

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 3

VERGA TRA SCRITTURA LETTERARIA E SCRITTURA EPISTOLARE

Atti delle Giornate di studio sulla filologia verghiana
per il Centenario della morte di Giovanni Verga
(Pavia, 8-9 aprile 2022)

a cura di
Carla Riccardi

Fondazione Verga - Euno Edizioni

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 3



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITUTIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-246-2

Finito di stampare nell'ottobre 2023

da Photograph - Palermo

Verga tra scrittura letteraria e scrittura epistolare

Atti delle Giornate di studio sulla filologia verghiana
per il Centenario della morte di Giovanni Verga
(Pavia, 8-9 aprile 2022)

a cura di
Carla Riccardi

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

CARLA RICCARDI	
Introduzione	9
CARLA RICCARDI	
L'edizione nazionale: risultati e prospettive	11
ALAIN PAGÈS	
L'émotion épistolaire. Sur quelques lettres inédites d'Émile Zola	17
BARBARA RODÀ	
Per l'edizione critica del testo teatrale di <i>Cavalleria rusticana</i>	25
FEDERICO MILONE	
Sulla lingua di <i>In portineria</i> . Stilizzazione dell'oralità e monolinguisimo	37
GIORGIO FORNI	
Sulle carte della <i>Duchessa di Leyra</i>	51
ROSY CUPO	
Considerazioni sul teatro verghiano	65
ANTONINO ANTONAZZO	
Per l'edizione delle <i>Pagine sparse</i>	79

FABIO MAGRO	
Sulla scrittura epistolare leopardiana	91
ILARIA BONOMI	
Il carteggio Verdi-Ghislanzoni	101
ANTONIO DI SILVESTRO	
A margine dell'edizione nazionale dell'epistolario: tra minute e 'belle copie'	111
GIORGIO LONGO	
Il carteggio Verga-Rod	123
Indice dei nomi	133

CARLA RICCARDI

INTRODUZIONE

Le giornate di studio sulla filologia verghiana dedicate a “*Verga tra scrittura letteraria e scrittura epistolare*” hanno colto l’occasione del Centenario della morte, non solo per ricordare il grande scrittore, ma, al di fuori di celebrazioni retoriche, per fare il punto – con un seminario di studio specifico – sull’Edizione Nazionale delle Opere di Verga, a cui poco manca per giungere alla conclusione per quanto riguarda i testi narrativi e teatrali. L’impresa, iniziata negli anni Ottanta e partita con notevole slancio, subisce una battuta d’arresto nei primi anni Duemila, per riprendere con un percorso molto produttivo tra il 2014 e il 2021 con la pubblicazione delle edizioni critiche dei *Malavoglia*, di *Novelle rusticane*, *Vagabondaggio*, *Primavera*, *Il marito di Elena*, *Dal tuo al mio*, *Una peccatrice* e con la messa in cantiere delle edizioni dei romanzi restanti (*Storia di una capinera*, *Eva*, *Eros*, abbozzi della *Duchessa di Leyra*) e dei testi teatrali *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *In portineria*, *Dal tuo al mio*, le *Cacce* teatrali e cinematografiche, le *Commedie mondane* e abbozzi teatrali, le *novelle* e le *pagine sparse*. È di questo cantiere che si è dato conto nelle giornate di studio. Un cantiere complicato e laboriosissimo sia per gli ultimi romanzi da affrontare sia soprattutto per i testi teatrali, dove il lavoro di elaborazione di una nuova struttura e di un nuovo linguaggio teatrale impegnano Verga in modo ossessivo, come dimostra la selva di manoscritti che si intersecano e si collegano in un rapporto a volte non facilmente districabile tra plurime stesure e/o utilizzo di carte come minute per manoscritti più avanzati. Certo la famosa “incontentabilità” di Verga si riscontra, come in tutte le opere già uscite nell’Edizione Nazionale, anche negli ultimi romanzi affrontati per l’edizione critica, come si avrà modo di rilevare per *Eva-Frine* ed *Eros*.

La dimostrazione migliore della vitalità dell’Edizione Nazionale è il fatto che, dopo il seminario pavese, sono usciti nel 2023 *Eva-Frine*, *Teatro I (Ca-*

valleria rusticana, La lupa, In portineria, Dal tuo al mio teatro) e *La Duchessa di Leyra*.

Prima però della parola fine sulle edizioni di opere narrative e teatrali, il Comitato dell'Edizione ha stilato un piano di edizione dell'epistolario e dei carteggi, su cui si è discusso nella seconda parte del seminario con interventi sull'epistolario di Zola e sui carteggi già pubblicati come quelli di Palazzeschi, Verdi-Ghislanzoni e di Verga con la famiglia. Una riflessione e un confronto sulle problematiche del genere epistolare ha riguardato la lingua delle lettere tra scritto e parlato e la scrittura epistolare leopardiana.

Il piano è certamente complesso e di non semplice attuazione per la mole delle lettere e il numero dei corrispondenti, piano che nel frattempo ha iniziato a realizzarsi con la stampa recentissima dei *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini* e continuerà con quella ormai prossima dell'importantissimo carteggio Verga-Capuana, con le Lettere ai nipoti e le Lettere a Paolina Greppi. In parallelo all'edizione cartacea uscirà per ogni volume anche l'edizione digitale, che permetterà di inserire le lettere che dovessero nel tempo emergere da archivi pubblici e privati.

Altra importante iniziativa a cura della Fondazione Verga e del Comitato per l'Edizione Nazionale è la digitalizzazione di tutte le edizioni critiche finora uscite sia nella prima sia nella seconda serie e, man mano, di tutte quelle che usciranno tra il 2023 e il 2025.

CARLA RICCARDI

L'EDIZIONE NAZIONALE: RISULTATI E PROSPETTIVE

Università di Pavia

Prima di iniziare una rapida carrellata sui risultati dell'Edizione Nazionale, prima e seconda serie, di cui già si sono illustrati i casi più spinosi, vorrei elencare le edizioni già uscite dal 2014 ad oggi nella seconda serie dell'Edizione Nazionale: abbiamo grandi testi: *I Malavoglia* curato da Ferruccio Cecco, *Novelle rusticane* da Giorgio Forni, *Vagabondaggio* da Matteo Durante con una revisione degli apparati di Forni, *Il marito di Elena*, a cura di Francesca Puliafito, *Dal tuo al mio* romanzo (2021) e *Dal tuo al mio teatro* (2019), a cura di Rosy Cupo, *Primavera* (2020), a cura di Giorgio Forni e di chi scrive, *Una peccatrice* (Daria Motta) 2022, e *La Lupa* (Barbara Rodà), *In portineria* (Federico Milone) riuniti in *Teatro I* 2023, *Eva* (Lucia Bertolini) 2023, *Abbozzi di romanzi: La Duchessa di Leyra- L'Onorevole Scipioni - L'uomo di lusso* (Giorgio Forni) 2023. Dodici edizioni in nove anni non è un bilancio da poco. Ma vediamo che cosa c'è in cantiere: *Storia di una capinera* (Andrea Manganaro), *Eros* (Federico Milone), *Pagine sparse* (Antonino Antonazzo), atti unici e sceneggiature (Stephanie Cerruto) accomunati dalla complessa elaborazione, dai molti strati di scrittura, che documentano gli intensi sforzi di Verga nella realizzazione di un rivoluzionario mondo narrativo. Il teatro poi: *Cavalleria rusticana* e *La Lupa* (Barbara Rodà), *In portineria* (Federico Milone), il teatro inedito (Rosy Cupo) presentano la vicenda compositiva della trasformazione delle novelle in drammi, mentre *Dal tuo al mio* - dalla disperante quantità di abbozzi (ma anche le precedenti non son tanto da meno) - fotografa un momento di crisi e di tentativo di superamento dal romanzo alla scena. Né si trascureranno i molti racconti sparsi, come le altre prove teatrali da quelle incompiute alla prima risalente agli anni Sessanta, come *I nuovi tartufi*, *Rose caduche*, ai bozzetti scenici *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, che diventeranno base per le ultime fatiche trasformistiche del Verga ovvero le sceneggiature per la nuova arte del cinema agli esordi.

E infine ma non ultimo per importanza: il grande lavoro per realizzare l'epistolario di Giovanni Verga è iniziato! Non si poteva attendere il completamento dell'edizione nazionale. Abbiamo tempi ristretti imposti dai finanziamenti del Ministero dei Beni Culturali, ma buone speranze di osservare tempi se non uguali almeno approssimati a quelli dei volumi di narrativa e teatro, pur consapevoli delle difficoltà dell'impresa.

Altra importantissima iniziativa è quella della riproduzione digitale dell'Edizione Nazionale, realizzata sempre da Interlinea. Sono già presenti sul sito della casa editrice: *Tigre reale I e II*, *Vita dei campi*, *Drammi intimi*, *Mastro-don Gesualdo*, *Don Candeloro e C.i* e sono in preparazione gli altri volumi della prima serie. Tutti sono stati sottoposti a revisione e aggiornamento e, dato il formato, sono suscettibili di nuovi interventi, qualora emergessero altri autografi o testimonianze epistolari significative (come certamente emergeranno dal lavoro sull'epistolario).

Questo il presente e il futuro insieme. Ora permettetemi un passo indietro verso l'ormai lontana nascita dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Per tracciarne la storia ho cominciato a rivedere le prime edizioni uscite da Le Monnier con i finanziamenti del Banco di Sicilia: data: 1987. Mi sono subito resa conto che dovevo fare veramente un passo indietro e accennare almeno alla vicenda del *Mastro-don Gesualdo*, il primo testo verghiano che ha avuto un'edizione critica nell'ormai lontano 1979. E devo anche anticipare che, arrivata alla fine della rassegna mi sono accorta di aver fatto la storia - concediamo alla critica verghiana questa gloria - della filologia d'autore esercitata sui testi in prosa, che si può dire nasca a Pavia con Verga. Un autografo visto da molti ma trascurato da tutti viene studiato per un lavoro di tesi e rivela subito il metodo di lavoro di Verga: su una stesura quasi una bella copia (ma parziale) si addensano correzioni interlineari e in margine, mentre sul verso di molte carte si allineano prime redazioni di singole pagine, densi rifacimenti al centro del manoscritto, in zona molto delicata (bilancio affettivo e sociale di Gesualdo, rapporto con moglie e figlia, crisi con la figlia innamorata del cugino), bozze in colonna fittamente corrette sono incollate su fogli bianchi fitti di rifacimenti delle stesse sequenze. Si trattava di allestire un apparato genetico che documentasse le molte tappe di una riscrittura *ab imis* soprattutto della seconda metà del romanzo, che riportasse i tanti abbozzi, ricucendo una trama dispersa in carte scartate dall'autore. Ma si trattava soprattutto di inventare una rappresentazione efficace, ordinata, leggibile delle lezioni precedenti, che Verga aveva scritto in rigo e corretto in interlinea e ricorretto lì o rifatto nei margini. E a poco a poco un primo modello di apparato prese forma. Intanto si provvedeva a catalogare i circa venti microfilm che Alberto Mondadori aveva fatto trarre negli anni Sessanta dai manoscritti ancora in mano ai Per-

roni. Microfilm che documentavano e documentano un materiale enorme, che purtroppo nel 1978, quando la regione Sicilia acquistò dagli eredi, non tutto giunse alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, essendone rimasta una parte cospicua in casa Perroni, da cui è uscito recentemente per essere messo all'asta, asta bloccata dalla Sovrintendenza ai Beni Librari di Lombardia, e manoscritti posti sotto sequestro dall'autorità giudiziaria presso il Centro per la Tradizione Manoscritta di Pavia. Tuttora non consultabili. Disponiamo però, oltre ai materiali conservati a Catania, dei microfilm e grazie all'iniziativa della Fondazione Verga delle copie digitalizzate dei microfilm, procurate per una più duratura conservazione e anche per una migliore leggibilità.

Nel 1978 grazie all'iniziativa di Francesco Branciforti nasce la Fondazione Verga e nel 1981 l'Edizione Nazionale. E la prima pubblicazione è *I tempi e le opere di Giovanni Verga* in cui Branciforti esamina tutti gli autografi presenti alla BRUC e delinea soluzioni filologiche che saranno confermate dalle singole edizioni critiche.

Nell'87 escono i due primi volumi: *Drammi intimi*, per le cure di Gabriella Alfieri e *Vita dei campi* a cura di chi vi parla, due testi che pongono problemi molto diversi e di diverso grado di complessità. Non ripercorro la storia di *Vita dei campi*, storia singolare e emblematica della ricerca verghiana, come pure delle violenze editoriali che questa raccolta ha subito, così come le *Novelle rusticane*. *Vita dei campi* fa parte del laboratorio che, partendo da *Nedda e Primavera*, giunge ai *Malavoglia*, sette anni intensi che vedono il recupero della realtà siciliana e un percorso che dal dato autobiografico arriva ai grandi miti dell'amore e della gelosia attraverso una sperimentazione stilistica rivoluzionaria, passaggio obbligato per la grande e clamorosa prova romanzesca. Si riconferma il modo di lavorare di Verga per fasi in cui si costruisce, si determina e si affina la materia del narrare: lo scrittore spesso raggiunge la soluzione più efficace solo sulle bozze (e dichiarerà infatti di vedere ciò che non va solo in quella fase). Di qui la necessità di approntare apparati genetici complessi, per tacere delle difficoltà di lettura (tipiche di tutti i testi verghiani anche per la sua attitudine al risparmio: quindi più scritte in interlinea e margini affollati di lezioni), ma anche la necessità di aggiungere appendici, che documentino i vari momenti elaborativi attraverso la trascrizione di abbozzi, che spesso diventano copie di lavoro e presentano lezioni che fanno evolvere il testo verso redazioni successive, ma non le completano. Poi la vicenda editoriale della raccolta è particolare per la revisione che i testi subiscono quando vengono ripresi nel '93 sull'«Illustrazione Italiana» e poi nel volume completamente illustrato del '97. Ma di ciò ho già molto scritto e parlato.

Nel 1988 escono *I carbonari della montagna* e *Sulle lagune*, (Rita Verdira-

me) i due romanzi d'esordio: anni 1861 e 1862-1863. Del primo si ha un solo manoscritto, mentre il manoscritto di *Sulle lagune* è perduto.

Il 1988 è un anno felice per l'Edizione nazionale: escono altri 4 volumi: *Tigre reale I e II* e *Mastro-don Gesualdo 1888* e 1889.

Ambedue i romanzi tanto lontani di anni come di tematica e stile si presentano in due redazioni: la prima di *Tigre reale* rimase consegnata a due manoscritti, un autografo e una copia, la prima del *Mastro* fu stampata a puntate nel 1888 nella «Nuova Antologia». Qui il dato interessante è la documentazione del lavoro preparatorio fatto di schemi tematici, elenchi di personaggi, messa fuoco di posizioni ideologiche. E poi molti abbozzi che facevano iniziare la vicenda dall'infanzia di Gesualdo secondo un itinerario quasi picaresco.

Negli anni Novanta escono in sequenza le edizioni di *I ricordi del capitano d'Arce* (1992) e *Don Candeloro e C.i.* nel 1994. Questa cronologia di pubblicazione, che ha anche delle ragioni casuali dovute al lavoro più o meno concomitante dei curatori, Stefano Rapisarda e Cosimo Cucinotta, rispecchia l'intreccio compositivo tra le due raccolte messo accuratamente in luce nelle introduzioni.

Ultimo a uscire nel 2003 è *Per le vie* a cura di Raffaele Morabito. Che cosa succede? Mentre *Vagabondaggio* è a un passo dall'essere stampato, interviene il passaggio di proprietà della casa editrice Le Monnier al Gruppo Mondadori Education. L'edizione nazionale, dopo un quindicennio decisamente produttivo, si blocca. Con Gabriella Alfieri iniziamo un percorso di ripartenza che si concreterà nei primi anni dieci con un nuovo Comitato e un nuovo editore, Interlinea di Novara grazie all'intesa con Roberto Cicala, non solo editore, ma anche collega ovviamente sensibile al lavoro filologico.

Il primo volume nel 2014 è gloriosamente *I Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco in una edizione completamente riveduta, direi praticamente rifatta, sulla precedente uscita nel 1995 presso *Il Polifilo* di Milano per conto della Banca Commerciale Italiana. Gli apparati e le appendici sono stati nuovamente e attentamente ricontrollati sugli autografi attraverso le riproduzioni dei microfilm del Fondo Mondadori e le carte conservate a Catania. Non solo: tutto è stato adattato alle nuove norme e a una aggiornata rappresentazione delle varianti, che ha potuto usufruire di soluzioni più flessibili grazie agli strumenti informatici, come sperimentato dai primi anni 2000 nell'Edizione Nazionale dei *Promessi sposi*.

Nel 2016 è la volta di un altro volume importante: le *Novelle rusticane*.

La storia editoriale delle *Novelle rusticane* presenta alcune analogie con la vicenda di *Vita dei campi* (due edizioni a grande distanza di tempo la *princeps* dell'83 presso Casanova e *La Voce* del 1920) ed è ricostruita sulla base dei molti documenti autografi e a stampa da Giorgio Forni. Il problema come

ho detto è analogo a quello di *Vita dei campi*, ma ancora più complesso dato il moltiplicarsi di manoscritti apografi e dattiloscritti, bozze corrette a memoria dal Verga senza riscontro sugli originali, al punto che la redazione della Voce viene in certo modo superata dall'ultima correzione del manoscritto apografo MS, correzione che Verga intraprese una volta accortosi delle innumerevoli scorrettezze della Voce: accolta come testo critico la *princeps* uscita presso Casanova, in appendice sono stati collocati il testo del 1920, ma anche il manoscritto MS risultato dell'ultima correzione e ultima privata volontà dell'autore

Vagabondaggio (2018), ancora una testimonianza del lavoro di Verga in cui i progetti si susseguono, si intrecciano sempre a caccia di nuove vie, di altre tematiche, di scritture in cui si aggredisce la materia narrativa da inediti e clamorosi punti di vista.

Siamo nel pieno della nuova officina: quella del secondo romanzo del *Ciclo dei vinti*. Matteo Durante riprende sapientemente la questione delle tre novelle, da cui deriva la prima ed eponima della raccolta, novelle ricavate variamente dai sette abbozzi del *Mastro*, che prevedevano un racconto da romanzo di formazione da far iniziare dalla nascita di Gesualdo per seguirlo in tutte le tappe della carriera, abbozzi abbandonati ben presto, ma nell'economia creativa di Verga quasi immediatamente riutilizzati. Si delinea la storia degli anni dall'83 all'87, la si illustra con accuratezza e con abbondanza di dati biografici di un periodo difficile anche economicamente per Verga, periodo segnato dal fiasco di *In portineria* e dai rapporti spinosi con gli editori. Si avvicendano Treves, Casanova, Barbèra, da cui infine uscirà il volume.

La scelta del testo critico non cade tuttavia sulla *princeps*, ma sulla stampa Treves del 1901, con la seguente motivazione: «di fronte a un itinerario compositivo tormentato e non privo di incertezze, l'edizione non poteva che privilegiare l'ultima matura volontà verghiana consegnata alle pagine di *Tr*».

Con *Il marito di Elena* (2019) ci troviamo in una situazione apparentemente semplice: un unico manoscritto. In realtà la curatrice, Francesca Puliafito, ha riscontrato come al solito stratificazioni di diverse stesure, testimoniate non solo dalle fitte revisioni interlineari, ma anche da stesure parziali conservate sul verso per lo più cassato: una volta rifiutate, Verga utilizzava la facciata rimasta bianca per elaborare la versione definitiva. Anche la presenza di numerazione cassata e riscritta più volte rivela il succedersi di diversi assetti e cambiamenti di progetti, dimostrati attraverso le limpide tavole dell'introduzione. Una di queste stesure è un *incipit* assai lontano dal definitivo: inizia infatti dal processo al marito di Elena colpevole non dell'uccisione della moglie fedifraga ma dell'amante di lei; tuttavia né l'anticipazione dello scioglimento né il cambio di vittima rappresentano il fuoco dell'interesse quanto le dichiarazioni teoriche, che riprendono il tema del rapporto

di causalità tra sentimenti e azioni, già accennato nella premessa alla *Coda del diavolo*, qui svolto in termini di analisi psicologica, che preludono alla anamnesi dei comportamenti sviluppata nella lettera al Farina premessa all'*Amante di Gramigna*. Si tenta la realizzazione dell'indagine, la vivisezione dei personaggi e delle storie, come da testamento di Enrico Lanti in *Eva*.

Della complessità di *Dal tuo al mio* si è detto e basta guardare l'indice con l'elenco degli abbozzi. Sul teatro Verga lavora ossessivamente, riscrivendo scene su scene: lo dimostra *In portineria* con le sue infinite redazioni, ma anche *La lupa*, perché è chiaro che Verga dopo la felice e sembrerebbe rapida trasformazione drammatica di *Cavalleria* (due manoscritti di cui il primo mutilo, anche se sono sempre ipotizzabili dispersioni) sta cercando di rivoluzionare il dialogo teatrale, così come aveva fatto per la narrativa.

Facciamo un passo indietro per concludere con *Eva* e *Eros*. L'edizione di *Eva*, primo tra i romanzi a presentare più stesure con stratificazioni e intrecci tra redazioni, è la prima uscita del 2023 (per le cure di Lucia Bertolini) insieme con *Abbozzi di romanzi: La Duchessa di Leyra - L'Onorevole Scipioni - L'uomo di lusso* (Giorgio Forni). Una prima versione intitolata *Frine* conferma il modo di procedere di Verga da una prima stesura 'sbagliata' come ottica, struttura, stile al rifacimento di successo, modalità creativa che si ripeterà da *Eros* al *Mastro-don Gesualdo*.

Eros è l'altro romanzo con cui nel 1874 Verga insegue il successo definitivo: iniziato dopo *Tigre reale* nell'autunno del '73 e terminato alla fine dell'estate 1874, esce prima del suo "gemello" sempre da Brigola. Avrà, vivo Verga, undici edizioni fino all'ultima presso Treves del 1920.

Anche *Eros* ha una storia complessa di rifacimenti: un primo manoscritto α intitolato *Aporeo* è da considerare come prima redazione, non solo per i diversi nomi dei personaggi, ma soprattutto per la fitta stratificazione di fasi correttive che lo indicano come esemplare di un primo tormentato momento elaborativo. Non manca uno schema, dove sono indicate linee correttive per i caratteri e i comportamenti dei personaggi. Quattro autografi successivi e tutti incompleti o che si completano a vicenda, la cui sequenza cronologica, non semplice da definire, è attualmente oggetto di indagine in collaborazione con Federico Milone. Oggi non ne parliamo dato che il lavoro è iniziato da poco e lasciamo la parola a chi sta per concludere e dare alle stampe il suo lavoro. E ascolteremo invece i lavori in corso su *Storia di una capinera*, *Eva*, *Teatro edito e inedito*, *Pagine sparse*, *Duchessa di Leyra*, e ultimi bozzetti teatrali e sceneggiature.

Ed ora è la volta dell'epistolario, che ha ormai preso decisamente l'avvio e si presenta come un'opera monumentale e preziosa per definire con maggiore accuratezza la rete dei rapporti di Verga con scrittori, amici, famiglia, amori.

ALAIN PAGÈS

L'ÉMOTION ÉPISTOLAIRE. SUR QUELQUES LETTRES
INÉDITES D'ÉMILE ZOLA

Sorbonne nouvelle / ITEM, CNRS

Telle qu'elle a été recueillie, en plusieurs volumes successifs, la correspondance d'Émile Zola comprend environ 5200 lettres¹. Mais, comme pour toutes les correspondances d'écrivains, ce corpus n'est pas figé. De nouvelles lettres surgissent régulièrement. Depuis quelques années, elles sont particulièrement nombreuses. Il semble que le flux des nouveautés ne soit pas sur le point de se tarir. Car le marché des autographes zoliens est particulièrement actif : lors d'une vente publique, une lettre écrite par l'auteur de *Germinal* attire toujours de nombreux acheteurs potentiels.

Les textes de ces lettres inédites sont accessibles grâce aux catalogues de vente ou aux sites de vente en ligne qui les diffusent. Très souvent, l'image de l'autographe est proposée, pour mieux séduire les acheteurs potentiels. Dans la plupart des cas, il s'agit de lettres courtes, d'une page ou de deux pages. Et pourtant, même réduites à quelques lignes, elles ne déçoivent jamais. Car pour le lecteur de la correspondance de Zola, attentif à la multiplicité des informations dont elle est chargée, elles possèdent une résonance particulière.

C'est la nature de cette émotion que nous voudrions envisager ici. Nous évoquerons d'abord la surprise visuelle devant l'autographe qui surgit : la réalité d'une l'écriture, une apparence graphique, un décor visuel. Puis nous nous interrogerons sur ce que dévoile une lettre inédite : même courte, elle

¹ L'édition de la correspondance d'Émile ZOLA comporte 13 volumes. Onze volumes pour la correspondance générale : *Correspondance*, sous la direction de B.H. Bakker, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal - Paris, Éditions du CNRS 1978-1995, 10 volumes, suivis des *Lettres retrouvées (1858-1902)*, présentées par O. Morgan et D.E. Speirs, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal - Paris, CNRS Éditions 2010. – Deux volumes pour la correspondance intime : *Lettres à Jeanne Razerot (1892-1902)*, édition établie par B. Émile-Zola et A. Pagès, Paris, Gallimard 2004, suivies des *Lettres à Alexandrine (1876-1901)*, édition établie par Émile-Zola et A. Pagès, avec la collaboration de C. Grenaud-Tostain, S. Guermès, J.-S. Macke et J.-M. Pottier, Paris, Gallimard 2014.

est souvent capable de livrer une phrase, une formule – la possibilité d’une citation qui donne au texte de la lettre une valeur particulière. Enfin, il faut ajouter que chaque inédit, telle une pièce minuscule insérée dans un vaste puzzle, complète un réseau textuel dont il enrichit la signification, en invitant à une relecture des éléments antérieurs, éclairés par des rapprochements qui deviennent possibles.

1. La surprise visuelle

Voici le texte d’une lettre de jeunesse inédite: datée du 26 novembre 1864, elle est adressée à un critique du nom d’Émile Deschanel. Zola est alors âgé de 24 ans:

Cher monsieur,

Tout ce que vous ferez sera bien fait. Je n’ai jamais douté de votre obligeance à mon égard, et je sais que vous me donnerez le plus de place que vous pourrez.

Je regrette de vous importuner de la sorte. À mon âge on est âpre à la curée, et on n’a pas de pitié pour les puissants. Pardonnez-moi.

Veillez agréer, je vous prie, l’assurance de mes sentiments reconnaissants et dévoués².

Au bas de ce texte on peut lire la signature de l’écrivain. Celle-ci est tracée d’une écriture large, avec des lettres ascendantes, disposées légèrement en biais: «Émile Zola». Le prénom et le nom s’équilibrent. Ils occupent un espace à peu près identique, de part et d’autre du Z médian qui sépare les deux parties de l’ensemble. Les formes du E et du Z flottent quelque peu. Dans leur jeu graphique, on peut déceler la détermination de l’auteur, soucieux d’affirmer sa propre personnalité avec ce nom qui connote une origine étrangère: «Zola». Ouvertes par le sifflement du Z, ces deux syllabes italiennes résonnent dans l’oreille de celui qui cherche à les prononcer. L’image de la suite de l’alphabet (A-Z) s’impose à son esprit. De A à Z, ou de Z à A, peu importe la direction du parcours qui sera accompli. Celui qui inscrit ce patronyme hérité d’un père italien, né à Venise (et dont il veut poursuivre, sous une autre forme, la carrière d’ingénieur interrompue par la mort), est convaincu que ces deux syllabes lui ouvrent la voie de la littérature, puisqu’elles symbolisent l’idée d’une totalité alphabétique³.

² Lettre inédite, collection particulière.

³ Dans «Les Dimanches d’un bourgeois de Paris», en 1880, Guy de Maupassant évoquera les sono-

L'autographe se limite à une seule page. De couleur bleutée, il comporte un en-tête où l'on peut lire l'indication suivante, imprimée en lettres capitales: «Librairie de L. Hachette et C^{ie}. Boulevard Saint-Germain, 77». Zola est, en effet, un employé de la librairie Hachette depuis mars 1862. Il la quittera en janvier 1866. Il est alors chef du service de la publicité, en contact avec tous les écrivains de la maison d'édition. Émile Deschanel, qui est un critique littéraire renommé, en fait partie⁴.

En cette fin du mois de novembre 1864, Zola est encore un inconnu dans le monde des lettres. Mais il tient à s'y engager avec détermination. Il vient de publier les *Contes à Ninon*, un recueil de contes – sa première œuvre. Il demande à Émile Deschanel, qu'il connaît bien, de faire un compte rendu du volume dans *Le Journal des Débats*. Ce dernier acceptera ; et l'article paraîtra quelques semaines plus tard, en janvier 1865.

Zola se montre respectueux, mais direct en même temps. «À mon âge on est âpre à la curée»... Ce terme de «curée» mérite d'être souligné. Il formera plus tard le titre d'un des romans des *Rougon-Macquart* qui traite de la spéculation foncière dans le Paris du Second Empire. Que doit-on lire sous ce mot? Il faut se jeter dans la bataille littéraire, saisir les occasions, ne pas les laisser passer, déclare Zola, qui parle sans détour. Il justifie sa demande de protection en invoquant la dureté des conditions matérielles imposées aux débutants. La formule employée aboutit pratiquement à adresser un ordre à celui qui est mis ainsi en demeure de l'exécuter.

Ajoutons (ce qui explique peut-être une telle audace) que Zola connaît bien la pensée de Deschanel dont il a lu l'essai sur la condition des écrivains et des artistes, publié en cette même année 1864: *Physiologie des écrivains et des artistes. Essai de critique naturelle*. L'ouvrage, qui l'a marqué, aura une forte influence sur lui⁵. Dans son analyse du mécanisme de la création artistique, Deschanel souligne l'importance du «tempérament» et du «milieu». Ce sont des notions que Zola reprendra bientôt, quand il construira le projet des *Rougon-Macquart*, quelques années plus tard.

Ainsi, en quelques lignes, au moment où Zola pénètre dans la carrière littéraire, cet autographe à la couleur bleutée met en scène une rencontre intellectuelle: le dialogue entre l'un des grands auteurs de la librairie Hachette et le jeune chef de la publicité de cette maison d'édition, utilisant à son profit l'un de soutiens sur lesquels il peut s'appuyer.

rités de ce «nom, rapide et court, aux deux syllabes bondissantes dans le retentissement des deux voyelles» (*Contes et nouvelles*, édition L. Forestier, t. I, Paris, Gallimard, «La Pléiade» 1974, p. 147).

⁴ É. Deschanel (1819-1904) sera nommé professeur au Collège de France en 1881.

⁵ Voir C. BECKER, *Les apprentissages de Zola*, Paris, PUF, «Écrivains» 1993, pp. 121-122.

2. La saveur d'une expression

Voici une autre lettre inédite. À la différence de la précédente, elle se situe dans la dernière partie de l'existence de l'écrivain. Écrite le 20 février 1893, alors que Zola est en train d'achever le cycle des *Rougon-Macquart*, elle est adressée à un journaliste :

Mon cher confrère,

J'ai cessé pendant vingt ans de boire du café. Je me suis remis à en prendre un peu, et je sens que mes nerfs s'en accommodent assez mal. Mais je suis un grand buveur de thé, je ne bois plus que du thé, ayant cessé depuis longtemps tout commerce avec le vin. Or, je rencontre beaucoup de personnes que le thé empêche de dormir, lorsque le café les laisse parfaitement calmes. Je crois bien qu'en ces matières il n'y a qu'une question de tempéraments et d'habitudes.

Cordialement à vous⁶.

Zola répond à une question sur ses habitudes alimentaires. Les journaux de cette époque aimaient multiplier les enquêtes sur toutes sortes de sujets. Écrivain célèbre, on le sollicitait fréquemment. Par courtoisie, il ne s'est pas dérobé lorsqu'on l'a interrogé.

Bien qu'elle soit datée avec précision, cette lettre paraît se situer en dehors du temps; il suffit de la lire pour l'apprécier, la savourer. Ce texte est un tableau. Voilà une déclaration qu'il est possible d'encadrer et d'afficher dans une salle à manger, pour qu'elle soit lue au moment du repas. Revendiquant une certaine sagesse, puisqu'elle rejette «tout commerce avec le vin», elle invite les convives à la sobriété. Réfléchissant sur les usages combinés du thé et du café, elle esquisse une sociologie des usages alimentaires liée à la diversité des «tempéraments».

Lorsqu'il tient ces propos, Zola suit, depuis plusieurs années déjà, un régime qui lui a permis de maigrir d'une façon importante. Il a réussi à perdre plus de 15 kilos, passant d'un poids de 96 kg à un poids de 80 kg. Son régime consistait à éviter de boire pendant les repas, et de boire beaucoup de thé: il lui arrivait d'en boire plus d'un litre dans une journée⁷. Les journaux qui reproduisent alors sa silhouette, par des dessins ou des photographies, s'étonnent du changement opéré, en si peu de temps, dans le personnage gras et bouffi qu'ils avaient coutume de représenter au début des années 1880.

⁶ Lettre inédite, collection particulière.

⁷ Voir le témoignage d'É. TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle*. Émile Zola, Paris, Flammarion 1896, p. 119.

Au-delà des mots, cette lettre-portrait nous livre une image précieuse: elle nous permet d'entrevoir un Zola rajeuni, à l'âge de 53 ans, heureux d'avoir retrouvé l'aisance physique qu'il avait à l'époque de sa jeunesse.

3. Paroles rapportées

Dans une correspondance déjà constituée, riche d'un grand nombre de documents, une lettre inédite, surtout lorsqu'elle est courte, ne bouleverse pas les données de l'ensemble. Mais elle ajoute une pierre à l'édifice. Elle peut faire surgir un correspondant inconnu, signaler un événement, donner l'indication d'une rencontre que l'on ne connaissait pas, mettre l'accent sur un interlocuteur qui prend tout à coup de l'importance, et éclaire, par sa présence, les autres personnages.

Pour illustrer cette idée, voici l'exemple d'une lettre inédite adressée par Zola à une romancière du nom de Marie Régnier, le 7 décembre 1882:

J'achève *La Couleuvre* et je veux vous dire quelques mots bien francs, à la volée de la plume, encore sous l'impression chaude de la lecture.

[...] La première partie me va tout à fait: il y a là une étude serrée, de l'analyse exacte, des êtres vivants campés sur leurs deux pieds. Ensuite, l'étude me paraît se perdre un peu dans la thèse, on voit poindre le plaidoyer pour le divorce; et vous savez que je ne suis pas de l'école utilitaire, j'estime que notre rôle est simplement d'apporter des documents. Or, vos documents sont réfutables [...].

Je songeais à notre impeccable Flaubert en vous lisant, et je me promettais d'être sévère comme il l'aurait été, pour vous montrer que je vous traite en homme⁸.

Marie Régnier était une amie de Flaubert⁹. Dans cette longue lettre, de trois pages (dont nous ne donnons ici que quelques extraits), Zola commente un roman que celle-ci vient de lui adresser, intitulé *La Couleuvre*¹⁰. Il critique la méthode employée par la romancière qui, à travers une histoire

⁸ Lettre inédite, proposée par le catalogue en ligne de la librairie Le Feu Follet, 2021-2022 (<https://www.edition-originale.com/fr>).

⁹ Auteur de romans et de pièces de théâtre, Marie Régnier (1840-1887) était l'épouse d'un médecin que connaissait Flaubert. Elle publiait ses œuvres sous le pseudonyme de Daniel Darc.

¹⁰ *La Couleuvre*, Paris, G. Charpentier 1882.

d'amour, bascule dans le roman à thèse en proposant un plaidoyer en faveur du divorce¹¹. Mais c'est la formule qui suit, où il est question de Flaubert, qui nous intéresse. Car elle ne peut manquer de surprendre le lecteur moderne, attentif aux questions que soulève la théorie du «genre»: *traiter une femme en homme!*

Zola fait référence à une expression employée quelquefois par Flaubert, lorsque ce dernier s'adressait à l'une de ses amies: «Je vous traite en homme...» Par ces mots, l'auteur de *Madame Bovary* signifiait à son interlocutrice qu'il la mettait sur un plan d'égalité, qu'il lui parlait avec franchise, sans détour, en laissant de côté les conventions de la galanterie. Zola reprend une expression qu'il lui est arrivé d'entendre¹². Sa lettre fait écho à un passé proche (Flaubert est mort deux ans auparavant). Elle restitue un peu de cette parole inimitable du romancier que son entourage appréciait tant («notre impeccable Flaubert...») — une parole enthousiaste, très libre dans ses jugements, dont il se souvient et dont Marie Régnier conserve également la mémoire.

On mesure, avec cet exemple, le prix qui peut s'attacher, dans une lettre, à une simple notation capable de faire revivre un événement ou de restituer un propos. Au détour de cette lettre à Marie Régnier, c'est tout l'esprit de la conversation de Flaubert qui surgit, d'une manière fugitive.

Cette parole rapportée, glissée dans le fil de l'épistolaire, peut nous conduire à reprendre le texte d'une autre lettre de Zola, adressée, cette fois, à Flaubert. Dans cette lettre très connue, écrite le 9 août 1878, l'écrivain annonçait à son vieil ami l'achat de sa maison de campagne de Médan. Cette maison, il la fera agrandir plus tard; il lui fera subir d'importantes transformations; mais, à l'origine, ce n'était qu'une bien modeste propriété, en très mauvais état. C'est ce qu'il explique dans sa lettre de 1878, en donnant des

¹¹ Il s'agit, à cette époque, d'une question d'actualité: une loi autorisant le divorce sera bientôt votée en France, en 1884.

¹² Voir la lettre à Louise Colet du 28 septembre 1846: «Si je te regardais comme une femme commune, je ne te dirais pas tout cela. Mais ce qui te déplaît peut-être, c'est justement que je te traite comme un homme et non comme une femme». Ou la lettre à Marie Régnier du 7 septembre 1877: «Ai-je mon pardon? Maintenant que je vous ai traitée en homme, je vous baise les mains comme il sied à la belle dame que vous êtes». Voir encore cette lettre du 3 septembre 1867, adressée à Amélie Bosquet: «On a bien raison de vous aimer, car vous êtes une bonne femme ou un bon esprit. Combien d'autres, qui ne sont pas dignes de décrocher vos bottines, m'en auraient voulu pour les duretés de ma dernière lettre! Je vous ai écrit comme à un homme, et je vois que j'ai bien fait». Ces citations sont extraites de l'édition électronique de la *Correspondance* de Flaubert établie sous la direction d'Y. Leclerc et D. Girard, en ligne sur le site de l'Université de Rouen (<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/correspondance/>). Pour un commentaire des propos de Flaubert, on pourra se reporter à l'article de TH. POYET, *Lettres de Flaubert à Louise Colet. Le romancier et la femme poète*, in *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, sous la direction de C. Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon 2002, pp. 377-390.

détails sur la situation géographique de l'habitation: «J'ai acheté une maison, une cabane à lapins, entre Poissy et Triel, dans un trou charmant, au bord de la Seine; neuf mille francs, je vous dis le prix pour que vous n'ayez pas trop de respect¹³».

La «cabane à lapins»... Voilà une formule étonnante. Elle est souvent citée, car elle fait sourire, si l'on compare la «cabane à lapins» initiale avec ce qu'elle est devenue, quelques années plus tard, une luxueuse demeure bourgeoise. Est-ce une simple plaisanterie? La relation que nous venons d'établir entre la lettre de décembre 1882 et celle d'août 1878 – grâce à ce cheminement de la relecture qui invite à passer d'un texte à l'autre – nous indique qu'il faut aller au-delà de la plaisanterie pour suivre une piste plus intéressante, celle d'un retour aux paroles prononcées par Flaubert. Car Zola, en parlant de «cabane à lapins», reprend, en fait, le mot de «cabane» que son ami utilisait fréquemment, dans sa conversation, pour désigner sa propre maison de Croisset, située au bord de la Seine¹⁴. Le terme appartient à l'imaginaire de Flaubert. On se souvient de l'évocation qui ouvre *La Tentation de saint Antoine*. Sous les yeux du lecteur, dès la deuxième phrase, une vision est proposée: «la cabane de l'ermite». Pour l'écrivain-ermite, il n'existe qu'une seule demeure possible: la «cabane» de saint Antoine.

Dans sa lettre du mois d'août 1878, Zola, qui songe à ce contexte littéraire, dialogue donc avec Flaubert. En employant le terme de «cabane», il lui rend un hommage affectueux: sa future «cabane» d'écrivain, près de la Seine, est comparable à la «cabane» de Croisset; la demeure de Médan, ce sera son Croisset à lui... Néanmoins, il tient à respecter les proportions. Au mot «cabane», il ajoute cette précision: «à lapins». Car la bicoque aux planchers branlants qu'il vient d'acquérir n'a rien à voir avec la demeure imposante de Croisset. Mais l'essentiel est qu'elle puisse être qualifiée de «cabane», c'est-à-dire qu'elle ait pour vocation de devenir une retraite pour l'écriture.

★ ★ ★

¹³ É. ZOLA, *Correspondance*, t. III, Les Presses de l'Université de Montréal / Paris, Éditions du CNRS 1982, p. 201.

¹⁴ Voici deux exemples empruntés à l'édition électronique de la *Correspondance* de FLAUBERT: «Et moi aussi, je songe très souvent à l'après-midi que vous avez passé dans ma cabane! Vous y avez séduit tout le monde; ma mère et ma nièce parlent souvent de vous et me demandent de vos nouvelles» (lettre à Ivan Tourguéniev, 2 février 1869). – «Me voilà revenu dans ma cabane, depuis mercredi. Et il me semble que je vais piocher? malgré l'abrutissement de la Politique» (lettre à Edmond de Goncourt, 9 octobre 1877).

Telle est, brièvement évoquée à travers quelques exemples, cette émotion particulière que provoquent, dans l'esprit du chercheur, des lettres inédites, issues de provenances variées: l'émotion devant l'apparition d'un autographe; l'émotion devant une formule qui surprend, et que l'on retiendra comme une citation remarquable; l'émotion qui conduit à relier entre elles des lettres, connues ou inconnues, pour y faire de nouvelles trouvailles et entrevoir des perspectives que l'on ne soupçonnait pas.

Parce qu'elle recueille des discours, toute correspondance possède une capacité d'enregistrement, d'ordre radiophonique, en quelque sorte. Elle permet d'entendre l'écho de paroles dispersées ou de conversations disparues. Mais le bruit en demeure assourdi. Il faut prêter l'oreille.

BARBARA RODÀ

PER L'EDIZIONE CRITICA DEL TESTO TEATRALE DI
*CAVALLERIA RUSTICANA**

Università di Pavia

Nel 1884, non a caso a ridosso delle più mature opere narrative e con più affinata consapevolezza artistica e intellettuale, Verga, cogliendo la sfida del cambiamento, con la messa in scena di *Cavalleria rusticana* inaugura la stagione del teatro verista in Italia¹. La rivoluzione letteraria approda così a teatro nel modo più naturale possibile: con la trasposizione dalla pagina alla scena, dalla novella al dramma, Verga riesce nell'intento di portare il verismo sul palcoscenico.

* Con questo contributo si anticipano i risultati del lavoro filologico su *Cavalleria rusticana* in vista della pubblicazione dell'edizione critica nei volumi dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga dedicati al teatro. Chi scrive ha curato anche l'edizione della *Lupa*, per cui, per ragione di brevità, si rimanda all'*Introduzione* dell'edizione e all'articolo apparso sugli «Annali della Fondazione Verga», VI (2013) [ma 2015], pp. 185-203.

¹ Non meno significativa l'influenza dell'amico Giuseppe Giacosa, già esperto drammaturgo e critico teatrale (del 1882, si ricordi, la conferenza: *Del vero in teatro*), nonché dedicatario di *Cavalleria*, fin dalla prima edizione per i tipi di Casanova, e autore del celebre e acclamante articolo sulla «Gazzetta piemontese» del 13 gennaio 1884, che fra l'8 e il 20 ottobre 1883, da Roma, scrive: «Eccomi qui dolente di non possedere che due mani per applaudirti e per invogliarti alle scene!», incoraggiamento che, insieme a una sibillina volontà di «rimettersi in carreggiata» espressa pochi mesi prima da Verga a Ferdinando Martini, in una lettera inviata da Catania il 24 luglio 1883, confermerebbe, a cavallo tra l'estate e l'autunno del 1883, il periodo in cui si colloca l'inizio dell'impresa verghiana. Cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979 (d'ora in poi: *Lettere sparse*), p. 146 e O. PALMIERO (a cura di), *Carteggio Verga-Giacosa*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2016 (d'ora in poi: *Carteggio Verga-Giacosa*), p. 42. La lettera citata di Giacosa a Verga si legge integralmente anche in F. DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, in «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della Sera», XXI (1921), 1, pp. 1-12, a p. 6 (l'articolo, è ripubblicato in Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964 e riproposto a introdurre il volume G. VERGA, *Cavalleria rusticana – Il mistero. Storia e testo*, introduzione di F. De Roberto e G. Pacuvio, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale 1994, pp. 15-35). In generale, sulla produzione teatrale verghiana, si rimanda a G. NICASTRO, *Il punto sul teatro di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», II (2009), pp. 109-115 e alla bibliografia ivi citata.

Così come, pubblicando *L'amante di Raja* nel febbraio 1880, Verga, secondo Carla Riccardi, «imprime la direzione decisiva alla dimensione creativa e alla base teorica della sua narrativa» ed è «in questo preciso momento che possiamo affermare con piena convinzione: Verga è il verismo»², allo stesso modo, è con *Cavalleria* che possiamo pure affermare: Verga è (anche) il teatro verista.

La fama di *Cavalleria* fu tale che, come scrive Federico De Roberto nel suo lungo articolo *Stato civile della "Cavalleria rusticana"*³, si diffuse la credenza che la storia di Turiddu e Compare Alfio fosse realmente accaduta, nei luoghi verghiani, e in un tempo imprecisato. I fatti, seppur non privi di un'aura leggendaria, mantennero tuttavia la loro vividezza. Simile a un Dante additato dalle donne veronesi del *Trattatello* boccacciano, convinte che il sommo poeta avesse davvero viaggiato nel regno infernale tanto da avere «barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù»⁴, così Verga era ritenuto da molti testimone dei fatti di *Cavalleria*, o di avvenimenti simili che l'avessero ispirata⁵. Il realismo della *Commedia* e quello di *Cavalleria*, si perdoni l'ardito accostamento, mostrano la loro efficacia, operando paradossalmente nella doppia direzione che va dalla realtà all'arte e dall'arte alla realtà. Verga, autore di genio, aveva dato «alla sua finzione tanta consistenza e concretezza, che le immagini da lui create ottennero lo stesso credito delle cose vive, e nella vita furono ricercate e ricreate»⁶.

«La stesura e, soprattutto, la definizione dell'allestimento scenico di *Cavalleria rusticana*», scrive Sirom Ferrone, «furono tormentate»⁷. Lo testimoniano le numerose lettere e le notizie fornite nel già citato articolo di De Ro-

² Si veda C. RICCARDI, *Con il verismo nasce la novella moderna*, in «Annali della Fondazione Verga», VII (2014), pp. 7-22, a p. 7.

³ DE ROBERTO, *Stato civile della "Cavalleria rusticana"*..., si vedano le pp. 1-3.

⁴ Il noto aneddoto è narrato da Boccaccio nel capitolo XX, *Fattezze e costumi di Dante*, del suo celebre *Trattatello in laude di Dante* del 1362.

⁵ A distanza di anni, a sostenere questo processo mitizzante, anche le affermazioni sempre di De Roberto: «La portineria di casa Verga (in via Sant'Anna, n.8) era a quel tempo – prima del 1860 – affidata ad una famiglia di palermitani... Un giorno, stando al balcone, il futuro scrittore appena uscito dall'adolescenza vide il figlio del portinaio titolare attaccare lite con qualcuno, e dalle parole grosse trascorrere improvvisamente alle mosse minacciose; poi, insultato e minacciato a sua volta, aprire le braccia all'avversario, stringerselo al petto e fare col capo un atto che all'astante parve quello del bacio. Turbatissimo alla vista della brutta piega presa dalla lite, il giovanetto trasse allora un sospiro di sollievo. Senonché, chi gli stava vicino lo avvertì del grave inganno; dopo il bacio, uno dei due aveva morsicato l'orecchio all'altro, e ciò significava che si erano sfidati a morte. Quale fu l'esito del duello, il Verga non lo seppe...» (DE ROBERTO, *Stato civile della "Cavalleria rusticana"*..., p. 1).

⁶ Ivi, p. 2.

⁷ S. FERRONE, *Vecchio e nuovo in "Cavalleria rusticana"*, in ID., *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 95-154, a p. 116.

berto, *Stato civile della "Cavalleria rusticana"*, che fanno di *Cavalleria* «il testo teatrale più documentato biograficamente»⁸.

Un primo cenno al lavoro teatrale si rintraccia nella lettera che Verga invia a Luigi Capuana il 28 maggio 1880 da Milano⁹, nel periodo in cui si concludeva la stesura dei *Malavoglia*; tornerà a scriverne, nell'estate dello stesso anno, all'amico e anche al fratello Mario¹⁰. Poi nessuna notizia fino al 1883, quando Capuana, il 12 ottobre, invia alcuni suggerimenti di modifiche al testo che gli era stato mandato in lettura¹¹; la lettera responsiva di Verga, inviata da Roma, il 29 ottobre, preannuncia all'amico la data della prima¹².

La composizione del dramma risalirebbe però alla fine dell'estate 1883: Verga, ritornato da Milano nella sua casa catanese, «lo trascrisse, si potrebbe dire, in un paio di giorni, tanto esso era nella novella»¹³. Sottoposto presto alla lettura di un comitato di amici intellettuali, radunato nella casa milanese di Corso Venezia, e tra cui spiccano i nomi di Arrigo Boito, Emilio Treves, Luigi Gualdo, Eugenio Torelli-Viollier, il lavoro verghiano subisce una pressoché totale stroncatura; solo Torelli si mostra entusiasta affermando che «*Cavalleria* era opera teatrale, da dover esser portata sul teatro perché vi avrebbe immancabilmente trionfato»¹⁴. La difficoltà con cui *Cavalleria* fu inizialmente accolta in un panorama teatrale forse ancora troppo legato a un repertorio più tradizionale, si palesa presto, quando ormai la rappresentazione sembra cosa fatta, anche nelle titubanze del capocomico Cesare Rossi che, con atteggiamento conservatore per ragioni forse legate al gusto del pubblico e certamente anche al bilancio, si mostra non più certo di voler mettere in scena l'opera, condizionando in parte anche la Duse, invece più favorevole¹⁵.

⁸ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 57-170, a p. 153.

⁹ Cfr. G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984 (d'ora in poi: *Carteggio Verga-Capuana*), p. 91.

¹⁰ Ivi, p. 92; *Lettere sparse*, pp. 90-91.

¹¹ *Carteggio Verga-Capuana*, pp. 207-208.

¹² Ivi, pp. 208-209, a p. 208. Seguono i preparativi per la scenografia e i costumi, di cui si è detto, e a cui molto contribuì Capuana: cfr. le lettere inviate tra novembre e dicembre alle pp. 209-210 e pp. 211-216.

¹³ DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*..., p. 4. In ottobre però, come attesta una lettera inviata a Giacosa, si possono ancora rintracciare segni di incertezza relativi alla struttura (non è scartata però – sebbene sia poco probabile, stante la cronologia dei documenti rimasti, tutti molto più tardi con i primi risalenti a fine 1884 – l'ipotesi che Verga stesse invece pensando al progetto dei due atti di *In portineria*; a questo proposito si veda: A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Catania-Roma-Milano, La Nuvicella 1964, p. 90): «La compagnia nella quale recita la Duse quanto starà ancora al Valle? Vorrà e potrà recitare una mia cosa in un atto o due a Roma nel prossimo novembre?» (*Lettere sparse*, pp. 146-147, a p. 146; poi anche in *Carteggio Verga-Giacosa*, pp. 40-41, a p. 40).

¹⁴ DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*..., p. 5.

¹⁵ Scrive Giacosa a Verga il 15 novembre 1883, da Torino: «parlai ieri con Rossi, il quale crede im-

Il momento è di grave incertezza: Verga decide di ritirare il manoscritto¹⁶, escludendo ogni possibilità di compromesso, consapevole che ogni «mediazione interpretativa può modificare tutto il senso del dramma»¹⁷.

Tuttavia una mediazione arriva e si tratta, com'è noto, di quella esterna dell'amico Giuseppe Giacosa che, senza tradire le idee verghiane, persuade Rossi a tentare la rappresentazione con una sottile e impegnativa opera di convincimento¹⁸, a coronamento della quale scrive il già citato articolo sulla «Gazzetta piemontese» del 13 gennaio 1884, preparando il pubblico «al salto di intelligenza e di gusto che l'opera verghiana imponeva»¹⁹ e di cui, evidentemente, fu capace²⁰.

In tempi straordinariamente rapidi, a solo un mese dall'uscita sulla «Cronaca bizantina» del 1° febbraio, l'editore Casanova dà alle stampe *Cavalleria*²¹

possibile la riuscita del tuo lavoro. Ripeto la parola testuale. Non sono d'accordo con lui, ma la Duse ha subito l'influenza del suo capocomico ed anch'essa presagisce una caduta. [...] Il Rossi è *routinier*, la Duse che ha molto ingegno e che osa assai come attrice, è timidissima nel giudicare l'opera finché non è rappresentata, e d'altronde teme, incoraggiandoti, di assumere responsabilità. Io giurerei che in cuor suo è persuasa che il lavoro deve riuscire, ma se non riuscisse le dorrebbe troppo di dover convenire d'un errore» (*Carteggio Verga-Giacosa*, p. 48).

¹⁶ «Non ci resta che ritirare il manoscritto perciò, e pensare ad altro. [...] Scrivo oggi alla Sig.ra Duse per ringraziarla dell'interesse con cui ha preso le mie parti e risparmiarle l'imbarazzo di rimandarmi lei l'altra copia del ms. che le spedii. La pregherò di farla avere a te, per restituirmela insieme all'altra del Rossi» (*Lettere sparse*, pp. 151-152, a p. 151; poi anche in *Carteggio Verga-Giacosa*, pp. 49-50). Si vedano anche le due lettere precedenti in cui Verga comunica a Gegé Primoli e a Giacosa il difficile avvio delle prove (pp. 147-149 e 149-150; quest'ultima poi in *Carteggio Verga-Giacosa*, pp. 45-47).

¹⁷ FERRONE, *Vecchio e nuovo in «Cavalleria rusticana»...*, p. 118; cfr. ancora la lettera a Giacosa, datata Milano, 18 novembre 1883, in cui Verga, in tono quasi rassegnato, esprime sconcerto per la posizione assunta da Rossi e ritiene ormai difficile ottenere «quella fusione ch'è indispensabile a rendere il *quadro* come lo vedo io» (*Lettere sparse*, pp. 151-152, a p. 151; poi anche in *Carteggio Verga-Giacosa*, pp. 49-50, a p. 49). Cfr. anche la lettera a Felice Cameroni, Vizzini 20 aprile 1880, in M. BORGESE, *Lettere inedite di Giovanni Verga*, in «Occidente», IV (1935), 10-11, pp. 7-22, a p. 21.

¹⁸ Come scrive Ferrone, «Giacosa invitò a cena, con Verga, [...] il siciliano Flavio Andò, [...] sfruttando anche il motivo campanilistico, l'attore venne convinto a tentare la prova al Carignano, ma Andò chiese a Verga di sostenere da solo le spese per i costumi e di rinunciare ai diritti d'autore per la prima sera. Verga accettò; il Rossi acconsentì malvolentieri ma, riaffermando la propria convinzione originaria, dette ad un altro la parte di compare Alfio e tenne per sé un ruolo secondario», quello dello zio Brasi (FERRONE, *Vecchio e nuovo in «Cavalleria rusticana»...*, p. 118).

¹⁹ Ivi, p. 122.

²⁰ Si potrebbero avanzare diverse ipotesi sulla riuscita di *Cavalleria* al Carignano, supposizioni che vanno dalla maturità del pubblico alla perizia degli attori, ma l'idea più accreditata dalla critica e quella più verosimile è che abbia giovato all'opera quella sorta di ambiguità stilistica che nasce dalla capacità di introdurre la novità verista sovrapponendola alla tradizionale norma borghese senza del tutto eliminarla. Per un'analisi completa, rimando sempre a FERRONE, *Vecchio e nuovo in «Cavalleria rusticana»...*, pp. 124-154 e alla bibliografia ivi citata.

²¹ G. VERGA, *Cavalleria rusticana. Scene popolari*, Torino, Casanova 1884 (ristampato dallo stesso editore nel 1893).

e l'edizione viene presto inviata al circolo degli amici artisti e intellettuali: la riceve certamente lo stesso Capuana, e anche Émile Zola²².

Pochi anni dopo sarà Treves a raccogliere i testi teatrali in un unico volume (siglato *T1* nell'edizione) e in ordine inverso rispetto a quello cronologico per ragioni editoriali: *La Lupa*, *In portineria* e *Cavalleria rusticana*²³. Ordine che subisce un'ulteriore inversione, tornando a rispettare la cronologia, nella seconda edizione di Treves (*T2*), in cui si pubblicano altre due opere teatrali: *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*²⁴. Di questa seconda edizione Treves si ha inoltre una ristampa invariata nel 1920 (*T3*).

A differenza di altre opere teatrali, come l'immediatamente successiva *In portineria* e certamente *La Lupa*, ma anche il più tardo *Dal tuo al mio* (recentemente edito da Rosy Cupo²⁵), che presentano situazioni ecdotiche complesse per la quantità e i rapporti tra i testimoni, la tradizione manoscritta di *Cavalleria rusticana*, o almeno quella che fino a oggi è dato conoscere, non è particolarmente ampia e i testimoni sembrano avere rapporti piuttosto lineari.

La Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (BRUC) conserva un manoscritto autografo di *Cavalleria rusticana* (siglato *C* nell'edizione critica); altri manoscritti autografi (*A*; *B*, che reca due redazioni testuali distinte in *B1* e *B2*; e alcuni frammenti) si possono leggere grazie alle riproduzioni in microfilm conservate nel Fondo Verga dell'Archivio Mondadori di Milano che, procurate negli anni sessanta da Alberto Mondadori, sono oggi consultabili anche in formato digitale.

Presso la Biblioteca Federiciana di Fano, nel fondo Cesare Rossi, si conserva invece un manoscritto d'altra mano con due correzioni e firma autografe (siglato *Fn* nell'edizione critica): sembra trattarsi di un copione, come peraltro dimostrano i timbri che autorizzano la rappresentazione e i nomi o le iniziali puntate degli attori accanto all'elenco dei personaggi.

1. Il manoscritto A

Il manoscritto *A*, sebbene mutilo, risulta particolarmente significativo perché apre un varco alla conoscenza della prima fase compositiva del dram-

²² Cfr. ancora *Carteggio Verga-Capuana*, pp. 221-222 (lettera del 9 aprile 1884) e *Lettere sparse*, pp. 168-172, a p. 170.

²³ G. VERGA, *La lupa*, *In portineria*, *Cavalleria rusticana*. Drammi, Milano, Treves 1896.

²⁴ ID., *Teatro*, Milano, Treves 1912.

²⁵ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, edizione critica a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. VII, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2019.

ma, mai altrove documentata. Il testimone *A*, un fascicolo autografo di 11 pagine, contiene le prime quattro scene e l'inizio della quinta. Per la struttura, il contenuto e i nomi dei personaggi risulta portare una redazione distante dalla stampa e da *C* (il testimone verosimilmente più vicino alla stampa), ma non coincidente, nemmeno in parte, con *B1*, il testimone integrale più antico, e con il successivo *B2*.

Il manoscritto, fatta eccezione per qualche passo corretto in maniera più estesa, reca un testo pulito e da questo si evince che non si può certamente trattare di una prima redazione; tuttavia, indizi interni possono farci affermare che si tratta di un manoscritto risalente quasi sicuramente alle prime prove di stesura di *Cavalleria*, che, come si è osservato ripercorrendo la storia del testo, ha avuto tempi piuttosto rapidi.

In *A* il titolo è seguito dal sottotitolo «Scene popolari in Due Atti». Si rilevano fin da qui due elementi di grande interesse: il primo è l'aggettivo «popolari», che permarrà fino alle stampe nonostante la variante – per così dire – transitoria «contadinesche» instaurata da *B1* e poi caduta; il secondo, ancor più rilevante, è il riferimento alla partizione del dramma in due atti. Dunque *A* attesta la presenza di un testo strutturalmente diverso dal definitivo, diviso in due atti prima dell'approdo all'atto unico.

Non si tratta, com'è noto, di una semplice scelta strutturale, ma programmatica e ideologica: l'atto unico, minoritario rispetto ai due, o più spesso, ai tre atti del dramma borghese, si presta, con la sua brevità, a mantenere elevata la densità del ritmo narrativo e la tensione, ottenendo un effetto di coinvolgimento emotivo del pubblico, che perdura nel corso di tutta l'azione drammatica. «L'atto unico», come ricorda Peter Szondi in *Teoria del dramma moderno*, «non è un dramma di proporzioni ridotte, ma una parte del dramma che si è eretta a tutto»²⁶. Nell'atto unico, per contrazione narrativa, la tensione non cresce, ma è insita nella situazione che già si trova quasi all'apice della sua drammaticità, precedendo di poco la catastrofe finale che non può essere evitata. Questo conferisce oltre al *pathos* dell'irrevocabilità anche il senso d'impotenza rispetto a un destino, nel caso di *Cavalleria*, voluto da un arcaico codice d'onore, da rituali atavici ed elementi folklorici e antropologici²⁷ concentrati appunto in un unico atto.

²⁶ Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, traduzione italiana e introduzione a cura di C. Cases, Torino, Einaudi 2000. Il libro è tradotto per la prima volta in Italia da Cesare Cases nel 1962.

²⁷ Relativamente all'aspetto folklorico e antropologico di *Cavalleria rusticana*, si veda M. GERACI, *Quel guardare «da una certa distanza»: Verga, il folklore e l'antropologia*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forini, Roma, Carocci 2022, pp. 217-230, in cui si osserva come «esotizzanti quadretti popolari compiacenti ai dettami scienziati della demologia, in tutto il dramma rimangono sempre fuori da un campo scenico dove, invece, i personaggi si muovono in fretta tra luoghi pubblici “di mezzo”: la chiesa, la piazza, la caserma» (p. 224), tracciando un «varco d'azione intermedio» tra situazioni stereotipate, come, per esem-

Sulla scorta delle parole di De Roberto²⁸, Verga «trascrisse» così il dramma «si potrebbe dire, in un paio di giorni, tanto esso era nella novella» sul finire dell'estate del 1883, ma, poco tempo dopo, a ottobre, in una lettera, già citata, inviata a Giacosa, si legge: «La compagnia nella quale recita la Duse quanto starà ancora al Valle? Vorrà e potrà recitare una mia cosa *in un atto o due* a Roma nel prossimo novembre?»²⁹ (mio il corsivo). Non si può scartare l'ipotesi, anche se poco probabile, che Verga stesse pensando al progetto dei due atti di *In portineria*³⁰ e non a *Cavalleria*, ma la presenza di *A* (e di altro materiale preparatorio, di cui si dirà oltre) non permette nemmeno di escludere che ci fossero ancora segnali di indecisione e incertezza relativi alla struttura definitiva del testo.

La scelta dell'atto unico, con la sua densità narrativa, si associa a quella dell'ingresso *in medias res*, nel tentativo, come osserva Ferrone, «di replicare a teatro i risultati conseguiti nell'itinerario percorso dai racconti ai *Malavoglia*»³¹; ed è così che *Cavalleria* si apre con l'inchiesta di Santuzza alla ricerca di Turiddu, apertura che affida agli spettatori il compito di decifrare i rapporti che intercorrono fra i protagonisti e di dedurre autonomamente l'antefatto (che pure verrà esplicitato, in un secondo momento, con il monologo di Santuzza). Diversamente accadeva, com'è risaputo, nel teatro borghese che offriva convenzionalmente una premessa introduttiva, così come lo stesso Verga aveva fatto nella omologa novella e nondimeno nel testo tradito dal manoscritto *A*. La prima scena del primo atto del testo di *A* si apre infatti con un duetto, un dialogo, tra Turiddu e Lola, che rievoca il passato, l'antefatto, e risulta particolarmente esplicito rispetto ai rapporti che intercorrono, nel presente scenico, tra i due personaggi.

Anche la scenografia gioca un ruolo importante in questo diverso impianto del testo portato da *A*: la scena si apre in un cortile che separa le case di Massaro Cola, padre di Santuzza (Santa o Sara in *A*), e compare Alfio, marito di Lola. Si tratta di una sorta di arena animata dalla lotta scaturita dal triangolo amoroso, ma non solo: si rievoca nel testo di *A* la figura di Massaro Cola, che appare nella novella («Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale, dicevano, e aveva una figliuola in casa. Turiddu tanto disse e tanto fece che entrò camparo

pio, la ritualità pasquale, e il «groviglio irrisolto delle tensioni sentimentali» (p. 225) dei personaggi e marcando così una distanza che ricondurrebbe al «reale centro esplicativo del dramma» (p. 226) fatto di silenzi, sottintesi, allusioni e strategie.

²⁸ DE ROBERTO, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»...*, p. 4.

²⁹ *Lettere sparse*, pp. 146-147, a p. 146; poi anche in *Carteggio Verga-Giacosa*, pp. 40-41, a p. 40.

³⁰ A questo proposito si veda: NAVARRIA, *Giovanni Verga...*, p. 90.

³¹ FERRONE, *Vecchio e nuovo in «Cavalleria rusticana»...*, p. 142.

da massaro Cola»³²) ma che risulta del tutto adombrata nel testo teatrale. Questo particolare, insieme ad altri indizi interni al testo (Lola accusa: «non avete perso tempo a innamorarvi della Sara [variante di Santa in *A*] di massaro Cola, là, perché è figlia unica e suo padre ha il ben di Dio»; e ancora Lola, nella seconda scena: «Contatelo alla comare Santa qui, ché suo padre ne ha tanti [di seminati] sotto il sole»; mentre Santuzza: «la sua [del padre] roba che gli è costata sangue e sudore non sa più a chi lasciarla se io resto zittella»), sono il segno, nel testo di *A*, della sopravvivenza, almeno in parte, del tema della *roba* legato alla ricchezza di Massaro Cola e di quella precisa connotazione economica che caratterizza le ragioni che muovono i personaggi nella novella, tratto del tutto perso nel testo teatrale in cui si assiste, citando ancora Ferrone, al «trapasso da un'analisi in chiave economica a psicologico-sentimentale»³³. Le dimore dei due *patres familias* lasceranno successivamente il posto alla piazzetta del villaggio, dalla quale si intravedono i luoghi simbolici della chiesa e della caserma dei carabinieri, afferenti a due sfere di valori che caratterizzano il dramma: la religiosità come rito, tradizione, superstizione e la giustizia ufficiale.

Nel testo di *A* Turiddu è il primo personaggio a entrare in scena e lo fa intonando una canzone per così dire provocatoria, che allude alla fedeltà dell'amante e innesca quindi il duetto con Lola. La figura di Turiddu mantiene qui la centralità che ha nella novella (che è soprattutto la storia dello stesso Turiddu, dal ritorno in paese con cui si apre la novella – l'*incipit* recita infatti: «Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza...» – all'epilogo sotto i colpi di pugnale di Alfio: «Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là tra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava nella gola e non poté profferire nemmeno: – Ah mamma mia!»)³⁴, predominio del tutto perso invece nella versione definitiva del testo teatrale, in cui indiscussa protagonista è Santuzza³⁵. Quest'ultima entra in scena, sempre nel testo di *A* nella seconda

³² G. VERGA, *Tutte le novelle*, Introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 192.

³³ FERRONE, *Vecchio e nuovo in «Cavalleria rusticana»...*, p. 136.

³⁴ VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 190-196.

³⁵ Nella versione definitiva del dramma «Turiddu», come osserva Ferrone, «viene a perdere l'alone di simpatia che gli spettava come campione della povertà offeso dalla ricchezza del binomio Alfio-Lola, e il finale, trascurando la pietà della novella, lo lascia morire con freddo distacco. La vittima ora è diventata Santuzza. [...] La preferenza per una protagonista femminile può essere spiegata» anche «con la sottomissione di Verga alle abitudini del pubblico tradizionale che, [...] continuava [...] a prediligere al centro della scena, magari sconfitti ma commoventi, i cosiddetti *personnages symphathiques*, che erano stati una costante del teatro romantico», e non ultimo con il divismo delle attrici e l'influenza della Duse sulla possibile ricostruzione del personaggio (cfr. FERRONE, *Vecchio e nuovo in «Cavalleria rusticana»...*, pp. 138 e sgg.).

scena, pronunciando solamente tre battute rivolte con stizza e rancore a Lola: una conferma della non centralità del personaggio, nonostante, nella terza scena, il duetto con Turiddu. Un duetto che mostra quel coinvolgimento emotivo e sentimentale che, pur mutando nell'espressione, sopravvivrà nelle versioni successive del testo fino a farsi tema centrale del dramma.

Del tutto perso altrove è invece l'interessante duetto che si legge nella quarta scena di *A* tra Massaro Cola (come già ricordato, presente nella novella ma non nel dramma) e Turiddu, il cui novello sentimento per Santuzza non è accolto favorevolmente e apre la strada a un ulteriore conflitto tra padre e figlia, anche questo lasciato cadere nel testo dei testimoni successivi, ma presente nell'attacco della scena V di *A* rimasta incompleta e con cui termina il manoscritto.

Il testimone *A* documenta quindi l'esistenza di un impianto strutturale originario profondamente diverso dal definitivo, che da un lato guarda ancora alla novella ma dall'altro si muove a vantaggio di un'innovativa analisi psicologica-sentimentale dei personaggi e della vicenda. In *A*, oltre al tema della *roba* che convive in questa fase con le ragioni emotive, si osserva un uso particolarmente insistito dei proverbi («A suono di tamburo addio signora»; «Amore antico non si scorda più»; «L'uomo è il fuoco, e la donna stoppa. Viene il diavolo e soffia»; «Benedetti i paesi fuorivia, che nessuno bada a voi»; «Ogni anello, suo modo è bello»; «Lontan dagli occhi, lontan dal cuore»; «Chiodo schiaccia chiodo»; «si fanno i conti senza l'oste»), stemperato nella tradizione successiva in cui prevarrà il linguaggio della religiosità, mezzo espressivo che caratterizza la società "primitiva" e contadina di *Cavalleria*.

Inoltre, nel testo del manoscritto *A*, come si può osservare fin dall'elenco dei personaggi, non figurano ancora le comparse; l'autore rinuncia alle figure secondarie e dunque alla presenza del coro come strumento di movimento scenico che, nel testo definitivo, concorre a definire l'equilibrio compositivo del montaggio delle scene, articolato, come osserva Ferrone, in tre momenti: l'esordio (con la presenza in scena di tutte le comparse e i personaggi), la parte centrale (in cui si focalizza la vicenda attraverso i duetti, l'incontro a tre con Lola e la confessione di Santuzza ad Alfio) e la conclusione (che prevede il ritorno in scena collettivo); una tripartizione dell'atto unico con una speculare collocazione del coro agli estremi di cui non si rileva traccia nel testo di *A*.

2. I manoscritti B1, B2 e C

Le versioni portate da *B1*, *B2* e *C* segnano uno stacco netto rispetto al tentativo documentato da *A*.

Il manoscritto *B* reca, come anticipato, due distinte redazioni testuali. La versione cassata, scritta sul *recto* delle prime 18 carte, è senza dubbio anteriore a quella scritta nel *verso* degli stessi fogli e che prosegue fino al termine del dramma (da p. 19 a p. 29). Si è ritenuto pertanto opportuno siglare *B1* la prima redazione e *B2* la seconda. Entrambe si presentano abbastanza in pulito ma con numerose correzioni.

Non è difficile immaginare che, se *B2* risale con certezza al 18 ottobre 1883, *B1* sia di poco precedente. Entrambe le stesure sembrano frutto di un lavoro senza soluzione di continuità. Sostengono questa osservazione i riscontri interni al testo: *B2* è copia di *B1*, di cui accoglie, pur non sistematicamente, le correzioni; si tratta tuttavia di una copia ampliata di *B1*, dal momento che l'autore, non solo interviene su *B2* con ulteriori nuove correzioni che vanno in direzione di *C* e quindi della *princeps*, ma ritocca inoltre alcuni passi, arricchendoli di particolari. Anche la struttura dell'intero testo teatrale risente di questa tendenza: in entrambi i manoscritti le scene sono assimilabili nella struttura e nella sostanza fino alla VI. A partire dalla VII Verga ripensa invece alla suddivisione delle battute all'interno delle scene e di fatto la VII di *B1* viene sdoppiata e corrisponde alla VII e all'VIII di *B2* e di *C*, nonché di *T1*, ovvero, come si dirà, l'edizione di riferimento; la scena VIII di *B1* è invece l'ultima e risulta significativamente contratta rispetto a quella che chiude il dramma, la IX, in *B2*, *C* e quindi in *T1*.

Nella ricostruzione dell'*iter* compositivo di *Cavalleria*, dopo *B1* e *B2* si colloca il testimone *C*. Si tratta della copia autografa, con poche aggiunte e correzioni, inviata alla Prefettura di Milano il 13 gennaio 1884. Siamo dunque in possesso del testimone verosimilmente più vicino alla stampa, con varianti solo interpuntive.

I tre manoscritti, *B1*, *B2* e *C*, recano un testo nell'impianto strutturale e nella sostanza non dissimile; questa evidenza permette dunque di ricostruire facilmente la cronologia compositiva. Quello che Verga ha compiuto è un lavoro di limatura, di cura e di aggiustamento di particolari. Una prima osservazione ci è offerta dal sottotitolo: «Scene contadinesche», come si legge in *B1*, diventerà «scene popolari», e, a partire da *B2*, si affermerà nella tradizione.

Questa «etichetta del genere testuale», come ricorda Gabriella Alfieri,

risulta effettivamente interscambiabile [...] tra scrittura narrativa e scrittura teatrale, se era già stata adoperata per sottolineare la circolazione divulgativa di una delle novelle più emblematiche di *Vita dei campi*,³⁶ [...] a maggior ra-

³⁶ Nel febbraio 1880 *Rosso Malpelo*, già edito sul «Fanfulla della domenica» del 2, 3, 4, 5, agosto 1879, veniva ripubblicato con il soprattitolo di *Scene popolari* «come opuscolo n. 29 nella "Biblioteca dell'Artigiano"», edita dalla Lega Italiana del «Patto di Fratellanza», cfr. l'*Introduzione* a G. VERGA, *Vita*

gione, sarebbe stata poi riassunta per connotare la realizzazione dell'ideale artistico di appassionata e "sincera rappresentazione della vita vera" in uno dei drammi [*Malavita*] più apprezzati del 'collega' Salvatore Di Giacomo.³⁷ E ciò indipendentemente dalle finalità reclamistiche dell'etichetta di genere applicata dal Verga al proprio debutto di autore teatrale³⁸ per «attrarre il pubblico interessato all'esotico e al folklorismo della sicilianità di *Cavalleria rusticana*, che certamente covava nell'intimo di quegli spettatori che si recavano ad assistere alla messa in scena del lavoro, non a caso annunciato con il sottotitolo di "scene popolari"³⁹.

Anche relativamente alle scelte onomastiche si osserva un cambiamento da *B1* a *B2*, in cui si affermeranno le lezioni definitive: la protagonista da Santa diventa «Santuzza» (in realtà, nei manoscritti l'autore alterna i due nomi, spesso usati indifferentemente), Camilla è «Razia» (da Orazia o Grazia), mentre Nena è «Filomena».

In generale, nel testo, da *B1* a *B2* si assiste a un procedimento oscillante: l'autore opera perlopiù ampliando le battute, con lo scopo di caratterizzare maggiormente personaggi e connotare meglio gli eventi, tuttavia non manca anche il procedimento inverso, per sottrazione, a vantaggio dell'allusività e del sottinteso.

Si segnalano infine due frammenti che riportano materiale preparatorio al lavoro di scrittura, collocabili nella prima fase redazionale, ma non databili con sicurezza e il cui rapporto con *A* rimane incerto. Si tratta di un esiguo fascicolo di quattro cartigli autografi, scritti fittamente *fronte e retro*, numerati da 1 a 6 d'altra mano con una matita rossa, e di un altro di cinque, sempre autografi, numerati da 1 a 7; in questi manipoli di cartigli si leggono due differenti schemi del testo teatrale, con numerose correzioni (soprattutto sovrascritture), in forma di regesto. Tale materiale documentario risulta utile per il tentativo di ricostruzione del processo compositivo di *Cavalleria*.

dei campi, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. xxx-xxxI, e per la stampa sul «Fanfulla», p. LXXXVI.

³⁷ Così Verga scrive a Di Giacomo il 10 dicembre 1889 a proposito di *Malavita*: «C'è tanta intensità di passione e così sincera rappresentazione di vita vera nelle vostre scene popolari, che anche a leggerle mi hanno dato quella schietta soddisfazione artistica, che devono produrre alla recita» (*Lettere sparse*, pp. 232-233, a p. 233).

³⁸ G. ALFIERI, *La «sora» e la «comare»: "scene popolari" verghiane tra Vizzini e Milano*, in *Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., II, pp. 71-156, a p. 77.

³⁹ FERRONE, *Vecchio e nuovo in «Cavalleria rusticana»...*, p. 136.

Segnatamente il primo fascicolo documenta l'esistenza o l'intenzione di comporre un testo in due atti, il primo diviso in nove scene e il secondo in sei: il contenuto delle prime cinque scene del primo atto sembra analogo a quello del testo di *A*, le restanti quattro scene e il secondo atto rivelano, con molta probabilità, quello che sarebbe stato il contenuto del prosieguo del testo del manoscritto *A*, ignoto perché, come si è detto, mutilo. Il secondo fascicolo di cartigli, a differenza del primo schema di lavoro, riassume invece il contenuto di un testo solo parzialmente vicino a quello di *A*, da cui si distanzia per la presenza di importanti varianti narrative.

Il testo portato dal manoscritto *Fn*, che, come si è detto, potrebbe essere un copione, probabilmente usato in *tournée* da Cesare Rossi ma rivisto da Verga, che lo corregge e lo firma, risulta vicino a quello di *C* e dunque alla *princeps*, pur presentando numerose varianti e correzioni funzionali alla rappresentazione, di cui si dà conto nell'edizione.

Per l'allestimento dell'edizione critica di *Cavalleria rusticana*, sulla scorta dei risultati della collazione delle prime quattro stampe e ignorando in che misura l'autore abbia sovrinteso alla stampa di *T2* e *T3*, si sceglie come testo di riferimento *T1*.

L'edizione offre un apparato genetico che riporta le lezioni e le varianti dei testimoni *B1*, *B2* e *C*, disposti in un possibile ordine di stesura. Il testimone *A*, per via della struttura e del contenuto radicalmente diverso delle pur poche scene che attesta, è trascritto in appendice e accompagnato da un apparato di varianti. Sempre in appendice anche la trascrizione e l'apparato di varianti dei *frammenti I* e *II*. Si è infine ritenuto opportuno, pur riconoscendone il rilievo, non includere nell'apparato le varianti del testo portato dall'idiografo *Fn* (di cui si dà conto con un apparato nell'*Introduzione* dell'edizione), considerando la differente finalità rispetto agli altri testimoni.

Approntare un'edizione critica di *Cavalleria rusticana* significa confrontarsi con un inspiegabile paradosso: da un lato, riprendendo le parole di Branciforti, siamo di fronte al testo teatrale «più documentato biograficamente»⁴⁰, nonché a quello che ha goduto e gode ancora di maggior fama, dall'altro lato, la sua tradizione risulta essere tuttavia esigua, sebbene conservi il vantaggio di aprire a nuove consapevolezze filologiche non senza esaurire le prospettive.

⁴⁰ BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista...*, 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.

FEDERICO MILONE

SULLA LINGUA DI *IN PORTINERIA*. STILIZZAZIONE
DELL'ORALITÀ E MONOLINGUISMO*

Università di Pavia

1. Un dramma in una «barbara lingua»?

In portineria, la seconda opera teatrale presentata al pubblico da Giovanni Verga, viene messa in scena per la prima volta al teatro Manzoni di Milano il 16 maggio 1885. Segue di un solo anno il successo di *Cavalleria rusticana*, recepita trionfalmente a Torino e in altre città del nord Italia, ma non ha la stessa fortuna: questo nuovo dramma è infatti accolto dai fischi e si rivela, almeno in prima battuta, un fiasco. L'insuccesso amareggia profondamente Verga, che si decide a ritirare il copione e confessa via lettera all'amico Salvatore Paola Verdura di esser stato profondamente impressionato dalla «*curée* d'odii, d'antipatie, di sarcasmi, di vecchi rancori» che gli si era rovesciata addosso e che faticava a spiegarsi¹. Ad aggravare il malumore contribuisce anche una rassegna stampa fortemente negativa. Le recensioni, spesso poco attendibili e condizionate da un certo orgoglio municipale, non stroncano soltanto la recitazione e il soggetto, ma si focalizzano anche sulla lingua usata nel dramma. Il più severo è «Il Secolo» – ironicamente il giornale letto come un vangelo laico da Battista, uno dei personaggi di *In portineria* –, che addirittura si chiede che cosa dire sulla «barbara lingua» dell'opera. Al centro delle critiche sta la mancanza di colore locale: Verga ha colpevolmente italianizzato i vocaboli del dialetto e ha scelto «le frasi più inconcludenti, le pa-

* Il contributo sviluppa alcune mie considerazioni esposte in G. VERGA, *Teatro I: Cavalleria rusticana, In portineria, La lupa*, edizione critica a cura di B. Rodà e F. Milone, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. X, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2023, pp. LI-XCVII.

¹ F. BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte. Il carteggio Verga-Paola*, in *Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, 2 voll., II, pp. 297-320, a p. 306.

role meno caratteristiche nelle quali manca il colorito vivace che è la ingenua poesia d'ogni vernacolo»².

La lingua scelta dall'autore per il suo teatro realista, coerente con le idee dello Zola di *Le naturalisme au théâtre* e che contribuirà nel tempo a un drastico «svecchiamento linguistico-stilistico» della drammaturgia italiana³, era in effetti una novità nel panorama coevo: a un pubblico abituato alle accensioni del dialetto oppure, al polo opposto, a una recitazione intrisa di «melodrammatica letterarietà» o fondata su «un dialogato brillante, ricco di *verve salottiera*»⁴, si proponeva ora un parlato quotidiano delocalizzato e colloquiale, al limite del dimesso. Bisogna aggiungere che Verga desiderava anche una trama più semplice e piana rispetto a *Cavalleria*: privata del fascino esotico del morso all'orecchio e della tensione crescente culminante nel duello, *In portineria* riesce troppo dura (troppo sperimentale, si potrebbe dire) per i milanesi del tempo.

Proprio per questo scarto rispetto alle soluzioni più praticate nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, la lingua del teatro verghiano è stata oggetto di molti studi e su *In portineria* si è soffermata soprattutto Gabriella Alfieri, che ha esaminato nel dettaglio la congerie stilistica dell'opera⁵. Verga, nota la studiosa, ottiene un effetto di parlato realistico impiegando massicciamente le espressioni idiomatiche e, per marcare la distanza dall'ambiente rurale di *Cavalleria*, ne sceglie anche alcune tipiche delle aree urbane e del proletariato cittadino. Inoltre, punteggia il dettato di costrutti morfosintattici tipici dell'oralità: da qui discende l'abbondanza di anacoluti, dislocazioni, ridon-

² «Il Secolo», 17-18 maggio 1885, p. 3. Si vedano però anche «Il teatro illustrato», V (1885), 54, p. 92, che giudica il dialogo «slombato, triviale» e l'«Asmodeo», XIV (1885), 20, p. 3, che accusa Verga di non esser riuscito trasporre nel milanese le sue «gole siciliane», perché ha «scelto un ambiente che non conosce, che non sente, come conosce e sente il suo ambiente siciliano».

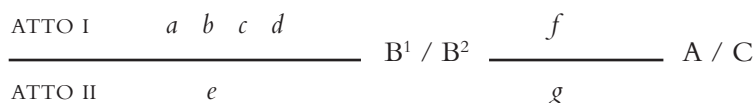
³ L. D'ONGHIA, *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci 2014, 6 voll., II (*Prosa letteraria*), pp. 153-202, a p. 163. Pietro Trifone ha riconosciuto a Verga un «contributo importante – anche per la sua influenza sui contemporanei – alla definizione linguistica del moderno parlato teatrale», pur notando come manchi l'innovatività dei romanzi, venendo meno la coralità e l'intreccio di voci e prospettive (P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali 2000, pp. 92-93).

⁴ L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, il Mulino 1990, p. 157. Il panorama delineato da Serrianni colloca a un estremo il dialettale *Le miserie di Monsù Travet* di Bersezio, all'altro il melodrammatico *La morte civile* di Paolo Giacometti e il vivace e salottiero *La moglie ideale* di Marco Praga.

⁵ G. ALFIERI, «Scene popolari» verghiane tra «commedia villereccia» e «drammettino» suburbano: lettura sinottica di «*Cavalleria rusticana*» e «*In portineria*», in *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, a cura di S. Stefanelli, Pisa, Edizioni della Normale 2009, pp. 17-78; ma si veda anche il poco precedente *La «sora» e la «comare»: «scene popolari» verghiane tra Vizzini e Milano*, in *Il teatro verista...*, II, pp. 71-156. Per quanto riguarda gli altri drammi, cfr. almeno almeno TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, pp. 90-94; P. D'ACHILLE, *Sulla lingua di «Cavalleria rusticana»*, in *Il teatro verista...*, II, pp. 23-47; per *Lupa* si veda C. GIOVANARDI, *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Roma, Editori Riuniti 2007, pp. 30-49.

danze pronominali; l'uso del *ci* attualizzante, del *che* polivalente, di *lui/lei* soggetto, di *che* e *cosa* come introduttori delle preposizioni interrogative. Infine, non opta per un lessico e una sintassi ricalcati sul dialetto, ma al contrario sceglie forme panitaliane, in cui affiorano poche ma significative macchie di colore locale.

Se l'architettura linguistica complessiva è dunque ben riconoscibile, l'allestimento dell'edizione critica consente qualche osservazione sull'evoluzione della lingua durante il travagliatissimo processo creativo, che sarà bene ripercorrere nelle sue tappe fondamentali prima di addentrarsi nel dedalo delle varianti. La *recensio* fra le carte d'autore, conservate nel fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania e in alcuni microfilm presso la Fondazione Mondadori, ha portato a identificare quattro testimoni completi (un autografo e tre copie apografe postillate da Verga), sette testimoni che trasmettono singoli atti (cinque del primo, solo due del secondo), e ventiquattro frammenti. Benché Verga non abbia apposto le date sui testimoni, la collazione ha permesso di ricostruire una seriazione certa, così riassumibile:



In questo percorso si riconoscono tre fasi elaborative. La prima riguarda i testimoni *a*, *b* e *c*, tre copie che riportano solo il primo atto e su cui, in una certa fase, Verga lavora simultaneamente. La seconda riguarda gli apografi *B¹* e *B²*, vergati da due mani diverse ma che testimoniano lo stesso testo, salvo alcune microvarianti addebitabili ai copisti. A queste copie in pulito vanno accostati gli autografi *d* ed *e*, la cui versione finale è molto vicina a quella degli apografi. Proprio *d* ed *e*, come si desume dalle cronache dell'epoca, trasmettono la redazione più vicina a quanto rappresentato a Milano nel 1885 e a Roma il 1° dicembre 1886, quando il dramma viene rimesso in scena con Eleonora Duse e ottiene un discreto successo⁶. La terza e ultima fase di lavoro porta a nuove e consistenti modifiche in *f* e *g*, alla stesura di *A*, all'allestimento dell'autografo *C*; questi ultimi due testimoni sono i più vicini

⁶ Le cronache delle due rappresentazioni riferiscono di alcuni eventi e personaggi non ancora inseriti in *a*, *b* e *c* e di altri stralciati in *f*, *g*, *A* e *C*. Per un resoconto dettagliato, si veda *Teatro I...*, pp. LXXVII-LXXXII.

alla *princeps* (*T*), ovvero il volume stampato da Treves nel 1896, che raduna in un'unica sede *La Lupa, In portineria e Cavalleria rusticana*.

Tralasciando per ragioni di spazio la disamina dei rapporti fra gli avantesti, nel contributo ci si soffermerà in particolare su due aspetti specifici, strettamente collegati fra loro: la prima sezione è dedicata ai modi con cui Verga procede alla stilizzazione del parlato; la seconda a un'analisi sul monolinguisimo che caratterizza il dramma, ottenuto tramite la diffusione delle espressioni idiomatiche e l'adozione di un registro diastraticamente uniforme⁷.

2. La stilizzazione del parlato

Verga, va detto subito, ha avuto fin dal principio ben chiaro come caratterizzare la voce dei suoi personaggi. Se nel passaggio da stesura a stesura la trama si rimodella, con la soppressione e la rimodulazione di protagonisti, battute e scene, la lingua al contrario resta stabile, tanto che tutte le strutture tipiche del parlato rintracciate nel censimento di Alfieri si rinvengono anche nel succedersi delle redazioni. Propongo di seguito un breve stralcio di una scena tratta dal testimone *b* (rr. 312–351), il primo a trasmettere una redazione completa e in pulito del primo atto⁸:

BATTISTA Vuoi proprio leticare? Io no, veh!

GIUSEPPINA Tu no! Tu è meglio darti bel tempo cogli amici, senza curarti d'altro. [...]

BATTISTA Hai finito?

GIUSEPPINA Con due figliuole da maritare! Vergogna!

BATTISTA Hai finito? Anche le figliuole da maritare?

GIUSEPPINA Sì, a te cosa te ne importa?

BATTISTA Non me ne importa? Cosa devo fare? Devo andare a cercare i mariti col lanternino?

GIUSEPPINA Almeno dovresti badare che non capiti qualche disgrazia.

BATTISTA Sta quieta, che ci bado.

GIUSEPPINA Bel modo di badarci. Lui sempre a spasso fuori, lui sempre dal Brunetti, con tanti scapestrati che c'è per via! [...]

BATTISTA Eh?!...

GIUSEPPINA Vuoi saperlo? te'! Non vedi che la Gilda è grandicella? Non sai

⁷ I riferimenti rimandano ai numeri di riga dell'edizione critica; i testimoni *b* e *B'* si trovano in appendice, per *e*, *f*, *g* e *A* si fornisce, dopo la sigla del manoscritto, il testimone di riferimento e la riga dell'apparato.

⁸ Nella trascrizione sono stati esclusi i titoli di cortesia *il sor* e *la sora* preposti ai nomi dei personaggi.

come vanno queste cose? Non ti rammenti che hai fatto così anche tu? Sicuro! Alla Gilda cominciano a ronzarle i mosconi intorno! Te', piglia!

BATTISTA Io?... Pigliare, io?... Vedrai come la piglio! Vedrai!

GIUSEPPINA Caro lei è inutile far lo spaccamontagne qui, dietro il cancello! È inutile far gli occhiacci a me! Vada a dirglielo a quel bel mobile che gli va dietro alla sua figliuola! Vada a contarla a quel bel signore, con tanto di cilindro, che son venuti ad avvertirmi sino a casa...

BATTISTA Sì, glielo anderò a dire! E in malo modo anche glielo anderò a dire! Glielo anderò a dire in modo che gli farò passar la voglia di correr dietro alla mia figliuola! Lui e il suo cilindro! Fosse anche domeneddio, intendi?

Balzano subito all'occhio l'anacoluto «Tu è meglio darti bel tempo cogli amici»; l'uso del *che* polivalente in «Sta quieta, che ci bado» e «quel bel signore, [...] che son venuti ad avvertirmi sino a casa...»; le ridondanze pronominali come «a te cosa te ne importa» e «gli va dietro alla sua figliuola», in quest'ultimo caso anche con il pronome *gli* in luogo del femminile *le*, forse per attrazione del maschile di *signore*. Ci sono poi le dislocazioni, tanto frequenti in Verga «da costituire la norma, da perdere quasi ogni marcatezza grammaticalizzandosi»⁹: «Alla Gilda cominciano a ronzarle i mosconi intorno», «Vada a dirglielo a quel bel mobile». In generale, Verga sembra prediligere le dislocazioni a destra, forse almeno in parte riconducibili a un sostrato dialettale, ma soprattutto utili a dar corpo a un'intonazione della battuta che ritarda la comparsa dell'elemento significativo¹⁰. Tra i fatti notevoli c'è anche una certa attrazione per il toscano, con spie a livello morfologico (*anderò*, su cui Verga fa il percorso inverso rispetto a Manzoni, preferendo la forma sincopata), lessicale (*leticare*) e morfosintattico («con tanti scapestrati che c'è per via»)¹¹.

Già particolarmente evidenti in *b* sono poi le epanalessi, utili anzitutto a saldare le battute del dialogo e a sostenere l'andamento ritmico del recitato («GIUSEPPINA Sì, a te cosa te ne importa? | BATTISTA Non me ne importa?»). Per questo scopo, Verga si affida anche – specie quando il discorso s'infiama – a un «tipico modulo della sintassi regionale siciliana»¹² e cioè alle strutture a cornice, del tipo «Vedrai come la piglio! Vedrai»; oppure a

⁹ Così D'Achille a proposito di *Cavalleria rusticana*, in *Sulla lingua di Cavalleria rusticana...*, p. 38. L'osservazione vale anche per *In portineria* e si nota come in tutte le redazioni si apprezzi una certa varietà, con la tematizzazione di complementi diretti e indiretti.

¹⁰ Cfr. GIOVANARDI, *Lingua e dialetto a teatro...*, p. 43: «Verga ama concentrare in fondo all'enunciato il "sale" del discorso e a questo fine l'uso della dislocazione a destra gli fornisce uno strumento sintattico di fenomenale efficacia».

¹¹ Su quest'ultimo cfr. ALFIERI, «*Scene popolari*» *verghiane...*, p. 58.

¹² Ivi, p. 44.

ripetizioni a breve distanza, come quella di «glielo anderò a dire» nell'esplosione finale di Battista. Non si può però individuare una funzione univoca per le iterazioni, che in alcuni casi possono essere semplici dispositivi retorici, gli unici a disposizione dei personaggi popolari del dramma. Va letta in questo senso l'ultima battuta di Giuseppina, costituita da quattro frasi introdotte da una coppia di anafore, le prime due aperte con «è inutile far», le altre due con il costrutto «vada a» seguito dal verbo.

Gli stessi disallineamenti sintattici si ritrovano – al netto delle varianti e della redistribuzione del materiale nelle battute – nella stampa (rr. 168-194)¹³: è il segno della continuità stilistica che attraversa tutta l'elaborazione di *In portineria*. Non si tratta però di un fatto nuovo nella scrittura verghiana: le medesime soluzioni sono adottate nelle altre opere per la scena e concorrono a fissare quella svolta in direzione del parlato quotidiano che rappresenta la novità del teatro realista in questa fase. A ben vedere, poi, l'evoluzione affonda le sue radici nel romanzo: Verga aveva già sperimentato questi stilemi nelle prose, e in specie nell'indiretto libero dei *Malavoglia*, da cui passano in modo del tutto indolore nella drammaturgia¹⁴.

Dalle linee di continuità si può passare alle fratture, esaminando alcune modifiche operate in corso di stesura, a partire dal sistema dei pronomi soggetto di terza persona. Nonostante l'autorizzazione manzoniana, almeno fino alla metà del Novecento le forme *lui*, *lei* e *loro* non si impongono nel romanzo e anche in Verga «*egli*, *ei*, *e'* restano abbondanti»¹⁵. Nella composizione del dramma, almeno all'inizio l'autore sembra prediligere *lei* e *lui*: in *b* infatti si trova un'unica occorrenza a testa per *egli* ed *essa*. Per il primo non ci saranno grossi mutamenti (non è attestato in *B'*, compare una volta sola in *T*), mentre la frequenza di *essa* s'incrementa notevolmente, pur restando minoritaria. Nel passaggio a *B'* cresce a sette casi e si può aggiungere che in *e* aveva fatto la sua comparsa anche *ella*, sostituito però sistematicamente, per

¹³ Si trovano ad esempio l'anacoluto «Tu è meglio darti bel tempo fuori di casa», la dislocazione «A tua figlia cominciano a ronzarle i mosconi intorno», il *che* polivalente «non importa! Che se capita una disgrazia poi!...», le forme toscaneggianti *leticare* e «Con tanti rompicolli che c'è intorno»; la ripetizione «È inutile far lo spaccamonte qui, dietro il cancello! È inutile farmi gli occhiacci».

¹⁴ Per un censimento dei principali moduli sintattici usati nei *Malavoglia* cfr. almeno F. BRUNI, *Lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, «Filologia e critica», VII (1982), 2, pp. 198-266 ed E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, pp. 128-135. La permeabilità fra romanzo e drammi è stata rilevata da Seriani, («le novità linguistiche del romanziere si ritrovano intatte nel drammaturgo» scrive in *Il secondo Ottocento...*, p. 158) e da Trifone, che rimarca la presenza degli stessi stilemi del parlato nel discorso indiretto libero dei *Malavoglia* (*L'italiano a teatro...*, p. 91). La linea di continuità stilistica che congiunge il romanzo alle opere teatrali emerge poi chiaramente dai recenti profili di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 241-339 e di F. RUGGIANO, *Lingua e stile*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 231-243.

¹⁵ TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 321.

quattro volte, da *lei*. La tendenza si conferma anche nell'ultima fase di elaborazione: nella stampa ci si trova di fronte a nove presenze e soprattutto sono attestate alcune correzioni di *lei* in *essa* (II 498-499).

Qualcosa di simile avviene per *gli* dativo trasversale. Questo tratto ha un certo spazio in *b*, in cui appare ben dieci volte. Tuttavia, non è la forma predominante e l'alternanza si concretizza a volte anche a brevissima distanza:

non *gli* basta il bene che *le* vogliono... i suoi parenti (*b* 226-227);
Non *gli* basta il bene che *le* voglio? (*b* 484);
Dopo tanto che *gli* ho voluto bene! Tanti giuramenti che *le* ho fatti! (*b* 492-493).

Nella *princeps*, invece, non soltanto le occorrenze si limitano a due, ma soprattutto si assiste nei manoscritti dell'ultima fase a una campagna correttoria sistematica, con cinque varianti che riportano a testo *le*. Verga si discosta così dalle opzioni stilistiche dei *Malavoglia*, ma si avvicina alle altre due opere teatrali, *Cavalleria rusticana* e *La Lupa*, in cui questo fenomeno è assente o poco diffuso¹⁶:

Le (*su* Gli) farebbe piacere che sua sorella si mariti... (*f* in T I 258-259)
Dopo tanto che *le* (*su* gli) volevo bene... (*f* in T I 501-502)
Non voglio che *le* (*su* gli) portano la jettatura alla mia ragazza! (*g* in T II 275-276)
CARLINI Ma cosa gli viene in mente adesso? | MÀLIA (con le lagrime agli
che *le* (*su* gdi) fanno nodo alla gola) (*A* in T II 476-477)

Tali interventi sembrano fare sistema con altri, fra cui l'innesto delle forme auliche *dieno* e *sieno*, che compaiono direttamente in *g*, oppure l'eliminazione dell'avverbio desemantizzato in due casi di *ci* attualizzante (T I 401-403). Sembra insomma che Verga, pur in un impianto stabile, avvicinandosi alla forma definitiva abbia optato talvolta per un adeguamento alla norma grammaticale, forse perché l'avvertiva come pienamente accettabile anche in un contesto orale.

¹⁶ Per i *Malavoglia* cfr. *ivi*, p. 128; su *Cavalleria* e *La Lupa* cfr. rispettivamente ALFIERI, «*Scene popolari*» *verghiane...*, p. 39 e GIOVANARDI, *Lingua e dialetto a teatro...*, p. 38.

3. Una lingua comune per tutti i personaggi

L'aspetto più evidente della connotazione linguistica dei personaggi del dramma è il ricorso sistematico e pervasivo alle espressioni idiomatiche, che fin dall'Ottocento erano ampiamente utilizzate nella prosa per simulare l'oralità¹⁷. Il catalogo potrebbe essere molto lungo, specie considerando anche i tanti modi di dire che si perdono o vengono sostituiti nel corso della scrittura. Si può cominciare da una considerazione di ordine generale: quasi tutte le espressioni sono proprie dell'italiano di alta disponibilità e sono pienamente accettabili nel toscano parlato del tempo, come dimostra la loro attestazione nel *Novo vocabolario della lingua italiana* di Giorgini e Broglio. Fra queste ci sono *aprire / chiudere gli occhi*; *dar nell'occhio*; *darsi bel tempo* 'divertirsi'; *farla in barba*; *voler la pelle*; *ronzare attorno* 'corteggiare'; *levarsi il pane di bocca*; *pigliare una boccata d'aria*; *pigliare per il collo*; *romper(si) il collo*. Per dare un'idea dell'uniformità complessiva se ne possono aggiungere alcune altre, che cadono nel percorso ideativo: *avere il baco in testa*; *aver la luna*; *far fiasco*; *far l'asino* 'corteggiare' (alternativo a *venir dietro* e *correre dietro*); *fare un precipizio*; *lasciarsi la pelle*; *scaldarsi il sangue / il capo*; *spendere l'osso del collo*. Non si cerca insomma la frase a effetto o particolarmente espressiva, quanto una colloquialità di livello nazionale, credibile sulla bocca del popolo milanese. A questo scopo servono anche i paragoni fraseologici, atti a «indicare in tono iperbolico l'intensità o la qualità di una attività»¹⁸, e i proverbi. Limitando l'analisi ai primi, rimangono nella stampa *esser carica come un asino*; *trattare come un cane*; *vedere come in uno specchio*; *esser peggio d'una mignatta*; *stare come un povero diavolo*; *esser fresca come una rosa*. Di nuovo, altre similitudini compaiono e cadono prima di arrivare alla versione definitiva: *restare in casa come le casseruole vecchie*; *buttar via come un pajo di scarpe vecchie*; *chiudere in casa come una monaca*; *tener le tasche asciutte peggio d'un sifone*; *voler bene come le pupille degli occhi*.

Più della densità conta però la distribuzione delle espressioni. Alcune infatti ritornano molto insistentemente, dando luogo a fenomeni di accumulo che non solo legano le battute del dialogo, ma mostrano pure la ristrettezza del vocabolario dei personaggi. Si consideri, nel testimone *b*, il doppio dialogo fra Carlini e le due sorelle, che si risolve nel giro di poche battute (*b* 218-245):

¹⁷ È il caso ad esempio delle *Confessioni di un ottuagenario* di Nievo, per cui cfr. TESTA, *Lo stile semplice...*, pp. 79-80. Sulla funzione sociolinguistica delle espressioni idiomatiche cfr. O. LURATI, *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna, Clueb 2002, p. 163. Si vedano anche l'ampissimo censimento di F. CASADEI, *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Roma, Bulzoni 1996 e il bilancio di L. PIZZOLI, *Modi di dire*, Milano, Corriere della Sera 2020 (nella collana *Le parole dell'italiano*, a cura di G. Antonelli).

¹⁸ LURATI, *Per modo di dire...*, p. 160.

CARLINI (sottovoce) Tanto che gli voglio bene! O *cos'ha? La luna?*

GILDA No, no, mi lasci stare.

CARLINI *Ha la luna*. Però io non le ho fatto nulla, sora Gilda. E la sua mamma infine parla per suo bene (alla Màlia che ritorna) *Ha la luna*, sora Màlia. *Ha la luna*, sua sorella.

[...]

CARLINI Lasci stare, sora Màlia, che *ha una luna* tremenda.

MÀLIA *Ha la luna* perchè la mamma l'ha sgridata. Le sue compagne si divertono in Carnevale, ed essa no, povera Gilda. [...]

CARLINI Anche lei, sora Màlia, sta in casa a lavorare tutto il giorno; ma però *non ci ha la luna*.

L'espressione *aver la luna* 'esser di cattivo umore' è ripetuta per ben sette volte in poco più di venti righe. Si tratta certo di un caso limite – che infatti viene ridimensionato nei rifacimenti –, ma è un indice della povertà linguistica di Carlini, che si trova a ripetere più volte la stessa frase idiolettica, quasi non avesse altre parole. Allargando lo sguardo, nelle stesure ci sono altre prove della scarsa estensione della terminologia a disposizione dei protagonisti. La più significativa si trova all'inizio del secondo atto trasmesso da *e* (in *B'* 534): Giuseppina distribuisce la posta dei pigionali, s'imbatte in una cartolina con scritto «Alla quale vi compiacerete dare evasione» e commenta seccamente: «Non si capisce niente di questo forestiero». È l'unica, fugace, apparizione del linguaggio della burocrazia e quasi didascalicamente si mostra quanto risulti alieno e incomprensibile per i popolani.

Tornando alla fraseologia, lo stesso modo di dire può essere pronunciato da personaggi diversi, indipendentemente dal ceto di appartenenza. Si veda il caso di *aprire/chiudere gli occhi*:

<i>b</i>	<i>B'</i>	<i>T</i>
CAROLINA [...] È meglio aprirle gli occhi. Dico bene? (55-56)	CAROLINA [...] È meglio aprirle gli occhi, dico bene? (40)	LUISINA Alle volte, non si sa mai... È meglio aprirle gli occhi. Dico bene? (I 23)
LA SORA ASSUNTA Dico bene. Bisogna aprire gli occhi. (152)	ASSUNTA Bisogna aprire gli occhi, sora Giuseppina. (112)	ASSUNTA [...] Una bella ragazza come la Gilda... Bisogna aprire gli occhi. (I 130)
	LO ZIO [...] che il Signore gli faccia aprire gli occhi a tutti e due. (619)	ASSUNTA Volevo ben dirle! Bisogna aprire gli occhi! (I 137)
	BATTISTA [...] Non sono di quelli che chiudono gli occhi (731-732)	

GIUSEPPINA [...] Glieli farò aprire io gli occhi! (I 139)

BATTISTA [...] Non sono mica di quelli che chiudono gli occhi! (I 188-189)

DON GEROLAMO Avrebbe fatto meglio ad aprir gli occhi prima! (II 199)

DON GEROLAMO [...] Ma voi avreste dovuto tenere gli occhi aperti... (II 262-263)

BATTISTA [...] No! Non sono di quelli che chiudono gli occhi! (II 343-344)

Nel corso delle stesure le occorrenze aumentano, arrivando a otto, così come i personaggi che pronunciano questa espressione, che salgono a cinque. È un segno di come Verga provveda a rendere il più uniforme possibile la lingua: tutto lo spaccato sociale che attraversa la portineria utilizza un «registro neutro, mimeticamente rappresentativo del grigiore suburbano»¹⁹, che accomuna protagonisti e comparse e riflette la «chiusura di un mondo all'interno del quale tutti parlano allo stesso modo»²⁰.

Questa caratteristica emerge pure nella terza scena del secondo atto, in cui don Gerolamo commenta fatalisticamente la situazione ormai critica di Mália, dicendo «Il vero medico è lassù, il medico per l'anima e pel corpo. Lasciate fare a Lui, che sa quello che fa». Di fronte a queste parole, Giuseppina fa una delle poche osservazioni metalinguistiche del dramma, affermando: «Oh, Don Gerolamo, come parla bene!». La portinaia avverte chiaramente il registro del cugino prete come più sostenuto, ma a ben guardare le frasi del sacerdote sono disseminate dagli stessi tratti del parlato visti finora. Nelle poche battute (sta sul palco per una sola scena) ci sono infatti interrogative con *che* come segnale introduttivo («Suo padre che non ci pensa?»), verbi procomplementari («Bisogna [...] pigliarsela in santa pace»), ridondanze pronominali («Diglielo a Lui»); espressioni idiomatiche («Avrebbe

¹⁹ ALFIERI, «*Scene popolari*» verghiane..., p. 75.

²⁰ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia 1974, p. 75.

fatto meglio ad aprir gli occhi prima!», «avreste dovuto tenere gli occhi aperti», «Dio non voglia»). Viene anche sostituita in *e* la formula latina «Deo gratias», con cui don Gerolamo nella redazione cronologicamente più alta si presentava alla famiglia e marcava fin da subito la sua appartenenza al mondo di coloro che possono, all'occorrenza, mascherarsi dietro al *latinorum*. Anche il medico, che compare fugacemente nella prima scena, non inframezza nei suoi discorsi i tecnicismi della sua professione: si limita alla diagnosi di una malattia di cuore con cui «non c'è da scherzare» e conclude pilatescamente con l'espressione idiomatica «Io me ne lavo le mani», di origine biblica ma talmente nota da essere nella piena disponibilità anche dei meno colti.

Anche gli umili del dramma infatti adoperano locuzioni che fanno parte di quell'ampissimo bagaglio di lasciti con cui la pratica religiosa «ha intriso profondamente [...] il discorso comune»²¹, tanto in italiano quanto in dialetto:

GIUSEPPINA Questa, vede, è un angioletto! Messa al mondo per *portare la croce!* | CARLINI Lo so. È vero... |

GIUSEPPINA Lo sa. E per questo le ha *piantato i chiodi* anche lei! | MÀLIA Mamma, basta!... | CARLINI (discolpandosi, *colle mani in croce sul petto*) Sora Giuseppina! (T I 301-306)

ANGIOLINO Sì, poveretta. Il *Purgatorio l'ha avuto qui*, lei! (T II 106)

BATTISTA (accalorandosi) Io non ho più figlia! È morta e seppellita! *Ci ho fatto su la croce!* (*gesticolando e facendo la croce in terra*) (T I 332-333)

GIUSEPPINA (a MÀlia, accennando del capo, accorata) Va là! Va là! Che tu *sei nata proprio per portare la croce!* (entra in portineria) (T I 508-509)

Sono metafore perfettamente intonate all'ambiente, come dimostra la presenza dell'espressione *farci su la croce* nei vocabolari dialettali del siciliano (*faricci su la cruci* 'far fermo proponimento di non voler saper più d'una cosa', Macaluso Storaci s.v. *cruci*) e del milanese (*fagh-sù la cros* 'aver perduta la speranza', Cherubini s.v. *cros*). È significativo però che tutti gli esempi siano inseriti nell'ultima fase di lavoro, quasi Verga avesse deciso solo all'ultimo di connotare i suoi personaggi con un velo di religiosità popolare. Nello stesso momento della composizione sono innestati anche alcuni vocaboli relativi al lavoro in portineria, collocati nella terza scena del primo atto, in cui Giuseppina prima si lamenta del conte che abbandona l'appartamento («E lui ora, mi *pianta l'alloggio*, vede?») e poi descrive rapidamente il suo lavoro

²¹ G.L. BECCARIA, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti 1999, pp. 5-6.

(«Cinque lirette appena, Natale e ferragosto, cascasse il mondo! E poi la *me-sata* magra, stirare e *far le stanze...*»). Insieme alle metafore religiose, questi elementi contribuiscono a dare veridicità allo spaccato sociale rappresentato, senza però opacizzare il dettato o infrangere la medietà generale.

Così come non ci sono innalzamenti del registro, sono evitate con cura anche le escursioni verso il basso e più in generale le accensioni polemiche. Si nota anzi una progressiva attenuazione di alcuni picchi di critica sociale e di anticlericalismo, due temi presenti nell'opera ma che non sono, nel complesso, preminenti. In *b*, la sora Assunta è spesso molto più esplicita nelle sue lamentele verso l'avidità e l'opportunismo dei padroni; in *e* invece è Battista a marcare con orgoglio il suo sprezzo verso il disinteresse per l'onore dei signori:

... e si fanno ricchi alle spalle della povera gente. (*b* 266 – E si fanno ricchi e mettono su cavalli e carrozza, alle spalle della povera gente *a*)
Trattamento, cara lei? Vede, vanno a pranzo fuori e poi quando invitano gli amici mi tocca mangiare i resti tutta la settimana! (*b* 283-284)
La luminaria! Se tiene anche il petrolio sotto chiave! (*b* 294-295)
Non sono di quelli che chiudono gli occhi come ce n'è tanti fra signori. (*e* in *B* 731-732)

Notevole è la rimodulazione del passaggio in cui più emerge l'«umore popolare»²² di Battista, severo verso le piccole ipocrisie di Don Gerolamo:

B'

T

BATTISTA Riverisco! (Lo zio via) Cosa viene a fare quel corbaccio?

BATTISTA (come sopra) Riverisco! (Don Gerolamo esce) Cosa viene qui a fare costui?

GIUSEPPINA È venuto... così... nel passare...

MÀLIA Babbo...

BATTISTA Non ce ne voglio corvi in casa!

GIUSEPPINA È venuto così... Trovandosi a passare...

GIUSEPPINA È venuto per la Màlia che gli dissero era malata.

BATTISTA Alla larga! Gente che porta la jettatura! Non voglio che le portino la jettatura alla mia figliuola! (chinandosi ad accarezzare Màlia e pigliandole il mento fra le dita) Cara! Come va adesso?

BATTISTA Pretesti! Imposture! Storie di preti che tirano l'acqua al suo molino.

MÀLIA Babbo!

²² ALFIERI, «*Scene popolari*» *verghiane...*, p. 55.

BATTISTA Forse che è venuto per regalarci qualche cosa? Bella risorsa avere il parente prete! Ha ragione il Secolo! Bottega!

MÀLIA No, babbo... Non mi sento bene...

GIUSEPPINA Don Gerolamo è venuto per lei... Sapendola così malata!...

BATTISTA (amareggiato, sbuffando e volgendo loro le spalle) Bella risorsa! Bell'aiuto avere il parente prete! Mesi e mesi che siamo nei guai, e non è venuto una volta a dirci crepa!

Cadono la metafora aggressiva del *corbaccio*, tradotta nello stereotipo popolare, meno virulento, del *portare la jettatura*; l'allusione ai preti che «tirano l'acqua al suo molino» (e che in una prima versione erano additati come «femminucce che non sanno niente al mondo») e infine il richiamo al «Secolo», sostituito da un'amara considerazione personale sul disinteresse del parente²³.

Questa omogeneità linguistica, senza impennate, non è solo lo specchio necessario di un mondo angusto e ripiegato su sé stesso, ma si può leggere anche come una tecnica per livellare le emozioni dei personaggi. È una scelta deliberata dell'autore, che dichiara in una nota lettera a Luigi Capuana, scritta il 5 ottobre 1885 – dunque giustificando a posteriori le sue intenzioni, dopo il fiasco della prima rappresentazione di *In portineria* – di aver voluto «il poco rilievo delle passioni» per costruire un dramma tutto «intimo rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita». Il tutto, conclude Verga, «era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero»²⁴.

²³ Fanno sistema con queste correzioni anche alcune piccole rimodulazioni e stralci, volti ad attenuare alcune esplosioni di collera o ira: «Porca la miseria!» (a in b 368); «Ma voglio pestargli il grugno, se l'incontro!» (b 509-510); «Bisognerebbe rompergli il muso a quell'asino!» (d in B' 103-116).

²⁴ Lettera del 5 giugno 1885, *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 242-243, a p. 242.

GIORGIO FORNI

SULLE CARTE DELLA *DUCHESSA DI LEYRA*

Università di Messina

Finora, per definire la cronologia compositiva dei frammenti della *Duchessa di Leyra* si è fatto riferimento alle tante notizie desumibili dall'epistolario di Verga senza provare a istituire un parallelo fra quella scansione temporale accidentata e discontinua e i materiali autografi superstiti del romanzo. Sulla scorta delle lettere a Dina di Sordevolo e a Édouard Rod, già Paolo Mario Sipala individuava tre periodi in cui Verga si era impegnato a fondo nell'elaborazione della *Duchessa*: 1898-1899, 1901 e 1906-1907¹. In base al carteggio con Ferdinando Di Giorgi, Gino Tellini ha poi anticipato alla primavera del 1896 l'avvio effettivo del lavoro². Ciò nonostante, non è facile assegnare a tempi precisi le quattro diverse stesure del I capitolo e le prove d'esordio del II capitolo che ci restano di quel romanzo. Solo i primi schemi e abbozzi consentono di fissare date certe.

Fin dagli inizi del 1889, uscita l'ultima puntata del *Mastro-don Gesualdo*, Verga aveva proposto alla «Nuova Antologia» di pubblicare, nell'arco di tre anni, i «3 romanzi che rimangono a compiere la serie dei *Vinti*, cioè *La duchessa di Leyra* (1889), *L'onorevole Scipioni* (1890) e *L'uomo di lusso* (1891)»³. Così, subito dopo il laborioso rifacimento del *Mastro* per la pubblicazione in volume, Verga riprese in mano gli schemi cronologici del romanzo appena ultimato trascrivendo in tre schede di eguale formato e inchiostro un promemoria che aveva annotato sul margine di quelle carte progettuali:

La duchessa di Leyra, Isabella Motta-Trao, nata 1819, maritata 1838.

¹ P.M. SIPALA, *L'ultimo Verga e altri scritti verghiani*, Catania, Bonanno 1969, p. 58.

² Cfr. G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1655-1657.

³ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 1 febbraio 1889, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 311.

L'onorevole Scipioni – nato 1838 (ha parte nei *Malavoglia* 1866) quasi ministro 1876.

L'uomo di lusso, Corrado La Gurna, nato 1812, celebre 1862, sparito 1865⁴.

Poco tempo dopo, Verga ricopiava su un nuovo foglio anche alcuni brevi appunti per *L'uomo di lusso* vergati tra il 1878 e il 1880 in coda allo schema *I Malavoglia. Svolgimento dell'azione*⁵. Vero è che, per continuare la serie dei *Vinti*, non bastava definire solo le coordinate esterne dei personaggi e degli episodi che sarebbero stati al centro dei nuovi romanzi, ma si trattava anzitutto di esplorare dall'interno l'universo psicologico e percettivo dei ceti dominanti dissimulato sotto le maschere artificiali della buona educazione e della vanità sociale. Perciò, dopo l'epica paesana del *Mastro*, Verga si rivolse ancora una volta al genere breve della novella come campo di sperimentazione per mettere a punto idonee procedure rappresentative in grado di cogliere le finzioni e gli autoinganni del mondo borghese e altolocato. Più che uno specifico ambiente, ciò che egli intendeva anzitutto mettere a fuoco era il tema della recita sociale, della finzione che diventa sostanza e dramma dell'individuo. Nascevano così, tra la fine del 1889 e il 1893, le prove poi raccolte nei *Ricordi del Capitano d'Arce* e in *Don Candeloro e C.i* come indagini preliminari sulla degradazione moderna dei sentimenti e dell'arte.

Fu solo sul finire del 1895 che Verga riprese in mano il progetto della *Duchessa di Leyra*, come scriveva l'8 dicembre a Paolina Greppi⁶. In quei mesi, uno spunto decisivo dovette venire dal volume di Nicola Bernardini su *Ferdinando II a Lecce (14-27 gennaio 1859)*, regalatogli da Federico De Roberto con la dedica «A Giovanni Verga, | al mio più caro amico, | per la *Duchessa di Leyra*»⁷. È senza dubbio quella lettura a suggerire l'idea di cominciare il racconto con una visita ufficiale del re Ferdinando II a Palermo,

⁴ Cfr. Microfilm Mondadori, bob. IX, ft. 24, e G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, pp. xxxii, 245 e 259. L'appunto verrà poi ricopiato nelle prime righe di tre fogli: Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 172 (*La duchessa di Leyra*), 244 (*L'onorevole Scipioni*) e 247 (*L'uomo di lusso*). Qui e di seguito si indica il numero di fotogramma del Microfilm Mondadori secondo la recente digitalizzazione effettuata dalla Fondazione Verga di Catania.

⁵ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 351, e Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 246 (*Per l'Uomo di lusso*).

⁶ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Catania, 8 dicembre 1895, in G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti 1980, p. 196: «Intanto sto lavorando alla *Duchessa di Leyra*, poiché del teatro con tanti illustri ciabattini con cui ho avuto da fare, sono assai disgustato».

⁷ N. BERNARDINI, *Ferdinando II a Lecce (14-27 gennaio 1859)*, Lecce, Tipografia cooperativa 1895 (l'esemplare con dedica di De Roberto è conservato a Catania, Casa Museo Giovanni Verga, coll. G.VIII.34).

così da delineare una scena d'apertura animata e corale in grado di fare vedere i vari personaggi in azione, dal vivo, nei loro gesti e nelle loro parole, senza intromissioni del narratore, secondo la tecnica già esperita nei *Malavoglia* e nel *Mastro*. Oltre alla descrizione delle solenni cerimonie di festeggiamento, il saggio di Bernardini offriva anche qualche stralcio di antiquata prosa celebrativa tratto dal «*Giornale ufficiale dell'epoca*»⁸. È facile supporre che Verga, in cerca di «colori adatti» e di una «forma inerente al soggetto», non dovesse restare indifferente di fronte a quell'esempio di stile altisonante e grossolano che avrebbe potuto essere recuperato in un gioco di contrasti tonali per rappresentare l'arrivo del re a Palermo. Fatto sta che, nel richiedere informazioni all'amico palermitano Di Giorgi il 28 aprile 1896, Verga puntava proprio sul «giornale ufficiale d'allora», su «memorie sincrone», sul «colore» e il «tono» di un'epoca e di un ambiente:

Caro Di Giorgi,

Ho bisogno per un lavoro che ho tra le mani, dei seguenti dati e documenti se possibile:

– su qualche visita del re Ferdinando II in Sicilia, e particolarmente in Palermo fra il 1850 o 51 e il 1858;

– sulle feste che gli si fecero, ricevimenti, spettacoli, balli, ecc.;

– sulle cerimonie di corte in uso allora e sulle famiglie che avevano cariche o privilegi a corte. Basterebbe consultare, credo, per punto di partenza la raccolta del giornale ufficiale d'allora, dal 49 al 60, se c'è e poi procurarmelo, anche in prestito, e altre memorie sincrone. Se sei al caso di aiutarmi in coteste ricerche fammi il piacere di occupartene subito e di tenermene avvisato.

De Roberto mi ha procurato il De Sivo e il De Cesare⁹ ma nulla contengono di quel che farebbe al caso mio, aneddoti, usanze, particolari caratteristici dell'epoca e del paese. Vedi di scovarne tu quanto più puoi, e di ogni colore, che più disparate saranno le note, il tono, meglio sarà, per quel che mi occorre¹⁰.

A una prima verifica, Di Giorgi poté stabilire che nel periodo indicato da Verga «Ferdinando II non si sognò mai di venire a Palermo» e bisognava «rimontare al '46 per avere notizia di una visita del re lazzarone»¹¹. Proprio

⁸ Cfr. ad esempio *ivi*, pp. 68-69.

⁹ Si tratta della *Storia delle Due Sicilie dal 1847 al 1861* di Giacinto De' Sivo e della *Fine di un regno. Dal 1855 al 6 settembre 1860* di Raffaele De Cesare.

¹⁰ Lettera di G. Verga a F. Di Giorgi da Catania, 28 aprile 1896, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 312.

¹¹ Lettera di F. Di Giorgi a G. Verga da Palermo, 2 maggio 1896, conservata presso il Fondo Verga della Biblioteca regionale universitaria di Catania (d'ora in poi BRUC) con segnatura EV 005.031, ingr. 2965.

l'anticipazione della scena iniziale al 1846, già attestata nei primi schemi del romanzo, permette di fissare un termine *post quem* relativo a tutti gli autografi superstiti della *Duchessa*¹². Intanto, Di Giorgi il 19 maggio prometteva di contattare il direttore della Biblioteca comunale di Palermo, padre Di Marzo, per consultare «tutto quanto ci è di stampato che faccia al caso nostro» e, il 22 maggio, Verga insisteva ancora per avere il «giornale ufficiale»:

Carissimo Ferdinando,

Bravo, ecco quel che occorre, qualche memoria del tempo ed estratti del giornale ufficiale dell'epoca (credo sia stato il vecchio giornale di Sicilia da cui venne l'attuale)◀, mi serve principalmente avere un'idea dello stile officioso d'allora, per *intonarmi*. Procurami quindi, se puoi, quei numeri del giornale che fanno al caso. Te li restituirò dopo¹³.

Così, il 12 giugno Di Giorgi riusciva a inviare a Catania il «giornale ufficiale dell'epoca» – l'intera annata 1846 della «Cerere» – con «pacco postale assicurato» chiedendo però a Verga di rispedire il volume entro dieci giorni per non incorrere nelle ire di padre Di Marzo che aveva «minacciato la reclusione a vent'anni» in caso di smarrimento. E il 24 giugno Di Giorgi ringraziava per la sollecita restituzione: «Rassicurati: il volume prezioso mi è giunto ottimamente e grazie della gentile premura»¹⁴. In quel breve intervallo di tempo, Verga trascrisse ampi stralci dalla «Cerere» usando il *verso* di alcuni fogli di bozze del dramma *La Lupa*¹⁵; e, su quegli stessi fogli, abbozzò anche l'episodio iniziale del romanzo (*α'*) con l'urto fra le carrozze della duchessa di Leyra e della «baronessa Santagrazia», databile quindi alla metà di giugno del 1896¹⁶. Da quel momento in poi Verga continuò a lavorare alla

¹² Aggiungendo un appunto al primo schema della *Duchessa di Leyra*, Verga dapprima scrive «1846 o 47», sulla base della lettera di Di Giorgi del 2 maggio che recava entrambe le date, e poi cancella la seconda data lasciando solo «1846»: «Cap. I – 1846 >◊ 47< – Ricevimento del Re Ferdinando II a Palermo. Prime gelosie con l'alta nobiltà Palermitana, e umiliazioni della figlia di Mastro-don Gesualdo (a quest'epoca essa ha 27 anni)» (Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 172).

¹³ Cfr. la lettera di F. Di Giorgi a G. Verga da Palermo, 19 maggio 1896, BRUC, EV 005.031, ingr. 2966, e la risposta di G. Verga a F. Di Giorgi da Catania, 22 maggio 1896, in VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 315-316.

¹⁴ Lettere di F. Di Giorgi a G. Verga da Palermo, 12 e 24 giugno 1896, BRUC, EV 005.031, ingr. 2967 e 2968.

¹⁵ Si tratta di due serie di fogli: sei facciate con estratti dalla cronaca cittadina riguardanti anzitutto la visita del re (Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 258-263) e tre facciate con due recensioni letterarie trascritte come documenti storico-stilistici (Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 280-282).

¹⁶ Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 256-257. Mentre la visita del re descritta nella «Cerere» si svolge fra l'11 e il 20 luglio 1846, nell'abbozzo *α'*, che pure si apre con una citazione da quel giornale, figura però la data del «7 Maggio 1846» con «1846» aggiunto in interlinea, e ciò rende probabile l'ipotesi che queste due facciate siano immediatamente anteriori alle trascrizioni dalla «Cerere». Del resto, l'esor-

Duchessa fino alla fine dell'anno: «Il lavoro va avanti adagino», confidava a Di Giorgi il 16 luglio¹⁷; «ho lavorato al romanzo *La Duchessa di Leyra* e non ne sono malcontento», scriveva a Giuseppe Treves il 16 novembre¹⁸; «lavoro alacremenente, malgrado le seccature, al romanzo», ribadiva a Paolina il 16 dicembre¹⁹. A conferma che il primo capitolo della *Duchessa* aveva assunto una fisionomia definita già sul finire del 1896 si può addurre anche un frammento scartato di redazione in pulito (α^4) su una colonna di foglio protocollo numerata dall'autore 3, poi cassata e riutilizzata al verso per la prima stesura della novella *La caccia al lupo*, pubblicata l'1 gennaio 1897 nella rivista catanese «Le Grazie. Rassegna quindicinale di lettere ed arti»²⁰. Già qui la «baronessa Santagrazia» di α^1 diventava «Donna Fernanda Moro» dei «Santapaola di Pietrapizzuta» con una scelta onomastica che si ritrova anche in un frammento assai più tardo (α^5), prima di diventare «Donna Fernanda Rio» (o «Del Rio») dei «Santapaola di Pietrapizzuta» nelle quattro stesure complete del I capitolo (A^1 , A^2 , A^3 , A^4)²¹. Ma α^4 non è l'unico frammento ascrivibile agli ultimi mesi del 1896: vi sono due brevi segmenti testuali in colonna su due mezzi fogli protocollo numerati dall'autore 5 (α^2 , α^3), poi cassati e reimpiegati al verso per un elenco di *Personaggi della Duchessa di Leyra* (E) e per uno *Schema della Duchessa di Leyra* (S^5)²². Mettiamo a confronto α^2 e α^3 con le varie stesure dell'intero capitolo:

dio del primo capitolo è abbozzato sul verso e sul recto del foglio con le pp. 6-7 delle bozze della *Lupa*, mentre le trascrizioni figurano sui fogli con le pp. 36-37, 30-31, 34-35, 10-11, 38-39, 32-33 e 20-21. In α^1 era già accennato anche il motivo della lite tra i cocchieri: «Attraverso i cristalli apparve il profilo secco ed altero della Santagrazia, che dava qualche ordine al suo cocchiere. Ma don Leopoldo, rigido sulla sua serpe blasonata, diede una sapiente strappata di redini, e passò oltre colla frusta alta, senza badare alle vociferazioni dell'emulo e all'accorrere della sbirraglia». Una diversa trascrizione è in A. DI SILVESTRO, *Sulla genesi della «Duchessa di Leyra»*, in «*que ben devetz conoisser la plus fina*». Per Margherita Spampinato. Studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, a cura di M. Pagano, Avellino, Edizioni Sinestesia, pp. 289-307: «e passò oltre colla fronte altera, senza badare alle [...] dell'an[imale] e all'assenza della sbirraglia» (p. 295).

¹⁷ Lettera di G. Verga a F. Di Giorgi da Catania, 16 luglio 1896, in VERGA, *Lettere sparse...*, p. 317.

¹⁸ Lettera di G. Verga a G. Treves da Catania, 16 novembre 1896, in VERGA, *Lettere sparse...*, p. 321.

¹⁹ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Catania, 16 dicembre 1896, in VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 203.

²⁰ Microfilm Mondadori, bob. IX, ft. 714-715.

²¹ Per A^1 , A^2 , A^3 e A^4 , cfr. rispettivamente: Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 203-227; bob. VIII, ft. 175-202; bob. VIII, ft. 228-243 (BRUC, FV 012.002); bob. IX, ft. 677-680 e 686-702 (BRUC, FV 012.001).

²² Cfr. Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 169-170, e bob. IX, ft. 675-676.

α^2 α^3 A^1, A^2, A^3, A^4

5

de signore, un po' pallide
anche per l'ora mattutina,
guardavano sorridendo i
bei giovani della Guardia
d'Onore che mandavano
lampi da ogni bottone.
La villana era lì []

5

de signore, un po' pallide
anche per l'ora mattutina,
guardavano sorridendo i
bei giovani della Guardia
d'Onore che mandavano
lampi da ogni bottone.
Il più bello, in quell'assisa,
era senza dubbio Pippo
Franci, tutto svolazzante
di penne di cappone, e
luccicante di tracolle ar-
gentate. []

le signore, un po' pallide
anche per l'ora mattutina,
sbirciavano [ammiravano
 A^1 , affissavano A^2 A^3] sor-
ridenti i bei giovani della
Guardia d'Onore che
mandavano [sprizzavano
 A^2] lampi da ogni botto-
ne.
Il più bello, in quell'assisa,
era senza dubbio Pippo
Franci, tutto luccicante di
tracolle e svolazzante di
pennine di cappone

Pur trattandosi di poche righe, la lezione «sorridendo» anziché «sorridenti» e l'inversione tra «pennine» e «tracolle» permette di ricondurre α^2 e α^3 alle prime fasi della stesura del I capitolo. E ciò consente di datare a quell'epoca anche i vari schemi del romanzo e l'elenco dei personaggi. Non solo in *E* figurano nomi che non avranno poi alcun riscontro in altre carte del romanzo («Il balì di Leyra», «Il contino Oreto», «Donna Costanza Sommatino di Santa Isola»), ma anche l'onomastica dei personaggi principali risulta arretrata rispetto alle scelte pressoché definitive di A^1 . A dimostrarlo basta anche solo uno schema diacronico relativo a Donna Fernanda e Don Guglielmo, i due antagonisti aristocratici, cinici, alteri, rinsecchiti ed elegantissimi della giovane, sentimentale duchessa di Leyra:

A^1, A^2, A^3, A^4	Donna Fernanda (Del Rio dei Santapaola di Pietrapizzuta)	Don Guglielmo La Rocca
α^1 (MM, bob. VIII, ft. 256-257)	la baronessa Santagrazia	—
S^3 (MM, bob. VIII, ft. 168)	la Sant'Agnese	—
S^4 (MM, bob. VIII, ft. 168)	donna Eleonora Leo	Don Roberto Francalanza
S^5 (MM, bob. IX, ft. 675)	Donna Eleonora Lio	Don Guglielmo La Rocca

<i>E</i> (MM, bob. VIII, ft. 169)	Donna Fernanda Lio ²³ dei Sant'Agnese di Monteoliveto	Don Carlo (<i>sps. a</i> ¹ Roberto ² Guglielmo) La Rocca
α^4 (MM, bob. IX, ft. 715)	Donna Fernanda Moro dei Santapaola di Pietrapizzuta	—
α^5 (MM, bob. VIII, ft. 219, 221, 223)	Donna Fernanda Moro	Don Guglielmo La Rocca

Poiché α^4 è databile con sicurezza alla fine del 1896, pare evidente che quasi tutti i materiali progettuali del romanzo vadano ascritti a questa prima fase e solo *S*⁶ e *S*⁷, che si limitano a mettere a fuoco il rapporto tra la duchessa e il duca di Leyra, possono essere ascritti a un tempo successivo²⁴.

Passiamo ora a considerare le quattro stesure complete del I capitolo: *A*³ e *A*⁴, conservate presso la Biblioteca regionale universitaria di Catania, rappresentano l'ultima fase redazionale e recano circoscritti interventi interlineari tali da rendere subito palese il rapporto tra i due testimoni²⁵; le redazioni *A*¹ e *A*², attestate dal Microfilm Mondadori, documentano invece una fase precedente e configurano una situazione assai più mossa e complessa perché entrambe vengono declassate da copie in pulito a copie di lavoro con ampi brani elaborati e rielaborati ora su una ora sull'altra stesura. Nella scrittura della *Duchessa* il punto fondamentale è la ricerca di un tono malizioso e allusivo, o per dirla con Verga la capacità di «intonarsi», di rendere evidenti le sfumature e i sottintesi dietro il formalismo dei modi e delle pa-

²³ Poi corretto con altro inchiostro in «Rio».

²⁴ Per *S*⁶ e *S*⁷, cfr. Microfilm Mondadori, bob. VIII, ft. 171 e 174.

²⁵ Proprio il tratto calligrafico e le correzioni interlineari sempre molto ordinate e leggibili rendono verosimile l'ipotesi che Verga avesse approntato *A*³ come copia in pulito a fini editoriali e poi, per non dare un testo con troppe cassature, l'avesse ricopiato in *A*⁴ a poca distanza di tempo. Sono autografi da ascrivere probabilmente agli ultimi mesi del 1906 quando Verga cercò di ottenere da Treves un contratto per la *Duchessa* di cui resta solo una bozza autografa: «L'autore darà il romanzo *La Duchessa di Leyra* dentro l'anno 1907 e si riserva il diritto di traduzione e il diritto di pubblicarlo prima in rivista o giornale. | Cede alla Casa Treves il diritto esclusivo della pubblicazione italiana in volume la quale però non sarà messa in vendita prima di tre mesi dalla pubblicazione in rivista o giornale fatta del romanzo come sopra è detto. | La Casa Treves corrisponderà all'autore il 20 per cento sul prezzo di vendita lordo e alla firma del contratto anticiperà Lire 3000 senza interessi che saranno di mese in mese scontati sulle vendite del volume stesso. | La presente convenzione avrà la durata di anni 5 che s'intendono rinnovati per altri cinque, se non sarà disdetta sei mesi prima della scadenza e così di seguito di 5 in cinque anni» (Microfilm Mondadori, bob. XVIII, ft. 50-49).

role. Sicché le tante orchestrazioni diverse dei medesimi scorci narrativi che Verga sperimenta possono apparire a prima vista come varianti ripetitive e inconcludenti, ma corrispondono invece al tentativo di affrontare la sfida insita nel nuovo romanzo. In questo gioco sottile di variazioni su segmenti ampi di testo, in cui potrebbe persino sembrare che soluzioni originarie e superate vengano ristabilite in stesure più avanzate, occorre perciò prudenza e metodo nel formulare ipotesi di seriazione dei testimoni.

Anzitutto, va detto che *A*¹ risulta dall'assemblaggio di redazioni preesistenti e *A*² deriva invece da un'unica, articolata dinamica compositiva in cui i fogli scartati vengono man mano riutilizzati al *verso* per nuove stesure. In particolare, *A*¹ si compone di 19 mezzi fogli protocollo in cui occorre distinguere tre gruppi: a) 11 fogli scritti a tutta pagina in inchiostro viola con una scrittura di spiccata intonazione calligrafica che si interrompe a tre quarti di p. 11, poi ampiamente ricorretti in inchiostro seppia: si direbbe una stesura in pulito da destinare alla pubblicazione poi declassata a copia di lavoro; b) le pp. 12, 13, 14, 18 e 19 scritte e corrette nel medesimo inchiostro seppia della revisione delle prime 11 pagine, riutilizzando per le pp. 12, 18 e 19 il *verso* di tre fogli di una prima laboriosa stesura della seconda e terza scena del I atto del dramma *Dal tuo al mio*²⁶; c) le pp. 15, 16 e 17 scritte in inchiostro nero e poi corrette in inchiostro seppia, usando il *verso* dei tre fogli del frammento α^5 numerati 6, 10 e 11, in cui Donna Fernanda Rio è ancora Donna Fernanda Moro. A rendere evidente il fatto che *A*¹ assembla e riadatta segmenti di stesure precedenti per delineare un nuovo profilo complessivo del I capitolo vi è anche l'incongruenza di una scena ripetuta: la p. 14 è scritta solo a metà e la fine della p. 13 e la p. 14 presentano un ampio segmento testuale del tutto simile a quello iniziale di p. 15 con una connessione imperfetta tra i diversi momenti del racconto.

Proprio il riuso delle primissime stesure di *Dal tuo al mio* permette di ascrivere l'assemblaggio di *A*¹ alla fine del 1900 o ai primi mesi del 1901 quando Verga scriveva a Dina di Sordevolo «Sono tutto alla mia *Duchessa*»²⁷ e a Giuseppe Treves «Sono più che mai tra le braccia della *Duchessa*»²⁸. Ma alcuni dei materiali assemblati appartengono con ogni evidenza ad anni pre-

²⁶ Sono abbozzi sfuggiti all'accurata ricognizione svolta in G. VERGA, *Dal tuo al mio. Teatro*, edizione critica a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. XII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2019. Si tratta di una stesura anteriore a tutte quelle considerate nell'edizione critica e potrebbe forse collocarsi sul finire del 1900.

²⁷ Lettera di G. Verga a D. Castellazzi di Sordevolo da Catania, 1 gennaio 1901, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo 1971, p. 75.

²⁸ Lettera di G. Verga a G. Treves da Catania, gennaio 1901, in G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 203.

cedenti. Non vi sono elementi interni che permettono di datare gli 11 fogli del primo gruppo (a)²⁹. Per i tre fogli del terzo gruppo (c) si può supporre che fossero le pp. 15-17 di una redazione completa del I capitolo scritta riutilizzando al *verso* tre carte di una precedente stesura (α^5), affine ma successiva al testo fissato sul finire del 1896 (attestato da α^2 , α^3 e α^4). Si tratterebbe perciò dei soli fogli superstiti del biennio 1898-1899 quando Verga lavorava alla *Duchessa* tra continue «seccature», preoccupandosene «a scadenza fissa peggio di una cambiale»³⁰. Ma quella redazione del I capitolo era senza dubbio completa perché si conservano due brevi frammenti coevi del II capitolo (β^1 , β^2)³¹, scritti con la medesima grafia e inchiostro delle pp. 15-17 poi recuperate e ricorrette in A^1 .

Si tratta ora di capire il rapporto tra A^1 e A^2 . Nel considerare il fondo del manoscritto in A^1 (19 carte) e in A^2 (17 carte) giova prestare attenzione ai dettagli per capire il rapporto cronologico fra i due testimoni: guardare non le macrovarianti, ma se l'insieme delle microvarianti indica una precisa linea diacronica al di là di interventi seriori su ciascun manoscritto per rielaborare ampi segmenti testuali.

Anzitutto vi è l'interpunzione: nella larghissima parte dei casi A^1 sta a sé contro A^2 , A^3 e A^4 .

A^1	$A^2 = A^3 = A^4$
Ieri,	Ieri
Sudditi,	Sudditi
polverio;	polverio,
Pietrapizzata: –	Pietrapizzata. –
faccia,	faccia –
sentito, generale...	sentito... generale...

²⁹ È però verosimile che quella bella copia fosse allestita come prima puntata del romanzo dopo l'accordo siglato con la «Nuova Antologia» nella seconda metà del 1898 e poi disatteso: «La *Duchessa di Leyra* va innanzi lentamente, e ancora nulla di positivo posso dirvene, perché sono ben lontano dall'averla terminata, e ho dovuto chiedere una proroga alla *Nuova Antologia* che doveva cominciarne la pubblicazione tra poco» (lettera di G. Verga a E. Rod da Catania, 30 maggio 1899, in G. LONGO, a cura di, *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 259).

³⁰ Lettera di G. Verga a F. Di Giorgi da Catania, 8 aprile 1899, in VERGA, *Lettere sparse...*, p. 339.

³¹ Microfilm Mondadori, bob. IX, ff. 703 e 706. Per stabilire un'ipotesi di cronologia risulta significativo anche il fatto che al *verso* di queste due mezze colonne di foglio protocollo si leggano due brevi frammenti di una stesura del I capitolo posteriore ad α^5 scritti in bella copia in inchiostro viola su fogli numerati dall'autore 13 e 14 (α^6).

Già questi dati minimi potrebbero suggerire di rovesciare la seriazione lineare proposta da Antonio Di Silvestro che di recente ha ipotizzato un passaggio dal manoscritto in 17 carte (A^2) a quello in 19 (A^1)³². Che la redazione più antica sia invece quella in 19 carte pare evidente anche da tante lezioni che isolano A^1 rispetto agli altri testimoni:

A^1	$A^2 = A^3 = A^4$
giornale ufficiale	gazzetta ufficiale
Una sorpresa	“una rivelazione”
perd... iana!	perdi... ana!
la Principessa d’Alce, quell’angelo biondo della Marchesa Limido, la Solarino	la Principessa d’Alce, la Solarino
verso il Gentiluomo	sul Gentiluomo
nessuno! – concluse la Marchesa.	nessuno!

Le correzioni effettuate su A^1 si ritrovano poi nella prima stesura degli altri testimoni o comunque condizionano lo sviluppo di A^2 :

A^1	A^2	A^3	A^4
¹ nientemeno! ² lì presente!	lì presente! –	lì presente. –	lì presente –
¹ un eccesso ² uno sproposito	uno sproposito	uno sproposito	uno sproposito
¹ gli occhi simili a due stelle ² gli occhi propio due stelle	gli occhi propio due stelle	gli occhi propio due stelle	gli occhi propio due stelle
¹ alla trottata del dopopranzo... ² alla trottata del Foro Borbonico... ³ alla passeggiata del Foro Borbonico, certo a quella vista... ⁴ alla passeggiata del	¹ alla passeggiata del Foro Borbonico, certo a quella vista... ² alla passeggiata del Foro Borbonico – certo quella fu la volta ch’ella s’arrese ar-	alla trottata del Foro Borbonico, certo quella fu la volta...	alla trottata del Foro Borbonico, certo quella fu la volta...

³² Cfr. DI SILVESTRO, *Sulla genesi della «Duchessa di Leyra»...*, pp. 300-302.

Foro Borbonico, mi e bagagli. ³alla
certo quella fu la trottata del Foro
volta... Borbonico, certo
quella fu la volta...

¹ La Principessa nominò un'altra, invece, ² La Principessa d'Alce disse il nome della vera eroina dello scandalo	¹ La Principessa sussurrò un altro nome infatti ² Infatti la Principessa disse il nome dell'Elena vera	La Principessa d'Alce sussurrò infatti il nome della vera eroina dello scandalo	La Principessa d'Alce sussurrò infatti il nome della eroina vera dello scandalo
--	--	---	---

Gli ultimi due casi già ci presentano la dinamica evolutiva congiunta di A^1 e A^2 . Verga rimodula la primitiva lezione di A^1 nel denso tracciato elaborativo di A^2 , ma annota altri esiti possibili di quel percorso con interventi tardivi su A^1 in inchiostro seppia, riarticolarlo a volte estesi segmenti testuali alla ricerca di effetti prospettici ironici e demistificanti. Al principio del 1901 Verga lavora congiuntamente su A^1 e A^2 sperimentando ampie varianti ora sull'uno ora sull'altro manoscritto. E quando poi, nel 1906, si troverà ad allestire A^3 egli terrà sott'occhio entrambe le redazioni: così, nell'ultimo esempio, A^3 riprende da A^2 «sussurrò» e «infatti», ma «il nome della vera eroina dello scandalo» viene da una correzione tardiva di A^1 posteriore all'ultima lezione di A^2 .

Ora, più che esaminare la diacronia di qualche macrovariante elaborata via via su A^1 e A^2 , conviene delineare un profilo dell'assetto stratificato e unitario di A^2 scritto utilizzando in genere la colonna destra di mezzi fogli protocollo.

Parecchi fogli di A^2 recano al *verso* stesure immediatamente precedenti in inchiostro seppia scartate man mano durante l'elaborazione e cassate con una o più linee verticali: la p. 5 è scritta sul *verso* di una p. 5 ampiamente ricorretta; la p. 7 è sul *verso* di una p. 7 anch'essa con consistenti riscritture interlineari e marginali; la p. 9 è sul *verso* di una p. 9 utilizzata su entrambe le colonne con la parte a sinistra solo parzialmente cassata; la p. 10 presenta al *recto* la colonna di destra cassata e poi rielaborata sulla sinistra e reca al *verso* una p. 11 con ampi interventi interlineari e marginali; la p. 11 presenta anch'essa la colonna di destra cassata e poi riscritta sulla sinistra e reca al *verso* una p. 9 quasi priva di correzioni; la p. 12 è sul *verso* di una p. 12 fittamente ricorretta; la p. 13 è sul *verso* di una p. 9 scritta solo per tre quarti; la p. 14 è sul *verso* di una p. 10 ampiamente corretta; la p. 15 è sul *verso* di una p. 7 scritta solo per metà; la p. 16 è sul *verso* di una p. 11 scritta per poco più di

metà; la p. 17 è sul *verso* di una p. 13 scritta per meno di metà. Appartengono inoltre al percorso elaborativo di A^2 l'inizio cassato di una p. 15 poi riutilizzata al *verso* per la stesura dell'esordio del II capitolo (B) e una p. 15 cassata e poi reimpiegata al *verso* per la stesura di un abbozzo di quell'esordio (β^3)³³. Non disponiamo però di tutti i fogli scartati nell'allestimento di A^2 visto che il testo cassato sul *verso* di p. 12, numerato anch'esso 12, continua da una p. 11 che è andata dispersa e, analogamente, il testo cassato sul *verso* di B , numerato 15, continua da una p. 14 che non possediamo. Ma il flusso elaborativo appare comunque coeso e ininterrotto.

Ecco una tavola riassuntiva a partire da p. 5 in cui l'esponente numerico indica la progressione cronologica delle diverse stesure:

<i>recto</i> di A^2	<i>verso</i> cassato
5 ²	5 ¹
6 ³	–
7 ⁶	7 ⁵
8 ⁷	–
9 ¹¹	9 ¹⁰
10 _s ¹⁷ / 10 _d ¹⁵	11 ¹³
11 _s ¹⁸ / 11 _d ¹⁶	9 ⁹
12 ²¹	12 ²⁰
13 ²²	9 ⁸
14 ²³	10 ¹²
15 ²⁶	7 ⁴
16 ²⁷	11 ¹⁴
17 ²⁸	13 ¹⁹ (<i>err. per 12</i>)
(B)	15 ²⁴
(β^3)	15 ²⁵

È una dinamica compositiva continua e serrata che trova sviluppi anche nelle correzioni in inchiostro seppia di A^1 . Siamo nei primi mesi del 1901 e davvero Verga è «più che mai tra le braccia della *Duchessa*»; ma già alla fine

³³ Per β^3 e B , cfr. Microfilm Mondadori, bob. IX, ff. 709 e 710.

di quell'anno sarà il teatro a ritornare al centro dei suoi interessi: dapprima con i bozzetti scenici *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*, tra settembre e ottobre; poi, a ruota, con il dramma *Dal tuo al mio* che egli trascinava «qua e là da un pezzo»³⁴ e che lo terrà impegnato fino agli inizi del 1903. E sarà proprio *Dal tuo al mio*, «ridotto a romanzo» tra il 1904 e il 1906, che sostituirà la pubblicazione a puntate della *Duchessa di Leyra* concordata con la «Nuova Antologia» nel 1898 e per la quale era già stato versato un anticipo³⁵. Solo nella seconda metà del 1906, pur fra tante «noie più pressanti e meno letterarie», fra «tanti fastidii e tante preoccupazioni», Verga sarebbe alla fine «tornato alla *Duchessa*»³⁶, ma dopo il 1901 forse non tornò mai davvero «tra le braccia» di quel romanzo intravisto e sognato così a lungo.

³⁴ Lettera di G. Verga a D. Castellazzi di Sordevolo da Pallanza, 26 settembre 1901, in VERGA, *Lettere d'amore...*, p. 104.

³⁵ Cfr. G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 463, e *supra* nota 29. Per l'accordo con la «Nuova Antologia» si veda anche la lettera di M. Ferraris a G. Verga da Acqui Terme, 31 agosto 1898, BRUC EV 018.024.069, ingr. 4182. A documentare la risposta di Verga restano due minute: una del 14 settembre 1898 con una bozza di contratto (Microfilm Mondadori, bob. XVIII, ft. 395-398) e una del 6 ottobre 1898 che sancisce l'intesa economica con la «Nuova Antologia» e stabilisce la consegna delle puntate del romanzo a partire dal primo semestre del 1899 (Microfilm Mondadori, bob. XVIII, ft. 393-394).

³⁶ Cfr. le lettere di G. Verga a D. Castellazzi di Sordevolo da Catania, in data 29 giugno, 7 luglio, 4 e 16 dicembre 1906, in VERGA, *Lettere d'amore...*, pp. 254, 255 e 262. Ma si vedano anche le lettere del 18 aprile 1907 e del 15 marzo 1908 («il sacrificio maggiore è stato quello del mio romanzo a cui non ho potuto lavorare che a spizzico e saltuariamente», *ivi*, p. 306).

ROSY CUPO

CONSIDERAZIONI SUL TEATRO VERGHIANO

Università di Ferrara

La nuova serie dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, che procede speditamente conseguendo importantissimi obiettivi, annovera tra questi ultimi anche quello di aver aperto nuovi spazi di confronto, suscitati dalle più recenti acquisizioni e dalla riedizione di documenti poco noti o poco valorizzati, che hanno posto le basi di una complessiva e sistematica revisione dell'impostazione critica "tradizionale" degli studi sull'autore. Una delle questioni che più promette di avvantaggiarsi del fermento e del dibattito critico è relativa alle opere teatrali del Verga, ai loro scopi e risultati in relazione alla produzione teatrale coeva nazionale ed europea.

Come ho avuto modo di sottolineare in un saggio recentemente uscito sugli Annali della Fondazione Verga¹, gli studi sulle opere teatrali del Verga sono sempre stati influenzati da due assunti, qui rapidamente richiamati: l'idea che Verga ritenesse il teatro un genere "inferiore" rispetto alla letteratura², e come diretta conseguenza, una valutazione complessivamente mediocre sugli esiti di tale produzione; la modestia dei risultati raggiunti è stata attribuita ad un consapevole e volontario indugio dell'autore su temi di facile impatto (l'amore passionale, gli aspetti folcloristici della società siciliana),

¹ R. CUPO, *La "sfortuna" critica di «Dal tuo al mio»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIII (2020), pp. 47-70.

² U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1940, p. 123: «Ho scritto per il teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo».

espressi in una forma convenzionale, pensata per incontrare il gusto del pubblico. In altri termini, l'apparente, totale convergenza che agli studiosi è sembrato di poter individuare tra il principio teorico e l'attuazione pratica, ha condotto a una generale condanna e a una frettolosa svalutazione dell'intera attività teatrale verghiana; pertanto, raramente tale variegata e corposa produzione è stata analizzata in maniera complessiva: l'attenzione degli studiosi si è appuntata quasi esclusivamente su *Cavalleria rusticana*, su *La Lupa* e, in minor misura, su *In portineria*, escludendo moltissimi elementi ritenuti marginali, anche a causa della mancanza di strumenti indispensabili, quali edizioni critiche e/o commentate di ciò che non era stato rappresentato o pubblicato.

In questo mio intervento mi propongo di additare alcuni elementi, settori o specifiche questioni che reclamano l'attenzione degli studiosi e che sono ormai indispensabili al fine di procedere, successivamente, ad una generale revisione del problema. A tal fine, nel ripercorrere rapidamente alcune tappe significative dell'evoluzione dell'arte drammatica verghiana, individuerò, tra i suoi principali modelli, autori di statura e fama mondiali. Nella seconda parte del saggio, ribaltando la prospettiva e passando dallo sforzo della sintesi generale all'analisi dell'"infinitamente piccolo", offrirò un saggio del fondamentale apporto dell'analisi ecdotica alla costruzione del quadro generale. Lo scopo finale, per quanto ambizioso, consiste nel riportare il nome dell'autore al posto che merita di occupare nella storia del Teatro³; ciò non può prescindere da una adeguata rivalutazione, se non degli esiti, quantomeno degli intenti e del significato dell'arte drammatica per Verga.

Tra i fattori a cui non è stato finora riconosciuto un adeguato peso c'è la spinta motivazionale, profonda e passionale, che avvicinò dapprima e legò poi l'autore al Teatro. Si trattò infatti di una vera e propria vocazione, manifestatasi prestissimo (come lasciano intendere numerosi elementi di natura biografica⁴), ben poco enfatizzata nei rapporti epistolari con i grandi Lette-

³ Scorrendo i principali studi sulla storia del teatro in Italia si registra subito la quasi completa assenza di riferimenti al teatro verghiano; nella maggior parte dei casi viene registrato, per cronachistica completezza, solo il nome delle opere principali; *Cavalleria rusticana* ottiene maggiore attenzione, ma viene considerato l'ennesimo drammone incentrato sul triangolo amoroso e l'adulterio, di derivazione borghese, con cambio di ambientazione. Più rilevanza viene attribuita al successo ottenuto fuori dall'Italia, ma solo nelle versioni dialettali (dal Verga guardate sempre con esplicita diffidenza) in quanto rappresentanti: «un'epopea popolare, una sorta di teatro dinamico, d'azione, in cui le vicende di ambiente siciliano venivano rappresentate sul palcoscenico con forza viva e prorompente», F. PERRELLI, *Storia europea del teatro italiano*, Bologna, Carocci 2016, pp. 185-187.

⁴ «Tra le vecchie carte del Verga trovo alcuni drammi e commedie che vanno dal '43 al '53, copiati a mano da quadernetti ricuciti, copie che dovevano probabilmente servire per le recite fanciullesche ancora di moda, del resto, soprattutto nelle cittadine di provincia. C'è, in ogni modo, uno di questi quadernetti, della stessa carta del manoscritto di *Amore e Patria* e con la stessa scrittura chiara e larga, con sulla copertina, raschiato, il nome di Verga: il quaderno contiene un dramma di Kotzebue, *Il Corsaro*. E poiché

rati del tempo, ma proclamata a gran voce nelle conversazioni condotte con chi di teatro si intendeva, ad esempio con Felice Cameroni. Accanto alla passione, è necessario poi tenere a mente l'altissima concezione della funzione civile del letterato propria dell'autore, e della consapevolezza, da essa derivante, di dover pagare un tributo da un lato alla nascente società nazionale, dall'altro ai principi dell'arte, che non tollerano deroghe; nelle affermazioni dello scrittore si avverte tale continuo fervore, e a tratti, la stanchezza e il peso di quest'onere⁵. Il Teatro, in questa prospettiva, assumeva agli occhi del Verga una valenza niente affatto secondaria nel quadro della "riforma" civile e artistica di cui era convinto di essere protagonista. Al contrario di quanto solitamente si pensi, teatro e narrativa hanno rappresentato per Giovanni Verga due strade diverse ma parallele, miranti al raggiungimento del medesimo scopo, e cioè il "rinnovamento" artistico, attraverso la rappresentazione il più possibile oggettiva e aderente al "vero" dei moti dell'animo; la correttezza di tale affermazione emerge chiaramente dalle parole dello stesso Verga⁶:

Il punto di partenza per arrivare alla rappresentazione esatta della realtà parmi quello, e non un altro e in questo sapevo essere d'accordo con te e con tutti quelli che vedono la questione coi nostri occhi. [...] Io mi sono messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perchè ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi per i personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei attori si fossero affermati colla loro azione esse avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive [...]⁷.

è quasi certo che fu ricopiato da Giovanni Verga fanciullo, che forse avrà preso parte alla recita (che fosse destinato alla recita non è dubbio, perché in un angolo della copertina si legge di Orsina, ch'è la figura più importante dopo il Corsaro) riesce interessante il darvi uno sguardo, perché il nostro autore quindicenne avrà senz'altro sentito l'impulso più delle storie popolari e di questi strani pasticci drammatici che della poesia byroniana», L. PERRONI, *Ricordi di D'Artagnan. La prima giovinezza di Giovanni Verga e due suoi romanzi sconosciuti: «Amore e patria» e «I carbonari della montagna»*, Bari, Edizioni del Sud 1929, p. 28.

⁵ Per un approfondimento di questi due ultimi spetti cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, in particolare le pp. 37-45; 153.

⁶ Lettera a Salvatore Paola Verdura del 17 gennaio 1885: «Sento il molto che ci è da fare ancora, non da me solo, ma da tutti quanti, al giorno d'oggi, pel romanzo e pel dramma, e nello stesso tempo mi sento vecchio e sfinito», G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1980, p. 169.

⁷ Lettera a Felice Cameroni del 27 febbraio 1881, VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 106-107.

Il famoso brano sopra riportato, scritto da Verga per “giustificare” l’impostazione narrativa “spiazzante” dei *Malavoglia*, descrive infatti perfettamente la tecnica costruttiva delle scene iniziali di *Dal tuo al mio*, l’ultimo lavoro portato a termine dallo scrittore, e unica opera scritta espressamente per il teatro.

Se questa tensione morale perdura per l’intera carriera letteraria dello scrittore, ciò che invece si evolve visibilmente è la tecnica di scrittura drammatica; purtroppo è questo un argomento quasi completamente inesplorato, che potrà essere più efficacemente affrontato quando saranno disponibili i risultati delle indagini sui testi teatrali inediti e sugli abbozzi. Tuttavia, anche sulla base dei soli elementi noti, è possibile individuare nella carriera drammatica di Verga un itinerario preciso, che procede inarrestabile attraverso tentativi, nuove soluzioni, esperimenti e che raggiungerà il suo apice con *Dal tuo al mio*: già adesso è possibile affermare che se si ripercorre questa vicenda con la mente sgombra da teorie precostituite, prendendo in considerazione anche il lavoro “sommerso”, perché denso di tentativi, pentimenti, ritrattazioni, di opere avviate, corrette, ricorrette e mai pubblicate né rappresentate, allora ecco che il quadro diventa assai più mosso e vario, e ben più efficace nel fornire nuove chiavi su precise questioni problematiche. Quanto detto comporta in primo luogo la necessità di eliminare o quantomeno attenuare la scolastica separazione tra attività teatrale e narrativa: l’evoluzione ideologica e letteraria del Verga non procedeva certo per compartimenti stagni; allo stesso modo, l’intera produzione dello scrittore siciliano si iscrive in una medesima parabola artistica, nella precisa consapevolezza, da parte dell’autore, della specificità dei generi e dei linguaggi. Una analisi intratestuale fondata su tali presupposti può a mio parere rivelarsi feconda, e gettare luce su aspetti fin qui poco considerati delle opere verghiane, oltre che rendere ragione di alcuni passaggi oscuri.

Quando, nel 1869, Verga abbandonava Firenze, dopo il suo periodo di apprendistato letterario, portava con sé un corposo bagaglio, che comprendeva: il manoscritto della *Capinera*; quello, già rivisto, di *Eva*; e ben due opere teatrali, che avevano meritato l’apprezzamento del suo mentore fiorentino Dall’Ongaro. *I nuovi tartufi*, benché tentativo ingenuo e immaturo, fornisce un quadro ben preciso di quale fosse il punto di partenza del Verga, del suo orizzonte teorico e anche dei suoi principali modelli⁸; allo stesso tempo, sono perfettamente evidenti i “difetti”: il linguaggio è ancora claudicante nell’imitazione del toscano letterario; le battute si rivelano lontanissime dalla vivacità che rende l’idea del parlato, e si dilungano in tirate ma-

⁸ Uni dei modelli maggiormente presenti a quest’altezza cronologica è sicuramente *Splendori e miserie delle cortigiane*, di Honoré De Balzac.

gniloquenti; espedienti e intreccio sono a dir poco banali; soprattutto, si noterà che la trama è svelata sin dal principio, e apertamente dichiarati sono gli intenti di ciascuno dei personaggi; pure macchiette, questi ultimi, la cui meccanicità trova piena corrispondenza nei nomi (sig. Codini, sig.ra Beghini ecc.). A questa altezza cronologica, dunque, il Verga non aveva ancora maturato la convinzione che la “rivoluzione” dovesse attuarsi non solo a livello contenutistico, ma soprattutto a livello formale.

Numerosi anni e altrettanti tentativi separano *I nuovi tartufi* da *Cavalleria rusticana* (1884), che infatti rivela una ben diversa consapevolezza, da parte dell'autore, dell'operazione culturale messa in campo. Da un veloce confronto tra il testo di *Cavalleria* e l'omonima novella, si nota immediatamente come lo scopo del Verga non sia semplicemente quello di trasporre la novella in dramma, bensì di piegare una vicenda particolarmente coinvolgente alle esigenze e alle potenzialità dello strumento drammatico. Della novella viene mantenuta solo la *fabula*: il vero tema qui è la flagranza di reato, che trova corrispondenza nell'unione di tempo (l'intera storia si svolge in una sola giornata, la Pasqua, la cui ricorrenza è ben evidenziata sin dalle prime battute); inoltre, nella versione teatrale Verga fa emergere qualcosa che mancava completamente nella prima versione: il processo psicologico e la disperazione di Santa vengono lumeggiate lentamente, e rappresentate attraverso gli effetti che il crescente risentimento produce sull'amante, e che infine tramuterà l'amore in odio inveterato. Nella versione narrativa, Santa agisce semplicemente per dispetto, per la stizza di aver perso un corteggiatore; in maniera ben più profonda la sua personalità meschina e invidiosa, appena accennata nella novella, si trasforma e struttura nel testo teatrale: innanzitutto il rapporto tra i due è andato ben oltre (che Santuzza sia irrimediabilmente compromessa risulta evidente dalla battuta: «Egli nega, perché gli faccio compassione; ma d'amore non mi ama più!... Ora che sono in questo stato... che i miei fratelli quando lo sapranno m'ammazzano colle sue mani stesse!»); di conseguenza, appaiono evidenti il forte coinvolgimento sentimentale di lei e l'impegno che Turiddu si è, volente o nolente, assunto. L'aver ampliato e precisato il quadro delle condizioni oggettive, tuttavia, non è sufficiente; il lento trapasso dall'amore viscerale all'odio viene analizzato nelle sue diverse fasi: non sarà il tradimento, scoperto da Santa con i propri occhi, a farlo esplodere, bensì il fatto che, insensibile alle sue reprimende di donna illusa e abbandonata, Turiddu le faccia l'«affronto» di recarsi in chiesa dietro a Lola: «Non ci andare, Turiddu! Non andare in chiesa a far peccato oggi! Non mi fare quest'altro affronto di faccia a quella donna». La delazione, infine, terribile, disumana vendetta, è favorita dal caso («SANTUZZA Oh, il Signore che vi manda, compar Alfio!»).

Queste osservazioni, benché frutto di una analisi rapida e superficiale,

spiegano in maniera certo più convincente, al netto dell'incertezza e dell'ansia che naturalmente assale un autore alla vigilia della Prima, il fatto che il Verga stesso considerasse *Cavalleria* «un tentativo forse troppo ardito al giorno d'oggi»⁹; e che, pur avendo trovato inappropriato inviare a Zola una copia dei Malavoglia¹⁰, non esitò a inviargli il testo di *Cavalleria rusticana*, accompagnandolo con le seguenti parole:

[...] je m'étais proposé un rude franchise de coloris, un rigoureuse simplicité des dessin, la sincère observation de la vérité humaine, qui tôt ou tard doit triompher complètement sur le conventionnel au théâtre.¹¹

L'ambientazione autenticamente siciliana, ricostruita con rigore e studio¹², tradisce tuttavia l'autore; l'accuratezza antropologica viene travisata da pubblico e critica, e ritenuta sintomatica soltanto della volontà di sfruttare, nel senso deteriore del termine, l'artificioso e il pittoresco.

Proprio in conseguenza di ciò, la dirittura morale e la fedeltà ai principi dell'arte impongono a Verga un cambio di ambientazione: l'autore vuole sgombrare il campo dai fraintesi e «calcolatamente¹³» sceglierà, con *In portineria*, la novella “meno teatralizzabile”, oltre che per l'ambientazione nella medio-bassa borghesia della provincia lombarda, soprattutto per il fatto che la protagonista se ne sta, per gran parte della rappresentazione, immobile sul fondo, osservatrice a tal punto silenziosa da essere spesso dimenticata dai presenti. La sperimentazione coinvolge, ovviamente, anche l'aspetto sociologico (con il mutare della classe sociale sottoposta ad analisi) e linguistico; *In portineria* rappresenta dunque un momento cruciale dell'evoluzione dell'arte drammatica verghiana, e la sua importanza sarà meglio rilevabile non appena sarà disponibile l'edizione critica del dramma, affidata alle cure di Federico Milone.

Nella *Lupa* (1896), la trasposizione teatrale segue lo schema di *Cavalleria rusticana*: alcuni passaggi, appena accennati nella novella, vengono individuati e amplificati; il dramma non si svolge più nella mente e nell'animo dei per-

⁹ Lettera a Gegé Primoli del 5 novembre 1883, VERGA, *Lettere sparse...*, p. 147.

¹⁰ «Io avrei voluto mandargli [a Zola] Vita dei campi e i Malavoglia se non avessi temuto di parere presuntuoso, o di andare a mendicare un complimento banale», VERGA, *Lettere sparse...*, p. 108.

¹¹ Lettera a E. Zola del 22 maggio 1884, VERGA, *Lettere sparse...*, p. 163.

¹² Lettera a G. Giacosa del 10 novembre 1883: «Capuana e mio fratello mi scrivono che mi hanno spedito disegni, costumi ed anche un pacco di vesti usate che daranno meglio idea della foggia e di tutt'altro e si potranno far copiare esattamente a Torino. Voglio che tutto concorra al colorito del quadro perché le più piccole cose sono necessarie a darmelo; e son persuaso che senza una grande intonazione generale di colori, di disegni e di suoni, sarà un fiasco colossale», VERGA, *Lettere sparse...*, p. 150.

¹³ Lettera a Salvatore Paola Verdura del 17 gennaio 1885, VERGA, *Lettere sparse...*, p. 170.

sonaggi, ma viene coraggiosamente portato sulla scena, che diviene il luogo dove si descrivono e si studiano le ragioni delle azioni umane. Nella novella, infatti, le motivazioni che guidano le scelte e gli atti dei personaggi si lasciano appena intuire o non si spiegavano affatto; ciò concorreva a collocare queste vicende fuori dal tempo, e a elevarle a miti ancestrali, in cui ogni atto appare ineluttabile, voluto dal fato. Nel testo teatrale, al contrario, tutto questo viene tradotto in verosimili e umanissimi dialoghi. Porto qui un solo esempio, che mi pare possa essere sufficientemente eloquente: la differenza con cui viene artisticamente espresso il gesto della Lupa di dare la figlia in moglie all'uomo che ama. Mentre nella novella tale atto risulta essere un estremo, diabolico mezzo della Lupa che, pur avendo provato a resistere alla tentazione, alla fine cede miseramente; nel testo teatrale, invece, è meglio evidenziato il quadro psicologico sotteso a un simile espediente: individuato il movente economico alla base del rifiuto («voi la dareste la vostra figliuola a uno che si è imbrogliato con una come voi?»), questo viene rimosso dalla donna: se Turiddu è già accasato, non avrà più motivi per rifiutarla. Moderna Medea “rovesciata”, la gnà Pina sacrifica la figlia sull'altare della passione¹⁴; ma il conflitto e la sofferenza indotti da tale decisione vengono sottoposti a una fine analisi psicologica, collocata alla fine del I atto, in cui si svela che la decisione non è frutto di diabolica perversione, né di preventiva macchinazione (come invece veniva adombrato nella novella), bensì risultato di un lento logorio in cui il desiderio della donna di aiutare Turiddu si scontra e mescola con la profonda gratitudine del giovane, causando l'irreparabile.

Uno dei fattori che hanno ostacolato il corretto inquadramento della questione consiste in un errore di prospettiva: nell'analizzare e infine valutare la “riuscita” di un'opera drammatica, la critica non ha saputo evitare di attuare un impietoso confronto tra il testo narrativo, da cui solitamente i testi teatrali traggono origine, e il dramma, ricercando in quest'ultimo la “resa teatrale” degli aspetti più riusciti della novella; come già detto, è in realtà evidente che Verga fosse profondamente convinto che ciascun genere possedesse delle peculiari potenzialità espressive; pertanto, se nelle novelle aveva perseguito l'oggettività della rappresentazione, eliminando qualunque intervento del narratore e lasciando campeggiare solo i gesti e le azioni, nel teatro, dove questi ultimi già di per sé regnano sovrani sulla scena, aveva individuato uno strumento di indagine psicologica, lo strumento perfetto per dare forma plastica alle emozioni e ai sentimenti.

¹⁴ «[Mara] è sacrificata sull'altare (focolare nella novella) del desiderio materno, forzata ad un matrimonio che le ripugna, ed è tradita dalla madre», A. BARSOTTI, *L'indicibile delle passioni nel teatro da Verga a d'Annunzio («La Lupa» e «La figlia di Iorio»)*, in «Il Castello Di Elsinore», 59 (2008), pp. 31-61.

Non v'è dubbio, quindi, che anche *Cavalleria rusticana* e *La lupa* debbano essere considerate sperimentazioni di altissimo livello; esattamente come *Dal tuo al mio*, che di questa ricerca e di questa passione rappresenta sicuramente la suprema sintesi¹⁵; in esso Verga consegue il perfetto equilibrio di una lingua media, pur calata nella realtà territoriale (che conserva, non a caso, forti legami con la lingua di *In portineria*, nonostante le ambientazioni differenti); tratteggia un affresco sociale di complessità e ampiezza considerevoli, con rappresentanti di tutte le classi sociali; infine, riesce a predisporre una straordinaria regia che orchestra i cambi di prospettiva e i punti di vista in modo da creare un piccolo gioiello dal punto di vista della struttura. Come più volte sostenuto, pertanto, risulta oggi, finalmente, difficile da formulare e da difendere la *vulgata* secondo cui *Dal tuo al mio* sarebbe da considerarsi un incidente di percorso, un *tradimento* la cui prova evidente risiederebbe proprio nella fretta con cui l'autore avrebbe ripristinato l'equilibrio tradito, trasformando il testo teatrale in "romanzo".

Un altro elemento a sostegno della tesi è rappresentato dal fatto che il teatro verghiano non guarda ai tentativi nazionali di Praga o Giacosa, a cui è stato esclusivamente ricondotto; ma si ricollega direttamente, almeno nelle intenzioni dell'autore, alla grande letteratura e al maggiore teatro europeo. Una ricerca delle fonti e dei modelli dei testi teatrali in generale, e di *Dal tuo al mio* in particolare, non è ancora stata tentata; ma anche in assenza di un sondaggio completo, i primi elementi che emergono non sono di poco rilievo. Ad esempio, si rinviene in *Dal tuo al mio* una evidente ripresa dal dramma *John Gabriel Borkman* di Ibsen (1896); tutta la prima scena, in cui la conversazione, esattamente come nella realtà, si dipana in maniera quasi del tutto casuale, seguendo i rivoli degli umori e degli interessi particolari di ciascuno dei partecipanti, rappresenta una straordinaria novità formale che difficilmente può essere ricondotta al coevo teatro nazionale, e che infatti verrà additata, anche da un fine critico come Giovanni Pozza, che vi aveva correttamente individuato una precisa scelta formale dell'autore, come il principale "difetto" dell'opera:

Perciò accade qualche volta - ed è forse accaduto ieri sera - che il pubblico non si accorga di quanto accade dietro o dentro la rappresentazione apparente, non possa per la rapidità dell'azione rendersi un conto esatto del processo psicologico da cui scaturiscono gli avvenimenti scenici. Ieri sera, per esempio, lo scioglimento dell'azione fu a mala pena intraveduto, e, in verità,

¹⁵ ALFIERI, *Verga...*, p. 153: «Le soluzioni sperimentate in tal senso evidentemente non erano per lui definitive, se ancora pensa di non aver compiuto la riforma che vagheggia e che avrebbe realizzato vent'anni dopo con *Dal tuo al mio*».

non perchè il pubblico fosse disattento. L'autore qui pretese un po' troppo; e la concisione della commedia qui può dirsi difetto¹⁶.

Ancora: nella parte finale l'attenzione dei convenuti converge momentaneamente sul figlio di Rametta, di cui vengono esaltate l'obbedienza e le ricchezze; il personaggio non è presente sulla scena, né apparirà mai; soprattutto, questi, secondo la ben nota tecnica del capovolgimento, a dispetto della quasi unanime lode espressa dal "coro popolare", risulta essere in effetti un ragazzo privo di spina dorsale, manipolato dal padre. La medesima tecnica costruttiva si rileva nel *Gian Gabriele*, in cui per la maggior parte del I atto le due sorelle discutono di Erhart, personaggio che non appare mai sulla scena; la sua funzione è dunque quella di suscitare una contesa da cui emergano le opposte posizioni di ciascuno, creando un effetto di rifrazione dei punti di vista.

Un ancor più preciso e cercato riferimento intertestuale è istituito dal Verga nei confronti del dramma di Tolstoj *La puissance des ténèbres*¹⁷; scritto nel 1886 e tradotto in francese nel 1888, in Russia fu censurato e messo in scena per la prima volta nel 1902, esattamente nell'anno in cui il Verga iniziò a lavorare seriamente al dramma. Che questa sia o no una coincidenza, è lo stesso autore a comunicarci:

La puissance des ténèbres di Tolstoj la conosco da un pezzo e la trovo una delle più belle, alte e forti concezioni letterarie e teatrali, insisto, come intendo, e come deve essere presto o tardi. In Italia nessuno e nessuno dei *comici*, chiamiamoli così, avrà mai il senso, la coscienza e il coraggio di un'arte siffatta¹⁸.

Anche in questo caso, l'ampiezza della questione affrontata e il ritmo che si è imposto al discorso consente un solo esempio; nell'atto III del dramma di Tolstoj il padre di Nikita, Akim (caratterizzato da una profonda, per quanto gretta, religiosità e da una conseguente rigida dirittura morale) chiede alla nuora, con una evidente sfumatura di rimprovero, come sia possibile continuare ad attingere al denaro depositato in banca, senza andare incontro, prima o poi, al completo dissesto finanziario; e Mitric, figura di furbo-scio tuttofare che vive un po' alla giornata, spiega al povero contadino dove la banca prenda i soldi che dà a prestito, e come, approfittando della persone

¹⁶ G. POZZA, recensione a *Dal tuo al mio*, in «Corriere della sera» del 1 dicembre 1904.

¹⁷ Il titolo viene citato dall'autore in lingua francese giacché in questa versione l'aveva probabilmente letto.

¹⁸ Lettera a Felice Cameroni del 8 aprile 1890, VERGA, *Lettere sparse...*, p. 241.

a cui la «pelle non [...] è stata ancora tutta levata¹⁹», riesca ad alimentare il motore dell'economia.

La potenza delle tenebre, atto III, scena V, 1896 *Dal tuo al mio*, atto III, scena III, 1904²⁰

MÌTRIC **Sta' attento** e te la darò io la spiegazione. **Ascolta:** tu, per esempio, hai del denaro, ma io, per esempio, ho il campo vuoto. La primavera è venuta e io non ho nulla da seminarci, oppure, per esempio, ho da pagar l'imposta. Al-
lora vengo da te e ti dico: «Akìm, dammi un biglietto rosso, te lo renderò dopo la raccolta, verso San Pokròv, e, per mostrarti la mia riconoscenza, ti darò una dessiatina per di più». Tu, per esempio, vedi che io ho di dove prendere: un cavallino, per esempio, o una vaccarella, e allora mi dici: «Dammi piuttosto due o tre rubli se vuoi usarmi un riguardo, e siamo pari». Io ho, per modo di dire, l'acqua alla gola e non so come venirne fuori. «Va bene», ti dico. E prendo i dieci rubli. In autunno raccolgo quel che ho nel campo, ti porto quel che ti spetta e tu, per giunta, intaschi tre rubli.

AKÌM Ma questo lo fanno quelli che non hanno l'anima retta, quelli che hanno dimenticato Dio. Non sta bene...

MÌTRIC **Aspetta: ora ti spiego tutto. Cerca di capirmi.** Ecco quel che hai fatto: tu m'hai svaligiato, e Anìssia, per esempio, ha del denaro che dà frutto.

RAMETTA (*a Matteo*) Ti porto una parabola: tu sei all'osteria per berne un mezzo. Dici: quanto questo mezzo? Dice: tre soldi. Ma tu in tasca hai soltanto due soldi. Allora posi il bicchiere.

MATTEO (*fissandolo in faccia, fra sorpreso e irritato*) Questa del bicchiere, adesso!..

RAMETTA (*soffiando e crollando le spalle*) **Non vuoi capirmi!** Non ti conviene! Ecco: (*si china a raccogliere un sasso*) tu hai questo sasso. Io so che lo vorrebbe lui. (*Indicando Nardo*) Speculo: vediamo di prendere il sasso a Matteo per guadagnarci qualcosa rivendendolo a Nardo. Così è il negozio della zolfara. Allora domando: compare Nardo, quanto lo pagate questo sasso? Lui risponde: tre soldi. (*Alzando la voce come andasse in collera*) Ma se tu, ne vuoi quattro, *figlio mio...* (*gli mette in mano il sasso*) Io te lo lascio.

¹⁹ Si cita da L. TOLSTOJ, *La potenza delle tenebre. Dramma in cinque atti*, versione dal russo di Vittoria de Gavardo Carafa, Catania, Edizioni Paoline 1963.

²⁰ G. VERGA, *Dal tuo al mio. Romanzo*, edizione critica a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2021, p. 97.

Non sa dove depositarlo, e poi (tu sai come son le donne) non sa come impiegarlo. Viene da te e ti dice: «Non sarebbe possibile far fruttare il mio denaro?». Tu rispondi: «Come no! È possibile». E aspetti. Verso l'estate io ritorno e ti dico: «Dammi un altro biglietto rosso; ti tratterò bene...». E allora tu rifletti e pensi che se la mia pelle non mi è stata ancora tutta levata, se ne può ancora portar via un pezzo, e dai il denaro ad Anissia. Ma se, per esempio, io non ho nulla, se non ho neppure un boccone da masticare, tu ci pensi su e, vedendo che non c'è nulla da portarmi via, mi dici subito: «Va' con Dio, fratello!» e cerchi un altro, gli dai il tuo denaro e quello d'Anissia e scortichi anche quello. La banca procede anche lei in questo modo. È un bel tiro, *fratello mio*, questo.

Lo schema, come si vede, è il medesimo: il saccente profittatore che illustra a un povero contadino come funziona il sistema bancario, e insieme la ferrea logica del profitto che lo regola; ma le riprese sono addirittura letterali: la “parabola” in cui si mette in scena il dialogo fittizio (sottolineato nel testo); l'uso ridondante degli imperativi in funzione conativa (in grassetto nel testo); la bipartizione del discorso in due fasi organizzate con complessità crescente, inframezzate da esclamazioni che esprimono l'incredulità dell'interlocutore; infine, a partire dalla congiunzione avversativa «Ma» (comune ad entrambi i testi), l'intensificarsi dell'enfasi che rimarca lo sdegno (accompagnato dall'uso di appellativi fraterni in senso ironico, in corsivo nel testo) con cui viene descritto un evento del tutto contrario al buon senso; tutti questi elementi concorrono a circoscrivere ed evidenziare il principio della salvaguardia dell'interesse e del profitto, un principio del tutto slegato dalla questione morale, che rimane prerogativa di personaggi caratterizzati da grettezza d'animo, di vaga derivazione cristiana. L'esempio scelto, nonostante coinvolga un solo frammento dell'opera, è in grado di suggerire efficacemente la vastità, la forza e le molteplici forme in cui l'influenza di Tolstoj si osserva nell'opera verghiana; e il confronto appare così promettente che su di esso mi ripropongo di tornare.

Nella parte finale del mio intervento, come anticipato, vorrei mostrare come l'ecdótica, anche prendendo in considerazione un singolare quanto isolato episodio della trafila testuale dell'opera, possa convergere decisamente e confermare l'ipotesi generale qui sostenuta, e cioè la rilevanza e la cura che il Verga destinò all'intera sua produzione teatrale, e a *Dal tuo al mio* in particolare; e quanto essa meriti una sostanziale quanto ampia revisione. Nell'*Introduzione* alla nuova edizione critica della versione narrativa di *Dal tuo al mio* ho ripercorso tutte le fasi attraverso cui è passato l'autore, che era da una parte convintissimo dell'alto risultato raggiunto, dall'altro disilluso e amareggiato dalla difficoltà con cui pubblico e critica recepivano le straordinarie novità introdotte dalla nuova forma teatrale. La tradizione del testo narrativo è molto meno complessa se confrontata con quella del dramma; a fronte di diverse decine di riscritture del testo teatrale, ci troviamo qui davanti a un unico testimone andato in stampa, e alle bozze corrette dall'autore: una situazione canonica, appena complicata da qualche lacuna e da una breve rassegna di materiali preparatori. Il testimone unico dell'opera, un manoscritto autografo composto di 55 carte, è verosimilmente il risultato di un'operazione di trascrizione compiuta in maniera continuativa, di cui il Verga ha tenuto traccia annotando, a fianco della numerazione dell'ultima carta, il numero «35», corrispondente all'effettiva consistenza numerica del testimone; Verga, tenendo sotto gli occhi il copione teatrale, procede rimpolpando il dialogo con una ampia didascalia che faccia da cornice, facendo «un po' da attore e da scenografo», esattamente come dichiara in una lettera inviata a Domenico Oliva²¹. Una significativa frattura si riscontra invece tra la prima parte e la seconda, recante il III capitolo, numerata da «71» a «96»; questa si rivela infatti (in maniera del tutto congruente con la tradizione del dramma) frutto di una trafila testuale a sé stante: il Verga dovette lavorare in autonomia al terzo atto, limitandosi a giustapporre, giunto alla fine del lavoro, le carte, rivedendo opportunamente la numerazione; questa tesi è supportata, oltre che da indizi esterni (l'avvio del III capitolo reca, oltre alla consueta indicazione a caratteri romani, riscontrabile anche nella I e nella II parte, il titolo *Dal tuo al mio*) anche dall'analisi interna: il terzo atto, infatti, presenta una intensificazione del tono patetico, l'insistenza su alcune specifiche immagini (come quelle che identificano il Barone con Cristo e Rametta con Satana); un diffuso lirismo, soprattutto nelle descrizioni paesaggistiche, con improvviso innalzamento del tasso di retoricità; tutti elementi che sembrano essere peculiari del terzo atto, o comunque presenti in misura nettamente maggiore che nei primi due. L'inserzione del brano di seguito

²¹ Lettera del 21 novembre 1904 a Domenico Oliva, VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 365-366.

riportato, attestato esclusivamente dalla forma narrativa (con l'esclamazione iniziale, e le due significative autocitazioni: la prima da *Mastro-Don Gesualdo*; la seconda da *Rosso Malpelo*) conferma quanto appena detto:

Altro che staffieri! Dell'antico forte (*sps.* a casa) >signorile< restavano soltanto lo scudo di sasso logoro sul portone, e i merli scalcinati che sembravano tanti corvi appollaiati, contro quel sinistro chiarore lontano. In alto il cielo, nero, formicolava di stelle²².

L'analisi esterna suggerisce inoltre come la terza parte del manoscritto sia stata allestita assemblando materiali diversi: la numerazione delle prime 6 e delle ultime 9 cc. (vergate solo sul *recto*, tranne la c. [82]) è stata modificata dall'autore, in modo da trasformare la sequenza «1»-«6» in «71»-«76» e la sequenza «7»-«16» in «87»-«96»; il testo vergato in fine di pagina sulla c. 76 (ex «6»), interamente cassato, prosegue, seppure costellato da numerose correzioni che preludono alla definitiva interruzione dell'operazione di trascrittura, sul *recto* di c. [82] numerata «7» (e successivamente «87»).

L'ipotesi più economica²³, poggiata sulla base del complesso montaggio che le carte mostrano di aver subito, postulava l'esistenza di una versione precedente, a noi non giunta, le cui pagine meno travagliate, proprio perché recuperabili, Verga avrebbe innestato nella nuova redazione, ricopiando le parti mancanti; un *modus operandi* che si osserva con una certa frequenza nei manoscritti verghiani.

Tuttavia, a me è parso di poter avanzare una seconda ipotesi: se si considera infatti il contenuto delle carte ex 1-16, infatti, si noterà che non solo non mostra soluzioni di continuità, ma anche che reca tre scene, la I, la VI e la VII, la cui selezione non appare casuale. Queste tre scene hanno avuto in effetti una storia particolare: il Verga le aveva trascritte e inviate all'Oliva perché fossero pubblicate sul "Giornale d'Italia" in forma drammatica, il giorno prima della rappresentazione romana; dopo appena qualche ora dalla conclusione di quest'ultima, inoltre, il Verga riscriveva all'Oliva proponendogli le medesime scene nella «nuova forma» in cui aveva deciso di ridurre il dramma.

La non perfetta coincidenza del testo vergato sulle carte in questione con quello delle tre scene è facilmente spiegabile: mentre ricopiava la I scena, Verga, essendosi spinto, forse per disattenzione, a procedere per alcune righe ancora dopo la fine della I scena nella metà superiore della carta nume-

²² VERGA, *Dal tuo al mio. Romanzo...*, p. 92.

²³ G. VERGA, *Dal tuo al mio*, edizione critica a cura di T. Basile, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XII, Milano, Mondadori 1997.

rata «7», ne ha cassato il testo, riprendendo a copiare sul *verso* della medesima carta, numerato «8», in cui infatti si legge l'*incipit* della scena VI: «Comparvero sulla porta Matteo, Nardo e Bellòmo», e avrebbe quindi proseguito sino alla fine. Al momento dell'allestimento della redazione completa per la "Nuova Antologia" l'autore recuperò le carte; integrò il testo delle scene mancanti nella nuova forma, vergandolo sulle cc. 77-[81] e sulla metà inferiore del *recto* di c. [82] (ex 7), rimasto bianco; procedette infine a correggerne opportunamente la numerazione, in modo da renderla congruente alla prima parte del manoscritto.

Questa ipotesi, oltre che spiegare l'assemblaggio in maniera più convincente, comporta due corollari che mi sembrano non di poco conto; da un lato consentono di individuare il testo della novella inviata all'Oliva, perduta, ma di cui queste carte rappresenterebbero una trascrizione verosimilmente fedele; al contempo, spiegano la presenza delle caratteristiche individuate come peculiari del terzo atto. Probabilmente il Verga avviò il lavoro di transcodifica proprio da quelle tre scene, che aveva promesso all'Oliva e che inviò effettivamente il 16 dicembre 1904; ma riprendendo in mano il testo dal principio, per allestire il manoscritto da pubblicare sulla «Nuova Antologia», immediatamente si rese conto dell'errore commesso, e decise di ridurre drasticamente la portata degli interventi, e di tornare all'idea di lasciare il dramma pressoché intatto. Come è noto, anche questo ridotto grado di rifacimento gli sembrò tuttavia un tradimento, se all'indomani dell'uscita sulla Nuova Antologia il Verga scrisse a Treves: «del lavoro o meglio dell'adattamento della commedia in forma narrativa non sono contento, e preferisco pubblicare qui dal Treves *Dal tuo al mio* nel suo testo originale pel teatro. [...] Io credo che M. Brunetière in fondo abbia ragione in questo che l'opera d'arte va giudicata meglio nella forma originale in cui fu concepita».

In conclusione, anche questo frammento della storia testuale di *Dal tuo al mio* conferma che la transcodifica in forma narrativa fu considerata dal Verga, in tutte le fasi, una soluzione dimidiata, intermedia; essa riflette lo scarso convincimento dell'autore e conferma, una volta di più, la consapevolezza che Verga sempre ebbe di aver scritto, come orgogliosamente rivendica nella *Prefazione*: «opera d'arte²⁴».

²⁴ VERGA, *Dal tuo al mio. Romanzo...*, p. 4.

ANTONINO ANTONAZZO

PER L'EDIZIONE DELLE *PAGINE SPARSE*

Università di Chieti-Pescara

1. Novelle e bozzetti

In questa sezione si raduneranno i testi narrativi estravaganti – che, nel corso della sua attività, Verga andò pubblicando su riviste e opuscoli d'occasione senza farli mai confluire in alcuna sua silloge – e gli inediti emersi durante una lunga e laboriosa *recensio*.

La maggior parte delle novelle e dei bozzetti è stata già edita – sia pure solo secondo la lezione delle stampe – nelle due raccolte di novelle verghiane correntemente in uso, a cura rispettivamente di Carla Riccardi e Gino Tellini (in ordine cronologico; l'emersione di autografi è via via segnalata in nota)¹:

- *Un'altra inondazione*, in *Roma-Reggio*. Numero speciale del «Corriere dei comuni», Roma, Tip. elzeviriana dell'Officina Statistica 1880.
- *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881².
- *Casamicciola*, in «Don Chisciotte», 13 apr. 1883³.

* Il carattere seminariale del convegno mi aveva indotto a presentare una relazione suddivisa in due parti: la prima dedicata all'analisi della struttura del volume *Pagine sparse* e la seconda all'illustrazione di uno speciale caso di studio (un autografo contenente una riflessione incompiuta e inedita sulla poesia dialettale: vd. *infra*, p. 71). Qui, però, lo spazio limitato mi consente solo un affinamento della prima parte, rinviando ad altra sede la puntuale disamina dell'inedito.

¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979 e ID., *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno Editrice 1980, 2 voll.

² Si conserva anche un autografo: Catania, Bibl. Regionale Universitaria 'G. B. Caruso', MS.FV.024.002. La ricostruzione della genesi del bozzetto nel mio «*I dintorni di Milano*». *Verga tra narrativa di viaggio e impressionismo letterario*, Messina, CISU 2020.

³ Un autografo: U.MS.FV.024.001.

- *Nella stalla*⁴ e *Passato!*⁵, in *Arcadia della carità*, Lonigo, Pasini 1883.
- “*Il Carnevale fallo con chi vuoi; Pasqua e Natale falli con i tuoi*”, in «*Illustrazione Italiana*», 28 dic. 1884⁶.
- *Carne venduta*, in *27 Maggio 1860. Numero Unico. Palermo, 27 Maggio 1885*, Palermo, Virzi 18857.
- *Olocausto*, in «*Illustrazione Italiana*», 21 dic. 1889⁸.
- *La caccia al lupo*, in «*Le Grazie*», 1° gen. 1897⁹.
- Un bozzetto anepigrafo (inc. «*Nella città straniera*»), in *Aversa a Domenico Cimarosa. Nel primo centenario della sua morte. XI Gennaio MCM I*, Napoli, Giannini 1901¹⁰.
- Un bozzetto anepigrafo (inc. «*Nel carrozzone dei profughi*»), in *Scilla e Cariddi*, Roma, Armani & Stein 1909¹¹.
- Un bozzetto anepigrafo (inc. «*Mi sembra ancora di vederla*»), in *Messina! XXVIII dicembre MCMVIII*, Palermo, Maraffa Abate 1910¹².
- Un bozzetto anepigrafo (inc. «*Vidi il più misero*»), in *Messina e Reggio*, Milano, Bonetti 1909¹³.

⁴ Di un manoscritto – disperso in seguito alle note vicende postume cui andarono incontro gli autografi verghiani (S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «*Annali della Fondazione Verga*», n.s. V, 2012, pp. 127-152) – resta la riproduzione effettuata tra gli anni '50 e '60 dalla Mondadori: Microfilm XIX, ft. 38.

⁵ Il bozzetto venne poi ripubblicato senza varianti per ben due volte nel settimanale milanese «*Illustrazione popolare*», l'8 aprile 1883 e il 12 aprile 1885. Con qualche ritocco e col nuovo titolo *Ricordi riapparve* il 20 maggio 1887 sulla rivista istriana «*La Penna*» (M. DAMIANI - F. FIORETTI, *Una passeggiata in periferia: Verga e Rapisardi in Istria*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora, Pisa, ETS 2017, 2 voll., I, pp. 5-12); in questa nuova redazione fu riproposto anche sulla bolognese «*Battaglia bizantina*» dell'8 luglio 1888.

⁶ La vicenda compositiva di questa novella – per la quale possiamo pure avvalerci della riproduzione mondadoriana: Microfilm XIV, ft. 657-63 – è stata da me recentemente ricostruita nel saggio *Nell'officina del Verga novelliere: «Il Carnevale» tra «Cavalleria rusticana» e «Nanni Volpe»*, in «*Umanesimo dei moderni*», 1 (2020), pp. 263-293.

⁷ Il bozzetto venne rivisto nel 1893 e pubblicato col titolo *Frammento* nel quindicinale catanese «*Il Goliardo*». Entrambe le redazioni sono state già edite, secondo la stampa, in Appendice a G. VERGA, *Don Candeloro e C.*¹, edizione critica a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XX, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1994, pp. 147-149, in quanto avantesti della novella *Epopoea spiciola*. Tuttavia, alla luce della più recente individuazione della riproduzione mondadoriana dell'autografo (Microfilm VII, ft. 126-128), i due bozzetti saranno opportunamente riediti: per la notizia, con qualche dettaglio in più, vedi il mio «*Un episodio del 31 maggio: bozzetto inedito tra le carte di Verga*, in *Le 'miniature' di Verga: narrativa breve e scena del mondo*, Atti del Convegno (Messina, 3-4 novembre 2022), in corso di stampa.

⁸ Un autografo: U.MS.FV.024.003.

⁹ Un autografo: U.MS.FV.024.004.

¹⁰ Assente nel *corpus* novellistico di Riccardi, il bozzetto è invece incluso da Tellini, il quale, rifacendosi a una *incurta* del testo, pone come titolo «*Dolce stagione*».

¹¹ Microfilm XIX, ft. 28-34.

¹² Da Tellini edito col titolo «*Figura sconvolta*». Unico testimone è l'opuscolo, ma si tratta di una litografia dell'autografo.

¹³ Dell'autografo, che pareva disperso, trovo notizia nel *Catalogo* n. 27 (Primavera 2004) della libreria

- *Una capanna e il tuo cuore*, in «Illustrazione Italiana», 12 feb. 1922 (postuma)¹⁴.

A questi brevi testi narrativi, inclusi nelle raccolte di Riccardi e Tellini, vanno aggiunti due bozzetti individuati successivamente nella storia degli studi verghiani. Il primo è *L'Africano*, il cui autografo è stato scovato nel mercato antiquario e pubblicato da Gian Paolo Marchi che, per ragioni interne, lo ha datato *post* 1907¹⁵: sul margine del primo foglio si trova incollata una striscia di carta stampata (un ritaglio da un catalogo, forse) nella quale il testo è definito 'edito' senza indicazioni, ma tuttavia non è stato finora possibile confermare l'informazione con alcun riscontro. Il secondo è *Nel tramonto del 2 novembre*, rintracciato da Antonio Carrannante nella miscellanea *In memoria di Alberto Bindi*, Napoli, Giannini, 1911¹⁶.

Oggi possiamo accrescere ulteriormente questa lista complessiva con altri tre brevi testi narrativi, due dei quali rimasti inediti nello scrittoio di Verga.

Il bozzetto pubblicato da Verga, ma finora sfuggito agli studi, è un testo anepigrafo (*inc.* «Ebbero la visione della vera miseria») apparso in *Roma. Recueil Artistique International*, un opuscolo di beneficenza promosso nel 1897 dal comitato 'Carità e lavoro' presieduto dalla principessa Maria Carolina Pallavicini¹⁷: è lo schizzo di un giovane che, «tra gli splendori di una festa», rievoca i momenti bui – di fame e di freddo – attraverso cui era passato quando era ancora in cerca della «posizione decente».

Quanto ai due inediti, il primo risale al principio del 1880 e costituisce un unicum nel *corpus* narrativo verghiano per la lingua in cui è scritto, il dialetto siciliano. Anepigrafo (*inc.* «Vuautri galantomini») e incentrato sulla figura di un soldato di leva in una nevoosa Milano che spedisce a casa i suoi magrissimi risparmi, il bozzetto è contenuto entro un manipolo di lettere che nel gennaio 1880 Verga inviò a Giulio Ricordi come contributo all'o-

ria antiquaria Gallini di Milano: il foglio è oggi di proprietà di un collezionista privato, ma dalla trascrizione del testo riportata nel *Catalogo* si evince l'assenza di varianti rispetto alla stampa.

¹⁴ La novella, stesa nel 1919 per una nuova rivista progettata da Federico De Roberto, venne pubblicata solo postuma. Ci resta un autografo: U.MS.FV.024.005.001-002.

¹⁵ G.P. MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio 1987. Ringrazio l'autore per avermi fornito una riproduzione digitale dell'autografo.

¹⁶ A. CARANNANTE, *Capuana e Verga in memoria di Alberto Bindi*, in «Biologia culturale», 20 (1985), pp. 83-84. Ne ho rinvenuto un autografo: Microfilm IX, ft. 744-749.

¹⁷ *Roma. Recueil Artistique International*, Roma, Forzani 1897. La pista di ricerca è partita da una nota di Marcello Spaziani che intorno a questo opuscolo ha osservato: «molti degli originali là riprodotti (Zola, Maupassant, France, d'Annunzio, Verga ecc.) appartenevano alla ricca collezione del 'conte delli autografi' [= Gégé Primoli]» (M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1962, p. 40). È stato anche possibile individuare nel Fondo Mondadori la riproduzione dell'autografo, dalla *facies* notevolmente tormentata: Microfilm XIV, ft. 649-650.

puscolo di beneficenza *Milan-Milan*, ma venne scartato dall'editore – il quale optò per un altro breve testo proposto in alternativa, un 'pensiero' sulla città ambrosiana¹⁸ – e così rimase inedito¹⁹.

Il secondo breve testo narrativo inedito affiora invece da uno scavo attento nei microfilm degli autografi verghiani realizzati alla metà del secolo scorso dalla Mondadori²⁰. Col titolo *Un episodio del 31 Maggio*, Verga racconta la vicenda di don Giacomo che dal paesino etneo di Nicolosi va a «fare le schioppettate» a Catania prendendo parte alla sfortunata insurrezione antiborbonica del 31 maggio 1860. Si tratta, come ho cercato di dimostrare altrove, di un bozzetto di ambientazione risorgimentale da datare al 1885 e da ricollegare all'impegno per l'opuscolo celebrativo palermitano *27 Maggio 1860*²¹.

2. Recensioni e prefazioni

A differenza del sodale Capuana, Verga non ebbe – come si sa – alcuna autentica inclinazione per la critica letteraria ed oggi ci restano solo due recensioni d'occasione, dedicate a due amici. La prima, giovanile, ha per oggetto *La palingenesi* di Mario Rapisardi: apparsa sulla rivista veneziana «La Scena» del 25 marzo 1869, è un magniloquente elogio dell'opera, in cui «la poesia, non più sterile pompa di affetti mentiti, si fa mezzo potente di rigenerazione morale [...], segnando un nuovo periodo dell'indirizzo della letteratura in Italia»²². La seconda recensione è dedicata alla commedia *L'onorevole Ercole Mallardi* di Giuseppe Giacosa: dalle colonne del «Corriere della Sera» del 28-29 gennaio 1885, Verga plaudiva al «dramma [...] umano e vivo, osservato con scrupolo d'analisi, reso con efficace sobrietà di colorito»²³.

Quanto alle prefazioni, se ne conoscono tre:

- Una lettera-prefazione in O. FAVA, *Vita napoletana*, Catania, Giannotta 1885²⁴.

¹⁸ Vd. *infra*, p. 70.

¹⁹ Le lettere di Verga sarebbero poi passate nelle mani di Ugo Ojetti, tra i cui materiali, conservati presso gli Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, le ho recentemente rinvenute: A. ANTONAZZO, *Inediti verghiani in lettere a Giulio Ricordi*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XII (2019), pp. 79-99.

²⁰ Vd. *supra*, p. 62, n. 5.

²¹ Per il quale Verga inviò invece, alla fine, il bozzetto *Came venduta*: vd. *supra*, p. 60, n. 8.

²² G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 198-206.

²³ O. PALMIERO (a cura di), *Carteggio Verga-Giacosa*, Catania, Fondazione Verga - Euno 2016, pp. 237-239.

²⁴ G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini 1970, pp. 281-282.

- Una lettera-prefazione in M. BIANCHI, *Comparatico. Bozzetto drammatico*, Napoli, Romano 1889²⁵.
- Prefazione a L. COUPERUS, *Pace universale*, Milano, Treves 1903²⁶.

Se l'ultimo item non pone difficoltà, per i primi due testi riconoscere lo statuto di prefazione è problematico a vari livelli. In entrambi i casi, si tratta infatti di missive private che i destinatari – per ragioni di autopromozione – decisero di mettere in testa alle proprie opere strappando il consenso a un riluttante Verga²⁷: a queste due lettere private la veste di prefazione non venne dunque cucita dall'autore ma imposta dal di fuori. A corroborare questa prospettiva intervengono pure delle recenti acquisizioni filologiche di Melania Vitale, che ha portato alla luce il rimaneggiamento cui Fava sottopose l'originale verghiano al momento di stamparlo come Prefazione al suo volume²⁸.

Posto che il grado di autorialità di queste due lettere-prefazione risulta essere assai basso, alla luce tuttavia del *placet* finale di Verga e della cristallizzazione nella storia della ricezione verghiana, non pare né opportuno né vantaggioso scartare dalla raccolta delle *Pagine sparse* questi documenti, i quali però non potranno essere semplicemente allineati a quella che invece – a tutti gli effetti – venne da lui ideata come prefazione²⁹.

3. Altri scritti

Esiste una cospicua congerie di testi di varia natura, attualmente sparsi nei tanti rivoli della storia degli studi verghiani.

Dal punto di vista della biografia culturale dell'autore, per primo si pone il problema degli scritti giornalistici. È ben nota, infatti, la passione con cui il Verga ventenne si lanciò nel giornalismo, fondando col sodale Nicolò Niceforo quattro periodici dalla vita effimera: «Roma degli Italiani» (1860),

²⁵ Ivi, pp. 283-284.

²⁶ Ivi, pp. 288-293. Vedi anche *infra*, p. 69.

²⁷ Così con Fava chiudeva la questione Verga: «Preg. Signore, Non credo che le sue novelle abbiano bisogno di una raccomandazione, quale essa sia, né mi stimo da tanto di farla io. Tuttavia se Ella desidera far valere quella mia lettera in qualsiasi modo può fare a suo talento. Declinata la responsabilità del prefazionista io non Le ho scritto nulla che non possa ripetere anche in pubblico» (FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga...*, p. 102).

²⁸ M. VITALE, *Prospettive editoriali per l'Epistolario di Giovanni Verga. «Amici e relazioni letterarie» degli anni milanesi (1872-1885)*, Tesi di dottorato, Univ. degli Studi di Messina, A.A. 2020/2021, pp. 59-65.

²⁹ Bisognerà dunque trovare una soluzione editoriale adatta, forse ricorrendo a un'Appendice alla sezione.

«L'Italia contemporanea» (1861) e «L'Indipendente» (1864)³⁰. Dei contributi verghiani a queste riviste ci resta solo qualche eco, come il ricordo di Federico de Roberto di un articolo «sulla leva, col quale dimostrava che i Siciliani non volevano esser da meno degli altri nel servire la patria»³¹, o l'elogio, contenuto in una lettera del 1861 dell'amico Antonino Reganati, di un articolo intitolato *I morti d'Italia*³². Di tutto ciò, però, nulla resta.

A tentare un'incursione in questo territorio è stato di recente Massimo Bonura, il quale ha attribuito a Verga tre articoli apparsi durante l'estate del 1864 su «Il Diavoletto», settimanale catanese diretto dal Niceforo³³. Esaminando i primi cinque numeri della rivista (dal 27 luglio al 21 agosto, gli unici superstiti), lo studioso ha messo a fuoco un lungo articolo, una sorta di *reportage* di uno spettacolo andato in scena al Teatro Comunale di Catania – il balletto *Buondelmonte* di Giovanni Galzerani – uscito in due puntate, nei primi due numeri della rivista, con la firma «Io.». L'articolo sarebbe da attribuire al giovane Verga sulla base di due elementi: il primo è costituito dalla firma stessa, «Io.», che potrebbe sciogliersi come «Io-hannes» o «G-io-vanni»; il secondo riguarda il tema, ovvero il teatro, che parrebbe trattato in una maniera squisitamente verghiana, secondo quanto dimostrerebbero due 'consonanze' con il futuro romanzo *Eva*: 1) il passo del *reportage* in cui si dice che nel pubblico «i dilettanti» si riconoscono dai «guanti stracciati dal frenetico applaudire» ricorderebbe il passo «o voi, che pur lacerando i guanti nell'applaudire le ballerine» della *Prefazione* del romanzo; 2) la classificazione degli spettatori in «I dilettanti - Gli annoiati - I perdigiorno - I conquistatori» rifletterebbe un'analoga ripartizione del pubblico a teatro nelle parole di Enrico Lanti all'amico Giorgio: in particolare, «quel grasso signore che la [= Eva] guarda con l'occhio imbambolato dal vino» e «quell'elegante annoiato che fissa su lei il suo cannocchiale» del romanzo corrisponderebbero nel *reportage* rispettivamente alla «caccia spietata d'occhialetti alle gambe delle ballerine» e alla raffigurazione della categoria degli 'annoati' con «tendenze aristocratiche». In ogni caso, conclude lo studioso, «oltre le consonanze letterali, abbastanza generiche, pare di poter individuare non tanto una generica passione per il teatro che Verga condivide con Nicolò Niceforo, ma una

³⁰ Per un quadro d'insieme, rinvio al capitolo *Verga giornalista* in N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, pp. 28-58.

³¹ F. DE ROBERTO, *Ricordi e aneddoti verghiani*, in *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, p. 74.

³² Una menzione di questa lettera e del suo contenuto in L. PERRONI, *Ricordi di D'Artaqnan*, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 59-60.

³³ M. BONURA, *Verga e i massmedia. Il giornalismo politico-teatrale e il cinema*, Palermo, Palermo Univ. Press 2021.

consonanza nella tipizzazione dei frequentatori di teatro secondo un'astrazione – potremmo dire – sociologica»³⁴. E sulla base di questa attribuzione vengono di seguito pure attribuiti a Verga due ulteriori articoli di argomento teatrale, apparsi in altri due numeri dello stesso «Il Diavoletto», senza alcuna firma ma accomunati al *reportage* dalla tematica teatrale: *Un giudizio prematuro*, sull'attrice Adelaide Ristori (7 agosto) e una recensione della *Medea* di Ernest Legouvé, tradotta e adattata da Giuseppe Montanelli e interpretata dalla stessa Ristori (21 agosto)³⁵.

Il metodo di questa proposta attributiva – che peraltro non è accompagnata dalla pubblicazione dei testi (del *reportage* sono trascritti solo brevi brani e degli altri due articoli viene presentata solo una sintesi) – non può essere condiviso. In primo luogo, per quanto riguarda la firma «Io.», va rilevato non solo che essa non è attestata altrove in Verga ma soprattutto che i due scioglimenti prospettati non solo plausibili: improbabile il latinismo «Iohannes», che non rientra in logiche verghiane note; impossibile *-io-* come nucleo a cui anteporre una 'G-' e posporre *'-vanni'*. Quanto alle consonanze tra il *reportage* ed *Eva*, queste si presentano come prettamente poligenetiche: andando anche oltre gli stralci trascritti, a una lettura integrale degli articoli il repertorio di immagini e di lessico che emerge risulta essere di larghissimo uso corrente, senza alcuna specifica caratterizzazione individuabile (lo stesso studioso, del resto, nel tirare le fila riconosce la genericità dei punti di contatto lessicali e dirige piuttosto il riflettore su un comune sguardo sociologico relativo al pubblico dei teatri che sarebbe, invece, tipicamente verghiano). Mancano insomma le prove richieste dalla filologia attributiva. Non si può certo escludere in modo assoluto che l'autore di questi articoli sul teatro catanese possa pure essere stato un giovane Verga – il quale effettivamente, come documenta una sua lettera a Niceforo, parrebbe aver collaborato con «Il Diavoletto»³⁶ –, ma l'impossibilità di dimostrare la sua estraneità a questi specifici 'pezzi' non può essere assunta a prova del contrario, tanto più se si tengono nella debita considerazione gli spiccati interessi che il direttore Niceforo in prima persona nutriva per il teatro³⁷.

Scartati i tre articoli su «Il Diavoletto», nulla dunque continua a restare della rampante stagione giornalistica del primo Verga. In ogni caso, seppure

³⁴ Ivi, p. 57.

³⁵ Ivi, p. 59.

³⁶ In una lettera senza data, ma riconducibile all'agosto del 1864, Verga offriva la sua disponibilità al Niceforo, «per mantenerti la parola data, e per sostenere l'amico più che il giornalista mi metterei a tua disposizione per quel che valgo» (G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 439-441). È richiamata anche in BONURA, *Verga e i massmedia...*, pp. 42-43.

³⁷ Li ricorda lo stesso BONURA, ivi, p. 57.

l'esperienza venne archiviata in via definitiva alla metà degli anni '60, negli anni seguenti non mancò qualche occasionale intervento sulla stampa. Furono contributi di critica letteraria le due già menzionate recensioni, a Rapisardi nel 1869 e a Giacosa nel 1885³⁸, e soprattutto fu un contributo politico militante la lettera aperta sullo 'scandalo Nasi' inviata il 2 novembre 1907 al quotidiano «Sicilia»³⁹.

Nella sua non breve vita, più volte e per gli scopi più disparati Verga prese in mano la penna di propria iniziativa o su sollecitazione esterna. Per comodità, elenco qui di seguito tutti i testi che, non essendo riconducibili alle tipologie incluse nelle prime due sezioni del volume, sono destinate alla sezione *Altri scritti*. Da un'escursione della vasta bibliografia verghiana è possibile ricavare notizia dei seguenti testi (in ordine cronologico):

- Relazione della Commissione d'Arte Drammatica al Ministro della Pubblica Istruzione, in «Bollettino Ufficiale dell'Istruzione», giu. 1888⁴⁰.
- Risposta all'inchiesta *Cremato o sotterrato?*, in «Scena-Sport», 1° nov. 1891⁴¹.
- Pensiero sull'Ossario di Palestro, in *Vercelli-Palestro 1859-1893. Numero Unico*, Vercelli, Coppo 1893⁴².
- Pensiero sul teatro di Ibsen, in «Politiken», 20 mar. 1899⁴³.
- Pensiero, in *Omaggio a Bellini nel primo centenario della nascita*, Catania, s.e. 1901⁴⁴.
- Pensiero sulla campagna d'Africa, in «Gazzetta del popolo», 1 gen. 1903⁴⁵.
- Traduzione del *Prologo* di L. COUPERUS, *Pace universale*, Milano, Treves, 1903⁴⁶.

³⁸ *Supra*, pp. 64-65.

³⁹ Un intervento pubblico con cui Verga intendeva smorzare le polemiche sul processo per peculato al trapanese Nunzio Nasi, ministro della Pubblica Istruzione nel governo Zanardelli, che aveva riacceso le spinte separatiste nell'opinione pubblica siciliana orientata a considerare la vicenda come un complotto ai danni dell'isola: il testo è riportato in G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET 1963, pp. 317-318.

⁴⁰ FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga...*, pp. 213-217. Il contributo è problematico, perché Verga fece da relatore a una proposta elaborata da una Commissione costituita da dieci membri, di varia estrazione e caratura intellettuale. Se a Verga non si possono dunque attribuire i contenuti, a lui va tuttavia riconosciuta la stesura materiale del documento.

⁴¹ A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Roma, La Navicella 1964, p. 148.

⁴² L. PERRONI, *Attualità di G. Verga*, in G. VERGA, *Dal tuo al mio*, Milano, Mondadori 1934, p. xx.

⁴³ FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga...*, pp. 165-170.

⁴⁴ G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Cirama 1972, p. 141.

⁴⁵ PERRONI, *Attualità di G. Verga...*, p. xviii.

⁴⁶ Con questo *item* ritorniamo al volume di Couperus per il quale Verga scrisse la sua unica vera pre-

- *Le Patriotisme devant les sentiments internationaux*, in «La Revue», 1^{er} févr. 1904⁴⁷.
- Pensiero in *L'omaggio d'Italia a Giosuè Carducci*, in «Resto del Carlino», 1-2 gen. 1905⁴⁸.
- *La prima rappresentazione dei «Tristi amori»*, in «La Lettura», ottob. 1906⁴⁹.
- una lettera aperta sullo 'scandalo Nasi', in «Sicilia», 2 nov. 1907⁵⁰.
- Pensiero, in *Salvatore Farina. Nell'occasione del giubileo letterario*, Torino, STEN 1908⁵¹.
- Pensiero sul terremoto di Messina, in *Scilla e Cariddi*, Roma, Armani & Stein 1909⁵².
- Pensiero per il giubileo letterario di Capuana, in *A Luigi Capuana*, Catania, s.e. 1910⁵³.
- Pensiero per la morte di Antonio Fogazzaro, in «La Tribuna», 8 mar. 1911⁵⁴.
- Pensiero per le *Onoranze cinquantenarie ad Emilio Treves*, in «Marzocco», 9 lug. 1911⁵⁵.
- Pensiero per i soldati italiani impegnati in Libia, in «Giornale d'Italia», 25 dic. 1911⁵⁶.
- Risposta all'inchiesta sul nazionalismo (scheda della Libreria Editrice Moderna di Genova, 1912)⁵⁷.
- Risposta all'inchiesta sulla massoneria, in «L'idea Nazionale», dic. 1912⁵⁸.

fazione. Dal carteggio con Dina di Sordevolo, che tradusse il romanzo olandese dalla versione francese, si evince con chiarezza come, mentre la donna lavorava al resto, fu Verga a stendere e a inviarle la traduzione del *Prologo* di quaranta pagine: «Cara Dina, eccoti. Ho tradotto letteralmente quanto ho potuto», G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna 1971, p. 100 (Vizzini, 11 maggio 1901).

⁴⁷ G. LONGO, *Al di là del muro: Verga e il Verismo in Francia*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. II (2009), pp. 56-57.

⁴⁸ CAPPELLANI, *Vita...*, p. 382.

⁴⁹ MARCHI, *Concordanze verghiane...*, pp. 294-302.

⁵⁰ Vd. *supra*, p. 68.

⁵¹ A.M. MORACE, *Un'amicizia non incrinata dal dissenso: Farina lettore di Capuana e di Verga*, in *Salvatore Farina. La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, Sassari, Edes 2001, 2 voll., II, p. 277.

⁵² In questo stesso opuscolo vedi anche il bozzetto segnalato *supra*, p. 62.

⁵³ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 362.

⁵⁴ ID., *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 576.

⁵⁵ ID., *Un secolo di bibliografia verghiana*, Padova, Cedam 1960, p. 82.

⁵⁶ G. BOTTAI, *Verga politico*, in *Studi verghiani...*, p. 11.

⁵⁷ La scheda su cui Verga appose la sua risposta è riprodotta in una tavola non numerata, tra le pp. 32 e 33, di *Studi verghiani...*

⁵⁸ CATTANEO, *Giovanni Verga...*, p. 329.

- Ricordo del ministro Antonino di Sangiuliano, in «Rassegna Siciliana. Vita e Arte», ott. 1914⁵⁹.
- Pensiero in *Napoleone I nel pensiero italiano: 208 risposte*, a cura di Antonio Curti, Milano, Quintieri 1914⁶⁰.
- Esortazione agli «Italiani d'ogni fede» sostenendo la «vitale necessità della guerra», in «Idea Nazionale», sett. 1915⁶¹.
- Pensiero sulla guerra, in *La patria ai suoi figli*, promosso dalla Croce Rossa, Roma, s.e. 1915⁶².
- *Luigi Capuana. L'artista e l'uomo*, in «Giornale dell'Isola», 30 nov. 1915⁶³.
- Pensiero sull'impresa di Fiume, in *Album della Vittoria*, Roma - Milano, Alfieri & Lacroix 1920⁶⁴.
- Pensiero sull'impresa di Fiume, in «La Fionda», sett. 1920⁶⁵.

A questo elenco possiamo aggiungere dei nuovi item, finora ignoti.

In primo luogo, alla luce della collaborazione di Verga all'opuscolo benefico *Milan-Milan* del 3 febbraio 1880 – per il quale, come abbiamo visto, lo scrittore aveva inizialmente steso il bozzetto in dialetto poi rimasto inedito⁶⁶ – possiamo ora raccogliere in questa sezione di *Altri scritti* non solo il 'pensiero' che venne effettivamente scelto dall'editore Ricordi («Milano, la città della beneficenza, non sarà mai la città degli internazionalisti») ma pure ben altri tre pensieri alternativi, rimasti anch'essi inediti⁶⁷.

Un altro testo finora ignoto ho poi rinvenuto tra gli autografi attualmente dispersi ma microfilmati. Sul verso dei medesimi cartigli che contengono il bozzetto *Nel tramonto del 2 novembre*, databile tra il 1909 e il 1910⁶⁸, Verga stese una riflessione molto tormentata, con notevole stratificazione di correzioni, il cui tema è il «pregio della poesia dialettale», e per la prima e unica volta vi raccontava di suo pugno la vicenda dell'illuminante lettura di uno sgrammatico giornale di bordo che lo «scompigliò» per sempre⁶⁹: si tratta di

⁵⁹ CAPPELLANI, *Vita...*, pp. 388-389.

⁶⁰ PERRONI, *Ricordi di D'Artagnan...*, p. 70.

⁶¹ BOTTAI, *Verga politico...*, pp. 14-15.

⁶² Ivi, p. 15.

⁶³ FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga...*, pp. 223-226.

⁶⁴ G.P. MARCHI, *Esercito e nazione in Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. III (2010), pp. 241-242.

⁶⁵ Ivi, p. 242.

⁶⁶ *Supra*, p. 64.

⁶⁷ ANTONAZZO, *Inediti verghiani in lettere a Giulio Ricordi...*

⁶⁸ *Supra*, p. 63.

⁶⁹ La notizia era finora conosciuta solo perché riferita nell'intervista di Riccardo Artuffo (su cui vedi

un testo dall'assetto precario e incompiuto, in cui la lode maggiore va all'«arte pura e schietta del Pascarella», e forse proprio una delle iniziative dedicate al poeta romano dovette essere all'origine dello scritto verghiano⁷⁰.

4. Interviste e conversazioni

Verga fu sempre diffidente e restio a parlare di sé e della propria opera con i giornalisti: concesse solo due interviste e di entrambe fu scontento.

La prima fu condotta da Ugo Ojetti nell'agosto del 1894, a un tavolo del Cova di Milano cui sedeva anche Federico de Roberto⁷¹. Verga veniva interrogato intorno alle caratteristiche e alle sorti della letteratura italiana contemporanea, ma – come lo scrittore avrebbe poi lamentato con Capuana – quello «sciocco moscone dell'Ojetti» gli fece «una vera briconata», «mettendogli in bocca» uno «sciocco e ingiusto giudizio» sul *Daniele Cortis* di Fogazzaro⁷².

Dovettero passare più di quindici anni perché Verga ne concedesse un'altra, e lo fece nella sua casa catanese con Riccardo Artuffo nel febbraio del 1911⁷³. Parlò soprattutto dei tre romanzi del ciclo dei *Vinti* ancora a venire e fece riferimento allo sgrammaticato giornale di bordo che avrebbe determinato la sua 'conversione'⁷⁴. Ma anche questa volta, quand'ebbe poi il giornale in mano, si «rannuvold»⁷⁵.

A queste due celebri interviste – presto entrate nel gran circuito degli studi verghiani, soprattutto dopo l'inclusione da parte di Enrico Ghidetti nella sua *Guida storico-critica* verghiana⁷⁶ – si possono accostare anche due 'conversazioni'⁷⁷ dal tono più intimo.

«Maestro, la ringrazio. Ma sento il bisogno di avvertirla che non vengo

qui, poco più avanti), il quale a questo proposito parlò di 'conversione' letteraria ottenendo l'assenso dell'intervistato: ad alcuni studiosi – tra cui Corrado Di Blasi (*L'avvio della lingua del Verga tra storia e leggenda*, in «Narrativa», 7, 1962, pp. 11-15) e Gino Raya (VERGA, *Lettere d'amore...*, p. 365) – è persa un'invenzione giornalistica, ma il nuovo autografo ne certifica l'autenticità.

⁷⁰ Non mi è ancora riuscito di identificare la sede in cui questa riflessione venne pubblicata, ma esiste pure la possibilità che sia rimasta allo stadio incompiuto testimoniato da questo autografo.

⁷¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895, pp. 59-71.

⁷² Lettera del 13 agosto 1896, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 362.

⁷³ R. ARTUFFO, *Interviste siciliane. Con Giovanni Verga*, in «La Tribuna», 2 febbraio 1911.

⁷⁴ Vd. *supra*, p. 71.

⁷⁵ Così si rammaricava in una lettera a Dina del 18 febbraio (VERGA, *Lettere d'amore...*, p. 365).

⁷⁶ E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori riuniti 1979, pp. 103-107 e 112-116.

⁷⁷ Per una caratterizzazione del genere delle 'conversazioni' come distinto da quello delle 'interviste', si vedano G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989, pp. 352-358 e, più di recente, F. FASTELLI, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci 2019, pp. 29-31.

in qualità di intervistatore. So che odia gli intervistatori», così nel marzo del 1919 Giuseppe Villaroel iniziava con lo scrittore un affabile colloquio, nel quale – spiccando sul piano della critica l'ammirazione per De Sanctis e Croce e sul piano del romanzo il primato di Manzoni («lo leggo sempre insaziabilmente [...] è inarrivabile») – emergeva soprattutto il fondo d'amarezza: «il mio più grande dolore è quello di non aver potuto finire il ciclo dei *Vinti*»⁷⁸.

In questa tipologia rientrano pure i *Colloqui con Giovanni Verga* che, nel luglio dell'anno seguente, Eugenio Zaniboni pubblicò in un ricco articolo suddiviso in 8 paragrafi (*Ricordi del '48*; *L'adolescenza in Sicilia*; *Il primo romanzo*; *Quarant'anni fra Firenze e Milano*; *Boito, Giacosa, Treves*; *La Duse, Mascagni, Fogazzaro*; *Sue abitudini di vita*; *Suoi lavori in questi ultimi mesi*)⁷⁹.

Nel progetto complessivo delle *Pagine sparse*, anche le interviste e le conversazioni – sia pure con tutte le cautele del caso, in ragione della non neutra mediazione degli intervistatori/interlocutori – contribuiranno dunque ad arricchire il quadro delle riflessioni verghiane sulla vita e soprattutto sulla scrittura.

⁷⁸ G. VILLAROEL, *Con Giovanni Verga*, in «Messaggero della Domenica», 16 mar. 1919. La conversazione è stata raccolta in appendice a L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, pp. 227-230.

⁷⁹ E. ZANIBONI, *Colloqui con Giovanni Verga*, in «Mezzogiorno», 18 lug. 1920. È stato recuperato ed edito in G.P. MARCHI, I «*Colloqui con Giovanni Verga*» di Eugenio Zaniboni, «Quad. di Lingua e Letterature, Univ. di Verona», 20 (1995), pp. 151-172.

FABIO MAGRO

SULLA SCRITTURA EPISTOLARE LEOPARDIANA

Università di Padova

La lettera dovrebbe essere piena di illuminazioni sul carattere di una persona così come il dialogo. Ciascuno, infatti, scrive le proprie lettere, per così dire, a immagine della sua anima. Certo, è possibile discernere il carattere di uno scrittore da ogni altra forma di discorso, ma da nessuna così come dall'epistola.

Demetrio, *Sullo stile*, § 227

1. Il corpus

L'edizione di riferimento del carteggio leopardiano resta quella a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi edita nel 1998¹. Si tratta di un'edizione costruita a partire da una vasta campagna di ricognizione e censimento, basata là dove possibile su una trascrizione degli autografi, e soprattutto è un'edizione che mette opportunamente a disposizione le lettere degli interlocutori, aspetto fondamentale per cogliere il senso e lo spirito della scrittura epistolare leopardiana².

¹ G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Milano, Bollati Boringhieri 1998. Va da sé che il numero che segue ogni citazione dall'epistolario fa riferimento al numero di lettera di questa edizione.

² Mi lasciano in effetti un po' perplesso le edizioni che non riportano le lettere degli interlocutori, soprattutto quando attraverso questo espediente si cerca di legittimare una interpretazione romanzesca dell'epistolario leopardiano. Certo Leopardi quando scrive, anche una semplice lettera, scrive sempre ad un interlocutore preciso e insieme anche a qualcun altro (a sé stesso, ai posteri ecc.), ma lo fa non perché intende scrivere altro da ciò che scrive, cioè un romanzo, bensì per l'assoluto valore che egli attribuisce alla scrittura come mezzo per entrare in relazione con l'altro da sé. Del resto, le lettere dei corrispondenti importano non solo per il primario ed essenziale intreccio con quelle leopardiane, ma anche perché spes-

Al di là di questo aspetto in ogni caso l'edizione Brioschi-Landi è costruita, da un punto di vista filologico, su una molteplicità di testimoni. Tenendo presenti solo le lettere leopardiane, la situazione è questa: il testo della lettera può derivare da:

- un originale autografo di Leopardi, con correzioni d'autore in margine o nell'interlinea;
- dalla minuta autografa dello stesso Leopardi. Soprattutto nella prima fase infatti Leopardi redigeva delle minute che poi ricopiava o faceva ricopiare dai fratelli;
- dalla minuta apografa di Carlo, Paolina, Pierfrancesco o altro familiare, di solito rivista e corretta da Giacomo;
- dalla copia apografa procurata da Prospero Viani o da suoi collaboratori. Prospero Viani è il curatore della prima edizione organica dell'epistolario, uscita in due volumi nel 1849 (con successive integrazioni);
- dalla copia apografa procurata da Clemente Benedettucci (*Carte Leopardi*, Biblioteca Benedettucci, Recanati).

I fondi principali da cui provengono i testimoni sono sostanzialmente due: quello di Casa Leopardi a Recanati e quello della Biblioteca Nazionale a Napoli. Il resto dei testimoni è sparso per tutta la penisola, nei fondi di biblioteche o anche presso privati.

Il testo è restituito secondo criteri diplomatici, rispettando le peculiarità del manoscritto soprattutto per quanto riguarda la conservazione dei capoversi dopo la formula d'esordio, le abbreviazioni, l'uso delle maiuscole e minuscole, scempie e doppie, oscillazioni nell'uso dell'h ecc. Alcune scelte redazionali di aggiustamento in merito alla collocazione della data e poco altro non cambiano la situazione. L'intervento maggiore sul testo trasmesso da altre precedenti edizioni è stato per ammissione degli stessi curatori la punteggiatura. Nella nota al testo dell'edizione Brioschi-Landi si legge infatti che la punteggiatura era stata «diffusamente modificata da Moroncini [altro importante editore dell'epistolario, in 7 volumi, dal 1934-41] sia nelle lettere di Leopardi sia in quelle dei corrispondenti: quanto alle prime, l'edizione Flora risulta più fedele, ma restano ancora sensibili divergenze» (p. LXIV).

L'edizione Brioschi-Landi si colloca dunque a valle di questa ampia e diversificata tradizione editoriale. Certo, dal momento che ogni epistolario è per sua natura frammentario e provvisorio, nel corso di questi ultimi anni qualche altro documento è stato ritrovato e ha arricchito il corpus. Al di là di qualche biglietto di minore importanza, i ritrovamenti più interessanti ri-

so svolgono per noi ufficio di supplenza a conversazioni, a preziosi lacerti di conversazioni, che altrimenti ci sarebbero state del tutto inaccessibili (cfr. anche C. GENETELLI, *L'Epistolario*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino e M. Natale, Roma, Carocci 2018, pp. 125-144, qui p. 126).

guardano le tre lettere a Colletta edite a cura di Elisabetta Benucci, e le altre tre lettere di Leopardi all'amico e medico napoletano Francesco Puccinotti. Ancora due lettere a Giacomo Mosconi sono state edite da Corrado Viola.

Da un punto di vista testuale comunque, a ormai venticinque anni di distanza dall'edizione di riferimento, possiamo dire che il testo edito nel 1998 avrebbe sì bisogno di una pulitura per eliminare qualche refuso e qualche interpretazione non corretta, e potrebbe anche essere arricchito con qualche nuovo testimone, ma tutto sommato, complessivamente, è ancora affidabile.

La ricostruzione di un carteggio è del resto un'operazione viva e vitale, che richiede pazienza ed è destinata a non chiudersi mai. A volte si ha la consapevolezza dei vuoti, di ciò che manca, a volte è possibile solo ipotizzare le lacune, altre volte ancora non sappiamo quanto è stato perduto. Per quanto riguarda l'epistolario di Leopardi il conteggio è presto fatto: nei 150 anni che separano la prima edizione del 1849, a cura di Prospero Viani, da quella di Franco Brioschi e Patrizia Landi del 1998 il corpus è quasi raddoppiato. Ora abbiamo a disposizione poco meno di un migliaio di lettere (circa 940-950), mentre poco più di un migliaio sono quelle dei corrispondenti. Il dato interessante non è tanto il numero imponente, quanto il fatto che le lettere conservate recano testimonianza anche di quelle, fino ad ora, mancanti. Dai riferimenti interni (di lettere inviate di cui manca la risposta) e da quelli esterni (di lettere ricevute dagli interlocutori ma di cui non abbiamo traccia) possiamo infatti concludere che mancano all'appello, allo stato attuale dei lavori, oltre 340 lettere, di cui 180 di Giacomo e il resto dei suoi corrispondenti: in larga parte perché distrutte dai destinatari (è il caso delle lettere ricevute da Pietro Giordani, di cui conserviamo dunque solo le minute o le copie) o perché disperse nel tragitto, a causa delle poste di cui più volte Giacomo e i suoi interlocutori si lamentano; in altri casi per colpa della censura, soprattutto interna, da parte del padre Monaldo, che non vedeva troppo di buon occhio certe aperture (a farne le spese in particolare Pietro Giordani, progressista di idee aperte e liberali, in netto contrasto con Monaldo, chiuso conservatore, fedele allo Stato pontificio).

2. Stile e contenuto

Nonostante le lacune, l'epistolario leopardiano accompagna l'intera esistenza del poeta – l'intera esistenza privata, personale e pubblica, di poeta e scrittore – coprendo un arco temporale di circa trent'anni (dal 16 ottobre 1807 al 27 maggio 1837, date della prima e dell'ultima lettera ad oggi conosciute, entrambe indirizzate al padre Monaldo). Un *corpus* dunque ampio e disteso nel tempo, che può essere visto e analizzato nel suo complesso se-

guendo lo sviluppo della scrittura epistolare nel suo mutarsi nel corso degli anni, ma anche prendendo in considerazione i singoli carteggi, che nascono e crescono in modo autonomo grazie alla capacità di Leopardi di variare con gli argomenti anche il tono e il registro delle lettere in base all'interlocutore. Insomma l'epistolario leopardiano è un'opera tenuta saldamente unita dalla consapevolezza e dalla partecipazione di un io che non risparmia le forze, ma anche composta da tante opere singole quanti sono i corrispondenti (da qui anche la pubblicazione autonoma dei carteggi intrattenuti con i più importanti interlocutori).

Proviamo dunque a seguire queste due piste per cercare di cogliere forme e movimenti della scrittura³. La prima prospettiva, che punta ad un'analisi diacronica della lingua dell'epistolario, permette di intraprendere un percorso condizionato in primo luogo dalla diversa funzione che la lettera stessa assume per Leopardi nel corso del tempo: dalle prime missive familiari (al padre, alla sorella, allo zio Antici, all'abate Cancellieri e all'editore Stella), quasi esercizi alla ricerca di un genere letterario, alla ricca corrispondenza con Giordani e Brighenti, tesa a costruire le fila di una militanza intellettuale che nel caso di Leopardi non può non giocare anche sul piano umano e affettivo; da un forte investimento nella scrittura epistolare come unico mezzo a cui affidare un urgente bisogno di condivisione («con pieno spargimento di cuore» come dice Giacomo in una lettera a Giordani) della propria scoperta e fragile interiorità (lettere ancora a Giordani e Brighenti, ma anche a Paolina, al fratello Carlo, a Bunsen e più tardi a Sinner ecc.) a un uso della lettera come necessario e quotidiano strumento di partecipazione ad una società di amici e insieme letteraria (a Vieusseux, Montani, Colletta ecc.). Mutando nel tempo le ragioni stesse della pratica epistolare, anche la scrittura si adegua seguendo una traiettoria che pur non perdendo di vista il filtro letterario (la ricerca di stile è sempre in primo piano, come forma altissima di moralità) si apre via via a toni e forme più colloquiali. Non si tratta tuttavia solo di un passaggio a usi più moderni e correnti, che comporterebbe l'esclusione di varianti concorrenti (cosa che può anche accadere per alcuni doppioni fonomorfolo- gici, rispetto ai quali Leopardi ad un certo punto fa selezione), ma piuttosto di un atteggiamento tendenzialmente inclusivo, che amplia lo spettro di possibilità insite nella propria già ricchissima tastiera espressiva accogliendo modelli più informali e a volte anche, di necessità, spicci.

Nella prima parte dell'epistolario la veemente ricerca giovanile di «amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita» (come scrive a Carlo, il 25 novembre 1822), ossia il desiderio da parte di Giacomo di tradurre in esperien-

³ Per un'analisi più dettagliata in questo senso, mi permetto di rinviare a F. MAGRO, *L'epistolario di Leopardi. Lingua e stile*, Roma, Fabrizio Serra editore 2012.

za concreta l'intelligenza del suo sapere, si esprime soprattutto con gli interlocutori più vicini come Giordani, Brighenti o i fratelli Carlo e Paolina, in una tensione all'accumulazione sia sul piano più propriamente linguistico, sintattico (con il fitto, coinvolgente reticolo di esclamative e interrogative, per lo più retoriche) e lessicale (con l'apertura al registro basso e al turpiloquio accanto all'elemento aulico e letterario), sia su quello dei riferimenti culturali (da cui l'abbondanza di citazioni latine e greche e anche dalla letteratura italiana in particolare nelle lettere a Giordani). Le strutture tipiche del genere epistolare (entro cui pure rientrano gli aspetti ora segnalati) sono a questa altezza innervate dal vigore di una personalità travolgente tanto nel suo bisogno di affetto e di relazione umana, quanto nella necessità di una condivisione e, per così dire, di una messa in circolazione del suo straordinario patrimonio culturale.

Concretamente vorrei illustrare quale sia il risultato del dispiegamento di tanti elementi in apparenza eterogenei analizzando una lettera che (85★)⁴ è stata scelta, per evidenti esigenze di spazio, tra le meno lunghe del carteggio con Pietro Giordani. Si consideri comunque che anche questo aspetto – le lettere a Giordani sono senza dubbio le più ampie ed estese che Giacomo abbia mai scritto («ho risposto a un foglietto de' suoi con un foglione de' miei. Questa è la prima volta che le apro il cuore: come reprimere la piena de' pensieri?» 60★) – è in qualche modo significativo di uno slancio davvero incontenibile:

[Recanati] 29. Agosto [1817]

Caro carissimo, dilettissimo Giordani. Due lettere io v'avea indirizzate a Venezia prima di ricevere la v[ost]ra dei 10. Non crediate che potessi stare tanto tempo senza scrivervi. Nella prima vi pregava che non pensaste di me quello che con poco pericolo di sbagliare si pensa dei giovani, quando dicono di essere infelici; vi diceva che benchè io abbia molti desiderii, nessuno ha potuto mai né potrà farmi infelice; che tale mi fa l'assenza della salute, che togliendomi lo studio in recanati mi toglie tutto, oltre al pensiero, che è stato sempre il mio carnefice, e sarà il mio distruttore s'io durerò in poter suo in q[ues]ta solitudine; vi descriveva la mia vita che da sette mesi in qua consiste in passeggiare solitariam[ent]e, potendo appena fare un'ora di lettura al giorno; vi pregava che aveste p[er] certiss[im]o che io, stando come sto, non posso più divertirmi di q[uel]lo che fo, che non mi diverto niente; aggiun-

⁴ Nelle scelte editoriali dell'edizione curata da Brioschi-Landi l'asterisco è utilizzato per indicare una fonte testuale non autografa. In questo caso si tratta di una copia di Paolina, con correzioni di Giacomo (come per il testo di 60★ citato subito sotto). Il testo si trova a casa Leopardi.

geva che p[er] essere stato alquanti giorni meglio d[el]la salute, era entrato in molta speranza di potermi rifare mutando vita la quale non si muta perchè q[ues]to non istà in me; facea qualche castello in aria sopra la v[ost]ra visita tanto desiderata; vi dicea qualche bagattella sopra i trecentisti; e vi compativa come fo nelle v[ost]re brighe e noie, confortandovi ad aver pazienza. Nell'altra let[ter]a mi sforzava di placare la pietosa ira con cui mi avevate scritto il 27 Lug., assicurandovi che io non sono ostinato, ma vi ubbidisco veram[ent]e avendo passato 7. mesi senza scrivere si può dir niente, e con legger più che pochissimo, ed essendo poca cosa l'aver dettata una let[ter]a. In ultimo vi pregava, come vi prego anzi vi scongiuro e vi comando, di non v'affliggere in nessun modo p[er] me, che volentieri sarei sempre afflitto perchè voi foste sempre lieto. Quanto al mal presente, bisogna far grand'animo e sopportarlo, e quanto al danno che ne potrà venire, che ci s'ha a fare? Basta ch'io non ci avrò colpa. Vedete che non posso dire di esser sano; ma lieto mi sforzo di essere p[er] amor v[ost]ro. Avrei sommo bisogno di distrazioni, ma non ne ho: oimè mi ridarrebbero la salute e la vita. Intanto la tregua che m'hanno conceduta i miei incomodi non è stata breve. Voi state lieto e amatemi, chè così sarò lieto ancor io. Alla dissertaz[i]on[e] levo alcune cose, altre ne aggiungo, e la mando allo Spettatore. Ditemi se fo bene o male. Del Ciampi rideremo. Non so come si possa strepitare essendo stato trattato così bene, s'abbia ragione o no. Che gente! Ristringiamoci tra noi, caro Giordani, che siamo ben pochi al mondo di buon cuore, e siete ben pochi di buona testa. Aspetto a braccia aperte il v[ost]ro panegirico, che mi deve essere stato spedito tre mesi fa. Un altro ancora non mi è giunto. In somma si sta tra animali e non si può pure arrivare a sapere q[uel]lo che la gente scrive. Assicuratevi che è una disperaz[i]on[e]. Scrivendo al Mai e al Cesari salutatemeli caram[ent]e. Vorrei vedere i nuovi opuscoli del Mai, vorrei vedere le Lezioni del Cesari, ma non giova pure a ordinarle. Le leggerò a Milano, se Dio vorrà che ci venga mai. A recanati posso morire, certo è che non ci vivrò. Mio padre vi saluta. Ditemi se l'articolo sopra il giudizio del Visconti n[el]lo Spet[tator]e è veram[ent]e v[ost]ro come io ho creduto. Ho ricevuta l'ultima v[ost]ra dopo 15 giorni. Le lettere di Milano mi giungono in 5. Forse sarà meglio che l'indirizzo lo facciate a dirittura. Addio, caro Giordani. Sufficit talem amicum habuisse. Oh mel conservi Iddio, chè sarebbe una morte p[er] me qualunque sciagura sua. Addio, addio.

Già l'attacco in crescendo esprime efficacemente, ponendola avanti a tutto, la mozione degli affetti (ripetuta nel corso del testo nella tipica struttura tripartita: «vi prego anzi vi scongiuro e vi comando»). La prima parte è dedicata a riassumere il contenuto delle lettere perdute, o che Giacomo suppone siano perdute, ed è un contenuto che tende a presentare la singolarità,

o eccezionalità dell'io, mentre d'altra parte sancisce l'ubbidienza e la fedeltà all'interlocutore: si ha qui una struttura aperta, che procede per punti, appoggiandosi sulla ripetizione della medesima formula («vi pregava che [...]»), poi leggermente variata. Conclusa la ricapitolazione, la scrittura si fa più sciolta con il ricorso, frequente nelle lettere a Giordani, alla retorica del botta e risposta, qui con il *ci* ridondante di sapore colloquiale, anche se sono da notare poco prima due costrutti letterari come l'infinito preceduto da *con* (utilizzato come *variatio* tra due gerundive) e l'interposizione del pronome tra l'avverbio di negazione e l'infinito («vi pregava [...] di non v'affliggere»). Più avanti ancora la sintassi punta a riprodurre la vivacità di un parlato breve e risentito, ma in generale si può dire che lo stato d'animo 'euforico' dell'autore emerge chiaramente, nell'organizzazione del testo, dal passaggio da un tema all'altro, dal continuo bisogno di ribadire i propri sentimenti, dalla richiesta di consigli e informazioni («Ditemi [...] ditemi [...]»), dal lessico acceso e febbrile (con termini quali «carnefice», «distuttore», «pietosa ira», «mal presente», «si sta tra animali», «disperazione», «morire» ecc.), dagli inserti colloquiali (domande retoriche come «che ci s'ha a fare?», esclamative enfatiche ecc.), dal fatto che dopo aver sostanzialmente preparato la chiusura della lettera con i saluti di rito da parte del padre, Giacomo ne sospenda la conclusione aggiungendo altri argomenti ecc.

Alla base della relazione che Leopardi stabilisce con Giordani (ma in realtà tutti i rapporti intimi di Giacomo sono caratterizzati dalla stessa dinamica) vi è il potente desiderio di una precisa e totale comunanza del sentire, che però comporta anche la disponibilità ad una corrispondenza inversa degli stati d'animo: la felicità dell'altro è in rapporto diretto con la nostra, ma si è comunque pronti a sacrificare la propria per garantire la sua. Nella lettera in esame, e non si tratta certo dell'unico caso, i due concetti sono ribaditi più volte: «volentieri sarei sempre afflitto perchè voi foste sempre lieto»; «lieto mi sforzo di essere p[er] amor v[ost]ro»; «voi state lieto e amatemi, chè così sarò lieto ancor io»; «Oh mel conservi Iddio, che sarebbe una morte p[er] me qualunque sciagura sua» (qui anche, come dire, giocando di sponda).

Il fatto è che grazie anche a questa relazione Giacomo è portato alla scoperta di sé e della propria voce: in altre parole, attraverso il carteggio con Giordani, Leopardi ha finalmente la possibilità di cominciare a diventare quello che vuole essere (o almeno di provare a farlo): con le parole di De Sanctis, «egli è per la prima volta il poeta di se stesso»⁵.

A onor del vero va detto che tale ricchezza espressiva e tale piena d'affetti

⁵ F. DE SANCTIS, *Studio su Giacomo Leopardi*, prefazione e cura di E. Ghidetti, nota di F. Foschi, Venosa, Edizioni Osanna 2001, p. 71.

e sentimenti è sollecitata e ricambiata, e anzi pare almeno in parte indotta dall'atteggiamento dell'illustre scrittore che si propone di favorire, a cominciare proprio dalla veste linguistica, un dialogo più stretto e complice. Fin da subito Giordani non nasconde la sua sorpresa per il «miracolo di Recanati» (p. 47; il sostantivo, con il suo aggettivo «miracoloso», ricorre ben 13 volte nelle lettere del piacentino), e a sua volta si abbandona ad un linguaggio ricco di umore, copioso in avverbi di modo, in superlativi e in vezzeggiativi («Mio amatissimo giacomino», «Giacomino mio adorabile», «Contino mio infinitissimamente caro» ecc. sono formule costanti in apertura di lettera), abbondando anch'egli, e spesso in sequenza, in esclamative e interrogative retoriche («E puossi amare più di quel che io vi amo?», p. 99; «Oh mio Giacomino, che grande e stupendo uomo siete voi già?», p. 172 ecc.), usando un lessico colorito e diafasicamente connotato («merdoso secolo», p. 92; «Oh io sono amicissimo di persone, che pur sinceramente mi credono un coglione», p. 109), ricco di alterati (a partire da «Giacomino» stesso, affibbiato prestissimo, e poi «Carlino», «Pietruccino», a «uominacci», «fratellaccio», «mondaccio» ecc.), ma impreziosito – come tipico in realtà di Giordani anche altrove – da inserti latini e da qualche parola greca, e infine ricorre ad un analogo acceso linguaggio del cuore («Contino mio, infinitissimamente caro», p. 81; «Che mi amiato molto mi è caro, poichè io tanto vi amo», p. 105; «Benchè lontano, benchè non prima veduto, vi amo tenerissimamente; e vi amerò costantissimamente. Così potesse rallegrarvi il mio amore», p. 116 ecc.).

Se la scoperta, indotta dal carteggio con Giordani, delle potenzialità dello strumento epistolare nel tessere relazioni non solo di tipo formale e professionale ma anche umanamente ricche e avvincenti si accompagna alla scoperta di una lingua altrettanto potente, ricca, duttile che si riverbera anche in altre lettere del periodo, con altri interlocutori, sarà in ogni caso necessario che Giacomo esca da Recanati e recuperi come corrispondenti i propri familiari per poter cogliere altrettanta freschezza e vivacità unite ad un analogo fortissimo investimento emotivo. Nelle lettere ai fratelli, soprattutto i più vicini, Carlo e Paolina, si può in effetti misurare la distanza di tono e di stile con tutti gli altri interlocutori. La corrispondenza con Carlo ad esempio, con cui in questa fase scambia 17 lettere su 39 rimaste in totale, mette in scena un dialogo tra pari, o tra uguali, o anche di più («giacchè tu ed io siamo stati e saremo sempre una stessa persona ipostatica, e non c'è bisogno di ripeterlo», p. 514), un dialogo in cui Giacomo si impegna a ridurre quanto più possibile la distanza con l'interlocutore, calando drasticamente il tasso retorico e l'enfasi. Basta in effetti rileggere il noto racconto della visita al sepolcro del Tasso (520) per cogliere l'andamento piano del discorso, l'assenza di impuntature, la semplice struttura dell'argomentazione basata sul contrasto di toni o sulla più esplicita antitesi tra la magnificenza del mondo

romano e la piccolezza e umiltà della sepoltura del poeta, tra le opere materiali che fingono la grandezza e quelle spirituali e intellettuali che invece la eternano, tra le attese del mondo e i miseri destini umani: è insomma la ricerca dell'autentica condivisione di un'esperienza di commozione, che comporta un movimento, quasi speculare rispetto al consueto, di richiamo del tu verso l'io (mentre di solito è l'io che va verso il tu).

E dunque il carteggio con Giordani libera energie e potenzialità che portano frutti non solo con altri interlocutori ma si riverberano anche in missive di registro completamente diverso: solo in questo periodo infatti si può pensare alle lettere, al padre e al fratello, sulla fuga, che sanciscono da un lato la complessa maturità, la determinazione, la consapevolezza se si vuole un po' irruenta dell'io («Finattantochè mi sono stimato, sono stato più cauto; ora che mi disprezzo, non trovo altro conforto che di gittarmi alla ventura, e cercar pericoli come cosa di niun valore», p. 241), dall'altro la sua altissima sapienza retorica⁶.

Nella seconda parte dell'epistolario la 'temperatura' della scrittura si abbassa (la sintassi e la lettera stessa si accorciano, il registro si fa più uniforme e medio sia pure nella possibilità di accensioni, tanto improvvise quanto commoventi), ma ciò non significa affatto un generale minore coinvolgimento emotivo dell'epistolografo. Da un lato, come detto, la lettera adempie ad una funzione diversa adeguandosi almeno in parte ai modi spicci ma cerimoniosi della società letteraria del tempo, dall'altro la scrittura è temperata anche dagli acquisti conoscitivi, nel senso più ampio e doloroso, che Leopardi ha via via compiuto. Le lettere più importanti dell'ultima parte del carteggio inoltre evidenziano rispetto a ciò che le precede una più lucida, raziocinante e forse sofferta struttura argomentativa, non più tesa solo a sedurre il destinatario, ma impegnata anche a difendere più fermamente le ragioni dell'io (soprattutto nelle lettere a Monaldo).

La traiettoria sommariamente descritta può essere usata come cartina di tornasole per l'analisi dei singoli carteggi di cui si compone l'epistolario leopardiano. L'evoluzione diacronica della scrittura epistolare infatti va intesa non solo in termini assoluti, ma anche relativi, come percorso attivo nella dinamica epistolare che intercorre con ciascun corrispondente. È chiaro infatti che, anche in ossequio alle convenzioni del genere, l'avvio di una nuova corrispondenza comporti un certo tasso di formalità che tende tuttavia, in linea di massima da ambo le parti, a diminuire con l'accrescersi della familiarità o intimità. Ciò che fa la differenza è anche qui la reattività di Leo-

⁶ Su questa lettera cfr. N. BELLUCCI, *In nome del Padre. Ricontri retorici di un conflitto nelle lettere di Giacomo Leopardi a Monaldo*, in *La lettera familiare*, a cura di G. Folena, «Quaderni di Retorica e Poetica», I, Padova, Liviana 1985, pp. 193-207.

pardi, che in genere brucia le tappe e non appena ne coglie la possibilità abbandona le convenzioni tipiche della corrispondenza del tempo per una più solidale e fraterna comunicazione del cuore.

C'è infine una terza prospettiva con cui ci si può accostare all'epistolario. Una prospettiva che fa dialogare le lettere con le altre opere in prosa ma non solo (il parallelo tra le prime lettere a Giordani e le *Canzoni* è già stato fatto a suo tempo da Emilio Bigi). Soprattutto nei momenti in cui più forte è il coinvolgimento dell'io, la scrittura leopardiana oltrepassa i confini dei generi testuali e lascia ovunque tracce del movente che l'ha generata e l'ha resa necessaria: basti guardare, ad esempio, alle puntuali convergenze tra l'attacco e non solo de *La sera del dì di festa*, un passo di due lettere a Giordani (la prima del 6 marzo 1920, la seconda del 24 aprile del medesimo anno), e un brano dello *Zibaldone* collocabile nello stesso lasso di tempo (pp. 50-51 dell'auto-grafo). Un'analisi ravvicinata di questi segmenti testuali, oltre a far apprezzare la magistrale capacità di variazione di registri su di un medesimo tema, porterebbe tra l'altro a cogliere un più stretto legame tra le lettere e il testo poetico. Sono infatti i carteggi il vero corrispettivo in prosa dei *Canti*: un corrispettivo che è prima psicologico ed esistenziale che letterario, o forse non è altro che l'insieme inestricabile e irriducibile di tutti e tre gli aspetti.

La poesia dei *Canti* e la prosa delle lettere infatti nascono e si nutrono di una stessa, fondamentale condizione sentimentale e psicologica, condivisa da nessun'altra opera leopardiana, almeno nella stessa misura. Centrale in entrambi i casi è il rapporto io-tu, la ricerca incessante e ineludibile di un interlocutore solidale a cui affidare, e con cui condividere, la propria bruciante, altissima interiorità.

ILARIA BONOMI

IL CARTEGGIO VERDI-GHISLANZONI

Università di Milano

1. Breve storia del Carteggio

Il Carteggio Verdi-Ghislanzoni, curato da due linguisti, Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, e da un musicologo, Marco Spada, per l'Istituto nazionale di studi verdiani nell'ambito dell'*Edizione nazionale dei carteggi e documenti verdiani*, vede la luce nel 2023 dopo una lunghissima gestazione. Il progetto è nato nei lontani anni Ottanta del secolo scorso, quando l'allora direttore dell'Istituto di studi verdiani, il compianto Pierluigi Petrobelli, affidò al giovane neolaureato Marco Spada la cura di un volume sulla composizione di *Aida* che, ideato con un taglio differente, nel corso degli anni si modificò come carteggio tra compositore e librettista, in linea con le scelte dell'Istituto. Questo primo lavoro di ricognizione coinvolse, accanto all'Istituto, Casa Ricordi e gli eredi di Verdi: la disponibilità di Gabriella Carrara Verdi consentì a Spada di recarsi a più riprese a Sant'Agata per trascrivere per la prima volta, a mano, le lettere di Ghislanzoni contenute nella cartellina a lui dedicata e quelle di Filippo Filippi relative alla rappresentazione cairota di *Aida* (dicembre 1871). Il lavoro, proseguito negli anni in modo discontinuo, si interruppe all'inizio del secondo decennio del nuovo secolo, in seguito alla scomparsa di Petrobelli e a differenti scelte professionali di Spada: ma se ne interruppe persino la memoria, poiché di esso non restò traccia 'ufficiale' all'Istituto, dove nel frattempo si era succeduto altro personale, che non aveva richiesto e al quale di conseguenza non era stato consegnato alcun materiale. Il filo del lavoro si riannodò nel 2013, quando il successore di Petrobelli, Emilio Sala, propose a Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni di prendere in mano il lavoro del Carteggio: una scelta motivata dagli studi di Ilaria Bonomi sulla librettistica e dall'insegnamento di Lingua italiana e testi per musica nell'Università degli Studi di Milano; Buroni, poi, in quel periodo stava

conducendo un progetto di studio proprio sui libretti di Antonio Ghislanzoni. Con tale affidamento si era inoltre voluto dare un taglio interdisciplinare e peculiare al carteggio, anche in ragione del fatto che in questo caso l'interlocutore di Verdi è stato un poeta e letterato di rilievo. Il nuovo percorso del lavoro sul Carteggio poteva avvalersi delle nuove conquiste documentali a disposizione dell'Istituto¹. Dopo tre anni di lavoro, in cui Buroni trascrisse lettere e documenti, i due curatori-linguisti ebbero la grande fortuna di conoscere e recuperare, in modo del tutto casuale individuando le sue tracce in rete, il musicologo Spada, passato nel frattempo alla direzione di un teatro lirico e alla regia. Con lui, che accettò subito di rientrare e costituire così un terzetto di curatori, perveniva il preziosissimo materiale delle lettere da lui trascritte dagli originali, che si aggiungevano al materiale riprodotto fornito dall'Istituto.

A questo punto il lavoro proseguì alacremente, sostenuto dalla nuova dirigenza dell'Istituto (2015-2021 Nicola Sani Presidente e Alessandra Carlotta Pellegrini Direttore scientifico, dal 2019 Luigi Ferrari Presidente e Alessandro Roccatagliati Direttore del Comitato scientifico dell'Istituto nazionale di Studi verdiani e dal 2021 Fabrizio Della Seta Presidente della Commissione per l'«Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani»), seguendo due direzioni parallele: la pubblicazione del carteggio, con la decisione di aggiungere ai due protagonisti anche le lettere di/a Giulio Ricordi riguardanti il periodo immediatamente precedente la composizione di *Aida*, e la pubblicazione dei documenti autografi relativi alla composizione del libretto (lo *Scénario* di Du Locle, il Libretto in prosa di Verdi, gli abbozzi e le versioni definitive del libretto in versi di Ghislanzoni). Ma, per le cattive condizioni di questi documenti, si dovette presto abbandonare l'ipotesi di pubblicarli a complemento del carteggio. La ricchezza del materiale raccolto ha consentito comunque di dare vita a un volume, in due tomi, che si articola in diverse parti, come si vedrà nel paragrafo n. 4, che documentano le diverse fasi della composizione del libretto di *Aida*, le modalità della collaborazione tra compositore e poeta, il ruolo fondamentale rivestito dai vari personaggi che li hanno affiancati: l'editore Giulio Ricordi, l'archeologo Auguste Mariette autore del soggetto del libretto (Programma), Paul Draneht (detto Draneht Bey), figura chiave nei rapporti tra Egitto ed Europa, sovrintendente alle celebrazioni per l'apertura del Canale di Suez e al teatro del Cairo, il librettista Camille Du Locle, il critico Filippo Filippi. Una presenza di figure centrali

¹ I dati estratti dal database dell'Istituto nazionale di studi verdiani relativi alle lettere di Verdi e Ghislanzoni li catalogate e la copia del *compact disc* che conteneva tutte le immagini tratte dalla 'Bobina 56', fotografata alla fine degli anni Settanta per l'American Institute of Verdi Studies di New York, con le riproduzioni dei fondamentali documenti relativi alla scrittura del libretto di *Aida*.

nella collaborazione tra Verdi e Ghislanzoni e nella composizione di *Aida*, che rendono il Carteggio un dialogo non a due, ma a più voci.

2. Corpus delle lettere (1870-1893)

Il Carteggio Verdi-Ghislanzoni consta di 134 unità, che comprendono non solo le lettere di Verdi a Ghislanzoni e le reciproche, ma, prima di tutto, lettere scritte da Ghislanzoni ad altri destinatari in relazione ad *Aida* o al rapporto con Verdi: dieci a Giulio Ricordi, cinque a Eugenio Tornaghi, braccio destro di Giulio Ricordi, tre a Giuseppina Strepponi, che rispose al poeta a sua volta con tre lettere; vi sono poi due lettere di Giuseppe Verdi a Tito Ricordi e una di Ferdinando Fontana a Giuseppe Verdi che chiude il carteggio, in cui Fontana informa il compositore delle gravi condizioni di salute di Ghislanzoni e gli chiede di mandare un aiuto finanziario.

Delle 134 lettere, 92 sono pervenute, da fonti eterogenee, e 42 sono ipotizzate. Il corpus maggiore è costituito dalle 58 lettere di Verdi a Ghislanzoni, di cui 53 sono pervenute e 5 ipotizzate. Delle 52 lettere di Ghislanzoni a Verdi, invece, 18 sono pervenute, 34 ipotizzate.

Alle lettere di Ghislanzoni, contenute nella cartellina citata, speravamo di poterne aggiungere altre, la cui esistenza è deducibile dal contesto della corrispondenza e che potrebbero risiedere nelle pieghe dell'enorme materiale verdiano ancora non del tutto catalogato, oggi presso l'Archivio di Stato di Parma. La ricerca di altre lettere si è svolta quindi soprattutto negli ambienti lecchesi, che fanno capo principalmente alla "Fucina Ghislanzoni" e all'Associazione Giuseppe Bovara. In particolare Carlo Tremolada, già anima, con Giorgio Rota, della "Fucina Ghislanzoni", istituita nel 1993 e ora non più attiva, è stato un punto di riferimento prezioso per informazioni e materiali, che ha sempre messo generosamente a nostra disposizione, sul poeta librettista, di cui è profondo conoscitore. Purtroppo però anche questa ricerca di lettere è risultata del tutto infruttuosa.

Le lettere coprono un arco temporale che va dal 15 luglio 1870 al 20 maggio 1893, essendo così suddivise negli anni: 1870 (68); 1871 (12); 1872 (12); 1873 (2); 1874 (1); 1875 (3); 1876 (2); 1877 (2); 1878 (2); 1880 (5); 1883 (3); 1884 (2); 1885 (1); 1886 (3); 1887 (6); 1888 (2); 1889 (4); 1893 (4).

Il Carteggio Verdi-Ghislanzoni presenta ventisette lettere inedite o parzialmente inedite. 19 lettere² provengono da autografi; due (la 3 e la 37) dalla fotocopia degli autografi di cui non è nota la collocazione; quattro lettere

² Le lettere 15, 18, 28, 41, 62, 84, 88, 103, 105, 107, 108, 120, 122, 126, 128, 130, 132, 133, 134.

(4, 29, 32, 33), finora note solo da autografi pubblicati in modo parziale da case d'asta o da edizioni a stampa, sono state trascritte dalle minute inedite che solo nel mese di luglio 2022 ci è stato possibile consultare nell'Archivio di Parma; infine, due lettere (5, 22) pubblicano per la prima volta in originale gli autografi tradotti in inglese da Hans Busch³.

Una parte di lettere (quelle di Ghislanzoni a Verdi, e quelle tra Verdi e Giulio Ricordi) e documenti è stata vista in originale da Marco Spada tra il 1987 e il 1995 a Villa Verdi di Sant'Agata: la consultazione, come accennato, venne consentita dall'erede Gabriella Carrara Verdi, ma dopo la morte di lei e del fratello Alberto, i quattro figli di questo, in forte dissidio tra loro, hanno impedito di fatto la consultazione dei documenti. Materiali autografi sono stati negli ultimi anni prelevati e acquisiti dallo Stato: nel 2017 gli 'abbozzi' musicali contenuti in un famoso baule, trasferiti all'Archivio di Parma e consultabili; nel 2018 i documenti manoscritti non musicali, tutto il materiale cartaceo (lettere, abbozzi dei libretti, altri documenti diversi) in seguito a un provvedimento che ne dispone l'inventariazione e la digitalizzazione, sono stati acquisiti con 'deposito coattivo', depositati presso l'Archivio di Stato di Parma, e ora sono in restauro presso l'Istituto Centrale per la patologia degli archivi e del libro. Soltanto nel luglio 2022, come detto sopra, a lavoro di preparazione del Carteggio ultimato, ci è stato possibile consultare in originale alcune lettere.

Al di fuori del *corpus* vero e proprio delle lettere tra Verdi e Ghislanzoni, sono state pubblicate, nell'appendice 2, lettere tra Giulio Ricordi e Verdi del 1870, relative agli accordi per la composizione di *Aida*.

Quanto alla provenienza, le lettere di Verdi a Ghislanzoni sono conservate in diversi fondi. Il più cospicuo è costituito dalle 25 lettere della Pierpont Morgan Library di New York; 8 lettere sono conservate presso la Biblioteca comunale di Forlì, altre sono conservate negli Stati Uniti e in Italia in luoghi diversi. Di alcune delle lettere che sono state vendute, alcune sono note solo attraverso la pubblicazione parziale e non sempre consequenziale di brani estratti da facsimili e trascrizioni presenti nei cataloghi d'asta.

Le 18 lettere di Ghislanzoni a Verdi sono tutte attualmente conservate (in fase di restauro) presso l'Archivio di Stato di Parma, così come le due a Giuseppina Strepponi e la lettera di Ferdinando Fontana a Verdi. Una lettera di Giuseppina Strepponi a Ghislanzoni è conservata alla Biblioteca civica di Torino. All'Archivio Ricordi di Milano sono conservate le due lettere di Verdi a Tito Ricordi, le sei lettere di Ghislanzoni a Giulio Ricordi e le cinque a Eugenio Tornaghi.

³ *Verdi's Aida. The history of an opera in letters and documents*, collected and translated by H. Busch, Minneapolis, University of Minnesota Press 1978.

3. Sullo stile epistolare di Verdi e Ghislanzoni

L'analisi linguistica delle lettere di Verdi a Ghislanzoni ha permesso di trovare piena conferma, naturalmente, dei caratteri fondanti, ben noti⁴, della scrittura epistolare verdiana, che riflettono la sua forte personalità, la prospettiva tutta sua con cui guarda alle cose e interloquisce con i destinatari: la sottolineata antiletterarietà⁵, il contenuto affiorare della componente dialettale, l'asciuttezza e l'incisività della sintassi, le incertezze grammaticali (sulle quali interveniva spesso Giuseppina), il lessico più aperto alla modernità che rivolto al tradizionalismo letterario, la rilevante apertura ai forestierismi, specie francesi (*souvenir*, *adresse* 'abilità', *bataclan* 'armamentario', *tableau*, *refrain*, *couplets*), ma anche inglesi (*spleen*, *budget*, e calchi come *strada di ferro*, *luna di miele*). Caratteri fondanti, si diceva, che naturalmente trovano declinazione in parte differente a seconda dell'interlocutore e del maggiore o minore grado di confidenza e di amicizia che Verdi ha nei confronti di questo. Il tono che Verdi usa con Ghislanzoni, l'unico dei suoi librettisti a cui si rivolge con il pronome di cortesia formale *lei* (passato al *voi* nelle ultime lettere, successive alla composizione di *Aida*), è serio, mai scherzoso, decisamente poco espressivo, rispettoso del prestigio di cui il poeta godeva e dell'ottima opinione che Verdi stesso ne aveva, non senza qualche esplicita nota critica e addirittura qualche 'bacchettata', secondo la schiettezza che lo ha sempre caratterizzato.

Altra cosa, naturalmente, lo stile epistolare di Ghislanzoni, finora mai studiato.

Muovendo dalla ovvia constatazione che si tratta dello stile epistolare di

⁴ Si vedano in particolare i seguenti studi: U. MACINANTE, *L'epistolario di Verdi. Un'analisi linguistica*, Firenze, Passigli 1995; L. SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal Carteggio Verdi-Ricordi (1880-81)*, in *Viaggiatori musicisti poeti*, Milano, Garzanti 2002, pp. 162-179; P.V. MENGALDO, *Sullo stile dell'epistolario di Verdi*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale "La drammaturgia verdiana e le letterature europee", a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e altri, Firenze, Olschki 2003, pp. 25-45, e I. BONOMI, *Osservazioni comparative sulla scrittura epistolare di Bellini e di Verdi*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere», n. 153 (2019, ma 2020), pp. 65-88 e EAD., "Tu, egli, ei, lei, ella, voi...: varietà pronominale nelle modalità pragmatiche della comunicazione epistolare verdiana", in *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Atti del XIII Convegno Asli, a cura di G. Alfieri, G. Alfonzetti, D. Motta e R. Sardo, Firenze, Cesati 2020, pp. 169-176.

⁵ A questo proposito va ricordata la nota dichiarazione contro la pubblicazione delle lettere dei musicisti che Verdi fece in occasione di quella delle lettere di Bellini, nel 1880: «Ma che necessità vi è d'andar a tirar fuori delle lettere d'un Maestro di musica? Lettere che sono sempre scritte in fretta, senza cura, senza importanza, perchè il Maestro sa che non deve sostenere una riputazione di letterato. Non basta che lo fischino per le note? Non signore! Anche le lettere! Ah è una gran seccatura la celebrità! Questi poveri-piccoli-grand'uomini celebri pagano ben cara la popolarità! Mai per essi un'ora di pace nè in vita nè in morte!» (a Opprandino Arrivabene, 18 ottobre 1880, in *Lettere di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene*, a cura di A. Turba, Lucca, LIM 2018, p. 160).

uno scrittore, osserviamo che in generale il registro è medio, abbastanza formale, non ricercato né anticheggiante, con qualche spostamento, talvolta, verso uno stile sostenuto e quasi burocratico. La formalità mantenuta nei confronti dei suoi interlocutori⁶ non prevede spostamenti verso il basso e verso l'informalità colloquiale, che affiora solo raramente.

In questa medietà si possono notare soltanto pochi tratti moderatamente conservativi nel livello fonico-morfologico: avverbi e congiunzioni come *ep-però*, *onde*, *peroché*, qualche pronome comitativo come *meco* e *seco*, rare forme verbali più letterarie, pur se ancora molto diffuse, come *sieno*, *doveano*. Tra le forme verbali merita una sottolineatura l'imperfetto indicativo di prima persona: nel Carteggio si alternano le due forme, quella tradizionale del tipo *aveva*, preferita da Ghislanzoni nella prosa letteraria, e quella più moderna del tipo *avevo*, che sembra imporsi ad una certa altezza cronologica.

Il registro colloquiale e l'apertura al parlato, molto circoscritti, emergono esclusivamente nei costrutti di sintassi marcata.

Nella sintassi del periodo, la nota dominante è una brevità quasi nervosa, con frasi monoproposizionali, spesso interrogative o esclamative, e frasi brevi con una-due coordinate o subordinate. Significativa la presenza di frasi nominali, certamente indotte dallo stile giornalistico, soprattutto delle recensioni teatrali.

Un registro più espressivo emerge soltanto nel lessico, il piano in cui spiccano gli elementi più interessanti sul versante dell'innovazione (neologismi come *appendicista*, *cretinizzare*, *fanatizzare*, *snervante*), dell'espressività (*papero* detto di un tenore, alterati come *lavorucci*, *la signora Giovannaccia*, *una specie di Amletessa*, fraseologia) e della vivacità, mentre poco rappresentata è la componente della letterarietà, a segnare, nell'autore, uno stile epistolare personale e molto diverso dalla scrittura dei testi letterari. Non spicca per numerosità la categoria degli stranierismi.

Due stili molto diversi, dunque, quelli di Verdi e di Ghislanzoni, esempi personalissimi di quella scrittura epistolare che troviamo così ben rappresentata nella ricca epistolografia ottocentesca, poco investiti, nel complesso, da quella 'grammatica epistolare' che di tale scrittura era parte importante, e caratterizzati da un lato dall'estrinsecarsi delle due personalità, tanto differenti tra loro, dall'altro dall'assoluta prevalenza nelle lettere dell'argomento-libretto di *Aida* con le sue implicazioni drammaturgiche, poetiche e linguistico-musicali.

Personalità forte, non è necessario sottolinearlo, quella del Maestro, che nel complesso, confermando i caratteri fondanti del suo stile epistolare,

⁶ Considerato il numero contenuto di lettere a Verdi, e l'assenza di studi sulla scrittura epistolare di Ghislanzoni, abbiamo deciso di analizzare anche quelle da lui scritte a Ricordi e Tornaghi.

mantiene il tono delle lettere a questo poeta e collaboratore su una medietà e sobrietà che con altri interlocutori supera per vivacità ed espressività (per esempio Piave, Luccardi) o per ricchezza di temi e profondità di pensiero (per esempio Giulio Ricordi, Clarina Maffei).

Personalità non banale e sfaccettata, quella del poeta, che trattiene rivolgendosi al venerato Maestro il suo humour e la sua vena satirica, lasciando più libero sfogo alla vivacità e alla giocosità, specie lessicali, quando scrive a Giulio Ricordi. Anche nel suo stile epistolare emergono i caratteri di espressività e umorismo che sono così evidenti nella prosa giornalistica e critica, meno in quella narrativa.

Differente, comprensibilmente, il rapporto con l'italiano standard e con l'italiano letterario, più libero nella trasgressione grammaticale e nello scivolamento verso l'oralità in Verdi, che comunque a quest'altezza cronologica ha affinato, anche con l'aiuto della moglie, la sua lingua; più conforme allo standard in Ghislanzoni, abituato alla scrittura letteraria, declinata in modi personali verso la modernità e verso una giocosità scanzonata, ma amara, che trova la sua matrice nella componente scapigliata. Ma entrambi, anche se per ragioni diverse, si tengono lontani dalla letterarietà, dando un tono nervoso e pragmatico al ritmo frasale, e astenendosi dal ricorso a voci letterarie. Nel lessico, come prevedibile, sono le voci teatrali e musicali a occupare il maggior spazio, nella tensione costante, di Verdi soprattutto, a chiarire e illustrare obiettivi e concetti, nella concreta applicazione alla materia che insieme stavano realizzando.

4. La struttura del carteggio

Come già accennato, a causa dei problemi di consultazione degli originali il progetto di questo Carteggio si è modificato notevolmente nel corso della sua lunga gestazione, e le parti di accompagnamento alle lettere, a illustrare il processo compositivo di *Aida*, fulcro dello scambio epistolare tra compositore e poeta, sono diventate altre dai documenti autografi troppo lacunosi e non del tutto trascrivibili dalle riproduzioni. I documenti concernenti la scrittura del libretto di *Aida*, trascritti dalle immagini contenute in una copia del dischetto posseduto dall'INSV (e solo in parte, come detto, riscontrati sugli originali) vengono così qui utilizzati per la prima volta a integrazione e commento delle lettere, fornendo un percorso più chiaro ed esplicativo del complesso lavoro tra i due autori.

Il carteggio vero e proprio è accompagnato da alcuni saggi critici e da una varia documentazione, che illustrano aspetti centrali del libretto e della storia dell'opera. L'Introduzione è divisa in 5 parti: la prima (*Le lettere e i do-*

cumenti su Aida, un secolo di pubblicazioni, di Marco Spada) ripercorre sinteticamente gli studi sulle lettere e sull'opera nel corso del Novecento; la seconda (*Ghislanzoni e Verdi - prima, dopo e oltre Aida*, di Edoardo Buroni) fa il punto sul rapporto tra i due protagonisti del carteggio; la terza (*Prolegomeni ad Aida: il ruolo di Camille Du Locle e di Giulio Ricordi. Le prime notizie di stampa*, di Spada) chiama in causa il librettista francese e Giulio Ricordi e ne ricostruisce il fondamentale apporto alla composizione dell'opera; la quarta (*In Egitto: una prima difficile. Mariette 'regista' di Aida. Filippo Filippi: lettere e critiche tra Il Cairo e Milano*, di Spada) illumina la prima cairota, di cui troppo poco si è scritto, e il ruolo del critico Filippi; la quinta, infine (*La lingua del carteggio*, di Ilaria Bonomi), analizza lo stile epistolare dei due scriventi.

Seguono il profilo biografico di Ghislanzoni, di Daniele Cogliati, e i brevi profili degli altri personaggi coinvolti nell'impresa *Aida*, Auguste Mariette, Camille Du Locle, Paul Draneht, e il critico Filippo Filippi. Segue poi un corposo saggio sul libretto di *Aida*, diviso in una prima parte (Spada) che analizza la trasformazione delle diverse fonti: il *Programma* dell'egittologo Auguste Mariette, poi tradotto da Verdi e Giuseppina, lo *Scénario* rielaborato dal librettista Camille Du Locle, il *Libretto in prosa* di Verdi, e infine il *Libretto* di Ghislanzoni; e in una seconda parte (Bonomi-Buroni) che compie un'analisi del libretto nella versione definitiva dell'opera (Milano, Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872) sotto il profilo strutturale, metrico e linguistico.

Ampia, da ultimo, la sezione delle Appendici, che contengono i contratti di *Aida* e *La forza del destino*, le lettere di Verdi e Ricordi e alcune di Verdi e Du Locle, le lettere di Filippi a Ricordi, le «Lettere egiziane» di Filippo Filippi e le sue recensioni sulla «Perseveranza» della prima scaligera di *Aida*, l'elenco dei libretti di Ghislanzoni.

Possiamo dire che questo Carteggio, a differenza degli altri pubblicati dall'Istituto nazionale di Studi verdiani, apre la prospettiva oltre i due protagonisti, coinvolgendo altri interlocutori fondamentali nella vicenda compositiva di *Aida*, e si concentra di necessità, seguendo il filo del dialogo tra i due, sul percorso compositivo di quest'opera, documentandone il farsi dalle varianti provvisorie a quelle definitive proprio attraverso il dialogo tra compositore e poeta. Ne emerge un ruolo di quest'ultimo più attivo di quanto non sia risultato in passato, chiarendosi meglio, nello scambio epistolare con il Maestro, i contorni del suo ruolo creativo nel 'fare i versi' di un libretto già ben delineato in prosa, per il quale Verdi aveva chiesto a Ricordi la collaborazione di un poeta⁷:

⁷ Verdi usa pochissimo la parola *librettista*, di recente formazione (viene datata al 1836 da L. BIAN-

Bisogna ora pensare al libretto, o, per meglio dire, a fare i versi, perché oramai non abbisognano che i versi – Ghislanzoni può Egli e vuole farmi questo lavoro? – Non è un lavoro originale; spiegatele bene; si tratta soltanto di fare i versi, i quali ben s'intende (ciò lo dico a Voi) saranno pagati molto generosamente. (Verdi a Giulio Ricordi, 20 giugno 1870).

Del resto, sia dal carteggio (con le ampie note), sia dal complesso del volume la figura di Ghislanzoni riceve una nuova messa a fuoco, nella articolata e tormentata biografia, nei caratteri della sua scrittura epistolare e librettistica, nel regesto della ricca produzione di libretti per musica.

5. Esempio di Lettera⁸

Nella pagina che segue, si riporta come esempio una importante lettera di Verdi a Ghislanzoni del 14 agosto 1870, in cui il compositore commenta negativamente i versi di una scena, nella prima versione scritta dal poeta, e introduce nel dialogo con lui il fondamentale concetto di 'parola scenica'.

CONI, *Il Libretto d'opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2017, pp. 187-208, a p. 189).

⁸ Per i criteri editoriali seguiti nella pubblicazione delle lettere, omogenei a quelli dei Carteggi verdiani, con qualche variazione relativamente ad alcuni aspetti testuali, interpuntori e tipografici indotti dalla specificità del presente Carteggio, si rinvia al *Carteggio Verdi-Ghislanzoni*, Criteri editoriali. Secondo le linee dei Carteggi verdiani, la trascrizione è verificata sulle fonti e corredata di un rigoroso apparato critico di annotazioni storico-documentarie.

S^t Agata 14 Agosto 1870Sig^r Ghislanzoni

Di ritorno a casa ho trovato sul mio scrittojo la sua poesia¹. Se debbo dirle francamente la mia opinione mi pare che questa scena della consacrazione non sia riuscita dell'importanza che mi aspettavo. I personaggi ^anon dicono sempre quello che devono dire, ed i preti non sono abbastanza preti². Parmi altresì che la *parola scenica* non vi sia, o se vi è, è sepolta sotto la rima, e sotto il verso, e quindi non salta fuori netta, ed evidente come dovrebbe³. —

Io le scriverò domani quando l'avrò ^briletta con più quiete e gli dirò cosa, secondo me, si potrebbe fare. È certo che questa scena, dal momento che si deve fare, bisogna darle tutta l'importanza e la solennità possibili.

Non gli parlo del resto perché io avrei bisogno che quest'Atto fosse finito completamente onde poter mettermi anch'io a lavorare di proposito. —

Di cuore mi dico

Af
G. Verdi^a corr.: f ^b corr.: le[ta]

Aut.: US-NYpm, MFC V484.G427; un foglio, due facciate.

Pubbl.: LET, VI/2, febbraio 1906, p. 97; *Copialettere*, p. 639 (app., inc.); ABBIATI, III, p. 301; ABDOUN, p. 14 (inc.); BUSCH, p. 47 (inc.).

¹ Vedi lett. precedente. Con molta probabilità Verdi non ricevette ancora il secondo atto completo, ma solo il coro delle ancelle di Amneris e il duetto Aida-Amneris.

² Si tratta della prima versione della «*Scena VII / Interno del Tempio di Vulcano a Menfi*», che conclude il primo atto (imm. 537-539), spedita il 31 luglio – 1° agosto (cfr. lett. 6 e lett. 5, nota 4), in cui figurano ancora solo i Sacerdoti, dal momento che Ghislanzoni aveva manifestato al compositore i dubbi sull'inserimento delle sacerdotesse, che pure comparivano nel Libretto in prosa (cfr. lett. 3, nota 3). Il librettista cerca qui di dare struttura e versi alla sintetica traccia verdiana, di cui riprende quasi alla lettera la lunga didascalia iniziale. Crea dapprima un doppio coro per Ramfis-Sacerdoti che introduce e segue l'ingresso di Radamès, in una forma metrica assai originale, con quattro quartine composte da un quinario doppio e tre versi in quinari piani e tronchi; i quinari doppi rimano tra loro, nei rispettivi personaggi, e in seguito si ha sempre rima baciata e poi tronca di richiamo interno a fine strofa. Ripete poi la stessa struttura nei singoli interventi di Ramfis e Radamès. Conclude con una "stretta" di due strofe di quattro versi settenari, cantata da Ramfis e da «Tutti». Verdi non ne fu entusiasta, ritenendola «un'inno freddo» (cfr. lett. 10) e chiederà di rilarla seguendo i propri suggerimenti (cfr. lett. 16):

I sacerdoti sono adunati. Ramfis, che indossa la splendida veste pontificale, sta ritto ai piedi dell'altare. A suo tempo, viene introdotto Radamès.

Ramfis-Coro. Spirto del Nume scendi su noi!
Svela ai veggenti
Gli oscuri eventi
Dell'avvenir!
La fede avviva de' nostri eroi!
Raccendi l'ira,
Nei petti spira
Forza ed ardir!

ANTONIO DI SILVESTRO

A MARGINE DELL'EDIZIONE NAZIONALE
DELL'EPISTOLARIO: TRA MINUTE E 'BELLE COPIE'

Università di Catania

1. Premessa

L'esperienza di editore, con Giuseppe Savoca, del *corpus* delle lettere familiari di Verga a tutt'oggi disponibili e pubblicabili (Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania e Fondo Mondadori)¹, ha suscitato una serie di interrogativi di metodo, tra ecdotica e interpretazione, che hanno dovuto fare i conti con una tradizione critica volta ad un utilizzo strumentale dell'epistolario privato, spesso funzionale solo all'estrapolazione di notizie biografiche o alla ricostruzione della storia redazionale delle opere, o ancora relegato a mero ricettacolo di notizie di poetica o di momenti dell'officina letteraria. In reazione a questa aprioristica parzialità, la prima istanza filologica è stata naturalmente quella di recuperare l'integrità del documento, di consegnare la pienezza della testimonianza epistolare rispetto a una congerie informe di *disiecta membra*, di sequenze decontestualizzate e scorrette disseminate in saggi o narrazioni critico-biografiche, dove spesso la citazione è ibridata al discorso interpretativo. Infatti la stessa Lina Perroni, prima detentrica degli originali, letti e studiati con acuzie, come provano anche i segni a lapis rinvenibili nelle riproduzioni del Fondo Mondadori, se per un verso ammette che Verga, inizialmente preso dalla tentazione di distruggere quelle lettere, aveva compreso poi «che si era forgiato da sé, con la sua vita stessa, un lungo episodio del romanzo che doveva completare la

¹ Ma moltissimo resta ancora da pubblicare, sulla base dei registri approntati da C. Riccardi e dai suoi allievi relativamente alle cosiddette 'Carte Verga', ossia i documenti messi in vendita nel 2013 presso la Casa d'Asta Christie's e prontamente posti sotto sequestro. Ad oggi essi giacciono in custodia coattiva, in attesa della risoluzione della controversia giudiziaria, presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

serie dei vinti»², per l'altro finisce con l'interpolare al suo racconto, affidato alle colonne dell'«Italia letteraria» (dal 20 luglio al 24 agosto 1930), citazioni prelevate in modo sparso, prive quasi sempre di una sequenza logico-cronologica³, e che già provocavano nel primo biografo di Verga, Nino Cappellani, non pochi dubbi sulla datazione dei frammenti epistolari utilizzati.

Il lavoro di ricerca e censimento di testimonianze provenienti da fonti diverse, non poche volte solamente a stampa per assenza degli autografi, sparse in sedi eterogenee e sovente edite con criteri approssimativi, ci ha indotto a interrogarci sulla presenza di minute queste lettere, la cui lunghezza ed eterogeneità tematica (usuale nella natura 'a tutto tondo' della comunicazione epistolare) sembra essere frutto della ricomposizione da uno scartafaccio precedente. Nessuna risposta è venuta dalle bobine dei microfilm Mondadori, che conservano la quasi totalità delle missive alla madre e al fratello degli anni 1869 e 1874-75, ma non contengono minute di alcun genere, presenti invece in quantità rilevante per i corrispondenti letterari (Capuana, Martini), gli editori (Treves), i traduttori. Come dimostrato dalla *recensio* effettuata dall'editrice delle lettere al Martini⁴, minute e belle copie sono in molti casi conservate in sedi distinte, e la loro lettura ci aiuta ad evidenziare alcune modalità di formalizzazione contenutistica, semantica e stilistica della comunicazione epistolare. Per contro, nelle missive alla famiglia il discorso sembra già messo 'in pulito'. Questo spiega ad esempio come la maggior parte degli interventi sulle lettere private consista in aggiunte, sia brevi (limitate a poche parole o frasi in interlinea), sia di maggiore ampiezza, in genere realizzate sulla prima facciata della lettera, allo scopo di aggiornare la comunicazione, integrando informazioni o dettagli sfuggiti in un primo momento. Ma a questa natura *currenti calamo* della scrittura familiare vanno ascritti anche errori e *lapsus*, che implicano la mancata cancellazione della lezione precedente, le ripetizioni, le forme al confine tra grafie disusate e lezioni scorrette⁵.

² L. PERRONI, *Lettere di Giovanni Verga a sua madre*, in «L'Italia Letteraria», 20 luglio 1930, p. 2.

³ La medesima modalità era stata utilizzata da Vito Perroni, fratello di Lina, per l'edizione delle lettere milanesi del 1874, citate in modo disordinato e affastellato all'interno di un saggio sulla storia ed elaborazione dei *Malavoglia* (V. PERRONI, *Sulla genesi de «I Malavoglia»*, in «Le ragioni critiche», II, 6, ott. dic. 1972, pp. 471-526).

⁴ Citiamo dall'edizione G. VERGA, *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini*, edizione, edizione critica a cura di M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga - Epistolario, III.3, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2023.

⁵ Mi permetto di rinviare, per una discussione più ampia, ad A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2013.

È difficile pertanto pensare che, nel caso della corrispondenza familiare, la scarsità di fenomeni correttori degli autografi sia dovuta alla ricopiatura di minute andate perdute. Tuttavia, nell'intento di individuare, laddove possibile, le costanti della filologia 'epistolare' verghiana, preleveremo alcuni *specimina* tra le minute conservate nelle bobine dei microfilm Mondadori o in altri fondi, allo scopo di osservare i caratteri del *modus corrigendi* verghiano e di verificarne le implicazioni interpretative connesse.

2. Fenomenologie correttorie, tra varianti stilistiche e 'ideologiche'

2.1. Verga a De Roberto: prova di un telegramma

Tra le carte del Fondo Verga conservate presso l'Archivio Storico del Comune di Catania (che ha offerto alcuni interessanti inediti giovanili allo zio paterno Salvatore Verga Catalano integrati nell'edizione delle *Lettere alla famiglia*) si trova un foglietto, una facciata del quale è occupata da un elenco di calcoli relativi ad acquisti vari, contenente un breve messaggio indirizzato a De Roberto. Per lo stile ellittico e brachilogico della comunicazione si tratta probabilmente della minuta di un telegramma, in cui Verga esprime il proprio cordoglio per un lutto che a tutt'oggi non si riesce a identificare sulla base dei dati della biografia derobertiana. Non è presente nessuna indicazione di data, anche se, per l'uso della terza persona, il testo si può ricondurre ai primi anni del rapporto tra Verga e De Roberto, in un periodo circoscrivibile tra gli inizi del 1881 (anno delle prime lettere di De Roberto) e gli inizi del 1887, quando, ricevendo il volume di novelle de *La sorte*, Verga ringrazia in questi termini: «Vorrei stringerle forte forte tutt'e due le mani...» (17 feb. '87)⁶. Trascriviamo qui sotto la prima redazione, quasi interamente cassata (le parole cancellate sono sottolineate), e di seguito quella definitiva, che occupa gli spazi interlineari della precedente (tralasciamo le poche correzioni relative a questa seconda versione):

Federico De Roberto
Catania

Apprendo qui dolorosa catastrofe dolente non esserle vicino dolorosi mo-

⁶ Citiamo il testo dal carteggio Verga-De Roberto, in corso di approntamento a cura dello scrivente per l'Edizione Nazionale dell'Epistolario.

menti prendo pensiero, in questi luttuosi g[giorni]
porgo le mie condoglianze anche a tutti i suoi con immutato affetto

Giovanni Verga

Federico De Roberto
Catania

Apprendo qui luttuosa nuova dispiacente non poterle personalmente essere vicino sono presso lei col cuore e col pensiero, in questi dolorosi momenti, abbracciandola affettuosamente

Giovanni Verga

Pur nella particolarità della circostanza che ha occasionato il messaggio, può essere significativo notare il passaggio da uno stile più enfatico ad un'espressione più essenziale e intima, anche se sempre commisurata al registro formale della comunicazione telegrafica. Ne è indizio soprattutto il lessico, come provano le sostituzioni di «dolorosa catastrofe» con «luttuosa nuova», di «dolente» con «dispiacente», nonché l'espansione «col cuore e col pensiero» e la soppressione della formula di condoglianze ai familiari, rimpiazzata da «abbracciandola affettuosamente».

Nessun'altra 'prova' di lettera ci viene restituita dai fondi finora noti, se non due minute conservate tra le bobine del Fondo Mondadori (ff. 419-422), di cui la seconda riguarda questioni pratiche relative a diritti sulle opere. La consuetudine amicale, la complicità umana e letteraria fra il maestro e il discepolo non avrà richiesto da parte di Verga ripensamenti di sorta, essendo lo scambio epistolare tra i due fatto di una gergalità furbesca e ammiccante, di un tono cameratesco che iscrive a pieno titolo il loro rapporto nei toni dei carteggi 'milanesi' con Boito e Giacosa.

2.2 Verga a Ferdinando Martini: dissimulazioni biografiche

Uno dei pochi casi in cui Verga si mette 'a nudo', parlando del proprio noviziato e dell'affannosa ricerca del successo letterario, è in una lettera a Ferdinando Martini, il quale gli aveva chiesto, per un numero strenna che intendeva inaugurare per il «Fanfulla della domenica» (su cui erano uscite diverse novelle di *Vita dei campi*), un breve racconto biografico relativo agli esordi della propria attività di scrittore⁷. La lettera è conservata presso il

⁷ Lettera a Verga del 16 ottobre 1880, in VERGA, *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini...*

Fondo Martini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e porta la data 5 novembre 1880, mentre nel Fondo Mondadori (bob. XVIII, ft. 356-359) è riprodotta una minuta con correzioni che si infittiscono specialmente nella seconda e su tutta la quarta facciata. La minuta è datata 31 ottobre, quasi una settimana prima dell'invio 'ufficiale', fatto facilmente spiegabile con la complessità e l'ampiezza delle risposte dovute al direttore del «Fanfulla», concernenti le modalità di collaborazione con il giornale senza incorrere negli strali di Treves, e soprattutto (e qui la scrittura diviene particolarmente incerta e zoppicante) le notizie sulla propria biografia di scrittore. Nel punto in cui Verga parla dei primi tentativi romanzeschi giovanili, la minuta registra delle cancellature assai sintomatiche e rivelatrici. Ecco il testo definitivo:

Giacché vuoi sapere come andò che mossi il primo passo, ti dirò che andò maluccio parecchio per molto tempo. Cominciai dallo scrivere un romanzo storico, che fortunatamente nessuno rammenta, e non sarò io certo che lo rammenterò; mio padre, che non voleva saperne, e mi voleva avvocato, pagò mille lire per stamparlo, e tutto finì lì. Poi ci pensai a non spendere mille lire per ogni fantasia letteraria che mi passasse per la testa.

In una prima versione si legge⁸:

Giacché vuoi sapere come andò che mossi il primo passo, >zopp[icai]< ti dirò che andò maluccio davvero. **Avevo la testa piena dei romanzi di Dumas padre, e scrissi [...] zibaldoni di >fatti< avvenimenti che**

Il testo si interrompe, e Verga abbozza una seconda versione in interlinea:

Eravamo a quel 59 avventuroso ed epico, avevo scritto colla testa piena dei romanzi di Dumas padre un *romanzo storico*.

La lettera prosegue poi in una forma pressoché in pulito, anche se rispetto alla *ne varietur* è priva di alcune precisazioni aggiunte evidentemente nella *transcriptio in ordine*:

che fortunatamente nessuno rammenta. Mio padre, che non voleva saperne

⁸ Indichiamo con le unciate rovesciate (> <) le cancellature in rigo, con la barra obliqua le lezioni cancellate in consecuzione sempre in rigo, mentre con i tre puntini tra parentesi quadre le lezioni illeggibili.

e mi voleva avvocato, pagò mille lire per la stampa, e tutto [...]. Poi ci pensai su a spendere altre mille lire.

Quanto scritto e parzialmente rifiutato merita qualche considerazione. Verga parla dei romanzi di Dumas padre, e non di quelli di Dumas fils, oggetto di scambio con Capuana (come attesta il carteggio tra i due). Non va dimenticato che l'autore de *I tre moschettieri* è legato all'immaginario del Verga fanciullo, che agli amici d'infanzia (Tommaso Catalani e Pietro Abate) rammentava la *fortezza* (un fiabesco quartier generale) dove essi erano soliti riunirsi⁹. La scrittura cede per un momento a fantasticherie fanciullesche e adolescenziali, per poi rimuoverle, sottentrando a esse un più maturo e consapevole interesse per la storia, che nelle opere della maturità non si concreterà più nell'affastellamento di «zibaldoni» ma in una profonda meditazione sull'impatto degli avvenimenti rivoluzionari, a partire dai moti quarantotteschi, sull'unificazione italiana. Gli aggettivi «avventuroso ed epico», che l'autore si lascia sfuggire in riferimento agli avvenimenti del 1859, poi prontamente rimossi, alludono a quel «giorno di lutto nazionale» che era stato l'11 luglio 1859, quando la pace di Villafranca aveva «fulminato» le «ferventi speranze d'Italia». Sono parole della prefazione ai *Carbonari della montagna*, romanzo che appena uscito Verga aveva offerto al Dumas qualificandolo come «modesto lavoro» e chiedendo venia degli errori dovuti a «difetto d'età e di sapere»¹⁰. Ma già dopo qualche anno la consapevolezza dell'autore doveva essersi maturata se, scrivendo allo zio Salvatore Verga Catalano, il giovane scrittore, da poco affacciato a un altro *coté* romanzesco con la pubblicazione di *Una peccatrice*, rivela un inconsueto progetto di narrazione storica, un vero e proprio romanzo 'enciclopedico' incentrato sugli avvenimenti quarantotteschi. Questo proposito rimane ad uno stadio meramente progettuale, ma appare significativo in quanto contraddice ogni ipotesi di una cesura netta tra esperienza storico-patriottica e periodo 'mondano':

Circa i miei lavori, dei quali ella ha la bontà d'informarsi, le dico che ho già collocati presso il sig. Negro, Editrice di Torino due romanzi - Una peccatrice - e Sulle Lagune; dei quali le manderò copia tostoché mi perverranno. Però mi trovo impegnato in parola col sig. Gigli, Commesso della Casa Editrice Pompa di Torino, onde scrivere un romanzo storico piuttosto di qualche importanza, che riguardi le rivoluzioni italiane del 1848 e che conte-

⁹ La Perroni, nel suo studio sul proto-romanziero intitolato *Ricordi di d'Artagnan* (Palermo, Edizioni del Sud 1929, p. 25), ricorda una lettera scritta da Athos (ossia il Catalani) da Londra, risalente al 1882.

¹⁰ Lettera del 1862, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 4-5.

nendo tanti romanzi per quanti sono le singole regioni della penisola, venisse poi a formare un solo romanzo in grande per lo scopo, l'intreccio e la tessitura. Tal lavoro richiederebbe un po' di studio, massime trattandosi di questioni ancora palpitanti e non ben decise, e molta conoscenza di tutte le storie, memorie, autobiografie, aneddoti, ecc. che potessero concernere quell'epoca, in modo da dare al romanzo la possibile verità e larghezza di dettagli e sicurezza di principii e di giudizi, di renderlo insomma nello stesso tempo che un romanzo interessante una storia intera, esatta, ed irrefragabile¹¹.

Colpisce anzitutto lo scrupolo di chi avverte la necessità di servirsi sia di fonti storiche che memorialistiche e aneddotiche, allo scopo di conferire all'opera, oltre che l'aspetto di «romanzo interessante», quello di «storia intera, esatta, ed irrefragabile». Degno di nota è poi l'intento di coordinare i diversi romanzi 'regionali' in un solo «romanzo in grande per lo scopo, l'intreccio e la tessitura». Se già *Sulle lagune* mirava a contemperare romanzo storico e romanzo psicologico, con questo vasto disegno Verga sembra voler ritornare a una forma vicina a quella dei *Carbonari*, per di più riferendosi a vicende per le quali avrebbe potuto avvalersi per un verso delle opere e della testimonianza *de visu* del maestro Antonino Abate, per l'altro di ricordi familiari (anche se non più del padre).

2.3. *A Lombroso e Colajanni: varianti 'politiche'*

I processi di riscrittura della lettera si concludono in gran parte all'interno della minuta, rispetto alla quale la copia *in ordine* costituisce una semplice messa in pulito del testo corretto. Questo avviene ad esempio quando sono in gioco argomenti che attengono alle posizioni politiche e ideologiche dell'autore, che appare particolarmente attento nel vaglio del lessico e nella scelta di un registro 'medio', per non dare al suo interlocutore l'idea di qualsivoglia estremismo, di uno sbilanciamento di posizioni da una parte o dall'altra.

Documento eloquente in tal senso è la nota lettera a Napoleone Colajanni, che partendo da posizioni repubblicane e socialiste aveva dato un apporto fondamentale alla definizione della questione meridionale, fondando nell'ottobre del 1891 «L'Isola», giornale che faceva convergere istanze democratiche e socialiste e all'interno del quale egli aveva sostenuto i Fasci dei lavoratori. Per mandare avanti e sostenere la pubblicazione il Colajanni aveva chie-

¹¹ Lettera del 3 luglio 1865, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 71-72.

sto numerose sottoscrizioni, ma il giornale nella primavera del 1892 era rimasto senza il suo direttore. Tra coloro a cui egli aveva chiesto supporto vi era Giovanni Verga, che gli indirizzava una lunga lettera nel novembre '91, poco dopo la fondazione della testata. La trascriviamo al netto delle correzioni e in forma integrale, essendo essa finora pubblicata solo per la sezione 'ideologica' da editori e biografi:

Milano, 19 Nov.° 91.

Chiar.mo Signore,

Voglia scusarmi anzitutto se non Le ho risposto colla sollecitudine che richiedeva e meritava alla favorita sua. Fui assente da Milano, >e poscia fui poco bene< per indisposti, e continuo ad esserlo, >ciò/con gran danno< che mi disturba assai, e tantissimo da fare che ho massime in questo fin d'anno. Devo terminare di mettere insieme un volume di novelle pel Treves dentro il venturo mese, e ho per le mani un altro lavoro che mi occupa e mi preoccupa e vorrei presto avere finito e bene, senza contare le altre noie minute che mi pigliano anch'esse un gran tempo. Non potrei quindi assumere alcun altro impegno >di sorta< senza farlo con troppa leggerezza, e con troppo rischio di mancarvi; ciò che non vorrei mi accadesse >specialmente< massime con Lei. A Lei specialmente, poi, pel rispetto che devo al suo ingegno e ai suoi principii, dirò francamente l'altro motivo che mi farebbe in ogni caso declinare l'onorevole invito di cui Le son grato. Non ho avuto la circolare di cui Ella mi scrive. L'*Isola* sarà probabilmente un giornale radicale ed Ella saprà che io che io tenuto per rivoluzionario in arte sono inesorabilmente codino >anche politicamente< in politica, e non credo in principio, né vedo nel fatto, che la parte letteraria di un giornale possa essere assolutamente indipendente dal suo colore politico, e credo ad ogni modo indegni di lei e di me gli equivoci, le mezze misure, gli *accomodamenti parlamentari*. In prova di ciò, per aprirle intero l'animo mio, Le dirò che il titolo dell'*Isola*, a me isolanissimo e sicilianissimo, mi suona troppo regionale, troppo *chiuso*, >direi< per questa gran patria italiana, nella quale è anche troppo che ci sia uno stretto di Messina. Mi sbaglierò? Tanto meglio¹².

Il testo era fino ad ora conosciuto nella sua parte finale (da «dirò francamente»), come tale pubblicato dal Cappellani e in seguito dalla Finocchiaro Chimirri. La lettura integrale della missiva rivela l'esistenza di un altro motivo collegato al rifiuto verghiano di collaborare al giornale, vale a dire gli impegni assunti col Treves per la pubblicazione delle novelle di *Don Cande-*

¹² Fondo Mondadori, bob. XVIII, ft. 315-318.

loro e C.i. Dalla lettera si evince inoltre la stima nei confronti dell'«ingegno» e dei «principii» del Colajanni, al quale Verga rivela – a mo' di provocazione – di essere «isolanissimo» e «sicilianissimo» anche se in realtà profondamente antiseparatista. Nelle correzioni si nota la tendenza a edulcorare alcuni aspetti – a partire dal carattere del giornale, che viene definito «di combattimento» e poi «di sinistra estrema» – e a enfatizzarne altri, quale quello della contrapposizione tra l'essere «rivoluzionario in arte» e «codino in politica». Nella stesura cancellata in rigo si leggeva:

Ed ella saprà forse che io son della terza categoria se non della quarta, quanto a idee politiche,

poi sostituito dalla lezione definitiva. Sul titolo del giornale Verga aveva scritto in modo molto asciutto:

Infine, mi permetto anche questa osservazione, il titolo mi suona troppo regionale, troppo *chiuso*, per questa gran patria italiana, nella quale è anche troppo che ci sia uno stretto di Messina.

A questa prima sobria notazione subentra (negli spazi interlineari) una caratterizzazione molto più recisa, riguardante sia il rifiuto di ogni compromesso legato alle deteriori sclerotizzazioni del parlamentarismo, sia il proprio punto di vista di 'isolano' funzionale a rimarcare l'eccessivo localismo dell'operazione politico-editoriale del Colajanni.

Temî analoghi vengono affrontati nella lettera a Cesare Lombroso, scritta dopo i fatti di Milano dell'8 maggio 1898, con la sparatoria ordinata dal generale Bava Beccaris contro i manifestanti insorti a protestare per l'aumento del prezzo del grano. Lombroso aveva scritto a Verga invitandolo a una sottoscrizione solidale:

15/6/98

Illustre Collega

Sicuro che anche Ella divide il ribrezzo per le attuali violazioni d'ogni libertà io vorrei pregarla di associarsi a questo atto a cui io e alcuni amici abbiamo invitato i più grandi uomini d'Italia.

Firmata o non (quando non lo credesse) questa petizione me la rimandi.

Con cordiali saluti suo

C. Lombroso¹³

¹³ Fondo Mondadori, bob. XVII, ft. 359.

Questa la risposta di Verga, pubblicata dagli editori sempre in modo incompleto:

Milano 8 agosto

Illustre Professore

Ebbi soltanto ieri la sua lettera del 15 luglio direttami presso la Libreria Treves, e Le rispondo, sebbene tardi, perché Ella non ascriva il silenzio a mancanza di riguardo verso di Lei, o di franchezza della mia opinione. Più cara d'ogni libertà m'è l'unità della Patria, e ho l'animo troppo conturbato dalla propaganda separatista e dall'opera pervicace di un pugno di retori e di forsennati che la misero in pericolo per firmare la sua petizione.

Con ossequi

G. Verga¹⁴

Verga dice inizialmente: «Penso che l'unità della patria sia al di sopra di ogni libertà», ad asseverare il suo credo antiseparatista, per poi smorzarlo con la formulazione definitiva, nella quale dopo «libertà» aveva scritto «e d'ogni legalità», espressione anche questa cancellata in quanto prefigurava un principio di autorità troppo 'formale'. Interessanti sono anche le varianti che qualificano lo stato d'animo dello scrittore, prima «addolorato», poi «esacerbato» e infine «conturbato», termine raro e letterario che appare già in una lettera giovanile allo zio Salvatore, scritta in occasione della scomparsa della zia Rosalia Verga Catalano (monaca presso il monastero di San Sebastiano a Vizzini): «prendiamo parte di vero cuore all'amarezza che deve conturbare il suo cuore»¹⁵. L'uso di un registro affettivo 'alto' nella lettera caratterizza in modo più toccante il contrasto tra il proprio credo 'ufficiale' e la sofferenza per la degenerazione della classe politica, che Verga vive nell'ultimo periodo della propria vita come un dolore privato.

3. Conclusioni: varianti e 'invarianti'

Le varianti esaminate, presenti in lettere caratterizzate da registri differenti (amicale, semi-confidenziale, simil-istituzionale), denotano la capacità verghiana di controllare la formulazione epistolare, nei momenti in cui il registro dello sfogo/confessione poteva disorientare il destinatario e fornire un'immagine poco credibile e autorevole del mittente. Ma questa forma di

¹⁴ Recuperiamo il testo integrale dal Fondo Mondadori, bob. XVII, ft. 360.

¹⁵ Lettera del 20 luglio 1866, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 75.

autocensura, segno di una sorta di ‘doppio’ ritratto, ci fa riflettere sulla opportunità di editare, almeno laddove ci si trovi in presenza di veri e propri abbozzi, sia il testo inviato sia il suo ‘avantesto’.

Tuttavia, altrettanto significativa, per chi si addentri nelle stratificazioni testuali della lettera verghiana, è la zona per così dire di invarianza, quella che si realizza con il ben noto sistema del ‘copia e incolla’, grazie al quale Verga declina, con l’opportuna diversità di registro, il proprio vissuto quotidiano e la propria parabola di scrittore rivolgendosi a destinatari sia privati (familiari, amici), sia pubblici. Un travaso testuale che investe, anche a grande distanza di tempo, raccomandazioni che potremmo definire di poetica. Un esempio lo troviamo in due lettere inviate a quasi un ventennio di distanza; la prima allo scrittore Onorato Fava, autore dei racconti di *Vita napoletana* (1883), al quale Verga scriveva:

Non si preoccupi però di seguire un genere piuttosto che l’altro, se esso non risponde alle più intime ispirazioni del suo temperamento artistico. Scriva come il cuore e la mente le dettano e, se questi inclinano piuttosto alle novelle di «genere intimo e delicato», pensi che l’arte ha braccia lunghe come la misericordia di Dio (dice bene il Farina) e scriva secondo la sua inclinazione¹⁶.

Il Fondo Mondadori (Bob. XVIII, ft. 45) conserva una lettera, tuttora inedita, scritta su un foglio intestato “Grandi Hotel Continental – Milan”, data 14 maggio 1904 e indirizzata a un «Egregio Signore», la cui identità è possibile individuare grazie a delle annotazioni non autografe a matita (probabilmente riconducibili ai primi conservatori e utilizzatori dei materiali riprodotti nel fondo). Sul margine superiore si legge infatti «ad Alberto Tarchiani (o Sergio Corazzini)», mentre sul margine sinistro vengono citati gli estremi cronologici di una lettera di Alberto Tarchiani conservata presso il Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (15/06/1907). FV, U.MS.EV. 020029.032.001, n. ingr. 4700-4701 (la lettera è corredata anche di busta). Come è noto, nel *Piccolo libro inutile* di Corazzini, edito nel luglio 1906 (e presente tra i libri della biblioteca di Via Sant’Anna), figurano dieci poesie di Tarchiani, giornalista che in età giovanile aveva frequentato il cenacolo romano del caffè Sartoris in sodalizio con i poeti raccolti intorno a Corazzini. In realtà il destinatario della lettera è senza dubbio lo stesso Corazzini, che aveva pubblicato proprio nel maggio del

¹⁶ Lettera del 10 dicembre 1883, in VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 153-54. La lettera è conservata in originale presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.

1904 la raccolta *Dolcezze*, il cui invio aveva probabilmente occasionato la risposta 'a caldo' di Verga. Questi parla del «sincero sentimento dell'arte» del poeta, e si diffonde in suggerimenti che richiamano quelli rivolti al Fava:

Egregio Signore

La ringrazio della sua lettera e della simpatia letteraria che mi dimostra, e che le ricambio con questo saluto e quest'augurio: Ella ha il sincero sentimento dell'arte e il fecondo entusiasmo della gioventù;

Nel momento in cui deve approfondire questioni di scrittura e di poetica Verga esita nella formulazione. Scrive inizialmente:

Lasci stare le teorie e scriva come il cuore e la mente le dicono

Cancella poi la prima parte della frase (fino a «teorie») e inizia a riscrivere in maniera più analitica, dopo un passaggio intermedio in interlinea anch'esso cassato. Alla fine si legge:

scriva come il cuore e la mente le dicono, e lasci stare la teoria. E da chi derivi. In arte siamo tutti continuatori. Beato chi alla catena può aggiungere il suo anello, colle sue [...] di fabbrica. E questo è il saluto e l'augurio che le mando.

Rispetto a quanto detto al giovane narratore napoletano, libero di muoversi in qualsiasi genere di racconto, si avverte qui un latente pessimismo, quello dell'essere tutti continuatori, la rarità dei casi in cui è possibile far valere nella catena della tradizione il proprio marchio di originalità. Tuttavia la ripresa della formula («scriva come il cuore e la mente le dicono»), che pare attestare una sorta di relativismo di comodo, sembra adesso rivelare, in uno scrittore giunto ormai al termine della sua parabola creativa, ma sempre attento a confrontarsi con i libri altrui, l'importanza di collocarsi in una tradizione, e di apportarvi un contributo attraverso il sacrificio richiesto a chi voglia davvero fare arte.

GIORGIO LONGO
IL CARTEGGIO VERGA-ROD

Università di Lille

La storia della pubblicazione del carteggio Verga-Rod è iniziata 70 anni fa, e non è ancora terminata. Insieme alla corrispondenza con Capuana, esso costituisce in effetti uno dei *corpus* più cospicui e interessanti nella complessa vicenda bio-bibliografica verghiana, composto da circa 400 missive, in un arco cronologico che spazia dal 1881 al 1910, attirando da sempre un'attenzione particolare da parte degli studiosi.

Quando, più di trent'anni fa, Francesco Branciforti, creatore e primo presidente della Fondazione Verga, mi chiese di pubblicare integralmente queste lettere¹ esisteva già una prima edizione parziale, pubblicata nel 1954 da uno dei grandi linguisti e petrarchisti del secolo scorso, cioè Fredi Chiappelli². Il problema, posto allora da un grande filologo come Branciforti, era che quest'edizione, come la maggior parte delle corrispondenze pubblicate all'epoca, erano organizzate in maniera monodirezionale, riportando cioè unicamente le missive dell'illustre scrittore in questione; o al massimo trascrivendo in nota, o in forma abbreviata o regestuale, le risposte del malcapitato corrispondente; dando insomma l'impressione di un monologo o di un dialogo con un'ombra. Nel caso di Chiappelli, questo schema prendeva una dimensione in cui echeggiava implicitamente un'impostazione epistolare petrarchesca; qui, infatti, dovrebbe esser fatto un richiamo alle epistole familiari e in particolare al 24° libro³, quello contenente le missive inviate alle ombre dei poeti del passato. Queste ultime affermazioni e questi

¹ *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Carteggi maggiori, n. 4, Catania, Fondazione Verga 2004.

² G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954.

³ F. PETRARCA, *Le familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi; vol. IV, per cura di U. Bosco: Libri XX-XXIV, Firenze, Sansoni 1937.

procedimenti potrebbero aprire un ampio dibattito, e corrispondere in maniera esasperata o paradossalmente a teorie più recenti e in linea con istanze analiticamente più profonde, avanzate dai moderni teorici della corrispondenza; ovvero che l'«equivoco epistolare», come avanzato da un famoso saggio di Vincent Kaufmann⁴, l'equivoco tipico di ogni carteggio consista proprio nella sua circolarità. Lo scrittore scriverebbe all'altro, in primo luogo per evocarne l'assenza, per cancellare in sostanza il corrispondente; per creare insomma un particolare tipo di narrazione destinata non necessariamente all'altro scrivente. Si tratta, com'è evidente, di enunciati-chiave, che puntellano un'analisi non superficiale di qualsiasi carteggio letterario, ma che nello stesso tempo rischiano di condurci molto lontano, in particolare verso la definizione del genere epistolare.

Per tornare a Chiappelli: il suo volume si chiamava appunto *Lettere al suo traduttore*. L'autore era naturalmente Giovanni Verga: in questa maniera veniva organizzata, sin dal titolo e in maniera definitiva, la gerarchia interna del testo. Nel frontespizio il nome di Edouard Rod non appare. Lo scrittore svizzero, considerato spesso il portabandiera del movimento idealista d'oltralpe, certamente il più importante trait-d'union tra gli autori italiani e la cultura d'oltralpe, oltre che imprescindibile promotore della letteratura italiana all'estero, grazie ai suoi innumerevoli interventi nelle riviste internazionali dell'epoca, viene di fatto relegato al ruolo di traduttore di Verga. E del resto nella breve introduzione del filologo, lo scrittore, uno dei più popolari e tradotti in Italia tra Otto e Novecento, viene liquidato con poche battute: «incapace di optare per uno stile, come Constant, o per l'altro come Ramuz, Rod soggiacque alla contaminazione»⁵. Il *corpus* principale del libro, infatti, conteneva solo le 153 missive dello scrittore catanese, contrassegnate con numeri romani. Alla fine del volume, in appendice, dunque del tutto avulse dalle lettere di riferimento, venivano pubblicate esattamente sedici 'risposte' di Rod relative al periodo 24 dicembre 1906-19 ottobre 1908⁶. Inoltre, il testo si presentava praticamente nudo, come si dice in gergo, 'pulito', con rarissime note, rari ragguagli biografici o intertestuali, qualche indicazione bibliografica. Alla fine del volume veniva infine inserita un curioso «Regesto di notizie biografiche, estratte dal carteggio Verga-Rod»; una sorta di 'diario per lettere', in cui vengono condensate una serie di date e appunti biografici, quasi tutti inerenti a viaggi e spostamenti.

⁴ V. KAUFMANN, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Les Editions de Minuit 1990. Trad. it.: *L'equivoco epistolare nelle lettere di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Rilke*, Parma, Nuova Pratiche editrice 1994.

⁵ VERGA, *Lettere al suo traduttore...*, p. 9.

⁶ Ivi, pp. 269-288. Si tratta di sedici veline dattiloscritte, conservate da Rod insieme alle lettere di Verga.

Anche quest'ultima appendice risultava troppo succinta e lacunosa per dare un'idea pur vaga della densità e dell'importanza bio-letteraria del rapporto tra i due scrittori.

Il ruolo del curatore si annunciava abbastanza arduo, e consisteva innanzitutto nel riorganizzare la spietata gerarchia chiappelliana, ristabilendo un reale equilibrio tra i due personaggi. Ma soprattutto ridando forma e materialità all'ombra dello scrittore svizzero, riportandolo a una adeguata dimensione umana e letteraria. Specialmente all'inizio, l'operazione, cominciata a metà degli anni Novanta, risultò abbastanza complessa. Si trattò, non solo di emendare il testo dai numerosi errori di trascrizione e datazione dovuti in gran parte all'oscura grafia verghiana; ma anche di decifrare, o meglio, imparare un nuovo, vista l'impenetrabilità, molte volte assoluta, della calligrafia di Rod, caratterizzata dalla ripetizione infinita, con minime varianti, dello stesso ideogramma, e che in tal modo risultava come un perfetto «pendant» di quella verghiana.

Il risultato finale, dopo lunghi mesi passati tra Catania, Roma, Parigi e Losanna, città, quest'ultima, dove si trovano infatti la maggior parte delle lettere dello scrittore siciliano, è abbastanza diverso dalla prima versione; non solo per la consistenza totale del carteggio che passava da 169 missive a 320. Senza dilungarmi sui moltissimi aspetti testuali e intertestuali che dovremmo analizzare più attentamente, vorrei sottolineare soprattutto che dalla ristabilita comprensione del contesto epistolare, – fatto di domande, risposte, ma anche di lunghe interruzioni –, prendeva forma, al posto delle *Lettere al traduttore*, la storia di una profonda amicizia tra due scrittori ugualmente famosi, durata trent'anni, dal 1881 al 1910, anno della morte di Rod. La scrittura epistolare è quasi sempre impregnata di un tono intimo e sinceramente comunicativo, e di fatto il loro carteggio è piuttosto differente dal modello della corrispondenza «letteraria» tra due scrittori. Anche se la letteratura occupa quasi sempre il fondale della corrispondenza, queste missive non sono mai dominate dalla «scrittura». Se si eccettuano alcuni consigli e suggerimenti su questioni teoriche o stilistiche, in genere richiesti dallo scrittore svizzero e poi trasferiti nelle sue pagine critiche⁷, la pratica epistolare non appare mai

⁷ I suoi carteggi con Verga, durati circa trent'anni, e con altri scrittori costituiscono un prezioso strumento non solo come materiale biografico-memorale, ma soprattutto per la conoscenza critico-teorica della letteratura italiana del periodo. L'approccio di Rod costituisce infatti un interessante esempio di conoscenza critica 'dall'interno'. Grazie infatti al contatto diretto, alla corrispondenza e all'amicizia con Verga e altri scrittori come L. Capuana, F. De Roberto, G. Deledda, A. Fogazzaro, S. Aleramo ecc., Rod riesce a elaborare una produzione critica spesso scritta a quattro mani con questi autori; da essi riesce infatti a ottenere una miniera di informazioni, notizie biografiche, auto-interpretazioni, dichiarazioni e messe a punto critiche a volte di importanza fondamentale. Cfr. *Carteggio Verga-Rod...*, *Introduzione*, pp. 29-47. Per la corrispondenza di Rod con gli scrittori italiani si veda J.-J. MARCHAND, *Édouard*

equivocamente come «zona di frontiera» tra vita e opera: essa è ben lontana dalle missive citate da Kaufmann e compagni, in cui lo scrittore scrivendo, per così dire, per la posterità, utilizza il testo della lettera come primario «operatore di distanza», divenendo in tal modo un mero laboratorio stilistico, in cui il significato comunicativo scivola in secondo piano. Quella tra i due scrittori, pur distanti per età e retroterra culturale, è indubbiamente una vera amicizia; e come tutte le amicizie fu costellata anche di malintesi e periodi di freddo, lunghi silenzi, dovuti anche dall'ambiguità intrinseca dell'epistola e da problemi linguistici. Come nel caso del grande buco cronologico, relativo agli anni 1888-1898, dovuto quasi certamente a un problema di gelosie letterarie: con ogni probabilità Rod non dovette gradire che Verga, per la traduzione della versione teatrale di *Cavalleria*, si fosse rivolto, presumibilmente per puri obblighi di natura personale e mondana, a Paul Solanges, oscuro direttore dell'azienda del gas di Milano⁸.

Non v'è dubbio comunque, al di là di quanto detto all'inizio, che la corrispondenza, ricchissima di ragguagli bio-bibliografici, assume il suo giusto spessore storico-letterario, intorno a due temi nuclei tematici. In primo luogo, risalta a pieno titolo il ruolo di Edouard Rod, come critico, principale diffusore-divulgatore e agente presso riviste e editori della letteratura italiana oltralpe; a cui Verga e i veristi guardano come al più importante censore delle loro opere, e intermediario nei confronti del *milieu* letterario francese, in particolare naturalista. È noto che Verga sollecitò varie volte l'amico per entrare in contatto con scrittori come Maupassant o i Goncourt; ma soprattutto, quando Verga, nel 1882, in viaggio col fratello a Parigi, poté incontrare Zola per tramite del giovane Rod, all'epoca scrittore naturalista in erba e habitué delle soirées de Médan.

Il secondo nucleo tematico, al cuore di tutto il carteggio, è proprio la traduzione. Attraverso queste pagine, lette e citate dagli studiosi a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, distinguiamo nettamente l'enorme attenzione prestata dagli scrittori veristi a questo strumento, autentica «chiave d'oro», attraverso il quale Verga contava di raggiungere definitivamente il firmamento della narrativa internazionale, affrancandosi dalle critiche provinciali e dalle accuse di imitazione che continuano a giungergli in pa-

Rod et les écrivains italiens, Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga, Université de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres, XII, Genève, Librairie Droz S.A. 1980.

⁸ A questo proposito, mi si permetta di citare: G. LONGO, *La «Cavalleria rusticana» in Francia*, in «Il castello di Elsinore», V (1992), n. 13, pp. 79-108 e ID., *Il teatro verista in Francia*, in *Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, pp. 321-336.

tria. La traduzione e le pubblicazioni transalpine sembrano dominare il tono generale della corrispondenza, intorno a cui si cristallizzano alcune pagine celebri. Come la lettera dell'8 dicembre 1881 in cui Verga stilava una lunga lista di parole, frasi e locuzioni tipiche o di sapore dialettale con annessa definizione, spiegazione e traduzione in francese, imprescindibile per qualsiasi lavoro linguistico sul *corpus* dei *Malavoglia*. L'enorme impegno che lo scrittore trasfuse in questo genere di lavoro, che a volte lo impegnò per anni, fa definitivamente luce sull'importanza accordata dallo scrittore nei confronti dell'irradiazione internazionale delle sue opere. Soprattutto in un contesto nel quale, la pubblicazione di alcune novelle o di un romanzo su riviste come la «Revue des Deux Mondes» – giornale presso cui, ricordiamo, Rod godeva di larghissimo credito e in cui furono pubblicati molti dei suoi romanzi – o il «Journal des Débats» bastava a consacrare mondialmente, dalla Francia alla Russia, il nome di un autore.

In questo senso, l'esempio più illuminante riguarda senza dubbio la travagliata traduzione di *Mastro-don Gesualdo*, in cui sia Verga che Rod, oltre alla moglie Valentine Gonin, affiancarono la traduttrice Nelly Carrère, alias Madame Charles Laurent, per correggere e ritradurre, a volte anche riscrivere l'intera versione francese, comparsa in una prima versione in appendice al quotidiano *Le Temps*⁹, ed esecrata dall'autore catanese. La complicata vicenda impegna Verga per quasi due anni, dal maggio del 1898 all'aprile del 1900 e occupa una trentina di lettere del carteggio con l'amico svizzero, quasi tutte di grande interesse biografico e teorico. Alla fine di un lungo e tormentoso lavoro che impegna i quattro personaggi della vicenda, dal luglio del '99 al febbraio dell'anno seguente, il volume uscì nell'aprile 1900¹⁰, senza il trattino tra «Maître» e «don», desiderato da Verga, il quale rifiutò la dicitura nel frontespizio «Traduzione rivista dall'autore», lasciando la Laurent firmare da sola l'edizione francese¹¹.

Per questi stessi motivi, sottolineiamo ancora una volta come in vari casi il nome dato da Chiappelli al suo volume (*Lettere al suo traduttore*) possa risultare lacunoso o inadeguato: molto spesso, infatti, i ruoli divengono complementari o addirittura possono invertirsi. Non soltanto, come abbiamo

⁹ *Maître Gésualdo*, in «Le Temps», Feuilleton du «Temps», Paris, 39e Année, dal n. 13886, 13 Juin 1899, al n. 13924, 22 Juillet 1899; traduit par Madame C. Laurent.

¹⁰ *Maître Don Gesualdo*, Roman, traduit par Madame C. Laurent, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff 1900.

¹¹ Su questo argomento mi si consenta di citare il mio recente intervento: *Verga Traduttore*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi, A. Manganaro, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, pp. 115-129.

appena osservato, quando la corrispondenza rivela l'autore catanese come ultimo revisore e perfino autotraduttore dei suoi testi volti in francese; i quali, in alcuni casi, come talvolta abbiamo avuto modo di notare, costituiscono effettivamente le ultime varianti o versioni delle sue opere. Dovremmo aggiungere infatti come i ruoli possano anche capovolgersi, quando Verga diventa agente, revisore e ghost-translator delle opere di Rod in Italia. Quando, ad esempio, per sostenere le povere finanze di Dina di Sordevolo, propone all'amata di trasporre dal francese varie opere dell'amico svizzero, adoperandosi anche con Treves per l'adeguata pubblicazione. Come nel caso di *Luisita e Clarté dans la nuit*, le prime novelle di Rod tradotte dalla *protégée* dell'amico siciliano¹², seguite dai romanzi *Mademoiselle Annette* et *L'eau courante*¹³ – il preferito da Verga¹⁴ – e ad altre opere, che lo scrittore, come risulta dal carteggio con Dina, si prestò anche a rivedere. In un complicato gioco di scambi di favori, Verga, sempre assillato dai problemi economici di Dina, riuscì nello stesso tempo ad aiutare l'amata e a sdebitarsi con l'amico svizzero (che tanto aveva fatto in quel periodo per la pubblicazione di *Mastro-don Gesualdo*), il quale a sua volta rinunciava generosamente alla sua parte di diritti in favore della bisognosa traduttrice, così come aveva fatto Verga a suo tempo nei confronti dello scrittore¹⁵.

Infine, occorre sottolineare come quest'edizione abbia contribuito a ridimensionare la funzione di Rod, proprio nel suo ruolo princeps di traduttore. L'esame delle lettere conferma difatti che a lui si devono infatti soltanto una breve anche se essenziale serie di pubblicazioni. Naturalmente i

¹² «Je viens d'écrire à la *Revue des Deux Mondes* pour vous faire envoyer ma nouvelle. Si elle convient à votre protégée, je lui enverrai l'autorisation nécessaire». Lett. di Rod del 14 settembre 1900.

¹³ Il primo venne pubblicato in volume nel 1904 presso Treves col titolo *Lo zio d'America*; mentre *L'eau courante*, col titolo *L'acqua che corre* uscì l'anno dopo nel «Giornale d'Italia».

¹⁴ *L'eau courante*, è infatti il più verghiano dei romanzi di Rod, rappresentando così l'acme della cosiddetta «contaminazione verista» da parte dell'autore svizzero. In esso l'autore descrive il disastro della famiglia Bertigny, padrona di una segheria, provocato dai debiti e dalle macchinazioni dei concorrenti e dei vicini gelosi; saranno poi costretti a vendere la loro casa dopo aver consultato infruttuosamente un avvocato; il destino che travolge la famiglia prende forma simbolica nello scorrere della corrente del loro mulino (di certo un'affluente della fiumana del progresso di Verga) e nel ciliegio di fronte la loro casa, probabilmente innestato dal nespolo simbolo della casa dei Malavoglia. «*L'eau courante* è la vita stessa, e una delle vostre cose migliori di cui potete essere giustamente orgoglioso», scriveva Verga, forse più orgoglioso dello stesso autore (Lett. del 7 febbraio 1902).

¹⁵ Ecco, infatti, come si esprimeva Rod in occasione della traduzione di *Mademoiselle annette*: «Nous sommes tout à fait d'accord. Toutefois, au cas où la traduction de Mad. de S. ne paraîtrait en feuilletton, je tiendrais à abandonner à la traductrice la totalité des droits sur le 1er tirage du volume. Vous vous rappelez que c'est le système que nous avons adopté jadis dans un arrangement, et il me paraît simplement équitable, la peine matérielle de la traduction devant être assurée d'une rétribution. Mon éditeur correspond et admet ce point de vue: aussi n'a-t-il stipulé aucune condition pour laisser à Mad. de S. toute latitude»; lett. del 28 aprile 1901.

Malavoglia, pubblicato nel 1887, preceduto cinque anni prima da *Il marito di Elena*, opera che influenzò fortemente il suo romanzo *La femme d'Henry Vanneau*, e che incise decisamente nella sua riflessione letteraria e nella presa di distanza dall'iniziale adesione al verbo naturalista. Né possiamo dimenticare una piccola ma importante serie di novelle, tra cui l'amata *X...*¹⁶, la sua prima traduzione, – una scelta e una predilezione non condivisa dall'autore¹⁷ che anche in questo caso la dice lunga sulla futura evoluzione del naturalismo di Rod –, quindi nel 1882 *Rosso malpelo*¹⁸, e infine *Chevalerie de village*¹⁹ e *Jeli le Berger*²⁰, pubblicate ambedue nel 1888.

Un discorso a parte meriterebbe naturalmente il valore intrinseco di queste traduzioni, il cui risultato contribuì non poco all'infelice ricezione dei suoi capolavori in area francofona. Sembra assodato che nei primi anni della sua carriera Rod si accinga a questi lavori per tessere una rete di relazioni con i veristi e un buon numero di scrittori italiani, ma soprattutto per farsi largo nel mondo delle lettere francesi, delle redazioni delle riviste e nelle case editrici. Come è stato varie volte notato, quando si appresta a tradurre i due romanzi verghiani la conoscenza dell'italiano di Rod era ancora limitata e i due lavori furono condotti certamente in collaborazione con la moglie Valentine Gonin. Sulla qualità delle sue traduzioni sono stati espressi quasi sempre giudizi severi; nonostante gli sforzi non indifferenti nel condurre un compito così gravoso, il risultato finale fu comunque al di sotto delle aspettative dell'autore siciliano. La traduzione fu infatti condotta indulgiando volentieri alla pratica dell'adattamento, producendo numerosi tagli e omissioni²¹, operando un costante appiattimento linguistico; ma, soprattutto, essa

¹⁶ *X...*, in «Revue littéraire et artistique», 4e Année, n. 8, 15 Avril 1881, pp. 169-171, senza nome del traduttore, ma tradotto da Rod.

¹⁷ Cfr. n. della lettera del 18 aprile 1881. E a Capuana difatti negli stessi giorni scriveva in questi termini: «Il Rod ha tradotto la novella X - scelta infelice - nella *Revue littéraire*. Ora sarà pure inserita una bella traduzione della *Lupa* che mi ha fatto Gualdo [...] Io ho manifestato al Rod il mio desiderio che, dovendo far conoscere qualche cosa di mio in Francia, preferirei che fosse in quel genere il quale almeno avrebbe un carattere suo e potrebbe meritarsi un successo di curiosità»; lettera del 30 aprile 1881, da Milano, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 115.

¹⁸ *Rosso malpelo*, in «Revue Alsacienne» Littérature - Histoire - Science - Poésie - Beaux-Arts, 6e Année, Tome VI, Novembre 1882, pp. 17-29, traduit par E. Rod.

¹⁹ *Chevalerie de village* - Nouvelle, in «Le Figaro» Supplement littéraire, 14e Année, n. 43, 27 Octobre 1888, p. 2, traduit par E. Rod.

²⁰ *Jeli le Berger*, in «Le Temps», Feuilleton du «Temps», 28e Année, n. 9899, 7 Juin; n. 9900, 8 Juin; n. 9901, 9 Juin 1888; n. 9902, 10 Juin; senza nome del traduttore, ma tradotto da Rod.

²¹ Un semplice dato numerico potrà darcene un'idea più chiara di qualsiasi serie di esempi. Se facciamo un paragone tra il numero di battute della traduzione di Rod e delle versioni più recenti ci accorgeremo che la differenza si aggira intorno alle 100-150.000 unità, ovvero a circa 60-70 pagine a stampa dell'edizione del 1887. Si tratta di un dato che contrasta decisamente con le preoccupazioni di Verga a questo riguardo e le conseguenti assicurazioni di Rod.

non fu capace di restituire la carica espressiva della complessa sintassi verghiana, né «l'impronta del colore locale»²² tanto cara allo scrittore catanese.

Se dunque, l'edizione della corrispondenza ha permesso di ridimensionare alquanto il ruolo univoco di Rod, a cui il suo nome era stato legato per vari decenni, la fitta messe di richiami intertestuali ha permesso invece di rintracciare una lunga schiera di traduttori che lo affiancarono e che a volte mise in contatto col maestro. Tra questi citiamo per esempio il primo traduttore di Verga, Jules Lermina, che portò a termine una controversa versione di *Tigre reale*²³; Madame Charles Laurent, che abbiamo già ricordato, autrice della burrascosa traduzione di *Mastro-don Gesualdo*²⁴ e di varie altre opere. A. Moureaux, autore della versione di *Eva* e della sua brillante introduzione²⁵; Paul Solanges, versatile direttore dell'azienda del Gas milanese e responsabile dell'incidente diplomatico occorso tra Verga e Rod a proposito della versione teatrale di *Cavalleria rusticana*, giudicata anche da Zola troppo letterale²⁶. D. Landal et G. Rouanne che nel 1896 si occuparono di *Storia di una capinera*²⁷; Hector Lacoche traduttore di una lunga serie di novelle²⁸; Albert Lecuyer che pubblicò *Dal tuo al mio*²⁹ nella prestigiosa «Revue Bleue»³⁰; e ancora F. Menetrier, Giulia Dembowska, o l'ignoto traduttore della raccolta *Nedda*³¹. Infine il poeta e autore teatrale Maurice

²² Lett. da Milano, (circa 8) dicembre 1881.

²³ *Tigre Royal*, in «Le Parlement», Journal de la République libérale, Feuilleton du «Parlement», 3e Année, in 16 numeri, dal n. 238, 31 Août, al n. 256, 18 Septembre 1881, traduit par J. Lermina; poi in «Revue Universelle internationale», 2e Série, dal n. 24, 16 Mars, al n. 7, 16 Novembre 1885.

²⁴ *Maître Don Gesualdo*...

²⁵ *Eva*, Roman traduit par A. Mouraux, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne Albert Savine, Éditeur 1887; con una pref. del traduttore [pp. I-XL].

²⁶ «Mais, avant tout, il faudrait revoir la traduction de M. Solanges, la mettre au point pour notre scène; elle très bonne comme traduction littéraire, seulement elle sent trop son fruit pour notre public, elle étonnerait trop». Lett. di Zola a Verga, 3 giugno 1884, pubblicata da R. TERNOIS in *Zola et ses amis italiens, Documents inédits*, Publications de l'Université de Dijon, XXXVIII, Parigi, Société des Belles Lettres 1967, p. 5.

²⁷ *Une fauvette à tête noire*, traduit par D. Landal et G. Rouanne, Paris, Librairie Fischbacher 1896.

²⁸ Come per esempio alcune novelle tratte dalla raccolta *Don Candeloro e C.i* (Milano, Treves 1894): *La soirée de la Diva (La serata della diva)* in «Le monde moderne», juillet 1901, pp. 5-13; *Pape Sixte (Papa Sisto)*, in «La contemporaine», n. 11, 10 août 1901, pp. 359-370; *La vocation de soeur Agnès (La vocazione di suor Agnese)*, «La semaine littéraire» 20 octobre 1906, n. 668, pp. 502-504.

²⁹ Col titolo *Autour d'une souffrière*, «Revue bleue» Revue politique et littéraire, dal 9 février al 23 mars 1907.

³⁰ *Autour d'une souffrière [Dal tuo al mio]*, in «Revue Bleue» Revue Politique et Littéraire, 45e Année, 5e série, Tome VII, dal n. 6, 9 Février 1907 al n. 12, 23 Mars, pp. 369-375; traduit par A. Lecuyer.

³¹ *Nedda*, (moeurs siciliennes), Librairie Félix Juven, Paris 1908. A proposito di questo proposito cfr. la lett. di Rod del 19 Ottobre 1908 e segg.

Vaucaire, che tradusse *Caccia al lupo*, rivestendo anche il ruolo di manager delle fortunate tournées internazionali del dramma da cui fu tratta anche una versione operistica, da poco riscoperta³².

Questo lavoro e questo ricco materiale continuano dopo vari anni ad essere al centro di nuovi progetti, che vedranno la luce nei prossimi mesi. In particolare, sta per esser ultimata la ricognizione delle corrispondenze tra Verga e i traduttori appena citati di area francofona, insieme a quelli di altri paesi, che verrà pubblicata nell'ambito dell'edizione nazionale della corrispondenza verghiana. Si tratta di un progetto di grande respiro ideato originariamente e coordinato da Francesco Branciforti e che, oggi, col contributo di una giovane équipe di ricercatori e è stato portato avanti in tempi eccezionalmente rapidi, grazie alle nuove tecnologie e ai fulminei scambi tra biblioteche di tutto il mondo, che il fondatore della Fondazione Verga non avrebbe minimamente sospettato.

Un altro progetto di analogo respiro internazionale prevede la digitalizzazione delle traduzioni francesi a cui abbiamo fatto riferimento, – insieme a quelle condotte negli stessi decenni in altri paesi, e in genere di tutte le traduzioni a disposizione ed esenti da diritti. Ci auguriamo in questo modo, attraverso il nuovo sito della Fondazione Verga, attualmente in fase di elaborazione, di mettere a disposizione degli studiosi, degli studenti, delle università, delle scuole e dei lettori di tutto il mondo questo ricchissimo e spesso sconosciuto materiale letterario, appagando almeno tardivamente gli auspici di una reale diffusione internazionale, a cui lo scrittore catanese teneva tanto.

Infine, vorrei dedicare almeno qualche accenno alla nuova edizione del Carteggio Verga-Rod, che vedrà anch'esso la luce nei prossimi mesi nell'ambito dell'edizione nazionale della corrispondenza verghiana. Rispetto alla prima, condotta con strumenti di ricerca tradizionali, – cioè negli archivi e biblioteche cartacei e con l'ausilio di tecnologie informatiche in lenta evoluzione e che spesso rallentarono anziché accelerare la pubblicazione –, questa nuova pubblicazione ha beneficiato ovviamente di strumenti digitali ormai collaudati, cioè di una interconnessione estesa a un maggiore

³² *La chasse au loup* – Drame en un acte, in «Revue Bleue» Revue Politique et Littéraire», 4e série, Tome XVIII, 39e Année, n. 11, 13 Septembre 1902, pp. 321-325, traduit par M. Vaucaire. Su questo argomento cfr. G. LONGO, «*La Chasse au Loup*» (1915). *Un'inedita versione operistica del bozzetto verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIV (2021), pp. 65-89. Ricordiamo infine che la prima rappresentazione italiana dell'opera, composta da Alfred Goffin nel 1915, è stata eseguita il 20 aprile 2023 nei locali del CUT di Catania (Centro Universitario Teatrale – Teatro Machiavelli), nell'ambito del convegno internazionale “Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo” (20-22 aprile).

numero di ragguagli inter ed extratestuali, e naturalmente di un aggiornamento bibliografico.

In questi anni sono inoltre venuti alla luce una serie di missive inedite che verranno integrate nella nuova edizione. In primo luogo, faccio riferimento a una serie di materiali ritrovati nei dintorni di Parigi dal filologo Antonio Mazzarino, tra i quali quelli delle traduzioni non pubblicate, appunti, ricevute, e una quindicina di lettere di Verga, da integrare nel nuovo volume. In seconda battuta, in un futuro che speriamo non troppo lontano, ci auguriamo di poter integrare un altro blocco epistolare più consistente, composto da alcune decine di lettere, collocate insieme ad altre centinaia di documenti nel cosiddetto “Fondo ex Vito Perroni”, che si spera possa presto essere accessibile agli studiosi³³. Si tratta di materiali estremamente preziosi, che potranno colmare una serie di lacune, all’interno della nostra corrispondenza. Non riescono invece a risolvere l’enigma del buco cronologico (1888-1898), a cui abbiamo già accennato, e da vari studiosi attribuito allo smarrimento di un grosso blocco di missive nella ricostruzione dei rapporti tra i due amici-scrittori. Al contrario l’integrazione dei nuovi documenti conferma l’ipotesi di un lungo periodo di freddo, di cui abbiamo già parlato, basata su una quasi completa rarefazione e formalismo dei rapporti di questi anni, limitati all’invio di alcuni volumi a stampa da parte di Rod (presenti nella biblioteca di Verga) o di qualche rarissimo biglietto.

Concludiamo con l’auspicio che questi nuovi progetti e la riedizione di questo essenziale *corpus* epistolare possano contribuire a ricentrare ulteriormente la figura dello scrittore siciliano al cuore dell’evoluzione del realismo europeo e mondiale tra Otto e Novecento, fornendo degli elementi utili a riconsiderare l’irradiazione internazionale di Verga e del verismo; uno scrittore e un movimento, in passato considerati talvolta come una semplice emanazione del naturalismo francese. Non possiamo non sottolineare ancora una volta come questi contributi sottolineino come il confronto con l’altro, il dialogo e la riflessione comune con lettori e scrittori di altre sfere culturali e letterarie, è stato sempre al centro del genio creativo di Giovanni Verga, costituendo uno degli elementi vitali della sua ispirazione e del suo itinerario letterario.

³³ Il fondo è attualmente custodito presso il Centro per la Tradizione manoscritta dell’Università di Pavia, in attesa che si risolva un’annosa controversia giudiziaria.

INDICE DEI NOMI

Il nome di Giovanni Verga, non è inserito nell'indice perché citato grossomodo in tutte le pagine

- Abate, Antonino, 117
Abate, Pietro, 116
Aleramo, Sibilla, 125n, 126n
Alfieri, Gabriella, 13, 14, 34, 35, 38
 e n, 40, 41n, 42n, 43n, 46n, 48n,
 67n, 72n, 105n, 127n
Alfonzetti, Giovanna, 105n,
Alighieri, Dante, 26
Antici, Carlo, 94
Antonazzo, Antonino, 11, 82n, 88n
Antonelli, Giuseppe, 38n, 44n
Artuffo, Riccardo, 88n, 89 e n
- Bakker, Barend Hendrik, 17n
Balzac, Honoré (de), 68n
Barsotti, Anna, 46n, 71n
Basile, Tania, 77n
Beccaria, Gian Luigi, 47n
Beccaris, Bava, 119
Becker, Colette, 19n
Bellucci, Novella, 99n
Benucci, Elisabetta, 93
Bernardini, Nicola, 52 e n, 53
Bersezio, Vittorio, 38n
Bertolini, Lucia, 11, 16
Bianchi, Menotti, 83
Bianconi, Lorenzo, 108n
- Bigi, Emilio, 100
Brioschi, Franco, 91 e n, 92, 93, 95n
Boito, Arrigo, 27, 114
Bonomi, Ilaria, 101, 105n, 108
Bonura, Massimo, 84 e n, 85n
Borgese, Maria, 28n
Bosco, Salvina, 80n
Bosco, Umberto, 123n
Bosquet, Amélie, 22n
Bottai, Giuseppe, 87n, 88n
Branciforti, Francesco, 13, 27n, 36 e
 n, 37n, 123, 131
Brighenti, Pietro, 94, 95
Broglio, Emilio, 44
Brunetière, M., 78
Bruni, Francesco, 42n
Bunsen, Karl, 94
Buroni, Edoardo, 101, 102, 108
Busch, Hans, 104 e n
- Cameroni, Felice, 28n, 67 e n, 73n
Cancellieri, Francesco, 94
Cappellani, Nino, 84n, 87n, 88n,
 112, 118
Capuana, Luigi, 10, 27 e n, 28, 49,
 51n, 70n, 82, 87, 89, 112, 116,
 123, 125n, 129n

Carrannante, Antonio, 81
 Carrara Verdi, Gabriella, 101, 104
 Carrère, Nelly (alias Madame Charles Laurent), 127 e n, 130
 Casadei, Federica, 44n
 Cases, Cesare, 30n
 Castellazzi di Sordevolo, Dina, 51, 58 e n, 63n, 87n, 89n, 128
 Castelli, Rosario, 127n
 Catalani, Tommaso, 116 e n
 Cattaneo, Giulio, 86n, 87n
 Cecco, Ferruccio, 11, 14, 52
 Cerruto, Stephanie, 11
 Cherubini, Francesco, 47
 Chiappelli, Fredi, 123 e n, 124, 127
 Cicala, Roberto, 14
 Cogliati, Daniele, 108
 Colajanni, Napoleone, 117, 119
 Colet, Louise, 22n
 Colletta, Pietro, 93, 94
 Corazzini, Sergio, 121
 Constant, 124
 Couperus, Luigi, 83, 86 e n
 Cristaldi, Sergio, 127n
 Croce, Benedetto, 90
 Cucinotta, Cosimo, 14, 80n
 Cupo, Rosy, 11, 29 e n, 58n, 65n, 74n
 Curti, Antonio, 88

 D'Achille, Paolo, 38n, 41n
 D'Annunzio, Gabriele, 81n
 D'Intino, Franco, 92n
 D'Onghia, Luca, 38n
 Dall'Ongaro, Francesco, 68
 Damiani, Martina, 80n
 Darc, Daniel, 21n
 De Cesare, Raffaele, 53 e n
 De Gavardo Carafa, Vittoria, 74n
 De Roberto, Federico, 25n, 26 e n, 27n, 31 e n, 52 e n, 53, 81n, 84 e n, 89, 113, 114, 125n
 De Sanctis, Francesco, 90, 97 e n
 De' Sivo, Giacinto, 53n
 Deledda, Grazia, 125n
 Della Seta, Fabrizio, 102, 105n
 Dembowska, Giulia, 103
 Deschanel, Émile, 18, 19 e n
 Di Blasi, Corrado, 89n
 Di Giacomo, Salvatore, 35 e n
 Di Giorgi, Ferdinando, 51, 53 e n, 54 e n, 55 e n, 59n
 Sangiuliano, Antonino (di), 88
 Di Silvestro, Antonio, 55n, 60, 112n
 Draneht, Paul, detto Draneht Bey, 102, 108
 Du Locle, Camille, 102, 108
 Dumas, Alexandre (figlio), 116
 Dumas, Alexandre (padre), 115, 116
 Durante, Matteo, 11, 15
 Duse, Eleonora, 27 e n, 28n, 31, 32n, 39

 Émile-Zola, Brigitte, 17n

 Farina, Salvatore, 16, 121
 Fastelli, Federico, 89n
 Fava, Onorato, 82, 83 e n, 121, 122
 Ferrari, Luigi, 102
 Ferraris, Maurizio, 63n
 Ferrone, Siro, 26 e n, 28n, 31 e n, 32 e n, 33, 35n
 Filippi, Filippo, 101, 102, 108
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna, 25n, 53n, 67n, 82n, 83n, 85n, 86n, 88n, 116n, 118
 Fioretti, Fabrizio, 80n
 Flaubert, Gustave, 21 e n, 22 e n, 23 e n
 Fogazzaro, Antonio, 87, 89, 125n
 Folena, Gianfranco, 99n

Fontana, Ferdinando, 103, 104
 Forestier, Louis, 19n
 Forni, Giorgio 11, 14, 16, 30n, 42n,
 France, Anatole, 81n

 Galzerani, Giovanni, 84
 Genetelli, Christian, 92n
 Genette, Gérard, 89n
 Geraci, Mauro, 30n
 Ghidetti, Enrico, 89 e n, 97n,
 Ghislanzoni, Antonio, 10, 101, 102
 e n, 103, 104, 105, 106 e n, 107,
 108, 109
 Giacometti, Paolo, 38n
 Giacosa, Giuseppe, 25n, 27n, 28 e
 n, 31, 70n, 72, 82, 86, 114
 Giordani, Pietro, 93, 94, 95, 96, 97,
 98, 99, 100
 Giorgini, Giovan Battista, 44
 Giovanardi, Claudio, 38n, 41n, 43n
 Girard, Danielle, 22n
 Goncourt, Edmond (de), 23n, 126
 Gonin, Valentine, 127, 129
 Grenaud-Tostain, Céline, 17n
 Greppi, Paolina, 10, 52 e n, 55 e n
 Gualdo, Luigi, 27, 129n
 Guermès, Sophie, 17n

 Ibsen, Henrik, 72, 86

 Kaufmann, Vincent, 124 e n, 126
 Kotzebue, August (von), 66n

 Landal, D., 130 e n
 Landi, Patrizia, 91 e n, 92, 93, 95n
 Leclerc, Yvan, 22n
 Lecuyer, Albert, 130 e n
 Legouvé, Ernest, 85
 Leopardi, Carlo, 92, 94, 95, 98
 Leopardi, Giacomo, 91n, 92, 93, 94,
 97, 99
 Leopardi, Monaldo, 93, 99
 Leopardi, Paolina, 92, 94, 95 e n, 98
 Lermina, Jules, 130 e n,
 Lombroso, Cesare, 119
 Longo, Giorgio, 59n, 87n, 123n,
 126n, 131n
 Luccardi, Vincenzo, 107
 Lurati, Ottavio, 44n

 Macaluso Storaci, Sebastiano, 47
 Macinante, Umberto, 105n
 Macke, Jean-Sébastien, 17n
 Maffei, Clarina, 107
 Magro, Fabio, 94n,
 Manca, Dino, 87
 Manganaro, Andrea, 11, 127n
 Manzoni, Alessandro, 41, 90
 Marchand, Jean Jacques, 125n
 Marchi, Gian Paolo, 81 e n, 82n,
 87n, 88n, 90n
 Mariette, Auguste, 102, 108
 Martini, Ferdinando, 25n, 112, 114
 Maupassant, Guy (de), 18n, 81n,
 126
 Menetrier, F., 130
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 105n
 Milone, Federico, 11, 16, 37n, 70
 Mondadori, Alberto, 12, 29
 Montanelli, Giuseppe, 85
 Montani, Giuseppe, 94
 Montemorra Marvin, Roberta,
 105n
 Morabito, Raffele, 14
 Morace, Aldo Maria, 87n
 Morgan, Owen, 17n
 Mosconi, Giacomo, 93
 Motolese, Matteo, 38n
 Motta, Daria, 11, 105n
 Moureaux, A., 130
 Musumarra, Carmelo, 25n

Nasi, Nunzio, 86 e n, 87
 Natale, Massimo, 92n
 Navarria, Aurelio, 27n, 31n
 Nicastro, Guido, 25n
 Niceforo, Nicolò, 83, 84, 85 e n
 Nievo, Ippolito, 44n

 Ojetti, Ugo, 65n, 82n, 89 e n
 Oliva, Domenico, 76 e n, 77, 78

 Pacuvio, Giulio, 25n
 padre Di Marzo, 54
 Pagano, Mario, 55n
 Pagés, Alain, 17n
 Pallavicini, Maria Carolina (principessa), 81
 Palmiero, Oreste, 25n, 82n
 Paola Verdura, Salvatore, 37, 67n, 70n
 Pellegrini, Alessandra Carlotta, 102
 Perrelli, Franco, 66n
 Perroni, Lina, 67n, 84n, 86n, 88n, 111, 112n, 116n,
 Perroni, Vito, 112n, 132
 Petrarca, Francesco, 123n
 Petrobelli, Pierluigi, 101
 Piave, Francesco Maria, 107
 Pizzoli, Lucilla, 44n
 Planté, Christine, 22n
 Pottier, Jean-Michel, 17n
 Poyet, Thierry, 22n
 Pozza, Giovanni, 72, 73n
 Praga, Marco, 38n, 72
 Primoli, Gegé 28n, 70n, 81n
 Puccinotti, Francesco, 93
 Puliafito, Francesca 11, 15

 Ramuz, 124
 Rapisarda, Stefano, 14
 Rapisardi, Mario, 82, 86
 Raya, Gino, 27n, 49n, 51n, 52n, 58n, 63n, 86n, 87n, 89n, 129n
 Régnier, Marie, 21 e n, 22 e n
 Riccardi, Carla, 26 e b, 32n, 35n, 52n, 79 e n, 80n, 81, 111n
 Ricordi, Giulio, 81, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109
 Ricordi, Tito, 103, 104
 Ristori, Adelaide, 85
 Roccatagliati, Alessandra, 102
 Rod, Édouard, 51, 59n, 123, 124 e n, 125 e n, 126, 127, 128 e n, 129 e n, 130 e n, 131, 132
 Rodà, Barbara, 11, 37n
 Rossi, Cesare, 27 e n, 28 e n, 29, 36
 Rossi, Vittorio, 123n
 Rouanne, G., 130 e n
 Ruggiano, Fabio, 42n
 Russo, Luigi, 90n

 Sala, Emilio, 101
 Sani, Nicola, 102
 Sardo, Rosaria, 105n
 Savoca, Giuseppe, 111
 Serianni, Luca, 38n, 42n, 105n
 Sgavicchia, Siriana, 80n
 Sinner, Luigi (de), 94
 Sipala, Paolo Mario, 51 e n
 Solanges, Paul, 126, 130
 Spada, Marco, 101, 102, 104, 108
 Spaziani, Marcello, 81n
 Speirs, Dorothy E., 17n
 Stefanelli, Stefania, 38n
 Stella, Antonio Fortunato, 94
 Strepponi, Giuseppina, 103, 104
 Szondi, Peter, 30 e n

 Tarchiani, Alberto, 121
 Tasso, Torquato, 98
 Tellini, Gino, 51 e n, 79 e n, 80n, 81
 Ternois, René, 130n

Testa, Enrico, 42n, 44n
 Tolstoj, Lev, 73, 74n, 75
 Tomasin, Lorenzo, 38n
 Torelli-Viollier, Eugenio, 27
 Tornaghi, Eugenio, 103, 104, 106n
 Tortora, Massimiliano, 80n
 Toulouse, Édouard, 20n
 Tourguéniev, Ivan, 23n
 Tremolada, Carlo, 103
 Treves, Emilio, 27
 Treves, Giuseppe, 55 e n, 58 e n,
 78, 118, 128
 Trifone, Pietro, 38n, 42n
 Turba, Alessandro, 105n

 Vaucaire, Maurice, 131 e n
 Verdi, Alberto, 104
 Verdi, Giuseppe, 10, 101, 102 e n,
 103, 104, 105 e n, 106, 107, 108
 e n, 109
 Verdirame, Rita, 13
 Verga Catalano, Rosalia, 120
 Verga Catalano, Salvatore, 113, 116,
 120
 Verga, Giovanni, 9, 10, 11, 12, 13
 Viani, Prospero, 92, 93
 Vieusseux, Giovan Pietro, 94
 Villaroel, Giuseppe, 90 e n
 Viola, Corrado, 93
 Vitale, Melania Maria, 83 e n, 112n
 Zaniboni, Eugenio, 90 e n

 Zola, Émile, 10, 17 e n, 18, 19, 20,
 21, 22, 23 e n, 29, 38, 70 e n,
 81n, 126, 130 e n

