aveva visto il successo dell'*Ena*, Verga entra in una fase di forte tensione psicologica, passando da un periodo di scoraggiamento grave al punto da fargli meditare il ritorno a Catania, rinunciando alla carriera di scrittore (il 24 gennaio scriveva ai familiari: «Vi confesso che i giorni passati ero alquanto scoraggiato, e se non fosse stato il pensiero di far ridere i nemici, e di aver speso inutilmente tanto denaro, vi avrei domandato consiglio per tornarmene»), a una combattiva consapevolezza del proprio valore.

Illuminante a questo proposito è la fittissima corrispondenza con la madre e i fratelli: la stesura della novella determina il rovesciamento della situazione psicologica, poiché il 12 febbraio, commentando il successo mondano e l'entusiastico apprezzamento «di tutte queste *duchesse e contesse*, tutte coteste Dee dell'Olimpo milanese», dichiara:

confesso che anch'essa [la vanità] giova a qualche cosa, come a mettervi addosso la febbre di fare, di lavorare, e bisogna un certo entusiasmo per far bene. Mi sento addosso una responsabilità immensa, ma nello stesso tempo forza e coraggio da gigante, e quel che pubblicherò in Maggio farà rumore, lo spero.

E il 22 marzo ribadisce:

Capisco che [...] adesso sono in un punto decisivo della mia vita, e si tratta di combattere la più grande battaglia per trionfare decisamente, e che perciò devo presentarmi armato di tutte le mie armi, voi mi comprendete. Per questa ragione non ho voluto mettermi a scrivere il lavoretto pel Museo di famiglia che mi avrebbe fruttato un 300 lire, perché in questo [momento] sono tutto invaso e penetrato del soggetto che ho per le mani, né vorrei distoglierne l'attenzione e farne sbollire l'entusiasmo per mettermi ad un altro lavoro. Voglio finire prima questo, e finirlo tutto di un getto.

Un successo inaspettato dovuto a una novella, prodotta con minimo sforzo, quasi come passatempo, e considerata cosa trascurabilissima, mette improvvisamente in crisi la realizzazione del primitivo programma: di conseguire attraverso *Eros e Tigre reale* la consacrazione di romanziere.

Convinto e quasi forzato dalle pressioni del Treves già nel luglio

del '74 progetta di scrivere altri racconti da pubblicare nelle riviste dell'editore e da riunire poi in volume.⁴ Tornato in Sicilia si dichiara pronto a tener fede all'impegno: «poiché, non solo non mi credevo svincolato dalla promessa di una novella, ma mi sarebbe rincresciuto che non avessi potuto mantenere cotesta promessa, mi metterò al lavoro per scriverla prima di ogni altra cosa che ho in mente» (Villa Tebiti, 22 settembre 1874).

Proprio la novella, vista come un lavoro distensivo e utile per riempire i vuoti finanziari, si rivela immediatamente il nuovo banco di prova, il terreno delle sperimentazioni stilistiche e tematiche più ardue, il passaggio obbligato per giungere alle soluzioni rivoluzionarie dei romanzi.

Alla svolta radicale il Verga si avvicina a piccoli passi, riformando gradatamente le strutture narrative e prendendo con grande sforzo le distanze dai moduli stilistici delle opere giovanili e riflettendo, sia pure in forma sintetica, sulle motivazioni ideologiche e teoriche, come nell'*incipit* di *X* e nella premessa della *Coda del diavolo*.⁵

La raccolta di *Primavera* è, dunque, lo specchio della situazione di quegli anni: *Le storie del castello di Trezza*, *X*, *Certi argomenti*, residui di una maniera narrativa in via di superamento, si alternano a *Primavera*, nuovo ritratto dell'artista da giovane, a *La coda del diavolo*, che anticipa il tema dei *Drammi intimi* del 1884, e a *Nedda*.

Non a caso *Primavera* e *La coda del diavolo* furono composte dopo *Nedda*: risultano, infatti, in fase di stesura assai avanzata nell'autunno 1875 secondo la testimonianza della nota lettera al Treves del 21 settembre 1875: «Vi manderò presto *Un Sogno* [*La coda del diavolo*] per l'III.e Un.e. [...] Vi manderò anche, appena avrò finito di limarla, *Una Principessa* [*Primavera*] quadrettino di genere che non mi par mal riescito».

⁴ L'autore, da una parte lusingato dal successo, dall'altra ancora riluttante e quasi seccato dal rumore per «una cosettina da nulla» «troppo breve e insignificante», timoroso inoltre che l'interesse per *Nedda* potesse andare a discapito del romanzo («dell'altro mio lavoro a cui tengo di più»), finiva per accettare sia di scrivere altre novelle che di progettarne una raccolta («se risolverò di riunire un volume di queste novelle, aggiungendovi quelle che forse scriverò pel *Museo*, potrò farlo e ricavarne ancora un 300 franchi»), 21 giugno).

⁵ Vedi *Introduzione* a G. VERGA, *«Vita dei campi»*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, pp. XXIII-XXXI.

Anche se *Le storie del castello di Trezza* furono spedite il 18 dicembre 1874 e *Certi argomenti* fu composta nell'autunno del '75 (al Capuana confidava il 9 settembre: «Io lavoracchio Scrivo una novellina pel D'Ormeville che non mi dà pace»⁶) si può consentire con quanto lo stesso autore scriverà il 6 gennaio 1887 a Édouard Rod: «Non credo, caro Rod, che facciate bene a tradurre le *Storie del Castello di Trezza* per la *Nouvelle Revue*. Quel racconto è affatto giovanile, primitivo, e vecchio diggià». E pochi giorni dopo, il 16 gennaio, ribadisce: «Mi duole soltanto che voi preferiate tradurre pel giornale la *Nouvelle Revue* le mie *Storie del Castello di Trezza*, perché è un mio vero peccato di gioventù, quella novella; e dovendomi presentare al pubblico della *Revue* avrei preferito farlo con qualcosa di cui fossi più contento».⁷

Le stampe

Sia *X* che *Le storie* uscirono, inoltre, il primo nella «Strenna italiana 1874» (Milano, Ripamonti-Carpano), il secondo nell'«Illustrazione italiana» dal 17 gennaio al 7 febbraio 1875, ma nelle lettere alla madre, in cui l'autore riferisce minuziosamente del lavoro svolto negli anni '74-75, non si trova il benché minimo accenno ai due racconti e neppure a *Certi argomenti* (pubblicato pure nella «Strenna italiana 1876», Milano, Ripamonti-Carpano).

Si è detto che in apparenza l'unico criterio informatore della raccolta fu di riunire tutti i racconti composti fino a quel momento: sollecitato da riviste e da giornali, desiderosi di pubblicare i suoi scritti, incalzato dagli editori che fiutavano il successo commerciale oltre che letterario dopo l'ottima prova di *Nedda*, il Verga si decide a preparare una raccolta tenuta insieme dal filo della ricerca psicologica sui sentimenti, unendo i racconti già pubblicati agli ultimi esperimenti usciti pochi mesi prima nell'«Illustrazione italiana» (*Primavera* nei numeri del 1° e 7 novembre 1875; *La coda del diavolo* il 16 e il 23 gennaio 1876).

⁶ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984.

⁷ G. VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004.

Non per nulla il volume reca il titolo della prima novella (considerata la migliore dal Verga, che la suggerirà al Del Balzo per i lettori francesi: «sarò lietissimo di mettere nelle sue mani i miei scritti, *Tigre reale* non solo, ma anche la *Storia di una Capinera*, e *Primavera*, che credo avrebbero fuori d'Italia un'attrattiva qualsiasi pel loro carattere particolare, specie il primo dei raccontini del volume *Primavera* e l'ultimo *Nedda*)⁸ seguito in una prima ideazione dalla dicitura *ed altri racconti* a significare la preminenza del primo e forse dare un segno di nuova linea, di apertura verso un genere diverso.

Il volume pubblicato nel 1876, ma con i millesimi del 1877 (uscì il 25 ottobre '76 secondo un «Preventivo» autografo rinvenuto nel Fondo Verga) dall'editore Brigola di Milano, che Verga aveva scelto dopo il raffreddamento dei rapporti con Treves, incrinatisi a causa delle difficili trattative per i romanzi *Tigre reale* e *Eros*.⁹

Tre anni più tardi la raccolta ricompariva presso il Treves, con cui l'autore aveva nel frattempo riannodato rapporti editoriali, col titolo mutato in *Novelle* e con la didascalia «Nuova edizione riveduta dall'autore», un chiaro espediente per evitare rimostranze del Brigola. In realtà le differenze tra le due edizioni si limitano alla diversa collocazione di *Nedda*, che qui apre la raccolta invece di chiuderla, e a pochi interventi grafici e interpuntivi.

Come rileva Francesco Branciforti,¹⁰ il Verga sottopose le novelle (a parte *Nedda*) a un'unica revisione, nel passaggio dalle riviste al volume del 1877, senza peraltro modificarne la struttura narrativa

⁸ G. VERGA, *Lettere inedite a Carlo Del Balzo*, a cura di S. Pescatori, in «La Ruota», VI, (1940). Il Del Balzo, direttore, tra l'altro, della «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti», fece da intermediario tra il Verga e Jules Lermina, romanziere e giornalista parigino, il quale tradusse in francese *Tigre reale*.

⁹ Da un giorno all'altro il Verga ruppe le trattative con Treves per *Eros* e passò alla casa Brigola, come testimoniano le lettere spedite ai familiari nell'agosto 1874 e una lettera al Capuana datata Catania, 23 agosto 1874: «Col Treves abbiamo rotto, sai, c'eravamo intesi dapprincipio sulle condizioni della nuova pubblicazione che farò, poi mise fuori un certo articolo addizionale, col quale voleva m'impegnassi a scrivere soltanto per lui per cinque anni! Immagina! Rifiutai netto, e conchiusi tutto col Brigola in dieci minuti e a condizioni assai migliori. Capisco che mi son fatto un nemico, e mi son creati degli imbarazzi, ma forche caudine o pastoie, no!» (G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit.).

¹⁰ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI-G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170.

né sostanzialmente la sintassi e il lessico: maggiori interventi si registrano in *Primavera*, *La coda del diavolo* e *X*, di minore entità in *Storie del castello di Trezza*.

Straordinaria la fortuna editoriale di *Nedda*: pubblicata per la prima volta nella «Rivista italiana di scienze, lettere e arti», il 15 giugno 1874, alla fine dello stesso mese riappariva in volumetto presso l'editore Brigola di Milano (con il sottotitolo «Bozzetto siciliano»). Nel 1877 era ristampata al seguito dei racconti di *Primavera* e nel 1880 era collocata all'inizio dello stesso volume ripubblicato dal Treves e ribattezzato *Novelle, Nuova edizione riveduta dall'autore*. Tredici anni dopo, nel '93, ricomparve nel «Numero speciale di Natale e Capodanno» dell'«Illustrazione italiana», insieme a *Fantasticherie* e *Jeli il pastore* con disegni di Arnaldo Ferraguti. Nel 1897, pubblicando una edizione illustrata di *Vita dei campi*, il Verga la recuperò definitivamente inserendola nel volume al terzo posto, dopo *Cavalleria rusticana* e *La Lupa*. Treves, tuttavia, continuò a ristamparla nel volume *Novelle*, che nel 1887 era giunto alla quarta edizione, fino al 1914.

In tutte queste ristampe la *Nedda* passò del tutto indenne nella struttura narrativa e sintattica, subendo, invece, in qualche passaggio minimi ritocchi lessicali e interpuntivi: quasi inesistenti (solo correzioni di refusi) tra la «Rivista italiana» e il volumetto, così come tra la stampa del '77 e quella dell'80; pochissimi e irrilevanti gli interventi tra il volumetto del '74 e l'edizione del '77, più numerosi ma sostanzialmente limitati all'interpunzione e a particolarità grafiche, con minimi ritocchi lessicali, tra il volume dell'80 e il «Numero speciale» del '93 e tra questo e l'edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897.

Gli autografi

Manca l'autografo di *X* anche se si è propensi a credere che il racconto possa essere stato ricavato dai manoscritti relativi ad *Apo-reo* per le ragioni già dette di coincidenze tematico-ideologiche.

Di *Primavera* si conserva presso la BRSC (Biblioteca Regionale Universitaria G.B. Caruso di Catania), segnato U. Ms. FV 01401, e riprodotto nel microfilm IV del Fondo Mondadori, un autografo intitolato *La Principessa* di 22 carte numerate da 1 a 20 dall'autore:

2 carte non numerate sono inserite dopo la c.7 e dopo la c.13 per aggiunte e correzioni. Sono scritte e corrette in inchiostro viola.

La coda del diavolo è presente presso la BRSCCT, segnato U. Ms. FV 01402 e nel microfilm V del Fondo Mondadori con il titolo definitivo: 17 cc. Numerate da 2 a 12 dall'autore: la prima e le ultime 5 non sono numerate. Sono scritte e corrette in inchiostro viola.

Le storie del castello di Trezza è documentato in due autografi presenti nel microfilm V (Fondo Mondadori): 1) 13 cc. numerate dall'autore da 1 a 12 (vi è una c.1 bis; l'ultima carta non è numerata. Sono scritte e corrette in inchiostro viola. 2) 44 cc. autografe (carta azzurra), numerate dall'autore, tranne la prima, da 2 a 39: 5 carte sono inserite senza alcuna numerazione dopo le cc.16, 22, 23, 24 per aggiunte e correzioni. Sono scritte e corrette in inchiostro viola. Quest'ultimo si conserva presso la BRSCCT, segnato U. Ms. FV 01403. Un altro autografo (carta azzurra) è conservato sotto la stessa segnatura presso la BRSCCT, segnato U. Ms. FV 01403. Si tratta di 18 cc. autografe.

Certi argomenti non è presente nel *corpus* degli autografi verghiani.

Nedda: autografo presso la BRSCCT, segnato U. Ms. FV 013, composto da un fascicolo di 4 fogli piccoli piegati a metà per un totale di 8 carte ovvero 16 pagine numerate da 1 a 16 (non num. la 8) + 2 carte volanti non numerate. Nel microfilm VII del Fondo Mondadori sono riprodotte 19 carte autografe numerate dall'autore da 1 a 16, non num. la c.8, le altre carte non sono numerate. Sono scritte e corrette in inchiostro viola e cassate con tratti di penna trasversali.

L'edizione

Come testo critico si sceglie la *princeps*, ovvero *Primavera* 1877. In apparato si daranno in una fascia genetica tutte le varianti dei manoscritti e delle stampe in rivista; in una fascia evolutiva le correzioni dell'edizione Treves 1880, *Novelle*.

Per quanto riguarda *Certi argomenti* si valuterà la possibilità di rappresentare nella fascia genetica le varianti della stesura che si trova all'interno dell'autografo di *Tigre reale*.

Per *Nedda*, il cui testo si stabilizza nella *princeps*, dove appare all'ultimo posto, una volta verificata la reale consistenza del mano-

scritto che a un primo sondaggio appare assai diverso dalla stampa in rivista, si valuterà se rappresentare le relative varianti in una fascia genetica o se allestire un testo a parte in una appendice. In fascia genetica si formalizzeranno le varianti della «Rivista italiana di scienze, lettere e arti» e del volumetto Brigola (per quest'ultimo rarissime, trattandosi per lo più di errori di stampa); si darà una fascia evolutiva con le varianti di *Novelle* 1880, dove *Nedda* compare in prima posizione, dell'«Illustrazione italiana» 1893 e dell'edizione Treves illustrata del 1897, queste ultime già rappresentate, peraltro, nella citata edizione critica di *Vita dei campi*.

MARGHERITA DE BLASI

PER L'EDIZIONE CRITICA DI *EROS*

Eros è stato pubblicato nel dicembre del 1874 dall'Editore Brigola, dopo circa un anno di lavoro da parte di Verga. Il presente contributo segue le vicende del romanzo, dalla sua prima apparizione nell'epistolario nell'ottobre del 1873, con il titolo provvisorio di *Aporeo*, fino alla sua stampa, attraverso le lettere di Verga alla famiglia e a Capuana. Partendo dal lavoro di Branciforti, si illustrano l'edizione critica in corso e i materiali attualmente a disposizione degli studiosi. Si mostra anche un esempio tratto dall'edizione, dando prova dell'importanza dello studio dei manoscritti per la critica verghiana.

Eros was published in December 1874 by the publisher Brigola, after about a year of work by Verga. This paper follows the events of the novel, from its first appearance in Verga's epistolary exchange in October 1873, with the title Aporeo, until its release. Starting from the work of Branciforti, the paper illustrates the critical edition in progress and the currently available materials. The essay also shows an example taken from the edition, demonstrating the importance of the critical apparatus, that enables a rapid consultation of the manuscript variants, through the redaction of the text.

1. *Storia del testo*

Nell'estate del 1873, con *Eva* e *Storia di una capinera*, Verga aveva ottenuto un certo successo di pubblico, che stava segnando positivamente la sua carriera. La composizione di *Eros* va collocata in questo periodo, nell'intervallo che va dall'autunno 1873 all'estate 1874.¹

La prima traccia di *Eros*, all'interno dell'epistolario verghiano, si riscontra in una lettera del 12 ottobre del 1873, in cui Verga, mentre era tra Catania e S. Agata li Battiati scrive all'editore Treves: «In gennaio [...] vi darò un altro romanzo; il quale sin oggi si chiama *Aporeo*, ma potrebbe cambiare di nome dall'oggi al domani, tanto più che

¹ Cfr. G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1997, p. 10.

mi pare il greco ci si senta troppo».² Quando inizia a comporre il romanzo, lo scrittore sta lavorando anche a *Tigre reale*, come si deduce dal fatto che *Aporeo* viene indicato come un *altro* romanzo. Il 24 dicembre 1873 Verga scrive nuovamente all'editore per mandargli la seconda parte di *Tigre reale*, promettendogli di dedicarsi al nuovo romanzo: «Presto, spero, mi metterò di buzzo bono attorno ad *Aporeo*».³ *Tigre reale*, però, non piace a Treves e Verga decide di pubblicarlo insieme al successivo, come testimonia una lettera alla famiglia del 20 gennaio 1874:

ed io mi ero prefisso di non pubblicare questo [*Tigre reale*] che quando avessi potuto farlo seguire immediatamente dall'altro mio lavoro, *Aporeo*, vuol dire fra due o tre mesi, del quale posso dire francamente che si parlerà molto e al quale affido tutto il mio avvenire.⁴

In questo caso appare evidente l'importanza che Verga ha dato, fin dai primi momenti, a questo romanzo, preferendo dedicarsi ad esso piuttosto che investire il suo tempo in pubblicazioni più remunerative ma meno soddisfacenti:

adesso sono in punto decisivo della mia vita...per questa ragione non ho voluto mettermi a scrivere il lavoretto pel *Museo di famiglia* che mi avrebbe fruttato un 300 lire, perché in questo sono tutto invaso e penetrato dal soggetto che ho per le mani, né vorrei distogliere l'attenzione e farne sbollire l'entusiasmo per mettermi ad altro lavoro.⁵

Dopo il rifiuto di *Tigre reale*, che sarà poi pubblicato nell'estate del 1875,⁶ il suo impegno è tutto per *Eros*, con l'eccezione della novella *Nedda*. Durante il carnevale del 1874, infatti, compone di getto

² G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 27. Lettera del 12 ottobre 1873. In greco ἀπορέω vuol dire «essere privo di consiglio, essere in dubbio» e rappresenta la condizione del protagonista.

³ G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 34.

⁴ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca-A. Di Silvestro, Acireale, Bonanno 2011, pp. 196-200. Lettera del 20 gennaio 1874 da Milano.

⁵ G. VERGA *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 271-272. Lettera del 22 marzo 1874 da Milano.

⁶ Cfr. M. SPAMPINATO BERETTA, *Introduzione* a G. VERGA, *Tigre reale I*, a cura di M. Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1988, V, pp. IX-LVII.

la novella in pochi giorni,⁷ accantonando per un breve periodo il progetto di *Eros*. Il mese dopo scrive a Capuana: «Ho finito *Tigre reale* d'un pezzo, ma ho messo la bambagia agli artigli e la museruola in bocca per aver tempo di finir prima *Aporeo* che pubblicherò contemporaneamente».⁸

All'inizio del suo lavoro, Verga è sicuro che in poco tempo completerà la scrittura del romanzo e, in una lettera alla madre del 12 febbraio, scrive: «Mi sento addosso una responsabilità immensa, ma nello stesso tempo forza e coraggio da gigante, e quel che pubblicherò in Maggio farà rumore, lo spero».⁹ Nel giro di qualche settimana, infatti, si rende conto della mole di lavoro che avrebbe dovuto affrontare e del valore dell'opera che sta approntando:

Io non sono mai stato così bene [...] e senza peccar di superbia, sembrami che questo lavoro sia niente inferiore ai migliori francesi, e dovrebbe levare molto grido. Intanto siccome sento la grande difficoltà del soggetto, che mi piace assai, e sento anche la grave responsabilità di contentare l'aspettativa del pubblico forse montata e perciò stesso troppo esigente, e siccome infine voglio proprio fare un'opera d'arte perfetta, per quanto è in me, così vado avanti lentamente, ritocco, rifaccio, correggo continuamente, e voglio proprio che riesca un lavoro che assicuri stabilmente la mia riputazione. Vi prego di perdonarmi se per coteste ragioni sarò forse costretto ad indugiare qui qualche mese dippiù, e a spendere qualche cosa dippiù; ma capisco perfettamente che adesso sono in un punto decisivo della mia vita, che si tratta di combattere la più grande battaglia per trionfare decisamente, e che perciò devo presentarmi armato di tutte le mie armi.¹⁰

Attorno al nuovo romanzo di Verga si crea una certa aspettativa, soprattutto dopo l'indiscrezione di Treves che ne parla ai giornali.¹¹

⁷ *Nedda* sarà pubblicata nelle «Rivista italiana di Scienze, Lettere e Arti» il 15 giugno 1874 e ristampata alla fine del mese dall'editore Brigola in opuscolo.

⁸ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 30. Lettera del 13 marzo 1874.

⁹ G. VERGA *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 231-235. Lettera del 12 febbraio 1874 da Milano.

¹⁰ Ivi, pp. 271-271. Lettera del 22 marzo da Milano.

¹¹ Il 26 marzo del 1874, infatti, Verga parlò di Treves alla madre: «mi ha detto cento volte che desidera leggere almeno il principio, e che ha già fatto annunziare dai

Nel corso della scrittura, inoltre, scrive molte volte alla sua famiglia per descrivere il suo lungo lavoro di correzione (di cui si dirà meglio nei paragrafi seguenti): «Quanto al mio Aporeo è vero che ci lavoro molto, e che vado adagio correggendo, mutando rifacendo, perché intendo che esca un lavoro perfetto e su cui appoggiare il mio avvenire». ¹²

A causa del protrarsi del lavoro posticipa, in più di un'occasione, il suo ritorno in Sicilia: «Speravo di aver già finito a quest'ora, invece eccomi ancora fra le mani certi dettagli che visti da lontano sembrano piccoli e che poi abordati da vicino prendono uno o due capitoli ciascuno». ¹³ Finalmente, il 16 luglio scrive alla famiglia per informarli che *Aporeo* è quasi completato: «Il mio lavoro è quasi terminato, mi mancano soltanto due o tre capitoli (gli ultimi figliarono e diventarono dieci) e sento che saranno i più belli ma i più difficili, e vi confesso che in certi momenti sono assalito da vero scoraggiamento, proprio all'ultimo gradino della scala». ¹⁴

La composizione di *Eros* termina, infatti, alla fine dell'estate del 1874, come dimostrano due lettere di agosto; il 2 agosto, infatti, Verga scrive ai familiari: «Oggi, o al più tardi domani, avrò terminato, e nel corso dell'entrante settimana in un modo o in un altro, o con l'uno o con l'altro spero aver anche terminate tutte le trattative e conchiuso il tutto» ¹⁵ e il 4 dello stesso mese: «Oggi finalmente ho finito completamente e mandato il manoscritto al Treves». ¹⁶

Qualche giorno dopo aggiorna i familiari sugli accordi editoriali presi per *Eros*; il primo editore del testo doveva essere, secondo le prime intenzioni, Treves, ma i due non riescono ad accordarsi. Alla famiglia scrive il 14 agosto:

Giornali, e ne ha scritto anche al *Fanfulla* la primissima pubblicazione del mio lavoro, dicendo anche il titolo, *Aporeo*. Io mi gli son mostrato dispiaciuto di cotesto, prima di tutto perché con questa grande *réclame* preventiva corro il rischio di riescire inferiore all'aspettativa, in secondo luogo perché non voglio legarmi con lui prima di far patti chiari e metterli in carta, in terzo luogo perché ancora non son ben deciso se lascerò questo titolo al romanzo» (G. VERGA *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 273-274).

¹² Ivi, pp. 281-285. Lettera del 5 aprile da Milano.

¹³ Ivi, pp. 362-367. Lettera del 18 giugno 1874 da Milano.

¹⁴ Ivi, pp. 395-397. Lettera del 16 luglio 1874 da Milano.

¹⁵ Ivi, p. 408. Lettera del 2 agosto 1874 da Milano al fratello.

¹⁶ Ivi p. 409. Lettera del 4 agosto 1874 da Milano al fratello.

da due o tre giorni al ricevere della presente avrete anche avuto il mio telegramma che vi ho spedito oggi stesso, nel quale vi davo conto di aver combinato (*su* conchiuso) finalmente con Brigola la vendita del manoscritto [...] Treves, specialmente il fratello Giuseppe, avea fatto mille gherminelle, e tali da farmi anche insospettire che se avessi a lui affidato l'edizione avrei corso il rischio di rimanere con un pugno di mosche in mano [...] Treves sarà furente, prevedo recriminazioni senza fine, e so di avere un nemico acerbo. Ma lavorare per far la barba agli altri, no! Vedrete in seguito se le cose mie vanno di questo passo che migliorerò sempre nelle mie condizioni.¹⁷

Lo stesso giorno, infatti, Verga scrive a Treves: «Caro Treves, Spiacemi trovare inaccettabili le vostre condizioni. [...] Schiettamente spiacemi che l'affare abbia avuto cotesto risultato». Pochi giorni dopo racconta l'accaduto, con toni meno concilianti, a Capuana:

Col Treves abbiamo rotto, sai, c'eravamo intesi dapprincipio sulle condizioni della nuova pubblicazione che farò, poi mise fuori un certo articolo addizionale, col quale voleva m'impegnassi a scrivere soltanto per lui per cinque anni! Immagina! Rifiutai netto, e conchiusi tutto col Brigola in dieci minuti e a condizioni assai migliori. Capisco che mi son fatto un nemico, e mi son creati degli imbarazzi, ma forche caudine e pastoie, no!¹⁸

Dopo gli accordi con Brigola,¹⁹ Verga torna in Sicilia. Il 19 ottobre dello stesso anno Capuana gli scrive per chiedergli notizie di *Eros*, riferendosi al romanzo con il nome del suo protagonista: «E il Marchese Alberto a che stato è colla stampa? Non veggo l'ora di leggerlo».²⁰ In tutte le lettere alla famiglia fino a metà agosto 1874, il nome del romanzo è ancora *Aporeo*, quindi il ripensamento sul titolo – già anticipato nelle lettere del 12 ottobre a Treves²¹ e del 26

¹⁷ Ivi, pp. 417-418. Lettera del 14 agosto 1874 da Milano.

¹⁸ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 34. Lettera del 23 agosto 1874.

¹⁹ Con Brigola aveva pubblicato *Nedda* in opuscolo il 25 giugno 1874, dopo la stampa sulla «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti» del 15 giugno, poi *Tigre reale* nel 1875.

²⁰ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 38.

²¹ «Potrebbe cambiare di nome dall'oggi al domani, tanto più che mi pare il greco ci si senta troppo» G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 27. Lettera del 12 ottobre 1873.

marzo alla famiglia²² – diventa effettivo al suo ritorno in Sicilia, dopo la seconda metà di agosto.

Il testo fu stampato alla fine del dicembre del 1874, ma, secondo una prassi non insolita, apparve con la data del 1875.²³ La prima recensione, infatti, uscì il 2 gennaio 1875 sul «Sole» di Milano a cura di Felice Cameroni.²⁴ Tra le letture dei giornali, l'unica che diede soddisfazione allo scrittore, però, fu quella di Pacifico Valussi, che recensì *Eros* per la «Gazzetta di Udine» e fu l'unico a notare la novità della scelta dell'impersonalità per la narrazione, che rappresenta il primo passo verso la narrazione verista.²⁵ Verga ne scrisse a Capuana nel gennaio del 1875, notando che Valussi «confessa come la sola differenza del genere stia nel sostituirsi al lettore nel fare la morale della favola, ma nel far risaltare la morale della favola, e lasciarne giudicare il lettore da sé. Non ti apre che sia il solo che abbia capito e giustificato noi sovvertitori e immorali?».²⁶

Eros ha avuto, mentre Verga era in vita, un grande successo di pubblico. Come si dirà meglio tra breve, la maggior parte delle pubblicazioni sono semplici ristampe e solo in alcuni casi si può davvero parlare di differenze sostanziali tra le edizioni. La prima ristampa fu sempre a cura di Brigola come dimostra una lettera del 18 ottobre 1875 dell'editore Brigola a Verga in cui si legge: «Coi primi giorni di Gennajo batterò la gran cassa colla seconda edizione dell'Eros della quale le manderò copia».²⁷

²² «Ancora non son ben deciso se lascerò questo titolo al romanzo» (G. VERGA, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 273-274).

²³ Verga troverà un accordo con Treves solo nel 1884, quando gli affiderà la quinta ristampa del romanzo.

²⁴ Cfr. C. MUSUMARRA, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi 1965, pp. 104-126.

²⁵ Cfr. S. BLAZINA, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia Stampatori 1989.

²⁶ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 40-41. Lettera del 22 gennaio 1875.

²⁷ La lettera è conservata presso la Biblioteca Universitaria di Catania (colloc. U. MS. EU. 006.002.007).

2. I manoscritti di «Eros»

Alla base dell'edizione critica di *Eros* ci saranno i manoscritti autografi. Sono già noti, grazie al lavoro di Francesco Branciforti,²⁸ i manoscritti di *Eros* conservati presso la Biblioteca Universitaria di Catania. La descrizione di questi materiali che qui si presenta non differisce dalla precedente proposta dallo studioso, ma va integrata con i microfilm del Fondo Verga conservato presso la Fondazione Mondadori, che riproducono sostanzialmente, in base a un confronto con il Catalogo del cosiddetto *Fondo ex Vito Perroni*, pubblicato in «Bollettino della Soprintendenza ai Beni Culturali della Regione Lombardia», i materiali attualmente custoditi presso il Centro per gli Studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia, non consultabili in quanto sottoposti a sequestro giudiziario.²⁹ Attraverso lo studio di tutti i materiali che hanno a che fare con la composizione del romanzo si potrà mettere in ordine ciò che gli studiosi hanno a disposizione, al fine di ipotizzare una datazione del lavoro di Verga e delle fasi redazionali di *Eros*.

I manoscritti già descritti da Branciforti sono quelli conservati presso la Biblioteca Universitaria di Catania.³⁰ Il primo, chiamato **A**, è un manoscritto autografo di 118 pp., scritto solo sul *recto* e intitolato «Eros (Aporeo)». Questo manoscritto contiene i capitoli da I a XIX³¹ ed è caratterizzato da molte correzioni, aggiunte e soppressioni. Sulla prima carta sono presenti anche alcune indicazioni per la stampa.³²

²⁸ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI - G. GALASSO, *I tempi e le opere di G. Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, alle pp. 90-98.

²⁹ Ed elencati nel catalogo del cosiddetto *Fondo ex Vito Perroni*, pubblicato in «Bollettino della Soprintendenza ai Beni Culturali della Regione Lombardia», febbraio-marzo 2013.

³⁰ Nella descrizione useremo gli stessi nomi usati da Branciforti, per semplificare eventuali confronti tra le descrizioni.

³¹ In alcuni casi Verga compie alcuni errori di numerazione. Ad es. dopo il XVII (c. 105) è segnato il XVI (c. 122, ma il testo è corretto e corrisponde al cap. XVIII); al posto del XIX c'è XVII (c. 116). Il ms contiene anche i primi quattro righe del capitolo successivo (segnato come XVII, c. 118).

³² «Ricopiato pag. 890 – Approssimativamente fogli di stampa 27. – un volume di 432 pag. circa», «Ciascun foglio di stampa (Edizione dell'*Eros* 2ª edizione) comprenderà dalle 14 alle 15 pagine del presente ms. 18 pagine circa della copia».

Il secondo, **A¹**, è un manoscritto autografo, numerato da 1 a 284,³³ e scritto su entrambe le facciate. Sul foglio di guardia si legge il titolo (probabilmente di altra mano) «Eros-Manoscritto non intero», con «non» soprascritto. **A¹** Contiene i capitoli da XX a L e presenta al suo interno alcuni errori di numerazione, ad esempio il XXVI (c. 48) è numerato XXXVI; il XXXX è ripetuto dopo e l'ordine si ripristina. Anche questo manoscritto è caratterizzato dalla presenza di numerose correzioni, soppressioni e giustapposizioni (anche se in maniera minore rispetto ad **A**); sull'ultima pagina, inoltre, sono presenti una serie di calcoli sui sedicesimi, che dimostrano l'attenzione dello scrittore al processo di stampa.

Il terzo manoscritto catanese, **B**, è un manoscritto autografo, numerato da 3 a 713 su *recto* e *verso*, ma scritto solo sul *recto* (cioè sulle pagine dispari); mancano le pp. 170-584 e 21-22 e il testo si interrompe alla fine del capitolo XLIII; ci sono, insomma, i capp. I-IX e XXXVI-XLIII (esclusa la parte finale). Si tratta molto probabilmente di una copia in pulito che andò in tipografia, come dimostrerebbe la presenza di poche correzioni rispetto ad **A** ed **A¹** e la vicinanza alla *princeps* di Brigola.

Alcune ipotesi interpretative³⁴ tendono ad accostare **A** ed **A¹** poiché potrebbero sembrare l'uno la prosecuzione dell'altro. Vi sono, però, alcuni elementi che, pur non offrendo alcuna certezza in proposito, contraddicono questa tesi: in primo luogo il fatto che **A** sia scritto solo sul *recto*, mentre **A¹** su entrambe le facciate; il primo dei due manoscritti, inoltre, presenta molte più correzioni del secondo. Branciforti ha formulato due ipotesi in proposito: la prima, più improbabile, è che la seconda parte di **A** sia andata perduta contemporaneamente alla prima parte di **A¹**; la seconda – da verificare – è che la composizione sia andata avanti per *tranches*, come fu nel caso de *I Malavoglia*.³⁵ Branciforti, infatti, scrive:

tutto ciò avvalorava la seconda delle due ipotesi avanzate per la storia

³³ La numerazione procede come in un libro, i numeri dispari sul *recto* e i pari sul *verso*.

³⁴ Riportate da Branciforti e da lui scartate. Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit.

³⁵ Ivi.

del testo, quella cioè che configura una composizione dell'opera a 'parti' o 'porzioni', assai consistenti episodicamente, stese e corrette ad una ad una, prima di passare alla stesura e alla aggiunzione della successiva.³⁶

Per datare le fasi di composizione – in questa fase iniziale del lavoro – potrebbe essere d'aiuto seguire la successione dei nomi dei protagonisti del romanzo, Alberto e Adele. In **A**, infatti, il nome di *Alberto* è sempre corretto su un precedente *Maurizio* e, in alcuni casi, su un precedente *Gustavo*; in **A**¹ c'è solo *Alberto*, mentre nelle cc. 117 e 66 c'è ancora *Maurizio*. Il cognome del protagonista è sempre *Crespi*; in **A** la è nominata come *Lucia* o talvolta come *Lucietta*; in **B** il protagonista è chiamato *Alberto Crespi*, mentre la cugina *Adele*.

Ad una prima occhiata **A**¹ si configurerebbe, quindi, come una continuazione di **A** o quantomeno di una successiva stesura di esso, come dimostrano le stratificazioni delle correzioni: in **A**¹, infatti, il nome della cugina del protagonista è *Adele*, mentre in **A** il nome utilizzato è ancora *Lucia*. Anche la presenza del nome *Alberto* in **A**¹, mentre in **A** si trova sul precedente *Maurizio*,³⁷ dimostra come la composizione di **A**¹ vada collocata in un momento successivo a quella di **A**, per l'esattezza dopo una delle revisioni di **A**. Questa ipotesi è sorretta anche dalla presenza di una numerazione a matita che continua da **A** in **A**¹ e dal contenuto di alcune lettere che confermano la presenza di una composizione 'a parti'.

Osservando **B** si può affermare che sia una revisione degli altri due, come dimostra la tabella messa a punto da Branciforti, in cui si mostrano i rapporti tra i capitoli nei tre manoscritti. In breve, la tabella mostra come i capitoli I-IX contenuti in **B** siano una copia in pulito e revisionata dei medesimi capitoli di **A** e i capitoli XXXVII-XLIII di **B** lo siano degli stessi capitoli di **A**¹.³⁸

³⁶ Ivi, p. 92.

³⁷ In alcuni casi resta *Maurizio*, ma si tratta probabilmente di una dimenticanza dello scrittore, sistemata prima della stampa.

³⁸ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 95-96.

A	A¹	B
1 I		3 I
10 II		23 II
15 III		35 III
23 IV		55 IV
31 V		73 V
40 VI		93 VI
52 VII		119 VII
62 VIII		143 VIII
64 IX		149 IX
72 X		
80 XI		
86 XII		
93 XIII		
98 XV		
100 XVI		
105 XVII		
112 XVIII		
116 XIX		
118 XVII cass.		
	1 XX	
	2 XXI	
	17 XXII	
	24 XXIII	
	30 XXIV	
	40 XXV	
	48 XXVI	
	59 XXVII	
	69 XXVIII	
	75 XXIX	
	79 XXX	
	95 XXXI	
	101 XXXII	
	109 XXXIII	
	119 XXXIV	
	125 XXXV	

A	A ¹	B
	131 XXXVI	
	143 XXXVII	587 [XXXVII]
	151 XXXVIII	603 XXXVIII
	158 XXXIX	
	164 XXXX	629 XXXIX
	175 XXX X	647 XL
	189 XXXXI	673 [XLI]
	196 XXXXII	687 XLII
	203 XXXXIII	701 [XLIII]
	213 XXXXIV	
	220 XXXXV	
	238 XXXXVI	
	245 XXXXVII	
	260 XXXXVIII	
	268 XII	
	282 L	

Per avere un quadro completo sarà necessario tenere presente anche i materiali attualmente custoditi presso l'Università di Pavia, in modo da fare un'ipotesi sui rapporti tra i manoscritti e la loro cronologia. L'elenco dei materiali conservati a Pavia, che qui si propone, è – a quest'altezza del lavoro – solo una prima ricognizione, che gli studi successivi provvederanno a chiarire.³⁹

Procedendo per ordine, alcuni fascicoli, che chiameremo **C**, sembrano essere riconducibili ad una primissima redazione, come lasciano pensare le molte correzioni e la scelta di cassare successivamente quasi tutto il testo; inoltre la presenza di nomi di personaggi ascrivibili – anche secondo Branciforti – a una fase iniziale della scrittura confermerebbe l'ipotesi: il protagonista, infatti, si chiama ancora *Gustavo Crespi*, mentre la cugina si chiama *Lucia*.

³⁹ I manoscritti sono stati visionati in microfilm presso il «Centro per gli studi della tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università di Pavia. I materiali in questione sono attualmente sottoposti a tutela giudiziaria e non sono consultabili 'dal vivo'. Gli approfondimenti su di essi sono, pertanto, rimandati a studi successivi.

Dopo **C**, sono presenti altri fascicoli, che abbiamo chiamato **D**, e una carta apparentemente non legata, definita **D¹**. In questo caso la situazione è più complessa: il *verso* sembra scritto al contrario rispetto al *recto* (a partire dal *verso* dell'ultima carta, fino al primo). Entrambe le sezioni sono numerate: la numerazione del *recto* va da 1 a 50, quella del *verso* da 173 a 197. In entrambe vi sono le indicazioni di alcuni numeri di capitoli: sul *recto* XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, sul *verso* XXXXIV, XXXXII. Si tratta, probabilmente, di una redazione posteriore rispetto a **C**, come dimostrerebbero anche i nomi dei personaggi: il protagonista, infatti, è *Alberto Crespi*, mentre la cugina è già chiamata *Adele*.

D¹, invece, è carta sciolta ascrivibile, presumibilmente, a una fase originaria della scrittura, come fa pensare anche l'uso del nome *Gustavo* per il protagonista. Su questa carta, inoltre, è presente un incipit della novella *Nedda*: si conferma quindi probabile che la composizione della novella si collocherebbe nello stesso periodo in cui iniziava la prima stesura di *Aporeo-Eros*. Come si è visto, infatti, *Nedda* fu stampata sulla «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti» del 15 giugno 1874 e poi in opuscolo il 25 giugno 1874.

Le carte successive, che chiameremo **E**, sono carte non legate e sono scritte su *recto* e *verso*; si tratta delle ultime pagine del romanzo e sono probabilmente da considerare parte di una redazione intermedia, come dimostrano i nomi utilizzati per i personaggi, *Alberto* per il protagonista e *Lucia* per la cugina.

Gli ultimi gruppi di carte sono indicate con la sigla **F**, che consta di tre carte numerate da 33 a 38 (pari sul *recto*, dispari sul *verso*), frutto probabilmente di due scritture separate, come dimostra il fatto che la frase alla *v.* 35 continua alla 37, e **G**, due fogli sciolti con 4 facciate numerate, in cui il nome del protagonista è *Gustavo*, il che farebbe pensare ad un'appartenenza a una redazione primitiva.

2.1 I rapporti tra i manoscritti

La composizione 'a parti', ipotizzata da Branciforti, è da considerarsi – allo stato attuale degli studi – plausibile, come dimostrerebbe la presenza di episodi del romanzo scritti su carte separate tra loro e ascrivibili a momenti diversi di lavoro dello scrittore. Verga

avrebbe, quindi, composto una serie di episodi singoli, per poi passare ad una stesura 'completa' solo in un secondo momento. Stando alle informazioni presenti nell'epistolario verghiano, l'ipotesi troverebbe conferma, poiché lo stesso autore parla della composizione di *Eros* come una stesura 'a parti', in cui le singole sezioni sono composte separatamente. Il 25 giugno del 1874, infatti, scrisse ai familiari: «Ho quasi finito di copiare la 2° parte del romanzo. [...] che la 2° parte non è l'ultima, ma ce n'è anche una terza, ch'è la più lunga e che sarei quasi tentato di dividere in due».⁴⁰

Con gli elementi a nostra disposizione a questo punto della ricerca si possono ipotizzare alcuni momenti diversi della composizione di *Eros* individuabili mediante i nomi dei protagonisti del romanzo, la cui successione temporale era già stata messa in chiaro da Branciforti.⁴¹ I nomi seguono l'ordine che qui si riporta e ad ognuno di essi corrisponderebbe presumibilmente una fase di composizione: *Gustavo*, *Maurizio*, *Alberto (e Lucia)*, *Alberto (e Adele)*.

La presenza del nome **Gustavo** fa propendere per l'ipotesi che il nucleo iniziale del romanzo vada rintracciato in **C**, in cui si legge l'inizio del testo e, prima di esso, un appunto di Verga: «Raconterà di un uomo che dubitò di tutto perché avea troppo creduto, e che spezzò la sua vita come un giunco quand'ebbe bisogno di credere». A provarlo la presenza di una numerazione da 3 a 115. Seguendo la teoria della composizione per *tranches* le carte sciolte **G** e **D¹** potrebbero collocarsi nella stessa fase compositiva. **G**, infatti, contiene un brano che, nella stesura definitiva, si troverà intorno alla metà del testo. **D¹**, dopo la parte di *Nedda* di cui si è detto, contiene un breve brano che, al momento della stampa, troverà collocazione nel capitolo XLIX. Inoltre, considerando che la composizione di *Nedda* è datata al Carnevale del 1874, la teoria della prima fase di composizione troverebbe conferma, dato che l'inizio della scrittura di *Eros* si colloca proprio a cavallo tra la fine del 1873 e l'inizio del 1874.

La seconda parte della composizione potrebbe essere rintracciata in **F** e **A**, in cui il nome del protagonista è **Maurizio**. **F** contiene, infatti, alcune pagine tratte dai primi capitoli. **A**, invece, contiene

⁴⁰ G. VERGA, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 377-378. Lettera del 25 giugno 1874 da Milano.

⁴¹ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit.

una stesura della prima parte del romanzo dal capitolo I a XIX. Alcuni *Maurizio* e *Alberto*, inoltre, in **A** sono soprascritti a precedenti *Gustavo*, si può pertanto credere che **A** si collochi a metà tra più fasi compositive.

All'incirca verso la metà di aprile del 1874 si collocherebbe la fine della composizione della prima parte del romanzo (presente in **A**) e l'epistolario lo confermerebbe. Il 19 aprile del 1874, infatti, Verga scrisse ai familiari: «non ho nulla da dirvi eccetto che ieri ho finalmente dato l'ultima mano alla 1^a parte di Aporeo, e ne sono contento assai». ⁴² Un altro elemento che potrebbe avvalorare questa tesi è una lettera che Verga ricevette da Susanna Tompson-Treves, la moglie dell'editore, e ricopiò nella lettera ai familiari del 23 aprile 1874: «Io sono vivamente interessata. La sua Lucia è una carissima creazione come Maurizio si comporta». ⁴³ Nell'aprile del 1874, quindi, i nomi dei protagonisti erano ancora *Lucia* e *Maurizio*.

La terza fase della composizione sarebbe, secondo questa teoria, quella in cui è presente per la prima volta il nome definitivo del protagonista, **Alberto**, accompagnato ancora dal nome **Lucia** per la protagonista, fase da ricercarsi *in primis* in **A**, manoscritto che contiene al suo interno tracce di due fasi successive, poiché nel corso di una revisione Verga cambiò tutti i *Maurizio* in *Alberto*. Ci troveremo, quindi, davanti un terzo momento compositivo, iniziato dopo l'aprile 1874, in cui si colloca la revisione di **A** e la composizione di **A**¹ (che contiene i capitoli da XX a L), inoltre, anche **E**, in cui è inserito l'episodio della morte di *Lucia*. A questo punto si potrebbero avanzare due ipotesi: o Verga ha scritto **A**¹ e poi ha revisionato **A** oppure ha prima revisionato i primi capitoli in **A** e ha poi scritto i capitoli finali in **A**¹.

Nella fase finale, di cui fanno parte **B** e **D**, i nomi dei protagonisti sono quelli definitivi, **Alberto** e **Adele**, anche se più che di una ulteriore fase, si potrebbe parlare più di una semplice revisione. **B** presenta, come si è detto, la copia in pulito dei capitoli I-IX e XXXVII-XLIII, mentre **D** contiene due numerazioni diverse e due parti diverse del testo: sul *recto* i capitoli da XX a XXIV e sul *verso* i

⁴² G. VERGA, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 302-304. Lettera da Milano del 19 aprile 1874.

⁴³ Ivi, pp. 309-310. Lettera da Milano del 23 aprile 1874.

capitoli da XLII a XLIV. **B** si configura, inoltre, come il manoscritto più vicino alla *princeps* del 1874.⁴⁴

Utili per datare la composizione, come si è visto, saranno anche alcune lettere di Verga e altre a lui indirizzate; un ulteriore esempio può essere rintracciato nella già citata lettera di Capuana del 19 ottobre 1874 in cui il romanzo è nominato come «il Marchese Alberto». ⁴⁵ Ciò indica che in quel momento la composizione di *Eros* doveva essere nelle sue fasi finali, quando l'autore aveva già deciso il nome definitivo del suo protagonista e ne aveva evidentemente parlato con l'amico.

Gli elementi analizzati sembrano confermare il fatto che Verga scelse di dedicarsi a tempo pieno ad *Eros* per circa un anno.

3. Le stampe di «Eros»

Eros ha avuto, come si è detto, un enorme successo di pubblico, come dimostrano le numerose ristampe. Presso la Fondazione Verga sono, infatti, conservate ben undici edizioni dalla *princeps* del 1874 al 1920:

Brigola 1875 Prima edizione pp. 406; Brigola 1876 Seconda edizione pp. 406; Ottino 1880 Terza edizione pp. 351; Treves 1884 Quinta edizione pp. 292; Treves 1902 Sesto migliaio pp. 311; Treves 1907 Settimo migliaio pp. 311; Treves 1909 Ottavo migliaio pp. 311; Treves 1911 Decimo migliaio pp. 311; Treves 1917 Undicesimo migliaio pp. 311; Treves 1917 Dodicesimo migliaio pp. 311; Treves 1920 Quattordicesimo migliaio pp. 311.

Le stampe sono state elencate da Tellini, che ha individuato anche una quarta edizione del 1880 (sempre con l'Editore Ottino e con lo stesso numero di pagine della terza). Sembrerebbe – stando alle informazioni fin ora raccolte – che manchi la ristampa del nono e del tredicesimo migliaio, ma potrebbe trattarsi di semplici ristampe prive di varianti.⁴⁶

⁴⁴ Non si esclude una parentela più stretta tra B e D, che potrebbe essere confermata da studi futuri.

⁴⁵ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 38.

⁴⁶ G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, cit. In vista di un lavoro di edizione le os-

4. L'edizione critica di «Eros»

Come tutti i testi dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*, anche l'edizione critica di *Eros* avrà come testo base la prima edizione del testo. In questo caso, come si è detto, la *princeps* è datata 1875, ma è probabilmente da considerarsi stampata nelle ultime settimane del 1874.

L'apparato offrirà le stratificazioni messe in luce da tutti i manoscritti autografi di cui si è detto finora. Lo scopo è, infatti, quello di rendere visibile al lettore – specialista e non – la diacronia del testo, attraverso l'indicazione della scelta definitiva e dei passaggi intermedi. Le varianti troppo estese oppure appartenenti a una fase originaria della stesura saranno poste in appendice per favorire una consultazione più agevole.

Si propone, a questo punto, un confronto tra il manoscritto **A**, il manoscritto **B** e la stampa della *princeps* del 1875, al fine di mostrare alcune tipologie di varianti d'autore che l'edizione metterà in luce. In questo caso si tratta dell'inizio del secondo capitolo di *Eros*.⁴⁷

servazioni di Tellini sulle stampe saranno un punto di partenza. Lo studioso osserva che l'edizione Treves del 1884 (la quinta) presenta differenze interpuntive rispetto alla *princeps* e si avvicina maggiormente alla terza edizione di Ottino del 1880. Anche l'edizione del 1907 è più vicina a quella del 1880, mentre le successive si configurano solo come delle ristampe. Per un confronto sistematico tra le stampe andrebbero certamente prese in considerazione soprattutto la prima edizione 1875, quella Ottino 1880 e quelle Treves 1884 e 1902. Sembra tuttavia che non vi siano varianti di rilievo tra queste edizioni, ma sarà opportuno valutare, ad esempio, se le diverse scelte interpuntive rispondano a criteri individuabili o si configurino come una semplice revisione. Si segnalano, per il momento, alcune differenze grafiche tra la prima edizione Brigola e la prima edizione Treves. Nell'edizione del 1875, infatti, per la resa grafica della semivocale Verga usa il segno grafico *j* (*gioja, jersera, acciajo*), mentre nell'edizione del 1884 usa la grafia più moderna *i*.

⁴⁷ Il corsivo sta ad indicare le porzioni cassate.

A	B	Brig
<p>Il marchesino Crespi, <i>bel giovanetto biondo</i>, fu educato alla spartana, lontano da' suoi, nel collegio Cicognini. Il padre era morto fuori d'Italia, quasi senza averlo conosciuto. La marchesa, sempre giovane, bella, ed elegante, andava a visitarlo una volta all'anno, quando c'erano le corse a Firenze, <i>l'abbracciava senza sgualcirsi le belle vesti all'ultima moda</i>,^{l'accarezzava}, gli recava dei confetti, l'abbracciava e rimontava in carrozza sorridente. Ella era stata colta da una pleurite, all'uscire dalla Scala, ed era morta prima che i suoi amici avessero avuto il tempo di far venire il figliuolo da Prato. Il povero orfanello aveva allora dodici anni, e conservava religiosamente le poche lettere che il babbo gli aveva scritto, e le scatole dei confetti che la mamma gli aveva regalato.</p>	<p>Il marchesino Crespi fu educato lontano da' suoi, alla spartana, nel collegio Cicognini. Il padre era morto fuori d'Italia, quasi senza averlo conosciuto. La marchesa, sempre giovane, bella, ed elegante, andava a fargli visita una volta all'anno, quando c'erano le corse a Firenze, l'abbracciava, l'accarezzava, gli recava dei confetti, e rimontava in carrozza sorridente. Ella era stata colta da una pleurite, all'uscire dalla Scala, ed era morta prima che i suoi amici avessero avuto il tempo di far venire il figliuolo da Prato. Il povero orfanello aveva allora dodici anni, e conservava religiosamente le poche lettere che il babbo gli aveva scritto, e le scatole dei confetti che la mamma gli aveva regalato.</p>	<p>Il marchesino Alberti fu educato lontano da' suoi, alla spartana, nel collegio Cicognini. Il padre era morto fuori d'Italia, quasi senza averlo conosciuto. La marchesa, sempre giovane, ed elegante, la più bella toscana che fosse in Milano, andava a fargli visita una volta all'anno, quando c'erano le corse a Firenze, l'abbracciava, l'accarezzava, gli recava dei confetti, e rimontava in carrozza sorridente.- Ella era stata colta da una pleurite, all'uscire dalla Scala, ed era morta prima che i suoi amici avessero avuto tempo di far venire il figliuolo da Prato. Il povero orfanello aveva allora dodici anni, e conservava religiosamente le poche lettere che il babbo gli aveva scritto, e le scatole dei confetti che la mamma gli aveva regalato.</p>

Nell'edizione la porzione di testo considerata dovrebbe risultare così:

Il marchesino Alberti fu educato lontano da' suoi, alla spartana, nel collegio Cicognini. Il padre era morto fuori d'Italia, quasi senza averlo conosciuto. La marchesa, sempre giovane, ed elegante, la più bella toscana che fosse in Milano, andava a fargli visita una volta all'anno, quando c'erano le corse a Firenze, l'abbracciava, l'accarezzava, gli recava dei confetti, e rimontava in carrozza sorridente. - Ella era stata colta da una pleurite, all'uscire dalla Scala, ed era morta prima che i suoi amici avessero avuto tempo di far venire il figliuolo da Prato. Il povero orfanello aveva allora dodici anni, e conservava religiosamente le poche lettere che il babbo gli aveva scritto, e le scatole dei confetti che la mamma gli avea regalato.

1 Il marchesino Alberti] ¹Il marchesino Crespi, bel giovanetto biondo, *A corr. in* ²Il marchesino Crespi *AB* fu educato lontano da' suoi, alla spartana] ¹fu educato alla spartana *corr. in* ²fu educato alla spartana lontano dai suoi *A* 2-3 sempre ... Milano] sempre giovane, bella, ed elegante *AB* 3 andava a fargli visita] andava a visitarlo *A* 4-5 l'abbracciava ... sorridente] ¹l'abbracciava senza sguaiarsi le belle vesti all'ultima moda, gli recava dei confetti, e rimontava in carrozza sorridente *corr. in* ²gli recava dei confetti, l'abbracciava, l'accarezzava e rimontava in carrozza sorridente *A* 6 i suoi amici avessero] ¹si avesse *corr. in A=Brig. A* tempo] il tempo *AB* 7 orfanello] *da* orfano *A* 8 aveva scritto] avea scritto *A* 8 avea regalato] *su* regalava *A*

Risulta evidente, già ad una prima occhiata, come i manoscritti autografi offrano molto materiale utile allo studio delle varianti d'autore in *Eros*. Come si è detto, **A**, mostrando più correzioni al suo interno, si presenta come una stesura iniziale del testo, mentre **B** appare una revisione messa a punto per la stampa, molto vicina alla *princeps*, ad eccezione del cognome del protagonista, *Crespi* in **B**, *Alberti* nella stampa del 1875.

Si profila, inoltre, l'ipotesi che la revisione non abbia riguardato soltanto la lingua o la forma, ma alcuni elementi rilevanti sul piano narrativo, come dimostrano le varianti messe in luce da questo breve esempio. In questo caso, nel passaggio da **A** a **B** scompaiono due elementi descrittivi (*bel giovanetto biondo* e *l'abbracciava senza sguaiarsi le*

belle vesti all'ultima moda) al fine di ottenere una narrazione più efficace; nel secondo caso l'inciso viene eliminato per favorire la successione degli imperfetti che rende con più efficacia la rapidità degli incontri tra madre e figlio. Grazie al semplice apparato risulta, infatti, facilmente visibile il cambiamento messo in atto da Verga nel corso della composizione dell'opera.

Sempre nel cap. II si trova un altro caso di varianti di immediato interesse. Si veda il testo:

-Ami l'Adele? gli domandò Gemmati ch'era anch'esso un po' parente della ragazza. -Si! rispose Alberto facendosi rosso. -O come? se non la vedi quasi mai? -Quando penso a lei mi par d'impazzire; ed era vero; chè le prestava tutte le amplificazioni della sua fantasia, ma allorchè le stava accanto, una volta all'anno, rimaneva ingrullito vicino a quell'amante che gli proponeva di giocare a volano.

In questo caso, in luogo della domanda «O come? se non la vedi quasi mai?», sul manoscritto **A** sono presenti due stesure precedenti: «Quanti anni ha? (la domanda solita da collegio) –Sedici, rispondeva Maurizio, il quale sarebbesi vergognato di confessare che ne aveva appena 13. –L'ami molto?» e «O come, se non la vedi quasi mai!». Sempre sul manoscritto **A** dopo «quell'amante» si legge «di 13 anni». Leggendo l'apparato il lettore potrà notare che la protagonista Adele – chiamata Lucia nelle prime redazioni – ha, in una prima fase redazionale, solo tredici anni e il cugino nasconde all'amico Gemmati questa informazione per vergogna. Nelle fasi successive della composizione Verga cambierà il nome di Lucia in Adele e, contemporaneamente, eliminerà il riferimento alla giovane età della protagonista. Lo studio delle varianti si dimostra, grazie a questo esempio, molto utile per ricostruire la storia del testo e per individuare le fasi che si sono susseguite durante la composizione fino ad arrivare alla copia andata in stampa.

5. Criteri di edizione

I criteri di edizione utilizzati in questo caso saranno, come si è detto, uniformati a quelli adottati nei precedenti testi dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*. Per quanto riguarda la resa linguistica, si seguirà un criterio conservativo e, nel caso di alternanza di forme, si sceglierà di rispettarla, come, ad esempio, nei casi di *sussurrare* e *susurrare*, *avea* e *aveva*, *fissare* e *fisare*.

In sostanza l'edizione sarà fedele alla *princeps* sia per le alternanze ora citate sia per gli accenti che non si uniformano alle attuali abitudini ortografiche. Verranno emendati e regolarmente segnalati solo gli errori di stampa e le sviste considerabili tali con ragionevole certezza.

Lo studio dei manoscritti autografi di *Eros* renderà possibile, quindi, sia la datazione delle fasi compositive del romanzo, rappresentando le varie redazioni di *Eros*, sia la riflessione sulle varianti d'autore. Si potranno, in tal modo, analizzare le motivazioni alla base delle scelte di Verga, riflettendo sulle varianti linguistiche e stilistiche anche collocandole nel più ampio quadro della produzione verghiana.

ROSY CUPO

PER L'EDIZIONE CRITICA DI *DAL TUO AL MIO*
DI GIOVANNI VERGA

Il saggio si propone di impostare la questione filologica relativa al dramma *Dal tuo al mio*, unica commedia verghiana ideata esclusivamente in funzione del teatro, e, al contempo, ultima opera scritta dall'autore. All'interno di una complessa e variegata tradizione superstita, formata da un nutrito *corpus* di testimoni manoscritti e dattiloscritti, ma in assenza di una stampa licenziata dall'autore, la curatrice dell'edizione offre una preliminare e ancora sommaria descrizione del materiale, e indica alcune direttrici di indagine, che dovranno poi essere accuratamente vagliate, al fine di ricostruire la storia redazionale di un'opera di grande importanza nell'evoluzione del pensiero verghiano.

The essay tries to point out some philological questions on the drama Dal tuo al mio, the only Verga's comedy, conceived exclusively for the theatre, and that is significantly the last work written by the author. Within a complex and varied tradition, formed by a large corpus of witnesses (manuscripts and typescripts), but in absence of the authorised print, this edition's curator offers a preliminary and summary description of the material, and indicates some lines of inquiry. The analysis is a first step in the reconstruction of the editorial history of a work of great importance in the evolution of Verga's thought.

Quando in una lettera a Édouard Rod dell'aprile del 1903, a poche settimane dalla data prevista per la prima messa in scena del suo nuovo lavoro teatrale, Verga ringraziava degli auguri per la prossima «ripresa al teatro», sicuramente sottovalutava o minimizzava la portata della novità che *Dal tuo al mio* rappresentava. Perché se la sua carriera di commediografo era ormai lunga e temprata, lo scrittore catanese si accostava allora a una prova inedita: la stesura di una commedia ideata esclusivamente in funzione del teatro.¹

¹ Tutta la produzione teatrale verghiana è frutto del rimaneggiamento di un testo narrativo, se si eccettua il bozzetto teatrale *Caccia alla volpe*, rappresentato al Teatro Manzoni di Milano il 15 novembre 1901, e poi stampato (G. VERGA, *La caccia al*

Nessuna notizia esplicita è possibile reperire nei carteggi del primo accendersi dell'idea dell'opera, né dei primi tentativi scritti; in una lettera alla Contessa Dina di Sordevolo del 28 settembre 1901 Verga, che ha appena licenziato le due commedie *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, afferma di aver, per esse, trascurato un altro lavoro, in cui si può identificare la commedia *Dal tuo al mio*.² Rari e vaghi anche i successivi cenni riscontrabili,³ finché, dopo circa un anno e mezzo, il 17 febbraio del 1903, annuncia, ancora a Dina, di aver quasi terminato una commedia e di voler scrivere a Marco Praga, allora direttore della Società Italiana Autori, affinché interceda presso il capocomico Flavio Andò, cui era sua intenzione affidare la messa in scena:

Sono quasi a termine del mio lavoro, e appena sto meglio vengo a parlarne con Praga. Domeneddio mi ha aiutato a condurlo a fine in mezzo a tante noie e sopraccapi che tu non sai. La commedia vorrei darla ad Andò, e ho scritto a Praga per prevenirlo, e anticipando la mia venuta. Darò costì l'ultima mano al lavoro.⁴

La morte del fratello Pietro, spentosi dopo una lunga e altalenante malattia, causò l'immediato ritiro del dramma, e il rinvio a data da definirsi.⁵ Soltanto dopo un periodo ritenuto congruo, poco

lupo. *La caccia alla volpe*, bozzetti scenici, Milano, Treves 1902) insieme al suo testo gemello, *La caccia al lupo*; quest'ultimo tratto da una novella.

² Lettera del 28 settembre 1901 a Dina: «Ho quasi rifatto di pianta la *Caccia al lupo*, che ora è perfettila. La vedrai presto e me ne dirai il tuo avviso. Sto rifacendo adesso l'altra commediola, che voglio riesca il meglio possibile, onde non scapiti troppo al confronto con la prima. [...] voglio aver finito presto questo lavoro che può giovarmi in tutti i modi. Prima di tutto a farmi restare più lungo tempo vicino a te, e scusarmi ai miei propri occhi, se ne soffre un poco l'altro mio lavoro che trascino qua e là da un pezzo» (G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1970, n. 113, p. 104).

³ Lettere a Dina del 26 settembre 1901: «Io ho lavorato molto e bene, tutto il santo giorno, dalla mattina alla sera» (n. 112, p. 103); del 25 dicembre 1901: «Ho ripreso a lavorare, e me ne trovo bene» (n. 125, p. 108). Un altro riferimento in una lettera al Rod del 10 agosto 1902: «Io mi faccio forza per star fermo, avendo un lavoro che mi occupa fra le mani» (G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954, n. LXXXV, p. 146).

⁴ Lettera a Dina del 17 febbraio 1903 (G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., n. 185, p. 170).

⁵ Lettera al Rod del 26 aprile 1903: «Ho avuto l'immensa sventura di perdere il

meno di sei mesi, il Verga si adoperò a riallacciare rapporti con la compagnia di Oreste Calabresi, costituita, oltre che da quest'ultimo, anche da Virgilio Talli e Irma Gramatica, per allestire la commedia.

Sebbene soddisfatto del risultato ottenuto, Verga si mostrò sin da subito incerto circa l'accoglienza e addirittura preoccupato delle interpretazioni che il suo dramma avrebbe suscitato, consapevole dell'impronta profondamente politica e dell'attualità del soggetto, ivi trattato con amara inclemenza. *Dal tuo al mio*, strettamente apparentato da un *fil rouge* tematico ai due bozzetti teatrali *Caccia alla volpe* e a *Caccia al lupo*, è infatti una amara riflessione sulla cedevolezza dei principi, sulla volubilità dell'animo umano davanti all'emergere di nuovi e più cogenti interessi personali: la perdita dell'onore, come ne *La caccia al lupo*, o della "roba", come in *Dal tuo al mio*. Persino annunciandone l'invio al Rod, che stimava critico distaccato e prudente, Verga avvertì la necessità di raccomandarsi alla sua imparzialità, confessando apertamente, nel prosieguo della lettera, i propri timori:

A ogni modo, qualunque ne sia l'esito, voi leggetela e giudicatela da amico bensì, ma da amico che ama l'arte e la giustizia prima di tutto, e ditemi le *mie quattro verità*, se me le merito, senza reticenze e senza pietà. [...] per maggior precauzione credo che fareste meglio a scrivere l'articolo quando avremo visto se il pubblico di Torino le fece buona accoglienza. Perché temo assai il contrario, e leggendo il copione che manderò dopodomani, lo temerete anche voi.⁶

Verga ebbe più volte a ricusarne una lettura politica, esigendo un giudizio basato unicamente sull'«arte» per un'opera che tuttavia si reggeva tutta intera su una tesi profondamente pessimistica e quasi provocatoria. Eloquente, in questo senso, l'«autodifesa» premessa al

mio amato fratello Pietro quando stavo per partire per Torino per mettere in scena la commedia che doveva essere rappresentata il 7 o il 10 maggio. Ho subito telegrafato al capocomico Comm. Andò di sospendere ogni cosa, e ho ritirato la commedia, almeno per ora. Ve lo faccio sapere perché sospendiate anche voi di parlarne nell'articolo che scrivete nella *Revue*, e, se potete, affinché sospendiate anche di scrivere l'articolo per il Sig. Brunetière giacché *Dal tuo al mio* non si dà per ora, e il parlarne prima sarebbe per lo meno intempestivo, e potrebbe nuocermi», G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...*, cit., n. LXXXIX, pp. 176-177. La data della prima rappresentazione è confermata anche da una lettera a Dina del 18 aprile 1903 (G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., n. 186, p. 146).

⁶ G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., n. 88, pp. 174-175.

romanzo, nella prima edizione del 1906; nonostante fosse stata scritta a tardiva e parziale giustificazione del contenuto, l'autore non rinunciò alla stoccata finale:

Pel significato che si è voluto dare qua e là alla rappresentazione di questo mio lavoro teatrale, dichiaro che non ho voluto fare opera polemica, ma opera d'arte. Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual'è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità. Però i Luciani di oggi e di domani non li ho inventati io.⁷

La decisione di collocare la prima nella città di Milano esacerbò in Verga i timori relativi alla riuscita dello spettacolo, soprattutto per riguardo alla Contessa Dina di Sordevolo, che avrebbe potuto soffrire dell'esito.⁸ Le lettere inviate a quest'ultima sono interessanti non tanto per la delicatezza sentimentale del Verga nei confronti della Contessa, ma perché circoscrivono la durata di una ulteriore revisione attuata dall'autore sulla commedia, nei sei mesi che intercorsero tra la rappresentazione prevista per l'aprile, annullata, e la prima di Milano:

Se sapessi il lavoro che ho fatto in mezzo a tante altre faccende e noie e sollecitudini! Basta, io partirò il 3 novembre. Ho già spedito parte del ms e il resto lo porto meco. [...] Poi sarà quel che sarà, a me importa un cavolo dell'esito che avrà la cosa, perché già una porcheria non è.⁹

⁷ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1995, pp. 3-4.

⁸ G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., lettere a Dina del 8 ottobre 1903: «Sai che Talli e la Grammatica mi hanno fatto telegrafare che avrebbero voluto dare la commedia adesso a Torino, prima di darla nel novembre a Milano. Io ne sarei stato contento per risparmiarti l'inquietudine dell'esito qualsiasi a Milano. Ma come fare in così breve tempo, poiché il Talli lascia Torino a fine ottobre, e io arrivo qui soltanto adesso?» (n. 203, p. 156); del 13 ottobre: «Mi fa paura adesso il risultato che avrà la cosa a Milano, perché i fischi, se ci saranno feriranno te, e mi feriranno in te. Mentre prima potevo dire col Belli a tutte le platee: "Io sono io e voi non siete un c.../ Sori vassalli buggeroni, e zitto" / adesso i vassalli mi fanno paura per te» (n. 204, p. 156).

⁹ Lettera a Dina del 26 ottobre 1903, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., n. 206, pp. 157-158.

La prima rappresentazione, avvenuta il 30 novembre del 1903 al Teatro Manzoni, confermò appieno le cattive previsioni sull'accoglienza e il favore del pubblico, secondo le testimonianze dell'autore stesso; in particolare, Verga si rammaricò del maggior successo ottenuto dal II atto (un passaggio fondamentale nella struttura narrativa del dramma, ma non per la resa artistica) rispetto al I e al III, che avevano preteso una elaborazione ben più travagliata. Per convincerlo a presenziare all'allestimento e quindi alla messa in scena "romana", fissata al Teatro Costanzi il 7 ottobre del 1904, il Talli dovette telegrafare insistentemente; in questa esitazione, e nel (forse voluto) disagio che impedì alla Contessa Dina di Sordevolo di giungere in tempo,¹⁰ bisogna con ogni probabilità intravedere il definitivo tramonto della speranza di un successo di pubblico. Anche a Roma la commedia ebbe riscontri assai tiepidi,¹¹ nonostante la positiva recensione di Domenico Oliva, che diede avvio al progetto, poi abbandonato, della pubblicazione sul «Giornale d'Italia» di una riduzione novellistica del testo teatrale, primo saggio dell'ampliamento del testo in forma di romanzo; progetto sfociato invece nella pubblicazione sulla «Nuova Antologia» e nell'edizione Treves del 1906.¹² Di tutte le vicende riguardanti redazione e pubblicazione del

¹⁰ Lettera a Dina inviata poche ore prima della rappresentazione, la sera del 7 ottobre 1904: «Mi danno in questo momento la tua lettera e il tuo dispaccio, troppo tardi per telegrafarti in tempo utile perché tu possa partire. Del resto avrai la presente domattina, quando avrebbero potuto recapitarti un telegramma senza mettere sossopra la tua casa. Tutto ben considerato dunque preferisco telegrafarti domattina, anche per attendere l'esito della *cosa* che va stasera. Sono stanco morto e seccatissimo per tante cose che ti dirò a voce. Se tutto non va a rotoli sarà proprio un miracolo, tante difficoltà mi hanno creato intorno» (G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., n. 252, pp. 191).

¹¹ Lettera ad Alessio di Giovanni del 30 ottobre 1904: «*Dal tuo al mio* fu accolto piuttosto male che bene a Roma, e si capisce, o almeno lo capisco, dato il momento storico» (G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 363-364).

¹² La recensione sul «Giornale d'Italia» di Domenico Oliva era stata pubblicata il giorno successivo alla prima, il 8 ottobre 1904; l'aveva preceduta la pubblicazione sul medesimo quotidiano, nello stesso giorno della rappresentazione, di tre scene della commedia (1^a, 6^a, 7^a del III atto), con il titolo *Scene della nuova commedia «Dal tuo al mio» di Verga che si rappresenterà stasera al teatro Costanzi*, 7 ottobre 1904. Su «La Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti» uscì la prima redazione del romanzo, suddivisa in tre numeri: 16 maggio 1905 (I parte), pp. 193-211; 1 giugno 1905 (II parte), pp. 406-423; 16 giugno 1905 (III parte), pp. 597-609; la seconda redazione in volume fu invece pubblicata dal Treves (G. VERGA, *Dal tuo al mio*, Milano, Treves 1906).

romanzo Tania Basile ha riferito nella sua edizione critica;¹³ ciò che invece pertiene a questo saggio è di impostare la questione filologica relativa al dramma.

Il primo scandaglio dei materiali autografi afferenti a *Dal tuo al mio* è costituito dal celebre contributo *Lo scrittoio del verista* di F. Branciforti, realizzato in tempi immediatamente successivi all'acquisizione, da parte della Regione Sicilia, delle carte dell'erede Pietro Verga, avvenuta nel 1978. Lo studioso aveva prontamente individuato e descritto i punti critici, definendo quello di *Dal tuo al mio* un caso «particolarmente delicato»:

manoscritti [...] dal punto di vista materiale ampiamente manipolati [...]; manoscritti diversi, interi e parziali, autografi e copie e copie di copie di prima e seconda e terza redazione, soppressioni ed integrazioni; ed ancora materiali inviati e sostituiti, in tutto o in parte, rimandati e restituiti: un lavoro febbrile, a volte angoscioso in una stagione di lavori e fatiche. Mettere ordine in questi dati biografici ed inserire in essi le risultanze del confronto delle diverse fasi redazionali, quali i documenti superstiti testimoniano, anzi trovare in questi dati, cronologicamente irrefutabili, ma nel risvolto filologico generici o approssimativi, riscontri e conferme di quelle risultanze, è operazione assai complessa.¹⁴

Se infatti del romanzo sopravvive un unico autografo, molto più complessa e variegata è la tradizione superstite della versione teatrale di *Dal tuo al mio*, la quale consta di un rilevante numero di testimoni; un quadro ecdotico abbastanza inusuale nella produzione teatrale, che ci consente, come si vedrà, di ricostruire con buona approssimazione la vicenda elaborativa nella sua progressione, nelle variazioni rispetto al disegno originale e nei pentimenti.

Ai manoscritti censiti da Branciforti nel saggio citato bisognerà aggiungere quelli recuperati in tempi recentissimi e provvisoriamente depositati presso il Centro manoscritti di autori moderni e contemporanei di Pavia; non essendo ancora disponibili alla consul-

¹³ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, cit.

¹⁴ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI - G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, a p. 169.

tazione, in attesa della definitiva conclusione della vicenda supplisce ancora alla visione diretta il microfilm fatto eseguire verso la fine degli anni '60 dalla casa editrice Mondadori.

Nelle pagine a seguire presenterò i risultati della *recensio* dei testimoni e indicherò alcune direttrici di indagine che, pur ad uno stadio ancora acerbo del lavoro di edizione, hanno già imposto la propria rilevanza. Rimando invece ad altra e più opportuna sede la dettagliata descrizione dei materiali, senza tuttavia rinunciare a fornire un panorama completo e attendibile della tradizione.¹⁵

Il Fondo Verga della Biblioteca Regionale di Catania, agevolmente consultabile grazie alla preziosa collaborazione dei bibliotecari, si trova in buone condizioni di conservazione; il materiale afferente a *Dal tuo al mio* è stato selezionato e suddiviso in maniera soddisfacente, e giace in cartelle di colore avana. Purtroppo l'ordinamento generale non è stato ancora portato a compimento a causa della vastità del fondo e della conseguente necessità di prediligere le opere ritenute più rilevanti. L'effetto immediato risiede nell'assenza di una segnatura ufficiale, in sostituzione della quale si fornirà, ove esistente, il numero di inventario patrimoniale, assegnato al momento del deposito in biblioteca e apposto a penna, assieme al timbro, generalmente sull'ultima pagina vergata di ogni testimone.

Francesco Branciforti aveva individuato nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale di Catania dodici testimoni (tra autografi, copie d'altra mano con interventi e dattiloscritti) e compiuto su di essi una preliminare ricognizione al fine di seriare cronologicamente le diverse redazioni attestate. Non è stato agevole stabilire l'esatta corrispondenza tra i testimoni elencati da Branciforti e quelli conservati a Catania;¹⁶ compiuta tale operazione di raffronto e identificazione, ho accertato l'esistenza nel Fondo di diciotto originali; pertanto, sei non figurano nell'elenco di Branciforti.

I dattiloscritti presenti nel Fondo Verga sono cinque.¹⁷ I due te-

¹⁵ Una descrizione dei materiali autografi è offerta in G. VERGA, *«Dal tuo al mio»: dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Rende, Centro editoriale e librario/Università degli Studi della Calabria 1999.

¹⁶ Il manoscritto siglato a⁴ da Branciforti non conta 13 pp. bensì 14; il ms. siglato c, l'unico con titolo «Dal mio al tuo», non conta 24 pp. e non reca numerazione originale.

¹⁷ Branciforti ne aveva censito solo tre: A, corrispondente ai numeri di inventa-

stimoni inventariati con i numeri 178.084 e 178.072 (rispettivamente A¹ e A² per il Branciforti) sono copie identiche ricavate da 178.082+178.226 con un'unica battitura¹⁸ e presumibilmente l'uso di carta carbone; non recano interventi dell'autore, e pertanto possono essere considerati *descript*. Altri due dattiloscritti (178.071 e 178.083) sono relativi al solo atto III; di questi, il secondo è stato evidentemente spedito per posta (lo dimostrano la piegatura in quattro e l'indirizzo vergato sul margine superiore della prima pagina: «Comm.re Giovanni Verga, via Sant'Anna 8, Catania»), e sarà cura di chi scrive cercare di scoprire a quale dei corrispondenti verghiani fu sottoposto e perché.¹⁹

Particolarmente interessante il dattiloscritto 178.226 +178.082;²⁰ completo di tutti e tre gli atti, è stato presentato alla Prefettura di Milano «per l'accertamento della proprietà letteraria»,²¹ e di questa procedura conserva traccia nel timbro apposto su tutte le carte, con l'eccezione dell'atto III: qui due sole carte (cc. 10 e 11) recano il timbro, né vi si legge la dichiarazione, completa di data e firma, che dovette essere apposta dall'Ufficiale della Prefettura sulla copia effettivamente validata. Il dattiloscritto dell'atto III che fu fisicamente presentato in Prefettura si trova invece nell'*ex Fondo Perroni (Mdt₃ FM XI, 390-402)*: tutte le carte che lo compongono mostrano il timbro della prefettura, tranne le cc. 10 e 11, che pertanto inizialmente completavano il primo dattiloscritto. Vi si legge anche la nota finale

rio 178.226+178.082; A¹, corrispondente al manoscritto inventariato con il numero 178.084; A², inventariato con il numero 178.072.

¹⁸ La p. 15 è doppia in entrambi i manoscritti; vi si riscontrano gli stessi errori di battitura, a volte corretti nel primo dattiloscritto, ma non per mano del Verga.

¹⁹ Ricorda il Branciforti: «Di manoscritti o copie, dunque, ne circolavano parecchi alla vigilia della rappresentazione: una copia inviata al Rod il 15 aprile, una copia inviata nello stesso torno di tempo al Treves, una copia al capocomico Andò, ritirata probabilmente alla sospensione, una copia in sostituzione di questa data nella primavera allo stesso Andò (una parte già spedita ad ottobre e una parte portata con sé a Novembre) e infine una copia al Rod di questo copione ultimò» (F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 168-169).

²⁰ Il dattiloscritto è contrassegnato da un doppio numero di inventario probabilmente a causa della disomogeneità esistente tra il testo del I e del II atto (considerati come un unico testimone, inventariato 178.226) e il III atto (178.082); su questa caratteristica si tornerà successivamente.

²¹ Nota di mano del Verga sulla busta di accompagnamento al dattiloscritto, Fondo Verga, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania.

dell'Ufficiale di Prefettura, con la data: «11 Novembre 1903, ore 10», sicuro spartiacque nella storia redazionale dell'opera.

Dobbiamo pertanto registrare l'avvio di una nuova revisione, instauratasi sul dattiloscritto immediatamente dopo la presentazione alla Prefettura, e di cui rimane un riferimento in una lettera al Rod del 19 novembre:

La prima recita è fissata pel 30 corrente, se tutto va bene. Potreste dunque pubblicare immediatamente dopo il vostro articolo; anzi vi mando il copione ultimo, affinché possiate pigliar nota dei piccoli mutamenti che ho arrecato alla prima versione, e che spero approverete anche voi. Dopo vi prego di rimandare il manoscritto al Sig. *Marco Praga* Direttore della Società Italiana degli Autori, Corso Venezia N. 4. - Milano.²²

Ma in quegli stessi giorni un alacre fermento proseguiva intorno al testo del dramma, soprattutto sull'atto III, come dimostra la seguente cartolina:

Scusatemi, vi prego, se ho tardato a farvi avere il manoscritto della commedia perché si è dovuto ricopiare il 3° atto. Vi sarà spedito domani dalla Società degli Autori.²³

I «piccoli mutamenti» cui accennava il Verga, in soli venti giorni (tra l'11 e il 30 nov., data della rappresentazione) si erano dilatati tanto da richiedere una nuova copiatura; l'entità delle modifiche è misurabile grazie ad un inatteso quanto gradito ritrovamento: un nuovo testimone della commedia, fin qui sconosciuto.

Presso la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, a Roma, è infatti conservato un dattiloscritto della *Commedia* di provenienza incerta,²⁴ con interventi autografi; il dettato dei primi due atti coin-

²² G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., n. 91, pp. 178-179.

²³ In questo caso la data impressa sul dattiloscritto collima perfettamente con i dati che è possibile ricavare dalla corrispondenza con il Rod, cioè dalla lettera sopra riportata del 19 novembre 1903 e dalla cartolina del 30 novembre 1903 (G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., n. 92, p. 181).

²⁴ Non è stato possibile reperire alcun documento che accerti la provenienza del copione; ciononostante, l'indicazione manoscritta originale riportata sulla prima carta: «Sig. Praga / Società Autore» e la presenza dei timbri originali della SIA inducono

cide perfettamente con quello del dattiloscritto completo conservato alla Biblioteca Regionale di Catania: poche varianti sono state accuratamente trascritte dallo stesso Verga sul nuovo testimone. Il terzo atto reca invece una redazione del tutto differente, e attesta una revisione che ha coinvolto l'impianto, la distribuzione delle scene e il significato stesso dell'opera; basti un esempio tratto dall'ultima scena del III atto, che ne rappresenta il culmine narrativo: il gesto energico del Barone, che nella prima versione si slancia su Luciano armato, «gli strappa il fucile di mano e lo caccia dentro» viene sostituito da un petulante: «tirandolo dentro pel braccio:) Tu piuttosto! ... Pensa a quella poveretta! (indicando Lisa)»; ancora, gli «squilli di tromba all'interno», ultima didascalia prima del sipario, vengono sostituiti dal grido liberatore del servitore Sidoro: «La Forza! Ecco i soldati!»; infine, mentre nella prima versione la scena si chiudeva su una situazione ancora irrisolta, ora la tela cala sul rassicurante abbraccio del Barone alle figlie. Una revisione apparentemente finalizzata al soddisfacimento della borghese esigenza del lieto fine; l'ordine viene completamente ristabilito, sia da punto di vista familiare, con la ricostituzione del nucleo devastato dal matrimonio disonorante di Lisa, che da quello sociale, con la repressione militare dei moti operai. Il copione ritrovato al Burcardo attesterebbe dunque il dramma così come fu effettivamente rappresentato a Milano nel 1903, e rappresenta pertanto un elemento di non secondaria importanza da punto di vista filologico.²⁵

Nel Fondo Verga giace un numero consistente di manoscritti;

a supporre il passaggio attraverso gli uffici per la tutela del diritto d'autore; i copioni depositati a tal fine, non essendo ancora in vigore l'obbligatorietà del deposito, furono esclusi dall'Archivio storico culturale (che conserva esclusivamente documenti di carattere amministrativo) e confluirono successivamente, ma in minima parte, nella Biblioteca della Società Autori.

²⁵ Le modifiche apportate al frontespizio rappresentano un secondo utile indizio per stabilire la corretta datazione: il titolo e l'elenco dei personaggi dattiloscritti sono stati coperti con due ritagli ricavati dalla locandina della rappresentazione milanese, che riportano anche l'elenco degli interpreti. Lo Castro nel suo saggio *Per una corretta edizione di una commedia del Verga* («Ariel», VI (1991), n. 3, pp. 77-92), basandosi sull'individuazione del diverso finale nel dattiloscritto catanese 178.071, aveva considerato quest'ultimo come attestante la versione "romana" del 1904; ma ciò contrasterebbe con i dati finora emersi dal ritrovamento del copione del Burcardo. L'allestimento dell'edizione critica, con l'analisi dettagliata e approfondita della tradizione, dovrà dirimere la questione.

quattro autografi, vergati con la ben nota grafia corrente e filiforme, e nove d'altra mano, tutti rivisti e più o meno fittamente rielaborati dall'autore. Nessuno di questi manoscritti reca l'opera completa, ma un solo atto, o addirittura, in un caso, una singola scena.²⁶ In essi assistiamo a un significativo avvicinarsi del titolo, dirimente per stabilire il corretto succedersi delle redazioni; sul manoscritto 178.070, che è possibile collocare in una fase ancora iniziale della stesura dell'opera,²⁷ il titolo *La scerra ppi la cutra*, è stato cancellato e sostituito da *Quando il villano è sul fico*; sul ms. 178.073 seguiamo il corso dei tentativi verghiani: *Quando il villano è sul fico*, cassato con fitti tratti incrociati, reca sovrascritto: *Casa Navarra*, a sua volta cassato e sostituito da *La piena*; il ms. 178.074 conserva traccia dell'intermedio *Dal mio al tuo*, sovrascritto a *Casa Navarra*; mentre sul ms. 178.067 *Casa Navarra* è sostituito direttamente dal definitivo *Dal tuo al mio*; ovviamente questi dati, in sé molto eloquenti, andranno valutati con attenzione: come appare dagli esempi portati, la scelta del titolo è stata laboriosa per Verga, e ha conosciuto il convivere contemporaneo di diverse soluzioni, e molti ripensamenti: sul ms 178.075 una nota dell'autore, sovrascritta alla cassatura del precedente *Casa Navarra*, recita un desolato: «Il titolo per ora si lasci in bianco».

Per quel che riguarda i nove manoscritti non autografi, potrà essere utile l'analisi della grafia e l'auspicabile identificazione delle mani che approntarono per Verga le numerose copie; allo stato attuale delle ricerche, ben quattro sono attribuibili con certezza al medesimo copista;²⁸ il ms. 178.081 reca una curiosa scrittura tondeggiante, quasi infantile, presumibilmente da ricondurre all'ambito familiare dello scrittore; i rimanenti, invece, appaiono, ad un primo esame, di mani diverse l'una dall'altra.

²⁶ Tre mss. recano il I atto (n. inv. 178.066, 178.067, 178.075, 178.227, 178.074, 178.076, 178.073); il ms 178.069 riporta la 7ª scena del II atto; unico testimone del II atto il ms.178.078; i mss. 178.070, 178.079, 178.080, 178.081 riportano il III atto.

²⁷ Induce a supporlo, oltre al fatto di essere stato vergato sulla sola colonna di destra, una nota sulla metà sinistra di c1r che definisce per il copista la scelta dei nomi dei servitori: «Dove dice la *voce di uomo* e la *voce di donna* sostituire *Liberto* e *Nunziata*. / Invece di *Cannavò Rametta*» (in corsivo le parole sottolineate dall'autore) e la definitiva attribuzione del nome a uno dei personaggi principali, cioè Rametta, colui che spoglierà il Barone delle sue ricchezze.

²⁸ Si tratta dei testimoni 178.067, 178.078, 178.074 e 178.075.

I testimoni fin qui sommariamente descritti, conservati presso la Biblioteca di Catania, benché numerosi ed eterogenei, sono caratterizzati da una sostanziale integrità dal punto di vista materiale: non vi si trovano testimoni mutili o acefali, carte sparse o frammenti; solo due le eccezioni: il ms. 178.227, mutilo della c.[8]; il manoscritto 178.066, la cui apparente omogeneità è stata ottenuta con la maldestra saldatura di materiali in realtà non collimanti;²⁹ tuttavia questi due casi concorrono a rafforzare l'ipotesi, formulata oltre, di un *maquillage* operato sulle carte catanesi. Tale situazione, infatti, anomala per il Fondo di uno scrittore come Verga, si spiega con la storia delle carte stesse; originariamente in possesso dell'erede Pietro Verga, vennero suddivise in due gruppi: nel primo confluirono i testimoni frammentari o incompleti, gli schemi e gli abbozzi; mentre il secondo, che comprendeva i rimanenti, rimase nelle mani dell'erede, che nel 1978 lo cedette alla Biblioteca Regionale di Catania.

Sottoposto a sequestro cautelativo presso il Centro manoscritti di Pavia si trova un manipolo di carte ben differenti, per tipologia, da quelle appena illustrate. L'inventario stilato dalla Soprintendente ai Beni Librari della Regione Lombardia, Ornella Foglieni,³⁰ elenca una ventina di testimoni e numerose carte sparse afferenti al dramma *Dal tuo al mio*. In attesa di poter accedere alla consultazione diretta del materiale, si deve ancora far riferimento, come si è detto, ai microfilm Mondadori. Purtroppo questi ultimi furono fatti eseguire frettolosamente, su un materiale che non aveva preventivamente subito alcuna metodica sistemazione; presentano pertanto una successione disordinata, una ardua identificazione di *recto/verso*, e la difficoltà tecnica di cogliere appieno i differenti tipi di inchiostro e di supporto scrittorio. A ciò si aggiunge l'intrinseca natura e la qualità

²⁹ Sebbene l'ultima battuta del ms. 178.066 appartenga alla medesima scena della prima battuta contenuta nelle 5 carte che sono state allegate (tra loro invece perfettamente congruenti), a una analisi più attenta i due testi si sovrappongono parzialmente; allo stesso modo la numerazione delle carte ripete due volte, proprio in corrispondenza della giustapposizione, il n. 9; più verosimile che 178.066 rappresenti una copia in pulito del manoscritto cui appartenevano le rimanenti 5 cc.

³⁰ Inventario allegato al D.d.s. 22 febbraio 2013 - n. 1499, *Dichiarazione di interesse culturale del fondo di manoscritti, autografi e carteggi «Giovanni Verga. Carte ex Vito Perroni»*, Bollettino Ufficiale della Regione Lombardia, Serie Ordinaria n. 9, - Mercoledì 27 febbraio 2013.

dei materiali; mentre a Catania giace un *corpus* selezionato da più mani, con il fine di offrire un dato materiale il più possibile integro, le carte rimaste al Perroni, pur essendo state certamente anch'esse passate in rivista più volte, procurano forte l'impressione di trovarsi davvero davanti allo «scrittoio del verista»: un coacervo di bozze, appunti, schemi, carte riutilizzate, lettere, come si ricava dal preliminare raffronto tra il sopraccitato inventario Foglieni e i microfilm Mondadori. Non possedendo ancora queste carte sede certa, né collocazione, ho attribuito a ciascun testimone una sigla, formata da *M* (Mondadori), seguito da *ms* (per i manoscritti) o *dt* (per i dattiloscritti) e un numero di ordine; seguirà il numero di bobina e di fotogramma relativo ai microfilm Mondadori.

Vi si trovano documenti non direttamente afferenti al dramma: il testo di una lettera a Giovanni Oliva (*Mms*₂₁, FM XII, 105), datata 15 novembre 1904,³¹ che contiene in nuce gli argomenti rielaborati dall'autore per la prefazione al romanzo, e reca sul *verso* la nota che avrebbe dovuto essere premessa al testo destinato alla «Nuova Antologia»; diverse redazioni della prefazione, sul *verso* di una delle quali si legge la minuta di un contratto di affitto stipulato dal Verga con tale Nunzio Castorino.

Dal punto di vista filologico l'aspetto certamente più interessante è il rinvenimento di materiali che formano il cosiddetto avante-sto: schemi, abbozzi, elenchi di titoli e di nomi dei personaggi. Nel manoscritto *Mms*₁₇ (XI, 403-407) una mano estranea al Verga ha ricopiato (o forse scritto sotto dettatura?) alcuni appunti dell'autore su carta intestata «Hotel Grande Bretagne / Catania» intitolati «Per la vita della zolfara» e «Pel I atto»; quest'ultimo incentrato sulla storia d'amore tra Lisa e Luciano, che nella versione definitiva occuperà non il I ma il II e, marginalmente, il III atto.

Degni di nota alcuni manoscritti autografi, antichissimi testimoni dell'originario disegno dell'opera; il primo (*Mms*₁₅, XII, 114-115), intitolato: «Schizzo della selva per *Dal tuo al mio* / Scena d'ambiente in attesa dello sposo» reca i nuclei concettuali del I atto, scanditi da una numerazione progressiva. Il secondo manoscritto autografo, *Mms*₉ (FM XI, 408-425) è impresso sul verso di bozze di stampa de *La cac-*

³¹ Edita in G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, cit., pp. 113-114.

cia al lupo.³² Intitolato: «*Nuovo schema della scerra ppi la cutra*»,³³ reca una serie di appunti in prosa, che in poche righe riassumono il contenuto dei tre atti; segue una bozza della I scena del I atto, ma tracciata in modo già talmente definito nelle sue pieghe principali, da permetterci di dedurre come il nucleo primigenio dell'opera fosse tutto in quella progressione inarrestabile che si compendia nel finale, in cui Luciano, davanti al pericolo di perdere la zolfara, in parte ora anche di sua proprietà in seguito al matrimonio con Lisa, si ribella agli operai che minacciano di bruciarla, e «prende il posto di Cannavò tale e quale»: ³⁴ il capopopolo si trasforma in padrone/vessatore.

Molto diversificati anche i materiali che costituiscono la tradizione diretta del dramma *Dal tuo al mio*, tra cui si contano i due dattiloscritti relativi al terzo atto: *Mdt*₁ (FM XI, 234-246), e *Mdt*₃ (FM XI, 390-402), di cui si è già fatto cenno.

Sui numerosi manoscritti censiti (tutti di un solo atto), pochi ci sono giunti indenni da guasti e lacune (*Mms*₁₁, FM X 642-667, *Mms*₃, FM XI 91-104, *Mms*₁, FM XI 174-192). L'atto III si riconferma quello che conta più revisioni, ben cinque, mentre l'atto I e l'atto II sono attestati da un testimone ciascuno. Ormai familiari le mani dei copisti: *Mms*₃ è stato vergato dalla stessa mano del manoscritto catanese 178.073; altri rivelano legami di parentela con 178.076; naturalmente, dal punto di vista metodologico, il fatto che il medesimo copista abbia approntato copia di ognuno dei tre atti, non determina, a priori, l'identificazione di un'unica stesura. Al riguardo si dovrà tenere a mente l'indicazione del Branciforti di seguito riportata,

³² Il manoscritto avvalorla la proposta di datazione, presentata in apertura del saggio, dell'ottobre/novembre del 1901 come avvio della stesura dell'opera, in quanto proprio in quei mesi le bozze di stampa delle due *Cacce* giunsero nelle mani del Verga (lettera a Dina del 1 novembre 1901, G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., n. 121, p. 106).

³³ Il titolo originario, che si potrebbe tradurre in italiano con uno scialbo *La liete per la coperta*, è derivato da un proverbio che suona *Tutt' à sciarra è ppi la cutra*, e sottolinea come alle volte si litighi per un motivo apparentemente insignificante, ma che nasconde interessi ed invidie di ben maggiore importanza. Il significato che l'autore voleva attribuire al titolo è tra l'altro chiarito da un manoscritto conservato nel microfilm, *Mms*₁₄ (FM XII, 113) che sciorina una serie di tentativi, ancora ben lontani dalla scelta definitiva: «Tutta la sciarra è pi la cutra / Per i buoni bocconi si fanno le questioni / Chi ha goduto sgoda. / Quando il villano è sul fico, / non conosce parente nè amico / Tutti vogano alla galeotta / (cioè tirando a sè) / Un po' per uno non fa male a nessuno».

³⁴ La frase citata conclude la bozza della commedia su c. 2r di *Mms*₉.

e accingersi quindi alla ricostituzione della tradizione procedendo, preliminarmente, atto per atto:

Non sempre, ad esempio, sarà possibile individuare la redazione completa e conclusa d'un testo intero nel suo insieme (due o tre atti); più spesso ci si troverà dinanzi alla redazione di un solo atto, che ha il suo 'tempo' e la sua forma, senza continuità temporale e compositiva con l'atto seguente, e così di seguito. Per cui nelle opere teatrali, più che nelle altre (romanzi), correzioni ed aggiustamenti tecnici o compositivi introdotti in un atto o in una sequenza di scene non si ripetono nelle parti successive, perché già entrati nel testo, allorché l'autore si accinge a continuare la stesura dell'opera.³⁵

La casistica dei rimanenti testimoni è la più varia: vi si riscontrano manoscritti mutili, incompiuti, costituiti da un solo bifoglio o addirittura da un singolo lacerto di carta, carte sparse. Sul *verso* di *Mms₈* (FM XII, 107-109), tre carte recanti una redazione della *Prefazione* del romanzo *Dal tuo al mio*, si leggono tre pagine sopravvissute (numerate dall'autore 6, 11, 12) di una redazione andata perduta.

La complessità della tradizione superstite, di cui si è composto il quadro, annunzia il profilarsi di una fondamentale questione ecdotica: l'individuazione, tra le numerose attestate, della redazione più aderente alle intenzioni dell'autore, che dovrà essere stabilita tenendo nella dovuta considerazione il delicato rapporto, presente in questa più che in ogni altra opera verghiana, tra testo, ideologia ed eventi della storia contemporanea; in assenza, lo si rammenti, di un'edizione a stampa licenziata dall'autore.

Tania Basile, nella sua introduzione all'edizione critica del romanzo tratto dal dramma, scrive che per l'ultima rappresentazione al Teatro Costanzi di Roma, «indubbiamente sollecitato dalla tiepida accoglienza riservata all'opera» l'autore avrebbe «approntato una redazione rinnovata mediante una serie di interventi rielaborativi, dilatatisi sino alla ristrutturazione dell'intero atto terzo».³⁶ L'ipotesi collimerebbe perfettamente con la teoria secondo la quale Verga si sarebbe in seguito volto alla trasmutazione in romanzo con l'intenzione di ottenere un testo «che riducesse le tentazioni di una lettura pre-

³⁵ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 150.

³⁶ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, cit., p. IX.

valentemente sociale a vantaggio [...] del dramma intimo, nel timore che gli avvenimenti esterni nel dramma hanno grande rilevanza, soffochino e semplifichino i casi privati della famiglia Navarra».³⁷

Ma le testimonianze ricavabili dai carteggi tratteggiano anche un altro possibile scenario. Se nell'aprile del 1903 una prima redazione della commedia era ultimata, la forzata dilazione della prima indusse il Verga a rivedere il testo, come si deduce dalla lettera sopra ricordata del 26 ottobre a Dina. Una ulteriore revisione, incentrata soprattutto sul III atto, ebbe luogo nel mese di Novembre, trascorso dal Verga a Milano per seguire l'allestimento della commedia e partecipare attivamente alle prove; forse in conseguenza di ciò il Branciforti attribuiva alle «sollecitazioni degli interpreti»³⁸ le modifiche apportate in corso d'opera al III atto, in direzione edulcorante. Ma nella lettera indirizzata al Rod il 21 marzo 1904, recante i ringraziamenti per la recensione uscita sulla «Revue des deux mondes», Verga dichiara:

Certo, quel primo atto a me sembra assai meglio riescito del secondo, che pure incontrò subito e indiscusso il favore del pubblico. Al terzo atto ebbi il torto di lasciarmi indurre a fare modificazioni e tagli che non giovarono certo, tanto che mi propongo di restituirlo, com'era tal quale, alla prima versione».³⁹

La versione romana, successiva di quasi un anno, potrebbe dunque rappresentare quella in cui l'autore, ormai sfiduciato riguardo alla possibilità di un successo di pubblico, avrebbe riportato la commedia all'idea originaria; le seguenti lettere scritte a Dina nei mesi intercorsi tra il fiasco di Milano e la seconda rappresentazione a Roma sembrerebbero deporre a favore di questa interpretazione:

Sto lavorando. A presto. Riceverai lo scartafaccio, come tu lo chiami, appena ho finito. E mi dirai *il fatto tuo, tutto il fatto tuo*, è vero, senza reticenze e senza timore di dispiacermi. Sai che ho fiducia nella tua testolina, e tengo più di tutto al tuo giudizio.

³⁷ S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, p. 303. La tesi è abbracciata anche da G. LO CASTRO, *Introduzione a G. VERGA, Dal tuo al mio*, cit., p. VII.

³⁸ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 169.

³⁹ G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., n. 96, pp. 184-185.

È assai più dignitoso fare l'ortolano e occuparsi dei suoi fichidindia, che correre dietro ai comici e ai signori della così detta stampa. La più gran soddisfazione che io abbia mai avuto, è quella dell'articolo del *Marzocco* che ti mandai tanto tempo fa. [...] Sto lavorando più *pel mio piacere*, che per lusinga di potermene giovare.⁴⁰

Inutile sottolineare che ognuna di queste ipotesi andrà verificata e corroborata dalle evidenze risultanti dall'analisi filologica, che, data l'abbondanza e la complessità dei testimoni, si profila foriera di sviluppi e arricchimenti.

⁴⁰ Lettere del 21 e del 24 febbraio 1904 a Dina di Sordevolo, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, cit., n. 229 e 230, pp. 174-175; la prima lettera sembrerebbe alludere all'invio dello scartafaccio che Dina di Sordevolo ricopiò per Verga, richiesto in una lettera precedente, del 24 gennaio del 1904: «Sai, quando penso che quel tuo tratto affettuosissimo di volerti ricopiare per conto tuo quelle mie pagine, mi sento nascere le ali!» (ivi, n. 219, p. 167). Anche una lettera successiva, del 29 febbraio, in cui Verga discute di un «atto ultimo», parrebbe riferirsi proprio a *Dal tuo al mio*: «Non te ne ho parlato a lungo (del famoso atto ultimo) perché preferisco che tu lo legga per intero, e ne abbia l'impressione esatta e completa. Ma non mi dire che “si direbbe che non è roba tua”. Perché la roba mia è roba tua, e desidero che tu veda e la giudichi sotto il migliore aspetto. Quanto a “buttarla giù alla carlona”, sai che non lo potrei neanche volendo. Dunque abbi pazienza ancora un po' e pensa che spero farti contenta» (ivi, n. 231, p. 176).

open access

BARBARA RODÀ

PER L'EDIZIONE CRITICA DEL TESTO TEATRALE
DE *LA LUPA*. CON UNA NOTA SU *CAVALLERIA RUSTICANA*

Il contributo propone i risultati di una preliminare ricerca in vista dell'edizione critica del dramma *La Lupa*, che uscirà nei volumi dell'Edizione Nazionale dedicati al teatro di Verga, e una nota filologica sul testo teatrale di *Cavalleria rusticana*. Traccia una breve storia del testo de *La Lupa*, si descrivono gli autografi e le stampe e si offre una prima ricostruzione dei loro rapporti, evidenziandone le criticità.

The paper proposes the results of a preliminary research in view of the critical edition of the drama La Lupa, which will be published in the National Edition volumes of Verga's dramatic works, and a philological note on the drama Cavalleria rusticana. The author reconstructs a concise history of La Lupa, describes the manuscripts and the printed works, offering a first reconstruction of their relationships and examining their critical issues.

Lo studio filologico e l'approntamento di un'edizione critica del testo teatrale de *La Lupa*¹ è un'operazione che, come hanno già osservato Siro Ferrone e Francesco Branciforti,² si presenta piuttosto

¹ Con questo articolo si vogliono comunicare i primi risultati di un lavoro in vista dell'edizione critica de *La Lupa*, che uscirà nei volumi dell'Edizione Nazionale dedicati al teatro di Verga. Chi scrive curerà anche l'edizione di *Cavalleria rusticana*, a cui si riserva qui soltanto una breve nota finale. Tale nota ne descrive sinteticamente la situazione ecdotica, che risulta meno intricata rispetto a quella de *La Lupa*, a cui, per questa ragione, si dedica, in questo intervento, un'analisi maggiormente approfondita. Con lo studio filologico dei due drammi, affini per diversi aspetti, sarà interessante approfondirne anche le ragioni dei differenti esiti, considerando il lungo intervallo cronologico che separa le riduzioni sceniche e che vede Verga impegnato con il *Mastro don Gesualdo*, che non poco influenzerà la sua successiva produzione.

² S. FERRONE, «*La Lupa*». *Dissoluzione del verismo teatrale*, in ID., *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 191-252. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI-G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, alle pp. 157-162 (d'ora in poi: *SV*). In generale, sulla produzione teatrale verghiana, si rimanda a G. NICASTRO, *Il punto sul teatro di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. II (2009), pp. 109-115 e alla bibliografia ivi citata.

complessa. Una complessità che non solo si deve alla quantità dei manoscritti pervenuti e alla scarsa linearità dei loro rapporti, ma che emerge anche nel tentativo preliminare di una ricostruzione della genesi del testo, della vicenda compositiva ed editoriale del dramma, possibile solo per ipotesi e attraverso un'analisi dei documenti della tradizione esterna, i cui dati trovino un corretto riscontro nei testimoni.

Nel suo fondamentale libro sul teatro verghiano, Ferrone riconduce l'avvio della stesura del dramma *La Lupa* al 1891, anno in cui l'editore musicale Giulio Ricordi, sulla scorta dell'enorme successo italiano e internazionale di *Cavalleria rusticana*, messa in musica da Pietro Mascagni, avrebbe chiesto a Verga di cimentarsi in un'impresa analoga con un'altra novella di *Vita dei campi* (1880), simile per soggetto e per ambiente. Il testo sarebbe stato musicato da Giacomo Puccini,³ mentre il lavoro di versificazione in rima con il necessario rimaneggiamento per le esigenze musicali, dunque la stesura del libretto d'opera, affidato a Federico De Roberto.⁴ Eppure, come si legge nel carteggio tra Verga e Luigi Capuana, i primi accenni alla stesura teatrale de *La Lupa* si rintracciano già in uno scambio epi-

³ «Dato che non abbiamo altre e antecedenti notizie di autonome iniziative dello scrittore intorno a questo testo, è probabile che l'occasione pucciniana sia stato l'unico motivo iniziale del suo lavoro» (S. FERRONE, «*La Lupa*». *Dissoluzione...*, cit., p. 191).

⁴ In A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Catania-Roma-Milano, La Navicella 1964, p. 103, ricorda l'esistenza di un contratto stipulato nel 1891 dallo scrittore catanese e De Roberto per la redazione del libretto d'opera. Ma il primo riferimento a questo lavoro, che sembra provare l'accordo tra Ricordi e Verga, si rintraccia in una lettera che quest'ultimo invia da Milano, il 13 gennaio 1892, a De Roberto: «Il *Commendatore* [Ricordi] è più fine che mai. Non solo non so più nulla della *Lupa*, ma so che ha acquistato il diritto di trarne un libretto dalla *Tosca* pel Puccini. Io sarei andato a trovarlo, se fossi libero di uscire a mia volontà, per *farla feuras*» (G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 274; la lettera è citata anche in S. FERRONE, «*La Lupa*». *Dissoluzione...*, cit., p. 191 e in *SV*, p. 160). In questa stessa missiva Verga accenna anche a un'altra questione: il probabile plagio di alcune scene de *La Lupa* nella *Malia* (commedia in tre atti in prosa, Roma, Tipografia Sinimberghi 1891) di Luigi Capuana, che aveva verosimilmente letto in anteprima un testo o un abbozzo dettagliato del dramma verghiano (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 326-339). A pochi giorni prima risale l'esplicita accusa di plagio, espressa al diretto interessato in una lettera, datata Milano, 9 gennaio, dai toni ironici e amichevoli, ma fermi: «Ed ora veniamo alla tua *Malia*... Porco, infame, assassino! Mi hai fottuto una o due scene della *Lupa*, ma è la cosa più bella che tu abbi fatto...» (ivi, p. 340); sulla questione cfr. *SV*, p. 160, in cui, oltre a quest'ultima, si cita anche la responsiva di Capuana, del 13 gennaio (ivi, p. 341).

stolare tra i due scrittori, avvenuto tra la fine del '86 e i primi giorni dell'anno successivo;⁵ le lettere, sebbene non particolarmente ricche di dettagli, retrodaterebbero così di cinque anni, se non l'inizio della stesura del testo, almeno l'idea, che risulterebbe dunque del tutto slegata da quella del melodramma.

A documentare le fasi, piuttosto discontinue, del tentativo di trasposizione musicale de *La Lupa*, un altro carteggio: quello tra Verga e Federico De Roberto che, tra la fine del '91 e il '96, testimonia gli scambi per la composizione del testo e la sovrapposizione dei due progetti, il dramma e il melodramma, che, com'è noto, nascono e restano però distinti.

Intenzionato a fornire un testo teatrale sul quale De Roberto potesse basare il suo lavoro di versificazione, Verga concepisce infatti il dramma de *La Lupa* come opera autonoma e per questa ragione, come si ricava sempre dalle sue lettere, si propone di affinare il più possibile il testo in prosa, non tanto e non solo ad uso dell'amico, ma con l'idea di offrirlo al pubblico prima del melodramma.

Allo scrittore tocca tuttavia confrontarsi con le richieste di Puccini,⁶ che propende per modificare non poco il testo; così Verga, ac-

⁵ Il 28 dicembre 1886 Capuana chiede a Verga: «Darai la *Lupa* o qualche altra cosa?»; Verga risponde il 4 gennaio successivo: «*La lupa* la vedo e la sento molto, ma vedo anche che è difficile assai, se non impossibile; [...] faccio dell'altro che a suo tempo vedrai» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 266-267). Si vedano anche *SV*, p. 160 e G. VERGA, *Teatro*, introduzione, note e apparati di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987, p. XLVII, in cui si legge: «nell'autunno '86, quando Verga era a Catania, probabilmente la volontà di una riduzione teatrale della novella di *Vita dei campi* si era già affacciata nelle conversazioni tra i due. E il fatto è facilmente spiegabile: dopo l'amarrezza per il fallimento di *In portineria*, che aveva infranto le illusioni del teatro della semplicità e sperimentata un'altra via, Verga ha già intenzione, per non correre più rischi, di rimettersi in carreggiata sulla strada maestra dei fortunati temi siciliani». A questo proposito, Stefano Telve ricorda però che «la riduzione della *Lupa* avviene quando la stagione migliore del verismo si era ormai conclusa» (S. TELVE, *Scrivere per la musica, scrivere per il teatro: la doppia riduzione de «La Lupa» di Verga*, in «Studi linguistici italiani», XXX (2004), pp. 51-84, a p. 53; cfr. anche la nota 8, pp. 53-54).

⁶ In una lettera a De Roberto, inviata da Vizzini il 14 aprile 1893, Verga riferisce: «Puccini mi ha scritto che delle modificazioni che desidera alla *Lupa* ne parleremo al mio ritorno a Milano, in giugno e che adesso sta musicando la *Bohème*» (G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 291); e ancora, il 15 luglio dello stesso anno, da Tabiano: «questo [Ricordi] desidera e quello [Puccini] mi ha chiesto qualche mutamento al libretto – meno proverbi, e la parte di Maricchia allungata e resa più tenera nel 2° atto. Risposi sì sul primo punto, ma quanto al secondo, se Maricchia al 2° atto non è gelosa e non si ribella finisce il dramma. E Ricordi ne conviene. Ad ogni modo siccome qualche

cogliendo le richieste del maestro, appronta una serie di suggerimenti per De Roberto, che gli trasmette in una lettera inviata da Milano il 7 aprile 1894, un documento importante che attesta un metodo di lavoro e l'esistenza di diverse stesure del testo teatrale. Verga scrive all'amico alludendo infatti a due versioni in prosa del dramma:

Prima di tutto datti la pena di leggere attentamente il manoscritto del dramma originario, nella nuova forma che ho voluto dargli e che sembrami d'assai preferibile alla prima, e cerca d'investirti dello spirito e della carne dei personaggi per intonarli a dovere malgrado i tagli e le abbreviazioni che nel libretto sono indispensabili [...] Quando non ti servirà più rimandami raccomandato il primo atto del manoscritto mio (dramma in prosa);

a due schemi per il libretto:

Confronta poi il nuovo schema di libretto che ti unisco al vecchio, e dopo un po' ti sarà facile raccapezzarti sui brani da omettere e sulle aggiunte da fare. Onde agevolarti questo compito ho sottolineato in rosso i versi che rimarrebbero tutti o quasi tutti tal quali. Per le trasposizioni ti sarà di norma lo schema mio. Solo la scena ultima va tutta, o quasi, rifatta di sana pianta. Nel nuovo cerca di variare al possibile i metri, e farli *rotti*, come dice il Puccini. Per accontentarlo, se vuoi, giacché adesso ha furia di cominciare, potresti mandarmi di mano in mano ciascuna scena, a misura che ti esce dalla penna»;

e al suo modo di procedere nella riscrittura del testo, ovvero, almeno in questo caso, un atto alla volta:

Fra qualche giorno ti manderò anche il 2° atto, appena l'avrò coordinato sul medesimo sistema.⁷

piccola modificazione volevo già fare nel taglio delle scene, promisi di occuparmene qui, e di concertare poi al ritorno con lui» (ivi, p. 295).

⁷ Ivi, p. 298. Pochi giorni dopo, con una lettera datata Milano, 13 aprile, Verga informa l'amico che gli avrebbe presto inviato il secondo atto della seconda redazione citato nella lettera del 7 aprile (ivi, pp. 298-299), e il 28 dello stesso mese gli scrive: «Intanto puoi lavorare sul manoscritto minuziosamente annotato pagina per pagina [...] Il second'atto *mio*, rifatto, te lo porterò io» (ivi, p. 301). Il 12 maggio, da Vizzini,

Ma l'impegno e l'intensa collaborazione dei due scrittori per la stesura del libretto d'opera de *La Lupa* e il testo teatrale – a cui Verga, come si è detto, teneva particolarmente, desiderando che andasse in scena prima dell'opera –⁸ si dimostrano presto vani: Puccini, che aveva già fatto intravedere un interesse altalenante per il progetto, nel 1895 si risolve definitivamente ad abbandonare il lavoro, usando per la *Bohème* alcune parti musicali scritte per *La Lupa*. Un musicista minore, Pier Antonio Tasca, riprende, anni dopo, il lavoro, musicando nel 1915 il libretto, che esce per la prima volta quattro anni più tardi, nel 1919 (Palermo, Tipografia Barravecchia e Balestrini), e una seconda nel 1932 (Noto, Tipografia Caruso) in occasione della prima esecuzione del 21 agosto di quell'anno al Littorale di Noto.⁹ Il dramma va invece in scena per la prima volta al teatro Gerbino di Torino, la sera del 27 gennaio 1896, con la compagnia Andò-Leigheb, ottenendo da parte del pubblico un'accoglienza non del tutto positiva.¹⁰ Nello stesso anno Verga raccoglie i suoi testi teatrali per i tipi di Treves: escono in un unico volume e in quest'ordine

Verga invia a De Roberto quanto promesso: «Eccoti il 2° atto, meno le prime due scene che hai già fatte. Ho segnato in rosso i brani che andrebbero omessi, e altri potrai ometterne tu giudiziosamente. Alla catastrofe troverai una piccola variante che sembrami preferibile. Mandami tosto che sarà pronto il 1° in bello» (*ibidem*).

⁸ Nella lettera del 13 aprile, già citata nella nota precedente, Verga scrive a De Roberto: «non voglio impegnarmi [...] a non far rappresentare il mio dramma prima che vada in scena l'opera. Anzi, farò il possibile per darlo prima. I mutamenti e stavo per dire gli abbellimenti li ho fatti al mio lavoro a questo scopo, e non vorrei farli seppellire sotto il *pan-pan* della musica» (ivi, p. 299).

⁹ Per i dettagli si veda S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «*La Lupa*» e *l'annullarsi cosciente*, in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*. Atti del Convegno nazionale, Perugia, 25-27 ottobre 1989, a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Firenze, Olschki 1991, p. 261; il contenuto del saggio è confluito poi nell'introduzione all'edizione che pubblica la novella, il testo teatrale e il melodramma de *La Lupa*: G. VERGA, «*La Lupa*». *Novella, dramma, tragedia lirica*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento 1991.

¹⁰ «Atto 1° impressione fortissima, le chiamate calorose – Atto 2° esito meno buono, 2 chiamate con qualche contrasto» (lettera a De Roberto, datata Torino, 29 gennaio 1896, in G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 309). Come si legge in questa stessa missiva, la sera seguente il dramma ottenne un maggior successo replicando in una versione diversa, ovvero corretta con l'integrazione di una scena che, già prevista nel testo, l'autore, durante le prove, si era lasciato indurre a eliminare. Cfr. anche la lettera di Capuana inviata da Roma, il 13 maggio 1896, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 359.

– inverso rispetto a quello cronologico per ragioni editoriali –¹¹ *La Lupa*, *In portineria* e *Cavalleria rusticana*.

Lo studio filologico del dramma de *La Lupa* pare dunque debba prendere le mosse da quel momento cruciale della storia del testo in cui, abbandonata l'idea del melodramma, Verga intraprende la correzione e la rielaborazione della precedente stesura in prosa, invertendo l'obiettivo e rendendo così il melodramma subordinato alla commedia.

I due testi, il melodramma e il dramma, si possono quindi pensare – così spiega Ferrone – come «la parte inferiore di un immaginario albero di manoscritti che ha come archetipo la novella del 1880: seguono poi le due filiazioni del primo dramma in prosa e della prima stesura del libretto; quindi le due opere stampate».¹² Si potranno dunque riconoscere nei manoscritti superstiti due differenti fasi compositive: una prima, alle quale appartengono le versioni del testo teatrale scritte in funzione del melodramma, e una seconda, alla quale si attribuiscono, viceversa, quelle del dramma rivisto dopo l'abbandono del progetto musicale, di cui sarà auspicabile misurare nella redazione definitiva l'incidenza delle scelte effettuate con finalità melodrammatiche.

Lo spoglio dei non pochi manoscritti del dramma de *La Lupa* (in parte autografi, in parte d'altra mano, e non tutti completi)¹³ evidenzia una situazione, come si è detto, piuttosto complicata, soprattutto nei rapporti tra i testimoni.

Una prima *recensio*, unita a una dettagliata descrizione dei manoscritti, si legge in *SV*. Nel saggio sono elencati e descritti sei testimoni manoscritti (tre autografi, siglati: A; B; C; e altri tre d'altra ma-

¹¹ «Va benissimo aggiungere la *Cavall[eria] rus[s]icana*», si legge in una lettera di Emilio Treves del 13 maggio 1896, «ma non metterla in principio, ché darebbe aria di vecchio a tutto il libro. Bisogna fare il contrario: cominciare dal nuovo» (G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 164). Sull'ordinamento del libro e sulla progettata prefazione a *La Lupa* richiesta a Verga dall'editore ma mai compiuta, si veda ancora *ivi*, pp. 163-167.

¹² S. FERRONE, «*La Lupa*». *Dissoluzione...*, cit., p. 196.

¹³ In questa sede non si darà conto delle unità archivistiche di poche carte o di una sola carta, autografe e no, recanti frammenti, appunti, o schemi del dramma, presenti presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (d'ora in poi BRUC), e neppure di quelle riprodotte su microfilm e conservate presso l'Archivio della Fondazione Mondadori.

no, siglati: D; E; F), tutti conservati presso il Fondo Verga della BRUC.

La tradizione è tuttavia molto più ampia, come documentano i microfilm conservati presso l'Archivio della Fondazione Mondadori:¹⁴ tali microfilm, oltre a quelli della BRUC, riproducono quasi certamente i materiali autografi e no relativi a *La Lupa* recentemente sottoposti a sequestro cautelativo presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Lo si deduce dal confronto con l'inventario procurato da Ornella Foglieni e se ne potrà avere certezza quando tali materiali diventeranno consultabili.¹⁵

L'analisi del testimoniale e collazioni condotte a campione su tutti i manoscritti hanno permesso di dividere la tradizione in due gruppi distinti: uno, che chiameremo α , riconducibile a un primo tempo compositivo, probabilmente quello in cui Verga scrive avendo come finalità la stesura del melodramma; e un altro, β , al quale appartengono i manoscritti stilati per il dramma, da attribuirsi dunque a una seconda fase nella storia del testo teatrale de *La Lupa*, attraverso cui si giunge alla prima edizione a stampa (*La Lupa, In portineria, Cavalleria rusticana. Drammi di G. Verga*, Milano, Treves 1896), da ritenersi il testo definitivo e quello di riferimento per l'edizione critica.

Qui di seguito si dà l'elenco completo dei manoscritti, a cui si assegnano nuove sigle; si indica inoltre l'eventuale corrispondenza con i testimoni descritti da Branciforti in *SV*.

Nelle rispettive serie, la sequenza dei testimoni rispecchia un plausibile ordine progressivo di stesura delle varie redazioni, in una situazione nella quale comunque la direzione delle correzioni e dei rifacimenti non è sempre facilmente razionalizzabile. Ciò vale tanto più per il gruppo β , in cui, come si vedrà, si dovranno considerare autonomamente i due atti. Si avranno pertanto due sequenze cronologiche diverse: E, F, G, H, I, per il primo atto, e L, M, E, H, I,

¹⁴ Altre due copie in microfilm dell'intera tradizione ad oggi nota sono in possesso della Fondazione Verga e della Biblioteca di Studi Umanistici «Francesco Petrarca» dell'Università di Pavia.

¹⁵ L'inventario stilato da Foglieni, Soprintendente ai Beni Librari della Regione Lombardia, è pubblicato on-line sul «Bollettino della Soprintendenza ai Beni Culturali della Regione Lombardia» del febbraio-marzo 2013.

per il secondo, dalla cui serie sono esclusi A2, F, G per le ragioni che si diranno.

Il gruppo α , i cui manoscritti, come detto, presentano versioni del testo del tutto differenti da quella che sarà accolta nella *princeps* (come si osserva anche dai nomi dei personaggi: «Maricchia» per Mara; «Mangialerba» probabilmente per Cardillo; e, diversi da quelli della definitiva o forse archetipi di Compare Janu, Grazia e Bruno o Malerba: «Compare Cheli»; «Sara» – nell'elenco dei personaggi a p. 1 di B corretto su «Santuzza», che è cassato –; «Battista» – nell'elenco dei personaggi a p. 1 di B corretto su «Turiddu Macca», che è cassato; dall'ordine delle scene e dalla successione delle battute), si compone dei seguenti testimoni:

A (A1+A2)

Fascicolo autografo di cc. sciolte di *In portineria*, sul verso di 32 delle quali si trovano alcune scene cassate de *La Lupa*; tali cc. sono così numerate: 17-36, 40-44, 48-54.

Vi si trovano frammenti del primo e del secondo Atto; il testo del primo si trova sulla colonna di destra, quello del secondo è a tutta pagina. Dalle poche scene superstiti, il primo Atto parrebbe la più antica testimonianza del gruppo α , mentre il secondo Atto sarebbe riconducibile al gruppo β . Si indicherà pertanto con **A1** il primo Atto, con **A2** il secondo.

A1. A p. 17 si legge parte della 1^a scena del primo Atto: «Sara | Non ci credete, no, non ci credete | Ragazze, alle parole inzuccherate»; a p. 20 inizia la 2^a scena; a p. 23 la 3^a, che prosegue fino a p. 31; a metà della p. 31 inizia la 6^a scena; e a p. 35 la 7^a (che corrisponderebbe, solo nella sostanza, alla 6^a di B); a p. 40 la fine dell'ultima scena del primo Atto.

A2. A p. 41 inizia il secondo Atto, la cui 1^a scena prosegue fino a p. 44; a p. 48 si legge parte della 2^a scena, a p. 50 inizia la 3^a, e a p. 53 la 4^a.

Riproduzione su microfilm, Fondazione Mondadori.

B

Fascicolo autografo di pp. 68: pp. [6] (bianche pp. [4] e [6]), pp. 1-60 (bianca e non numerata p. [28]), pp. [2] (bianche); prima di p. 29, allegata una carta autografa non numerata, scritta *recto* e *verso*, di

dimensioni inferiori; inchiostro viola. A p. [1]: «La Lupa | dramma in 2 atti»; a p. [2]: «Personaggi: | La gna Pina, detta la *lupa*, | Maricchia, sua figlia [...]»; a p. [3]: «La Lupa | Tragedia in 2 atti | di | G. Verga»; a p. [5] «La Lupa». A p. 1 inizia il primo Atto; a p. 29 il secondo. Il testo occupa la parte destra del foglio, spesso cancellato e riscritto sulla metà di sinistra.

Contiene il primo Atto con 6 scene e il secondo con 10. Come già osservato in *SV*, si tratterebbe di una prima redazione, probabilmente la più antica (se si escludono, solo per il primo Atto, i frammenti di A), come si evince anche dai numerosi e sostanziali rifacimenti e dalle integrazioni di intere scene.

BRUC, U. Ms. Verga; corrispondente ad A in *SV*.

C

Fascicolo di mano di Federico De Roberto, con interventi di Verga, di pp. 60: pp. [1-5] (bianca p. [4]), pp. 6-58, pp. [59-60]; inchiostro nero, gli interventi di Verga in inchiostro viola. A p. [1]: «La Lupa. | Dramma in due atti | di | G. Verga» e, sotto, di mano verghiana, in matita blu: «(1° Versione pel Melodramma)»; a p. [2]: «Personaggi | La gna' Pina (la Lupa) | Maricchia, sua figlia [...]»; a p. [3]: «La Lupa». A p. [5] inizia il primo Atto; a p. 30 il secondo; a p. [59] continua la lunga correzione di mano verghiana iniziata a p. 58; a p. [60] solo la firma «Verga».

Contiene il primo Atto con 6 scene e il secondo con 10. Il testo è quello di B, ma revisionato in molti luoghi.

Sono presenti numerosi interventi, oltre che di Verga, dello stesso De Roberto, che in diversi luoghi, per correggere, incolla cartigli sulla pagina.

BRUC, U. Ms. Verga; corrispondente a E in *SV*.

D

Fascicolo autografo di pp. 54: p. [1], p. 2 + p. [1], pp. 2-51, p. [52]; inchiostro viola e nero. A p. [1] della prima serie: «La Lupa. | Dramma in 2 atti» e, sotto, in matita blu, «1^a Versione»; a p. 2 della prima serie: «Personaggi | La gnà Pina | Maricchia [...]»; a p. [1] della seconda serie: «La Lupa». A p. 3 inizia il primo Atto; a p. 25 il secondo.

Contiene il primo Atto con 5 scene e il secondo con 10. Questo

testimone riproduce la versione di C (di mano di De Roberto, che corregge B) e presenta numerosi interventi correttori, con pagine interamente cassate e cartigli applicati.

Riproduzione su microfilm, Fondazione Mondadori.

Il gruppo β si compone dei seguenti manoscritti:

E

Fascicolo autografo di pp. 12 (non numerata p. [1], bianca e non numerata p. [12]), cui segue una c. 49bis (sul *recto*: «(Variante alla fine dell'ultima scena) / La voce di Nunzio da lontano, in fondo come se destandosi di soprassalto: / Chi è?... Ehi?... Chi è là?... / Nanni torna in scena quasi fuggendo, tutto sconvolto, e guardandosi intorno sospettoso»; bianca sul *verso*) + cc. 50-77 (scritte solo sul *recto*); inchiostro viola. A p. [1], il titolo: «La Lupa | Atto I. | (Nell'aia)». A p. 9, alla fine della 6^a scena del primo Atto, una nota d'autore recita: «come a pagina 13. N.B. Si può forse lasciare anche tutto circa alla fine della pagina 21 alla sortita di *Mara*. Sono in questo tratto comprese le scene 7.8. e 9»; il testo prosegue dunque con la 10^a scena, corrispondente, ma non sovrapponibile, alla 9^a della stesura definitiva. Il primo Atto inizia a p. [1] e si conclude a p. 11 con la fine della 10^a scena, il secondo inizia a c. 50 e si conclude a c. 77 con la nona battuta della 6^a scena del secondo Atto (vicina alla *princeps*).

Contiene il primo Atto con 7 scene (1^a-6^a e 10^a) e il secondo con 6 (la 6^a scena, che nella stampa si legge in una versione diversa, si chiude alla nona battuta del testo definitivo). Il testo del primo Atto parrebbe non solo anteriore a F, ma anche molto distante nella forma da questo testimone (in particolare la 1^a e 6^a scena, ma anche la 10^a che coinciderebbe, nella sostanza, con la 9^a della *princeps*), nonostante la corrispondenza dell'ordine e dei contenuti delle scene. Il secondo Atto sembrerebbe invece costituire una versione più avanzata e, come si legge anche in *SV*, potrebbe trattarsi di una copia di M.

BRUC, U. Ms. Verga; corrispondente a C in *SV*.

F

Fascicolo autografo, con poche correzioni dell'autore, di cc. 86, numerate a partire da c. 4; scritto solo sul *recto*; inchiostro viola. A c. [1]: «La Lupa | dramma in 2 Atti | di | G. Verga» e, sotto, in matita

blu: «(1^a Versione)»; in alto a destra inesatta nota a matita non autografa: «Le correzioni in matita sono autografe di V. su copia di altra mano» (il riferimento potrebbe essere alle varianti in margine della stessa mano moderna – rintracciabili però solo nel secondo Atto –, che trascriverebbe da un altro manoscritto non autografo con correzioni verghiane, riconducibile a G); a c. [2]: «Personaggi: | *La gnà Pina*, detta *La Lupa*, | *Mara*, sua figlia». A c. [3] inizia il primo Atto; a c. 50 il secondo.

Contiene il primo Atto con 9 scene e così pure il secondo. Nonostante non sembri essere tra i testimoni più recenti, il primo Atto si presenta già in una stesura vicina alla definitiva per l'ordine delle scene, per il testo delle battute e per la loro successione. Il secondo Atto differisce invece dalla *princeps* per il numero, l'ordine delle scene e per il testo delle battute.

Riproduzione su microfilm, Fondazione Mondadori.

G

Fascicolo d'altra mano, con interventi di Verga, di cc. 55, numerate a partire da c. 3; scritto solo sul *recto*; inchiostro nero e rosso, gli interventi verghiani in inchiostro nero. A c. [1]: «*La Lupa* | *Dramma* in due atti | di G. Verga» e, sotto, in matita blu: «(1^a Versione)»; a c. 2: «Personaggi | *La gnà Pina* detta *La Lupa* | *Mara* sua figlia [...]» («*La gnà Pina*», «*La Lupa*» e «*Mara*», in inchiostro rosso, così come solo i nomi degli altri personaggi). A c. 3 inizia il primo Atto; a c. 34 il secondo.

Contiene il primo Atto con 9 scene e il secondo, originariamente di 9 scene, con 7 per via della cassatura di due scene intere: la 7^a e l'8^a (la 9^a scena diventa pertanto la nuova 7^a). Il testo del primo Atto offre lezioni ancora assai prossime a quelle di F; il secondo Atto, in cui si contano numerosi interventi verghiani (soppressione di intere scene o passi e rifacimenti di battute), è sempre vicino a quello di F, dunque molto differente dalla *princeps*.

BRUC, U. Ms. Verga; corrispondente a D in *SV*.

H

Fascicolo d'altra mano, con interventi autografi, di pp. 78: pp. [1-2], pp. 3-78 (bianca e non numerata p. [42]) + 1 c. sciolta; inchiostro viola e rosso. A p. [1]: «*La Lupa* | *Dramma* in due atti | di G.

Verga» (il titolo «La Lupa» è scritto in inchiostro rosso; «Dramma» è cassato e sostituito da Verga con «Scene drammatiche», soprascritto), in alto a sinistra, in matita e di mano non verghiana: «Da copiare»; a p. [2]: «Personaggi | La gna Pina detta La Lupa, | Mara sua figlia» («La gna Pina» in inchiostro viola ripassato in rosso, «La Lupa» e «Mara», così come i nomi degli altri personaggi, in rosso); nella carta sciolta, in matita blu: «5 Copie in brochure. 1. Puccini. 1. Verga. 2. De Roberto. 1. P. †»,¹⁶ con un segno di richiamo, apposto al nome di De Roberto, sotto, in matita rossa: «Se Verga avrà la sua copia, basterà una sola per De Roberto». In calce, di mano di Verga, in inchiostro viola: «pag. 9 rigo 34 – cava gli occhi alle male persone. Pag. 9 rigo 51 Benedicite – Tutto in una riga sola – pag. 12 rigo 4 – Ho il viso da scherzare – Ho il viso da scherzare».¹⁷ A p. 3 inizia il primo Atto; a p. 43 il secondo.

Contiene il primo Atto con 9 scene e il secondo con 11. Come osserva Branciforti, il primo Atto sembra riprodurre il testo di G, revisionandolo; per il secondo Atto si assiste a una ristrutturazione delle scene e del loro ordine, ormai vicino alla versione a stampa: le scene dalla 1^a alla 6^a testimoniano già, pur con qualche differenza formale, quella che sarà la versione definitiva; Verga interviene sulla 7^a scena, chiudendola alla tredicesima battuta e con quella seguente avviando l'8^a, che si conclude in corrispondenza della fine della scena 7^a nella definitiva; così la scena 9^a di H corrisponde all'8^a della definitiva, la scena 10^a alla 9^a e l'11^a alla 10^a.

BRUC, U. Ms. Verga; corrispondente a F in *SV*.

I

Fascicolo d'altra mano, con numerose correzioni verghiane, di pp. 82: pp. [1-4], pp. 5-70 (bianca p. 42), cassate pp. 71-77, p. 78 ri-numerata 71, cui seguono pp. 72-74 e p. [75]; inchiostro viola e rosso. A p. [1]: «La Lupa | Dramma in due atti | di G. Verga» (in inchiostro rosso; «Dramma» è cassato e sostituito da Verga con «Scene drammatiche», soprascritto); a p. [2]: «Personaggi: | *La gna Pina*, detta *la Lupa*, ancora bella e provocante» (segue l'elenco dei perso-

¹⁶ Branciforti legge dubitativamente: «Strada» (*SV*, p. 159).

¹⁷ Il contenuto di questa carta sciolta non si riferisce a C ma, quasi certamente, a un testimone del melodramma de *La Lupa*.

naggi di mano completamente verghiana); a p. [3]: «una fiaba che narra la *zia Filomena*» (si tratta dell'*incipit* del cartiglio scritto da Verga e attaccato sulla pagina, cui segue il testo d'altra mano; in inchiostro rosso i nomi dei personaggi; si osserva qui un'inversione di pagine nella fascicolazione per cui questa [3] corrisponderebbe in realtà alla [4] e, viceversa la [4] alla [3]). A p. [4] inizia infatti il primo Atto; a p. 43 il secondo.

Contiene il primo Atto con 9 scene e il secondo con 11 (che diventano 10 con le cassature verghiane). Le scene 8^a e 9^a del secondo Atto sono scorciate e integrate nella 7^a; l'autore riscrive poi l'8^a, cassa le scene dalla 9^a alla 11^a, per riscrivere la 9^a e la 10^a. Il testo si presenta come una redazione prossima a H, su cui Verga appone sistematicamente correzioni e integrazioni, molte delle quali accolte nella *princeps*.

Riproduzione su microfilm, Fondazione Mondadori.

A (A1+A2)

Cfr. *supra*.

Come detto, solo il secondo Atto, che si indicherà con **A2**, è riconducibile al gruppo β , e in particolare, per l'ordine delle scene, probabilmente anteriore a F e G.

Riproduzione su microfilm, Fondazione Mondadori.

L

Fascicolo autografo di pp. 40 (non numerata p. [39], bianca e non numerata p. [40]); inchiostro viola. A p. 1: «La Lupa. | Atto II [...]», il foglio è diviso in due colonne simmetriche e su quella a sinistra si legge una lettera di accompagnamento al secondo Atto, indirizzata a De Roberto, datata Vizzini, 10 maggio (*incipit*: «Caro Federico, | Eccoti le bozze | del 2° atto [...]»; *explicit*: «Saluti | tuo Verga | Marco Verga»; l'ultima firma, in calligrafia infantile, è probabilmente del nipote).

Contiene solo il secondo Atto (con 11 scene). Il testo occupa una delle due colonne in cui è diviso il foglio, quella a destra nelle pagine dispari e a sinistra nelle pari; la colonna vuota è spesso usata per la riscrittura del testo cassato: così a partire da p. 12, in corrispondenza della 3^a scena, 36^a battuta del manoscritto (30^a nella versione definitiva), il testo è cassato e riscritto nella colonna a sinistra

del foglio; e a p. 17, la parte iniziale della 4^a scena è cassata nella parte destra del foglio e riscritta sulla sinistra. Le scene 7^a e 8^a di questo manoscritto corrispondono alla 7^a della definitiva (che subisce una riduzione di battute); pertanto la 9^a corrisponde all'8^a della definitiva; la 10^a alla 9^a e la 11^a alla 10^a.

Il testo pare configurarsi come la versione più antica del secondo Atto.

Riproduzione su microfilm, Fondazione Mondadori.

M

Fascicolo autografo, con correzioni dell'autore, di pp. 34 (non numerate pp. [32] e [33], bianca e non numerata p. [34]); inchiostro viola. Il testo occupa la parte destra del foglio.

Contiene solo il secondo Atto, a partire dalla 2^a scena, corrispondente ma non identica (in particolare per alcune varianti nelle battute finali) alla 3^a della definitiva; seguono le scene dalla 4^a alla 7^a, grosso modo così mantenute nella *princeps*; la scena 8^a riprende, ma solo nella sostanza, la 6^a scena di F e G, mentre la 9^a è simile alla 8^a della definitiva, la 10^a alla 9^a e la 11^a si avvicinerrebbe, ma, anche questa volta, solo nella sostanza, alla 10^a.

BRUC, U. Ms. Verga; corrispondente a B in *SV*.

La tradizione a stampa de *La Lupa* – non considerando le pubblicazioni postume – è costituita da:

T1 *La Lupa, In portineria, Cavalleria rusticana. Drammi di G. Verga*, Milano, Treves 1896, pp. 1-116.

Si tratta della *princeps*.

T2 *Teatro*, Milano, Treves 1912, pp. 173-237.

In questo volume si leggono anche *Cavalleria rusticana*, *In portineria*, *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*. Rispetto a T1 presenta poche varianti e non sostanziali, perlopiù interpuntive.

T3 *Teatro*, Milano, Treves 1920, pp. 173-237.

Si tratta della ristampa di T2.

Nell'edizione curata nel 1987 (G. VERGA, *Teatro*, cit.), Gianni Oliva sceglie di pubblicare T1, mentre pochi anni dopo, nel 1991,

Sarah Zappulla Muscarà opta invece per T2, in virtù del fatto che «rispetto alla *princeps* Treves, 1896, presenta soltanto lievi differenze, soprattutto di punteggiatura» (G. VERGA, «*La Lupa*». *Novella, dramma, tragedia lirica*, cit., p. 49).

In vista dell'allestimento dell'edizione critica del dramma, ignorando se e in che misura l'autore abbia sovrinteso alla stampa di T2, si sceglie come testo di riferimento la *princeps*, T1, dando tuttavia conto delle varianti di T2 in un'apposita tabella.

Gli scritti teatrali, per la natura stessa del loro genere, che comunemente vuole una ripartizione in atti e in scene, si tramandano sottostando allo «smembramento delle singole parti». ¹⁸ È sembrato pertanto opportuno – considerando l'abitudine di Verga di comporre metodicamente per sequenze narrative, ma anche pensando alla possibilità che alcuni manoscritti pervenuti in forma unitaria siano stati in realtà assemblati in un secondo momento (mi riferisco soprattutto a quelli che non sono conservati nella BRUC, ma non è escluso, negli scambi tra Verga e De Roberto, un riordinamento da parte dello stesso autore) ¹⁹ – studiare i testimoni manoscritti de *La Lupa*, e le diverse redazioni documentate dalle correzioni, non considerandoli testi unitari, conclusi e completi, ma raggruppamenti di singole parti, ognuna con una storia e tempi compositivi differenti, non necessariamente coerenti con quelle precedenti o successive (in alcuni casi, per esempio, il primo Atto risulta essere una versione più avanzata rispetto al secondo). Per stabilire i rapporti tra i testimoni, si è dunque proceduto, almeno inizialmente, collazionando il testo atto per atto e scena per scena, per considerare solo in un secondo momento i manoscritti nella loro unità e interezza.

Inoltre, come prova la tradizione de *La Lupa* (con quattro manoscritti d'altra mano, di cui uno sicuramente di De Roberto), per i testi teatrali possono proliferare le copie non autografe, con possibili interventi di mano dell'autore, i cui rapporti con i manoscritti autografi necessitano di un'indagine particolarmente attenta.

Come si è già anticipato, l'analisi dei testimoni e collazioni condotte a campione hanno dunque permesso di bipartire la tradizione

¹⁸ *SV*, p. 150.

¹⁹ Cfr. la lettera del 12 maggio 1894, citata qui alla nota 7, insieme alla quale Verga, che aveva già mandato a De Roberto il primo atto di una redazione del testo, gli invia separatamente il secondo, per di più incompleto.

manoscritta nei due gruppi α (cui appartengono: A1, B, C, D) e β (cui appartengono: E, F, G, H, I, A2, L, M).

Come già si evince dalla descrizione dei manoscritti, i testimoni di α recano un testo sensibilmente differente rispetto a quelli di β . Il gruppo α sembra documentare un'attenzione stilistica volta a facilitare il lavoro di versificazione di De Roberto, un procedimento non più rintracciabile nel gruppo β , in cui a un profondo processo correttorio linguistico e strutturale, si accompagna anche quello onomastico.

La collazione a campione del testo, nel tentativo di stabilire, all'interno di questi due gruppi, una successione cronologica, ha dato esiti da considerarsi ancora provvisori, ma utili a fornire qualche indicazione di metodo. Anzitutto, a conferma di quanto si è detto, per stabilire una corretta progressione dei manoscritti è necessario considerare i due atti della commedia separatamente (e talvolta procedere in questo modo anche con le singole scene).

I manoscritti del gruppo α risultano perlopiù compatti e omogenei tra il primo e il secondo Atto, ad eccezione di A che, come si è visto, può essere ricondotto a questa serie esclusivamente per il testo del primo Atto (A1). Per i testimoni di β la situazione è invece più complessa: si ha una sequenza cronologica per il primo Atto (dalla quale sono chiaramente esclusi i manoscritti che attestano solo il secondo Atto: A2, L, M) e una per il secondo, alla quale però non appartengono A2, F, G, che costituiscono un sottogruppo autonomo di β , dal momento che, in questi tre testimoni, il testo del secondo Atto risulta essere, per ordine e contenuto delle scene, profondamente diverso – molto probabilmente precedente (ma non senza punti di contatto, in particolare nell'ultima scena del dramma, con gli altri testimoni di β) – rispetto a quello, più aderente al definitivo, tramandato dagli altri manoscritti.

Nell'edizione critica si darà dunque a testo, come si è già anticipato, T1, corredato da due apparati genetici, uno per il primo e uno per il secondo Atto, che diano conto delle lezioni e delle varianti nei manoscritti di β , disposti in sequenza cronologica. Si avranno quindi nell'apparato del primo Atto: E, F, G, H, I; in quello del secondo saranno introdotti L e M, ma esclusi A2, F, G, per le ragioni di cui si è detto. Il testo del secondo Atto portato da questi ultimi tre testimoni sarà documentato in un'apposita appendice.

Occorrerà pensare a un'ulteriore appendice anche per i manoscritti del gruppo α , in cui si darà a testo D, il testimone che pare essere il più recente della serie, e in apparato al primo Atto le varianti di A1, B, C, mentre al secondo solamente quelle di B e C. In un secondo momento, si valuterà l'opportunità di mettere in relazione il testo di questi manoscritti, appartenenti a una fase compositiva più arretrata e che guardava ancora al progetto del melodramma, con la tradizione del libretto, diventato, come si è detto, un lavoro del tutto indipendente dall'opera teatrale.

Inoltre la cospicua stratificazione correttoria che presentano alcuni testimoni non esclude, a lavoro più avanzato, di considerare l'ipotesi di dividere gli apparati in più fasce o di pensare ad altre eventuali appendici per le singole scene.

L'introduzione, infine, sarà luogo deputato alla ricostruzione della storia del testo alla luce dei nuovi dati ecdotici acquisiti, alle osservazioni relative al contenuto del dramma nella sua evoluzione e in rapporto con la poetica dell'autore, e all'esposizione dei risultati dell'analisi dei documenti della tradizione esterna che avranno trovato riscontro nelle diverse versioni tradite.

A differenza della situazione ecdotica de *La Lupa*, quella di *Cavalleria rusticana*, dramma che insieme al primo costituisce un perfetto «binomio narrativo-teatrale»²⁰ (per analogia e contemporaneità dei soggetti, e nel segno della continuità – nonostante i dodici anni che separano le due rappresentazioni –²¹ del teatro verista sulle scene italiane),²² risulta indubbiamente meno complessa.

In *SV*, Branciforti dà notizia di un solo testimone conservato presso il Fondo Verga della BRUC. Si tratta di un manoscritto particolarmente importante, vale a dire la copia autografa, con poche aggiunte e correzioni, inviata alla Prefettura di Milano il 13 gennaio 1884. Questo costituisce dunque il testimone più vicino alla stampa²³ – com'è noto, il dramma esce per la prima volta sulla «Cronaca

²⁰ S. FERRONE, «*La Lupa*». *Dissoluzione...*, cit., p. 196.

²¹ *Cavalleria rusticana* va in scena per la prima volta il 14 gennaio 1884 al Teatro Carignano di Torino; cfr. G. VERGA, *Teatro*, cit., pp. XI-XLI.

²² Sul teatro verista si vedano i contributi della prima sezione di *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), 2 voll., Catania, Fondazione Verga 2007, I, pp. 7-61.

²³ Lo stesso Branciforti rileva una serie di varianti che provano come «il testo,

bizantina» del 1 febbraio 1884; in volume, in G. VERGA, *Cavalleria rusticana, scene popolari*, Torino, Casanova 1884 (ristampato dallo stesso editore nel 1893), poi in T1, T2 e T3.

Tuttavia tra i microfilm dell'Archivio Mondadori si trovano, oltre ai citati manoscritti de *La Lupa*, anche le riproduzioni di materiali autografi relativi a *Cavalleria* (i cui originali sono ugualmente sottoposti al sequestro cautelativo di cui si è detto),²⁴ i quali permettono così di ampliarne la tradizione. Essa risulterebbe pertanto composta da altri due manoscritti (che siglo A e B) e da tre esigui fascicoli di fogli sciolti che recano soltanto appunti e schemi (rispettivamente di cc. 3, 3 e 2).

Il manoscritto A è un fascicolo autografo di pp. 14, incompleto: contiene infatti le prime quattro scene e l'inizio della quinta. Per il contenuto e i nomi dei personaggi risulta portare una redazione distante dalla stampa e dunque anche dalla copia inviata alla Prefettura (che siglo C).

Il manoscritto B è un fascicolo autografo di cc. 28 + 1 carta sciolta. Il *recto* delle 28 carte e il solo *verso* dell'ultima (che reca la data: «18 ottobre 1883») accolgono una redazione integrale del testo; nel *verso* delle prime 18 carte si trova invece un'ulteriore redazione cassata, che si interrompe alla scena 8^a, e che pare anteriore al testo presente nel *recto* degli stessi fogli. Sarà pertanto opportuno siglare B1 la versione incompleta e cassata, e B2 quella scritta sul *recto* delle carte. Entrambe, sia B1 che B2, sembrano essere posteriori ad A e più vicine a C. Nella carta finale allegata al fascicolo si trovano un bozzetto per la scenografia e la didascalia iniziale.

Una volta scelto il testo di riferimento (sulla scorta dei risultati della collazione delle prime quattro stampe – per T2 e T3 vale invece quanto già detto per *La Lupa*), si dovrà dunque allestire un apparato genetico che riporti le lezioni e le varianti dei testimoni B1, B2 e C, disposti in ordine cronologico, nonché quelle eventualmente rinvenute nelle edizioni a stampa. Ad A, per via della struttura e del contenuto radicalmente diverso delle pur poche scene che attesta, si potrà invece pensare di dedicare un'appendice.

quale si presenta in questo manoscritto abbia avuto, per la stampa, un'ulteriore, sia pure lieve, revisione» (SV, p. 152).

²⁴ Cfr. ancora l'inventario stilato da Foglieni e citato alla nota 15.

Infine, occorre ricordare, come sottolinea anche Branciforti, che *Cavalleria rusticana* è il testo teatrale «più documentato biograficamente».²⁵ La tradizione esterna, soprattutto in questo caso, potrà pertanto risultare particolarmente utile per confermare la corretta ricostruzione dei rapporti tra i testimoni, oltre che per delineare opportunamente la storia del testo.

²⁵ *SV*, p. 153; qui e a p. 154, Branciforti dà un resoconto degli scambi epistolari che riguardano *Cavalleria*, fornendo in nota la relativa bibliografia, a cui rimando.

open access