

*Nel segreto di un rivoluzionario laboratorio*

*In the secret of a revolutionary laboratory*

Carla Riccardi

RICEVUTO: 09/11/2024

PUBBLICATO: 30/12/2024

Abstract ITA – Il contributo propone una minuziosa rassegna delle direttrici e delle scelte che hanno guidato e portato all'allestimento dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga: quanto è stato fatto fino ad oggi, il lavoro in corso d'opera e i passi in programma per il futuro, tanto quello immediato quanto quello di più largo respiro. Ripercorrere le tappe dell'allestimento di un'opera monumentale come l'Edizione Nazionale verghiana significa inevitabilmente «tracciare la storia [...] della filologia d'autore esercitata sui testi in prosa degli ultimi decenni del Novecento», nelle parole della stessa autrice. Dalle prime edizioni delle opere verghiane all'istituzione della Fondazione Verga, dalla nascita della prima serie dell'Edizione Nazionale all'approfondimento critico dei carteggi: una mappa che delinea con meticolosità la nascita e lo sviluppo della produzione letteraria e dello studio critico di un pilastro della letteratura italiana.

Keywords ITA – Giovanni Verga, verismo, edizione nazionale, rassegna, filologia d'autore, varianti, autografo, abbozzi, epistolario

Abstract ENG – The contribution proposes a meticulous review of the guidelines and choices that have guided and led to the preparation of the Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga: what has been done to date, the work in progress and the steps planned for the future, both the immediate and the longer term. Retracing the steps in the preparation of a monumental work such as the Edizione Nazionale Verghiana inevitably means «tracing the history [...] of the author's philology exercised on the prose texts of the last decades of the 20th century», in the words of the author herself. From the first editions of Verga's works to the establishment of the Fondazione Verga, from the birth of the first series of the Edizione Nazionale to the critical study of the correspondence: a map that meticulously outlines the birth and development of the literary production and critical study of a pillar of Italian literature.

Keywords ENG – Giovanni Verga, verismo, national edition, review, author philology, variants, autograph, sketches, epistolary

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

[carla.riccardi@unipv.it](mailto:carla.riccardi@unipv.it)

Copyright © 2024 CARLA RICCARDI

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

*Nel segreto di un rivoluzionario laboratorio*  
Carla Riccardi

Prima di iniziare una carrellata sui risultati dell'Edizione Nazionale – prima e seconda serie (la prima pubblicata con Le Monnier, la seconda con Interlinea) –<sup>1</sup> per illustrare i casi più spinosi o esemplari diamo alcuni cenni sullo stato dei lavori; all'attivo della seconda serie 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* da Francesca Puliafito, *Una peccatrice* da Daria Motta, *Dal tuo al mio. Teatro* e *Dal tuo al mio. Romanzo* da Rosy Cupo, *Primavera* da Giorgio Forni e Carla Riccardi, tutti pubblicati tra il 2014 e il 2022. Nel 2023 sono usciti: *Eva* con il testo della prima stesura, *Frine*, lavoro complesso per la situazione degli autografi (anche se la stessa osservazione vale per tutti i testi verghiani), realizzato da Lucia Bertolini, *Teatro I* (*Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *In portineria*), curato da Barbara Rodà e Federico Milone. E, proprio in fine 2023, *Abbozzi di*

---

<sup>1</sup> Vedi Tavola bibliografica *infra*.

romanzi: *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso*, ancora una fatica di Giorgio Forni.

In corso d'opera le edizioni dei molti racconti sparsi e delle interviste (a cura di Antonino Antonazzo), come le altre prove teatrali, da quelle incompiute alla prima risalente agli anni Sessanta, come *I nuovi tartufi*, *Rose caduche*, la *Commedia dell'amore* o *A Villa d'Este* (*Frammenti di teatro* a cura di Rosy Cupo), ai bozzetti scenici *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe* (curatrice Stephanie Cerruto), che diventeranno base per le ultime fatiche trasformistiche del Verga ovvero le sceneggiature per la nuova arte del cinema agli esordi. Tra i romanzi, in avanzata lavorazione, *Storia di una capinera* (Andrea Manganaro) ed *Eros* (Carla Riccardi e Federico Milone), accomunati dalla complessa elaborazione, dai molti strati di scrittura, che, come *Tigre reale*, *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, documentano gli intensi sforzi di Verga nella realizzazione di un rivoluzionario mondo narrativo. Mancherebbe all'appello – per proclamare il completamento dell'edizione – *Amore e patria*, bloccato dalle vertenze giudiziarie di cui si attende la soluzione.

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 MIC, ma buone speranze di osservare ritmi di lavorazione, se non uguali, almeno approssimati a quelli dei volumi di narrativa e teatro, pur consapevoli delle difficoltà dell'impresa.

Si è iniziato con la *recensio* e la catalogazione di tutte le lettere di Verga presenti nei vari archivi e/o riprodotte in microfilm o conservate in originale, ma non consultabili in quanto facenti parte dei materiali in custodia coattiva presso il Centro per la tradizione manoscritta dell'Università di Pavia, mentre per tutte le missive pubblicabili sono in corso le varie edizioni secondo un piano generale in molti volumi, che presenterà sia l'epistolario sia i carteggi con puntuale e sintetica annotazione. Sono uscite nel 2023 le *Lettere ai nipoti*, a cura di Giuseppe Sorbello, le *Lettere a Felice Cameroni*, *Ferdinando Martini*, *Salvatore Farina*, curate da Maria Melania Vitale.

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

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.

Questo il presente e il futuro insieme.

Ora però occorre 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 il Banco di Sicilia: 1987. Mi sono subito resa conto che dovevo fare un ulteriore 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.<sup>2</sup> E devo anche anticipare che, arrivata alla fine della rassegna, mi sono accorta di aver tracciato la storia – concediamo alla critica verghiana questa gloria – della filologia d'autore esercitata sui testi in prosa negli ultimi decenni del Novecento. Nei primi anni Settanta in una rosa di opzioni per la tesi c'era lo studio dell'autografo del *Mastro-don Gesualdo* di proprietà di Livio Garzanti. Rimasto evidentemente in casa Treves, fino a quando negli anni di leggi antiebraiche, precisamente nel 1936, la gloriosa editrice, che aveva fatto gran parte della storia dell'editoria dell'Italia Unita, chiude, l'autografo passa a Garzanti, e lì rimane inascoltato fino a quando nel dopoguerra scoppia il caso Verga. Nonostante il clamore della vicenda o della 'cattività', come si scrisse, dei manoscritti verghiani, alcuni critici, a cui viene mostrato, lo dichiarano di scarso interesse. Ormai sappiamo che non è così: nel 1979 esce infatti l'edizione critica del romanzo nella sua versione definitiva, la Treves del 1889, ripresa poi nell'Edizione Nazionale nel 1993 e accompagnata da un secondo volume dedicato alla prima redazione pubblicata nel 1888 nella «Nuova Antologia».<sup>3</sup> Ma si può immaginare lo stupore (e anche lo sgomento) della giovane tesista che si vede tra le mani un autografo dove la storia del testo è attestata in una complicatissima stratificazione di fasi con svolte narrative e stilistiche clamorose. 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 in una cronologia persuasiva i tanti abbozzi,

---

<sup>2</sup> Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Il Saggiatore, 1979.

<sup>3</sup> Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888 e Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di Carla Riccardi, Firenze-Catania, Le Monnier, 1993.

ricucendo una trama dispersa in carte scartate dall'autore, dove spesso si trovavano lacune tra una sequenza e l'altra: Verga infatti, sempre pressato da Emilio Treves, procedeva secondo la tecnica del *collage* ritagliando pagine della «Nuova Antologia», dove era uscita a puntate la prima redazione, e raccordandole con elaborazioni nuove. Ma si trattava soprattutto di inventare una rappresentazione efficace, ordinata 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, sotto la guida di Dante Isella, un primo modello di formalizzazione delle varianti 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 Perroni: abbiamo ora un catalogo consultabile presso la Fondazione Verga. Microfilm che documentano un materiale enorme, che purtroppo nel 1978, quando la Regione Sicilia acquistò dagli eredi, non giunse per intero 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, mentre tutto il prezioso patrimonio documentale è stato posto in custodia coattiva dall'autorità giudiziaria presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Disponiamo, come si è detto, dei microfilm e, grazie all'iniziativa della Fondazione Verga, delle copie digitalizzate di questi, procurate per una più duratura conservazione e anche per una migliore leggibilità. E attendiamo la liberazione dei materiali sequestrati.<sup>4</sup>

### *Nasce la Fondazione Verga*

Nel 1978 grazie all'iniziativa di Francesco Branciforti nasce la Fondazione Verga e nel 1981 l'Edizione Nazionale. Nel 1986 Branciforti pubblica *Lo scrittoio del verista*, ampia e illuminante ricognizione delle carte verghiane ritornate a Catania, nell'Edizione Nazionale, nel primo importantissimo titolo *I tempi e le opere di Giovanni Verga*.<sup>5</sup> Branciforti non si limitava a de-

<sup>4</sup> Per una sintesi della vicenda, si veda: Gabriella Alfieri, *I manoscritti secretati di Giovanni Verga*, «Italiano Digitale», XVI (2021), 1, gennaio-marzo, pp. 221-224.

<sup>5</sup> *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, con saggi di Giuseppe Galasso e Francesco Branciforti, Firenze, Le Monnier-Banco di Sicilia, 1986. È stato ripubblicato per iniziativa della Fondazione Verga nel 2022 con il titolo *Lo scrittoio del verista* e con una presentazione firmata da Gabriella Alfieri e Carla Riccardi (Novara, Interlinea, 2022).

scrivere gli autografi pervenuti a Catania, ma forniva la linea d'intervento editoriale, analizzando tutti gli aspetti e le specificità dei singoli testi per editare l'intero *corpus* verghiano, realizzando «un autentico capolavoro di ingegneria filologica per indicare ai futuri editori il percorso da seguire per realizzare un'edizione critica attendibile filologicamente, e basata su 'una lettura radiografica del testo'»<sup>6</sup> che documentasse negli apparati il percorso creativo e correttorio dei testi e nelle introduzioni tutto quanto utile a ricostruirne la storia esterna e interna:

particolari biografici, notizie tratte dai carteggi, esame dei manoscritti, censimento delle stampe apparse vivente l'autore, rapporti di continuità e di rottura tra diversi momenti e diverse fasi. [...] [l'edizione] non avrebbe costituito una monade, circoscritta ed esaurita in se stessa: pur con un suo autonomo significato essa sarebbe stata funzionale al testo, giustificandone la configurazione non solo nell'esito definitivo ma nei suoi vari passaggi, che disposti nella loro identificata stratigrafia erano offerti a suo corredo.<sup>7</sup>

Scorrendo l'analisi di Branciforti si realizzano subito alcune osservazioni generali: ognuno dei testi pone problemi ecdotici diversi, che hanno richiesto, pur nell'uniformità dei criteri di edizione e di formalizzazione degli apparati, soluzioni diverse sia per la varia consistenza delle testimonianze autografe e a stampa, sia per il diverso percorso di composizione di romanzi, novelle, teatro. Le novelle presentano sempre una prima (e a volte una seconda) stampa in rivista, non così i romanzi e mai ovviamente il teatro. Per drammi e commedie il problema che si presenta e crea maggiori difficoltà di rappresentazione è quello di stesure multiple atto per atto, da cui la necessità di destinare molti materiali non collocabili negli apparati in cospicue appendici. Evento che tuttavia si concretizza anche per novelle e romanzi per i quali esistono numerosi abbozzi o stesure non definitive.

Nell'officina verghiana si distinguono due laboratori fondamentali: il primo si colloca tra il 1874 e il 1881 ovvero tra *Nedda* e *I Malavoglia*, il secondo (1882-1889) tra *Novelle rusticane* e *Mastro-don Gesualdo*. Sono due decenni – all'incirca – molto diversi per esperienze creative e per evo-

---

<sup>6</sup> *Lo scrittoio del verista*<sup>2</sup>, p. 9.

<sup>7</sup> Mario Scotti, *Giovanni Verga*, in Mario Scotti - Flavia Cristiano, *Storia e bibliografia delle Edizioni Nazionali*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002, pp. 242-247, a p. 245.

luzione ideologica. E le testimonianze autografe (ma anche bozze e stampe precedenti, soprattutto per le novelle che escono in riviste e giornali) contribuiscono a ricostruire e scandagliare criticamente il rivoluzionario percorso del Verga. La rassegna che segue ha lo scopo di dimostrare come quel percorso, ipotizzato e suggerito da Branciforti, si sia concretizzato nelle due serie dell'Edizione Nazionale.

### *1987-2003 La prima serie dell'Edizione Nazionale*

Nel 1987 escono i due primi volumi: *Drammi intimi* e *Vita dei campi*,<sup>8</sup> due testi che pongono problemi molto diversi e di diverso grado di complessità, ma già rivelatori dei procedimenti creativi di Verga. Non ripercorro se non per sommi capi la storia di *Vita dei campi*,<sup>9</sup> storia singolare e emblematica della ricerca verghiana, come pure delle violenze 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. Subito 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 ultime bozze in pagina (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, ma anche di aggiungere appendici, che documentino i vari momenti elaborativi attraverso la trascrizione di abbozzi, spesso trasformati dall'autore in copie di lavoro con lezioni che fanno evolvere il testo verso redazioni successive. Anche la vicenda editoriale della raccolta è particolare: ristampata in edizione riccamente illustrata nel 1897 (Tr<sup>4</sup>),

<sup>8</sup> Giovanni Verga, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di Gabriella Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier-Banco di Sicilia, 1987; Giovanni Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier-Banco di Sicilia, 1987; ora reprint ed. 1987, a cura di Carla Riccardi, Interlinea, Novara 2021 <https://www.interlinea.com/scheda-ebook/giovanni-verga/vita-dei-campi-9788868574109-434984.html>, pp.49-74. La citiamo come *Vita dei campi*.

<sup>9</sup> *Vita dei campi*, pp. XI-XLVII.

presenta testi assai diversi dalla *princeps* (1880: Tr<sup>1</sup>), perché Verga interviene quando si può ricomporre il testo, e a diciassette anni di distanza, non essendo rimasto fermo alle soluzioni stilistiche e alle teorie del narrare del 1880-81, corregge, facendo calare sulle novelle una patina gesualdesca, normalizzando la sintassi anormale, la vera colloquialità ‘dialettale’, o meglio quotidiana e regionale, della sua pagina. La *princeps* continua a essere pubblicata fino al 1940, quando *Vita dei campi* compare nel primo dei due volumi di novelle, curati da Vito e Lina Perroni per Mondadori, in una veste nuova e sconcertante. Non fa grande notizia, anche se un paio di critici più attenti si accorgono delle discrepanze,<sup>10</sup> attribuite dai Perroni alla revisione operata sui manoscritti, finché quasi casualmente emerge nel 1954 l’esistenza dell’edizione illustrata, che per il costo e per la limitata tiratura non aveva avuto diffusione. Esce così una nuova edizione, anche questa di lusso, in cui il solo Vito Perroni dichiara di averla riprodotta.<sup>11</sup> Per il primo caso si è avanzata l’ipotesi che i curatori nel ’40 non conoscessero la stampa 1897, perché i testi non coincidono e conservano refusi minimi, ma in gran numero risalenti alla ristampa Bemporad 1929. Avevano rinvenuto probabilmente tra le carte verghiane le bozze dell’edizione del ’97 e le avevano usate per correggere la Bemporad. Si è allestito così, tranne che per *L’amante di Gramigna*, presente in tre redazioni a stampa molto diverse tra loro, un apparato evolutivo che documenta le vicende successive alla *princeps*. Non si è, anche se dopo molte discussioni, riprodotto per intero Tr<sup>4</sup>, in quanto, a parte *Gramigna*, tutti i pezzi sono collazionabili con Tr<sup>1</sup>, in modo che il lettore ha immediatamente sotto gli occhi la genesi e l’evoluzione del testo in due fasce successive di apparato. Soluzione che, come vedremo, per ragioni evidenti e molto condivisibili non si è adottata per l’altra raccolta, *Novelle rusticane*, revisionata a fondo dall’autore addirittura quarant’anni dopo.

Gli anni 1881-1883 sono segnati da un’attività di scrittura novellistica che potremmo definire compulsiva: Verga, all’indomani del fiasco dei *Malavoglia*, inizia subito il secondo romanzo del ciclo, producendo nel triennio ben sette abbozzi, scartati quando si rende conto di dover dare un inizio diverso al *Mastro*. Contemporaneamente lavora alle *Rusticane*, di cui aveva già nel cassetto *La roba*, *Cos’è il re*, *Storia dell’asino di S. Giuseppe*, che

<sup>10</sup> Cfr. nota 72 dell’edizione critica.

<sup>11</sup> Cfr. nota 9.



usciranno nel 1883 dal Casanova, e a *Per le vie*, realizzando un cambio di ambientazione, già sperimentato per altro in *Primavera*.

Si può aggiungere che in questo triennio di decisa evoluzione ideologica, di ripensamento teorico o di poetica è ovvio che la sperimentazione e la ricerca su realtà e tematiche diverse sia un obbligo, un'ancora di salvezza per uno scrittore mai disposto a ripetersi, ma sempre teso a nuove prospettive.

*Drammi intimi*, uscito nel 1884 dal Sommaruga, non registra fenomeni rilevanti di ricezione né nel pubblico né nella critica, sommersa certo dal successo del dramma *Cavalleria rusticana*. E, forse perché poco noti, questi racconti, eterogenei ma rappresentativi della perenne sperimentazione verghiana, furono soggetti in seguito a ristampe abusive: fenomeno molto ottocentesco.

Pochi gli autografi rimasti: dei *Drammi ignoti* si conserva un solo manoscritto assai lontano dalla redazione in rivista, il che fa supporre correttamente alla curatrice corposi interventi sulle bozze. *La chiave d'oro* presenta due manoscritti siglati A e B, il primo si legge nel microfilm VIII del Fondo Mondadori, il secondo nell'autografo della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania (BRUC 234). B è un rifacimento minuto e generalizzato nella forma, sia a livello di struttura sia di lingua, che evidenzia nella collazione con la stampa come lo scrittore sia intervenuto cospicuamente anche in questo caso sulle bozze. Le altre quattro novelle sono attestate solo dalla redazione in rivista. Molto interessante e rivelatrice di una pratica già *in nuce* negli anni Sessanta con la commedia mai stampata *I nuovi tartufi* l'alternanza novelle/teatro con la riduzione di *I drammi ignoti* in *Dramma intimo*, un tentativo rimasto incompiuto e realizzato tra l'84 e l'85 con quattro abbozzi non omogenei e frammentari, che Gabriella Alfieri offre in appendice, confrontandoli con la novella e rilevando un tipico modo verghiano di passaggio da novella a romanzo, fatto di numerosi abbozzi parziali. Lo stesso fenomeno si presenta per i drammi tratti dalla *Lupa* e da *In portineria*, dove alcuni atti testimoniano un percorso elaborativo più complesso e difficile. E anche per *Dal tuo al mio*, dove il passaggio sarà inverso: dal teatro al romanzo. L'attitudine si protrarrà fino alle sceneggiature per il cinema: soprattutto per le due *Cacce*, *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*.

*Le prime edizioni dei romanzi*

Nel 1988 escono *I carbonari della montagna* e *Sulle lagune*, i due romanzi d'esordio (a cura di Rita Verdirame): anni 1861 e 1862-1863. Del primo si ha un solo manoscritto, di cui si conserva presso la BRUC in originale solo il primo dei quattro fascicoli che lo componevano, mentre nella sua interezza è documentato nei microfilm I-II del Fondo Mondadori. Si tratta di una copia in pulito, su cui il giovane autore opera una serie fittissima di correzioni sostanziali e di aspetto linguistico, la cui qualità è adeguatamente commentata nell'Introduzione della curatrice e documentata nell'apparato genetico del testo critico. Ai *Carbonari* è unito *Sulle lagune*, di cui il manoscritto è perduto: ritrovato dal De Roberto, grazie ai brani citati da questi in *Casa Verga e altri saggi verghiani* (a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964), se ne conserva una parte molto esigua limitata al *Prologo*: un confronto tra questi lacerti e il testo definitivo chiude l'Introduzione dell'edizione, che presenta dunque il solo testo della *princeps*.

Il 1988 è un anno felice per l'Edizione Nazionale: escono *Tigre reale I e II* (a cura di Margherita Spampinato)<sup>12</sup> e *Mastro-don Gesualdo 1888 e Mastro-don Gesualdo 1889* (a cura di Carla Riccardi).

Ambedue i romanzi, tanto lontani sia cronologicamente, sia come tematica sia per stile, si presentano in due redazioni: la prima di *Tigre reale* rimane consegnata a due manoscritti, un autografo A e una copia a<sup>1</sup>, la prima del *Mastro* fu stampata a puntate nel 1888 nella «Nuova Antologia». Illustro sia pur schematicamente il percorso critico, perché utile per romanzi già risolti filologicamente come *Eva* o in via di edizione come *Eros* in particolare. Certo per le due redazioni di *Tigre reale* si può ben citare – e lo fa subito Margherita Spampinato Beretta – la distinzione proposta da Francesco Branciforti in *Lo scrittoio del verista*.<sup>13</sup>

In *primis* è diversa l'onomastica, proliferano i personaggi e quelli già delineati hanno tratti fisici diversi; le località degli eventi cambiano, così come la struttura, prima capitoli disposti linearmente, in seguito divisione in capitoli. In comune c'è solo la nuda *fabula* ovvero la passione di un giovane ed elegante diplomatico per una contessa russa: in A e a<sup>1</sup> troviamo

<sup>12</sup> Giovanni Verga, *Tigre reale I*, edizione critica a cura di Margherita Spampinato Beretta, Firenze, Le Monnier, 1988; Giovanni Verga, *Tigre reale II*, edizione critica a cura di Margherita Spampinato Beretta, Firenze, Le Monnier, 1988.

<sup>13</sup> *Lo scrittoio del verista*<sup>2</sup>, pp. 42-49.

la *femme fatale* dei precedenti romanzi, basati sull'analisi convulsa e un po' ossessiva di un'idea d'amore vissuto fino alla tragedia, tipico del mito dumasiano della *Dame aux camelias*, mentre nel definitivo *Tigre reale II*, uscito da Brigola nel 1875, i protagonisti risultano meglio individuati in un quadro psicologico più maturo: appassionata e sincera nei suoi affetti Nata, più cinico e più ragionatore Giorgio rispetto a Gustavo, primo nome del protagonista travolto dall'*amour fou*: passato il primo impulso amoroso, Giorgio recupera la terra natale, la Sicilia, e la famiglia, replicando la scelta di Enrico Lanti, senza finale tragico (riservato solo a colei che è causa del disordine materiale e morale, Nata), ma rifugiandosi negli affetti della moglie Erminia, personaggio nuovo e simbolo delle certezze parentali, e del figlio. Anche la struttura, che in *Tigre reale I* replica quella di *Eva* e sfrutta l'espedito della lettera per sciogliere i nodi narrativi in pagine fitte di racconti di secondo grado, viene semplificata in *Tigre reale II* con un unico narratore extradiegetico, che poi, entrando come personaggio, cambierà funzione. Tutto ciò è molto bene esposto in un articolato discorso critico da Margherita Spampinato, così come tutte le fasi di stesura e le trattative con Treves, che diede infine (gennaio 1874) parere negativo sul primo manoscritto, sicché Verga iniziò a correggerlo, fino al netto rifiuto dell'editore. Dopo il quale lo scrittore abbandona la prima stesura, ricavando però da alcune sequenze la novella *Certi argomenti*. Nell'introduzione vengono esaminati gli strati redazionali, le correzioni comuni ai due manoscritti, quelle autonome della copia A<sup>1</sup>, le varianti definitive di A, distinte nelle due fasi A<sup>1</sup> A<sup>2</sup>, risalenti a un'ultima fase correttoria ipotizzata nel marzo '74 nel tentativo di riagganciare Treves. Nell'agosto Verga si accorda con Brigola, che aveva appena stampato in volumetto il grande successo novellistico, *Nedda*. L'apparato genetico rappresenta le varianti dei due manoscritti, distinguendo gli strati con le sigle attribuite. In *Appendice* sono riportati: un nuovo tentativo di *incipit*, uno schema intitolato «Idea fondamentale di *Tigre reale*» ovvero la sintesi della trama definitiva, con ogni evidenza collocabili prima dell'inizio di *Tigre reale II*. Verga infatti lavora orizzontalmente, cercando di recuperare materiali precedenti, anche se nell'impostare un nuovo manoscritto utilizzerà poco del materiale ritenuto in un primo tempo da salvare. L'autografo A, dunque, nella sua notevole stratificazione è esemplare della scrittura di Verga in continua evoluzione, frutto di un lavoro di ricerca inesausto. Chiude l'edizione un

ampio e fondamentale studio dell'ordito linguistico del manoscritto, fitto di incertezze, altalenante tra forme disusate, toscane, emersioni dialettali, irregolarità morfosintattiche, forme paragrafematiche discordanti.

L'edizione critica di *Tigre reale II* si apre con una documentata storia delle ristampe, quattro presso Brigola fino al 1883, e cinque presso Treves dall'1884 al 1919, mentre in un paragrafo conclusivo si dà conto delle varianti sorprendentemente cospicue della ristampa del 1878, di quelle fondamentalmente morfologiche e di punteggiatura tendenti ad ammodernare del 1884. Ancora nella seconda edizione Treves 1887 continua la revisione della punteggiatura e l'attenuazione dei fiorentinismi; nella terza del 1892 di nuovo si rilevano ritocchi grafici e interpuntivi, mentre i refusi si tramandano di stampa in stampa e, dato che quest'ultima viene adottata come testo critico, si rende necessaria un'attenta correzione sulla base delle lezioni corrette di edizioni precedenti. E se ne dà elenco. La scelta come testo critico dell'ultima edizione su cui l'autore è intervenuto comporta che nell'apparato si dia conto delle lezioni del manoscritto e di quelle delle stampe precedenti, accostando così un processo genetico a uno evolutivo, che produce un effetto ambiguo, situando un testo appartenente a una fase sperimentale a un'altra di forte ripensamento non solo stilistico, come dimostra la vicenda di *Vita dei campi*. Molto analitica e ampiamente esemplificata la gestazione dell'opera e l'esame comparativo, condotto con grande finezza critica, dei brani che slittano dalla fase 1 alla fase 2.

L'autografo definitivo, conservato in BRUC Ms.U. 5360, è descritto dettagliatamente in parallelo con il rilievo della qualità del lavoro scritto, come sempre complesso, in quanto molto stratificato; il che determina disordine nella partizione dei capitoli, spesso incoerente, forse avvenuta in un secondo momento e in fasi successive. Altri paragrafi sono dedicati ai tagli definiti senza compensazione, dove non c'è sostituzione delle sequenze eliminate, con compensazione in caso contrario; poi sono segnalate le aggiunte, le dislocazioni e gli intarsi. Il tutto con fitta campionatura e acuti rilievi critici.

L'altro romanzo da cui Verga si aspetta il successo definitivo è *Eros*: 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: una seconda sempre da Brigola nel '76 e poi da Ottino,

legato a Brigola come responsabile della sigla editoriale, nel 1880, infine dall'84 da Treves fino all'ultima del 1920.

Anche *Eros* ha una storia complessa di rifacimenti: un primo ms  $\alpha$  intitolato *Aporeo* è da considerare come prima redazione non solo per i diversi nomi dei personaggi, ma soprattutto per la fitta stratificazione di fasi correttorie, che lo indicano come esemplare di un primo tormentato momento elaborativo. Non manca uno schema in fondo a c. 79 (il ms comprende 115 carte), dove sono indicate linee correttorie per i caratteri e i comportamenti dei personaggi. Seguono altri quattro autografi, tutti incompleti o che si integrano a vicenda, la cui sequenza cronologica, non semplice da definire, è tuttora oggetto di verifica. È in lavorazione l'edizione critica di *Eros*, primo tra i romanzi a presentare più stesure con stratificazioni e intrecci tra redazioni.

#### *Le ultime raccolte di novelle*

Negli anni Novanta escono in sequenza le edizioni di *I ricordi del capitano d'Arce* (1992 a cura di Stefano Rapisarda) e *Don Candeloro e C.i.* nel 1994 a cura di Cosimo Cucinotta). Questa cronologia di pubblicazione, che ha anche delle ragioni casuali dovute al lavoro più o meno concomitante dei curatori, rispecchia felicemente l'intreccio compositivo tra le due raccolte, prassi non nuova, ma già sperimentata da Verga con *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, *Mastro-don Gesualdo* e *Vagabondaggio*, e messa accuratamente in luce nelle introduzioni. Verga all'indomani della pubblicazione del *Mastro-don Gesualdo*, anzi con ogni probabilità durante le ultime fasi correttorie delle bozze, inizia a studiare vicende dell'alta società, non tanto per contrasto con gli ambienti siciliani o di sottoproletariato e piccola borghesia milanese, ma per sperimentare le tecniche di rappresentazione di un ambiente diverso, per riprodurre le «mezze tinte dei mezzi sentimenti», «miniare» atti e passioni «espresse con più delicate sfumature»,<sup>14</sup> comunicare il non detto, l'inespresso, ma sottinteso, velato da forme affinate di educazione. A questo serve il cosiddetto 'romanzo di Ginevra', ovvero le otto novelle a partire da quella eponima fino a *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, naturalmente in funzione del romanzo successivo, *La duchessa di Leyra*.

<sup>14</sup> *I ricordi del capitano d'Arce*, edizione critica a cura di Stefano Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1992, p. xi e *CARTEGGIO*, p. 242.

Otto studi in scenari come salotti, teatri, luoghi di vacanza, punti d'incontro delle alte sfere, dove la molla dell'azione non è più economica (o non la sola e non prevalente), dove i drammi dell'amore sono vissuti come su una scena e lo scandaglio della psicologia femminile è al centro per costruire il carattere della futura Isabella di Leyra, di cui abbiamo già conosciuto i palpiti sentimentali nel *Mastro 1888*. Come d'abitudine Verga pubblica i testi in rivista prima di riunirli in volume. Il dato interessante è che, mentre escono dal giugno '89 al novembre '90 i vari pezzi dei *Ricordi*, vengono pubblicate anche ben sei delle dodici novelle del *Don Candeloro* e precisamente quelle "teatrali", dove la maschera e la finzione sono al centro del discorso ideologico: *Paggio Fernando*, *Le marionette parlanti*, *La serata della diva*, *L'opera del Divino Amore*, *La vocazione di suor Agnese* dal febbraio '89 al maggio '90. Perché la finzione, diversamente motivata, è al centro di ambedue le raccolte, e "fra le scene della vita" come si intitolerà l'ultimo racconto del *Don Candeloro* è impossibile trovare la verità, perché come nello sfogo del farmacista don Erasmo: «La verità...la verità...Non si può sapere la verità! [...] Non vogliono che si dica la verità!... Preti, sbirri, e quanti sono nella baracca dei burattini!... che menano gli imbecilli per il naso!... proprio come le marionette!...».<sup>15</sup>

Ma ciò che è più importante è che non solo di contemporaneità compositiva e unità poetica si tratta, ma di un progetto unitario, che, dopo molte trattative in un momento di acuta crisi finanziaria dapprima con Treves, poi con Chiesa e Guindani, poi con Giannotta, infine riapproda in casa Treves.

Il 18 gennaio 1890 così Verga riassume la situazione dei *Ricordi* da proporre a Chiesa e Guindani in una lettera a De Roberto:

Le 12 novelle dovrebbero essere disposte in quest'ordine: 1 I Ricordi del capitano d'Arce 2 Giuramenti da marinaio 3 Commedia da salotto 4 per sempre uniti 5 Carmen 6 L'ultima recita (inedita) 7 Olocausto 8 Paggio Fernando (inedite) e le ultime 4 già pubblicate nei *Drammi intimi*: I drammi ignoti 10 L'ultima visita 11 Bollettino sanitario 12 La chiave d'oro.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Don Candeloro e C.i.*, a cura di Cosimo Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze-Catania, Le Monnier-Banco di Sicilia, 1994, p. 108.

<sup>16</sup> Ivi, p. xi.

Fallita l'ipotesi Chiesa-Guindani, Verga torna a Treves con un materiale, che tiene ancora insieme i due filoni novellistici, se il 18 dicembre 1890 l'editore invia, insieme alle istruzioni per la firma del contratto, una postilla in cui il volume da consegnare con il titolo *Don Candeloro e C.i. Scene serie e semiserie* avrebbe contenuto tredici novelle, già editate in rivista, e tre del volume *I drammi ignoti* (cioè *Drammi intimi*). In contraddizione era aggiunto un «Articolo addizionale», dove si stabiliva che le sedici novelle sarebbero state pubblicate in due volumi, *I ricordi del capitano d'Arce* e *Don Candeloro e C.i.*<sup>17</sup>

Al contrario il contratto del 3 marzo 1890 riguarda ancora il volume unico *Don Candeloro e C.i. Scene serie e semiserie*, titolo a questo punto chiaramente provvisorio. Solo quattordici racconti vengono inviati a Treves, che si lamenta infatti di essere ricasato nel «tranello» ovvero nell'avviare una stampa senza il volume completo.<sup>18</sup> In aprile Verga è quasi stupefatto del fatto che il volume, gli sia «cresciuto fra mano»,<sup>19</sup> tanto che il 10 giugno riceve le bozze dei primi otto pezzi, ancora probabilmente racconti dei *Ricordi* e di *Candeloro* mescolati. Intanto Verga scrive e pubblica tra aprile e giugno '90 *Le marionette viventi*, *Le angustie di Bracale*, *La vocazione di suor Agnese* e *L'opera del Divino Amore*. Aumentava la quantità di testi e insieme si diversificavano i due filoni, così che Verga dovette a questo punto decidere la separazione in due volumi.

Il ciclo del capitano d'Arce si concludeva con *Prima e poi* (i due pezzi pubblicati separatamente in rivista e qui riuniti); *Ultima visita*, *Bollettino sanitario* e gli ultimi tre racconti del volume dell'84 venivano recuperati (*I drammi ignoti* con il titolo mutato in *Dramma intimo*), mentre erano messi definitivamente da parte *La chiave d'oro* e *Olocausto*.

Molto varia è la situazione dei testimoni presenti solo in parte alla BRUC e in parte documentati dai microfilm del Fondo Mondadori: le prime tre novelle sono presenti solo in bozze, come *Dramma intimo* e *Bollettino sanitario*, *Ultima visita* in copia di mano del fratello Mario e tre bozze in colonna, due frammenti autografi e bozze in colonna per *Carmen*,

<sup>17</sup> Gino Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, pp. 112-113 [VERGA E I TREVES].

<sup>18</sup> Lettera del 12 giugno 1890: «Il solo rimprovero che ho da farmi è di aver cominciato la stampa quando non c'era pronto tutto il materiale. Ad ogni esperienza dico ch'è l'ultima volta, e poi ci ricasco.», VERGA E I TREVES, p. 111.

<sup>19</sup> Lettera a De Roberto del 21 aprile 1890, LETTERE SPARSE, p. 246.



e bozze in pagina per *Né mai né sempre*, un autografo completo con titolo *Per sempre uniti*: e sottolineiamo che Verga lavora molto sui titoli in questa fase. Più documentati: *Ciò ch'è in fondo al bicchiere* con un autografo completo, una copia di mano di Mario e bozze in pagina, e *Prima e poi* per la presenza degli autografi delle redazioni uscite separatamente in rivista e delle bozze della stesura unificata.

Tutti i materiali sono stati collazionati con la *princeps* Treves 1891: autografi, bozze e i testi dell'84 per i «drammi intimi». L'apparato più corposo è quello di *Prima e poi* per la presenza di tre frammenti autografi, cassati, concorrenti con la redazione definitiva di A, rappresentabili tuttavia in apparato. Ne risulta che Verga sottopose come d'abitudine i testi a una revisione attenta non solo formale, che fa presupporre al curatore sulla base della documentazione di *Prima e poi*, che la conserva, una fase intermedia manoscritta anche per altri pezzi. Si può osservare che il caso di quest'ultimo racconto è particolare, in quanto al momento del trasferimento in raccolta si trattava di unificare i due segmenti: dunque l'operazione era più delicata e richiedeva una nuova stesura. Conosciamo interventi cospicui e decisivi addirittura sulle bozze in pagina dei *Malavoglia* e del *Mastro*: la famosa incontentabilità del Verga! Certo si consideri anche la sequenza stampa dell'84, bozze, manoscritto di Mario: per *Ultima visita* i notevoli interventi da un passaggio all'altro possono avvalorare l'ipotesi di manoscritti intermedi tra rivista e volume, ma bisogna valutare la vicenda editoriale complessa e unita a quella di *Don Candeloro* e la serie di bozze provvisorie relative a un primo volume, che doveva unire molte novelle, poi divise.

Pregevole comunque il capitolo dedicato alla *Genesi del testo*, dove viene ricostruita attentamente la tradizione del testo.

L'edizione del *Don Candeloro e C.i* chiarisce ulteriormente i rapporti con *I ricordi*: secondo i modelli precedenti ogni novella è esaminata capillarmente nei vari passaggi autografi, molto complessi nei casi di fitta elaborazione, fino alla stampa in rivista con l'intermezzo delle bozze, ove sopravvissute. Molto opportuno in questo caso il capitolo sull'*editio princeps*, non solo per l'analisi della fitta variantistica tra rivista e volume, con l'intermezzo anche in questo caso delle bozze, dove esistenti, ma perché tale analisi rende conto delle ragioni ideologiche e delle linee stilistiche di una revisione, linee che si discostano in questa fase da quelle operanti



nel momento della stesura dei singoli testi. Verga organizza, come sempre del resto, un vero macrotesto unificato da quelle ragioni e teorizzato nella novella epilogo *Fra le scene della vita*, titolo primitivo: *Farse tragiche*. Se torniamo a considerare la genesi comune delle due raccolte e, quindi, a pensare a *Fra le scene della vita* come una probabile prima conclusione del volume unico, possiamo ipotizzare che Verga abbia voluto sottolineare sia per i personaggi delle classi alte con le loro rigide e menzognere regole sociali, sia per commedianti e quaresimalisti con i loro maneggi e le loro finzioni come unica sia la simulazione, il teatro, l'ipocrita commedia umana.

Nel 1994 esce *Dal tuo al mio* romanzo e nel 2003 *Per le vie*, per le cure il primo di Tania Basile, il secondo di Raffaele Morabito. A questo punto, 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 più di un decennio decisamente produttivo, si blocca e ripartirà quasi dieci anni dopo con un nuovo Comitato e un nuovo editore, Interlinea di Novara grazie all'intesa con Roberto Cicala, un collega ovviamente sensibile al lavoro filologico.

## 2014 - 2023 La seconda serie

### *Si riparte con I Malavoglia*

Il primo volume nel 2014 è gloriosamente *I Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco in una edizione completamente riveduta, direi praticamente rifatta,<sup>20</sup> 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 recentemente nell'Edizione Nazionale dei *Promessi sposi*.

La revisione si rendeva necessaria grazie anche a nuove testimonianze

<sup>20</sup> Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2014 [*I MALAVOGLIA*].

epistolari, che anche prima della nuova edizione avevano permesso di articolare la storia compositiva del romanzo nelle varie fasi delle trattative con Treves, qui per la prima volta vero punto di riferimento come consigliere, *editor*, si direbbe, *ante litteram*. La gran massa certo piuttosto caotica dei materiali è stata districata sapientemente: soprattutto i nove abbozzi sono stati sistemati in una cronologia definitiva. Le prime tre carte M<sup>1</sup> e M<sup>2</sup> sono quanto sopravvive del primo *Padron 'Ntoni*, il cui inizio è inviato a Treves insieme alle *Storie del castello di Trezza* nell'autunno 1874. Segue M<sup>3</sup>, le 80 carte che rappresenterebbero la probabile fase 1876, quando Verga inizia serrate trattative con Treves, che per il pagamento richiesto di 3000 lire fanno ipotizzare che del bozzetto si vuol fare un romanzo: del resto M<sup>3</sup>, acefalo e incompiuto, presenta gran parte delle sequenze del testo definitivo seppur in forma bozzettistica, quasi che Verga traduca in una prosa descrittiva gli usi e i riti registrati nel Pitрэ.

Sarà M<sup>3</sup> l'oggetto del «sacrificio incruento» di *Padron 'Ntoni*, che in parte – le cc. 82-90 – diventerà base per *Cavalleria rusticana*.

Testimonianza della 'rivoluzione' malavogliesca è il ms M<sup>4</sup>–M<sup>4 BIS</sup>: le 22 carte, numerate da 27 a 48, contigue a M<sup>3</sup> per richiami interni, mostrano un testo base, per la prima volta con divisione dei capitoli e con la nuova '*ngiuria*' per i protagonisti ovvero Malavoglia e non più Piedipapera. Scritte con inchiostro nero e fittamente corrette per lo più sui margini, testimoniano due tentativi di avviare una nuova stesura di parte dei capp. IV e V. Tutto ciò ha posto problemi di rappresentazione per la necessità di distinguere le due fasi, problema risolto grazie alle differenze di inchiostro e di *ductus* e di collegamenti interni ai due testi. Se la lettura della grafia verghiana pone delle difficoltà, tuttavia l'estrema razionalità dello scrittore nell'elaborazione delle varie fasi è di grandissimo aiuto per l'editore critico. In Verga tutto torna, tutto è collegato, salvo caduta o perdita di manoscritti.

Nell'*Appendice II*, in cui sono riportati gli abbozzi da M<sup>1</sup> a M<sup>3</sup>, M<sup>4</sup> e M<sup>4 BIS</sup> sono due testi distinti, ognuno con un apparato genetico piuttosto denso, che testimonia il lavoro intenso per liberarsi della modalità bozzetto, ancora evidente in M<sup>4</sup>, e in via di superamento in M<sup>4 BIS</sup>: in ambedue appare per la prima volta la divisione in capitoli, dalla fine del III al V. Viene tuttavia il sospetto, non adombrato nella descrizione del Cecco, che M<sup>4</sup> sia non solo collegato a M<sup>3</sup>, ma sia parte di quell'inizio che manca e che, dunque, il principio della novella inviato a Treves possa essere rappre-

sentato dalle 26 carte non presenti, data la struttura, i nomi dei personaggi, mentre M<sup>4 BIS</sup> rappresenta lo scatto in avanti. Si noti che si tratta spesso di fasi che convivono nelle medesime carte, dunque testi da dipanare con grande attenzione, come del resto è stato fatto.

Si arriva così a M<sup>5</sup>, cc. 11-80, precedute dal piano generale della serie, ancora col titolo *La Marea*, in cui convivono due fasi: la fase M<sup>5</sup> per testo base e parte delle correzioni e la fase M<sup>8</sup> per le carte 75-80 che, rinumerate 12-17, costituiscono la continuazione di M<sup>8</sup>. M<sup>5</sup> diventa a un certo punto l'esemplare di lavoro per il manoscritto definitivo. Le date di lavorazione possono essere quasi certe: tutto il lavoro da M<sup>4</sup> a M<sup>5</sup> base si situerebbe tra il febbraio '78 e il marzo '80. M<sup>5</sup> fissa, anche se con «un'articolazione di dettaglio molto diversa, le sequenze che compariranno nella versione finale»;<sup>21</sup> dalla metà del cap. I al cap. V, e testimonia due fasi di lavoro: una stesura base con varianti genetiche e una revisione, che viene rappresentata in un apparato evolutivo. Si tratta di una fase correttoria densissima soprattutto nelle sequenze del cap. II – dedicate alle chiacchiere su 'Ntoni soldato, l'affare dei lupini, la conversazione nel paese tra don Silvestro, don Franco, Piedipapera, compare Cipolla e padron 'Ntoni e poi tra i personaggi femminili – e nelle pagine dedicate al lutto e al funerale di Bastiano.

Se l'affresco su ambiente, personaggi, mentalità ha trovato una sua linea di sviluppo, resta però da definire l'inizio, i capp. I e II: vi sono dedicati M<sup>7</sup> e M<sup>8</sup>, prove ambedue dei problemi che questo comportava: M<sup>7</sup> testimonia un'apertura del romanzo con l'attuale capitolo III, cioè la tempesta con un *incipit* convenzionale ma di sicuro effetto: «Era stata una brutta giornata di novembre...»; M<sup>8</sup> modifica e inizia con la sequenza del «consolo» e delle esequie di Bastianazzo, il che obbliga al recupero per anallessi degli antefatti rappresentati, messi in scena nell'affresco'.

Questa variante è subito scartata, così come quella di M<sup>7</sup>: vengono aggiunti i due capitoli iniziali di A (cc. 1-42) senza modificare la numerazione iniziale 1-41 delle carte, che diventeranno 43-68. Ed è singolare che l'inizio del romanzo registri un percorso quasi a rovescio, dove la definizione dell'inizio si colloca praticamente a fine stesura.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *I Malavoglia*, p. XLIX.

<sup>22</sup> Si veda anche Francesco Branciforti, *L'autografo dei "Malavoglia"*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981*, Catania-Fondazione Verga, 1982, vol. II, pp. 515-562.

Il paragrafo dedicato dal Cecco ai *Criteri di edizione* illustra con chiarezza le tecniche di formalizzazione degli apparati, che, come già accennato, sperimentati per la prima volta nell'allestire l'edizione critica del *Mastro-don Gesualdo* (1979), si sono perfezionati sia nei testi verghiani usciti nell'Edizione Nazionale sia nelle edizioni critiche dei *Promessi sposi*, sia del *Fermo e Lucia* nel 2006 sia degli *Sposi promessi* nel 2012 (Edizione Nazionale, Milano, Casa del Manzoni), esempio di un lungo lavoro sulle carte d'autore che ha restituito materiali di fondamentale importanza per la comprensione dell'itinerario creativo dei due grandi narratori ottocenteschi. Nel costruire gli apparati della rinnovata edizione critica dei *Malavoglia* Ferruccio Cecco ha saputo districare con pazienza e intelligenza la massa caotica dei manoscritti, ricostruire un chiaro percorso delle varie stesure, rappresentarle in trascrizioni e apparati chiari e leggibili, in modo da restituire il senso dell'evoluzione del testo e l'eccezionalità della ricerca verghiana: Verga giunge con continue riscritture, quasi ossessive, a un risultato di grande modernità, che dovrà attendere molto tempo prima di essere compreso da lettori e critici.

#### *2016: Novelle rusticane e un'intricata ristampa*

La storia editoriale presenta alcune analogie con la vicenda di *Vita dei campi* ed è ricostruita sulla base dei molti documenti autografi e a stampa in modo esaustivo da Giorgio Forni, partendo da quanto già accertato dal saggio di Paola Bernardi *Per l'edizione critica delle Novelle rusticane* del 1983,<sup>23</sup> condotto principalmente sui microfilm del Fondo Mondadori e da Francesco Branciforti sulla base degli autografi del Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania. Il curatore ricorda anzitutto che tra le diverse edizioni delle *Novelle rusticane* apparse durante la vita del Verga, sia integrali che antologiche,<sup>24</sup> solo due furono curate dall'autore:

<sup>23</sup> Paola Bernardi, *Per l'edizione critica delle "Novelle rusticane"*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 391-410.

<sup>24</sup> Riproducono la princeps, con alcuni refusi ed errori, le seguenti edizioni: Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, Torino, Francesco Casanova, 1885; Giovanni Verga, *Novelle Rusticane. Cavalleria Rusticana*, Auswahl mit Anmerkungen für Schule und Haus, herausgegeben von F. Beck, Bamberg, Buchner, 1898 e 1912 (delle *Rusticane* contiene: *Malaria, Storia dell'asino di S. Giuseppe, La roba, Gli orfani, Cos'è il re*); Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, Sesto San Giovanni, Casa Editrice Madella, 1918. Da quest'ultima stampa, ma

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

V = GIOVANNI VERGA | NOVELLE RUSTICANE | edizione definitiva | riveduta e corretta dall'autore | [Stemma editoriale] | LA VOCE | SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE | ROMA - TRINITÀ MONTI 18 [Sul dorso in basso: L. 5 | roma | 1920], pp. 1-148. [V]

Una seconda edizione fu ristampata nel 1885 da Casanova (d'ora in poi *C'*) in un volume identico a *C* per formato, illustrazioni e impaginazione, ma costellato di varianti minime per lo più interpuntive. L'edizione non ebbe la rilettura dell'autore, come dimostra una serie di errori di *C'* rispetto a *C* puntualmente elencati. Dunque le tappe fondamentali restano tre: l'edizione in rivista di undici novelle (*Riv*) tranne *Di là del mare*, *C* e *V*. Ogni pezzo ha la sua stesura stampata in rivista, che amplia o riorganizza materiali precedenti (i casi più rilevanti sono quelli del *Reverendo*, del *Mistero*, di *Pane nero* e dei *Galantuomini*). Solo sei dei dodici autografi sono conservati fra le carte del Fondo Verga della BRUC, tre completi (*Don Licciu Papa*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe* e *Gli orfani*) e tre mancanti di svariate carte (*Il Mistero*, *Malaria* e *Di là del mare*), per le quali occorre rifarsi al microfilm V del Fondo Mondadori, come per le prime stesure complete di *Il Reverendo* e *Cos'è il Re*.

Fra *Riv* e *C* si situa anche l'edizione in volumetto di *Pane nero* presso Niccolò Giannotta (*G*),<sup>25</sup> in cui Verga aggiunge tre ampi brani attestati anche da sette fogli autografi (*A'*) con rimandi alle carte di *A*. Sono episodi relativi ai tre fratelli protagonisti del racconto: la dichiarazione di Santo a Nena («Poi, il giorno ... non facciamo il male.»), il licenziamento di Carmenio malato («E accadde pure che ... sei tarì al mese. —») e la resa di Lucia alle voglie del padrone («Ah! quel cuore nero ... al vostro posto.»).<sup>26</sup> Certo le aggiunte sono anzitutto effettuate per rispettare l'impegno preso col Giannotta, che prevedeva la stampa in volume di un racconto lungo all'incirca come *Nedda*, ma sono strettamente fun-

---

con innumerevoli errori, deriva Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, Firenze, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, 1919.

<sup>25</sup> Giovanni Verga, *Pane nero*, Catania, Niccolò Giannotta, editore, 1882 (in 16°, pp. 106 + 14 n.n.). Uscito nel maggio del 1882 dalla tipografia di Lorenzo Rizzo, il volumetto fu ristampato identico in giugno con la dicitura «Seconda edizione».

<sup>26</sup> *Novelle rusticane*, a cura di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016 pp. 104-106, rr. 98-140; pp. 117-120; pp. 128-130, rr. 642-685.

zionali all'evoluzione del racconto, che attesta una visione decisamente disincantata del mondo dei miti rustici della *Vita dei campi*, perché i sentimenti totalizzanti dell'amicizia, dell'amore e della gelosia rivelano il volto duramente economico, l'ipocrisia e la degradazione per necessità. Verga ci ha ormai abituato a questi procedimenti correttori per aggiunte, rifacimenti, cesellature che arricchiscono, precisano e a volte ribaltano situazioni narrative, approfondiscono rapporti tra personaggi e psicologie degli stessi.

Fin qui nulla di nuovo, pur con la difficoltà consueta di leggere e interpretare gli autografi, riagganciare nuove lezioni e/o aggiunte al testo base, operazione faticosa certo, ma quasi sempre di successo, data la assoluta logicità della scrittura verghiana.

È con *V*, «edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore», che iniziano le vere difficoltà, ma anche il percorso verso la soluzione più intrigante e persuasiva individuata con notevole acribia dal curatore. Nel 1914 a seguito della proposta di Massimo Bontempelli di inserire «un volume o una scelta di sue novelle» in una nuova collana dell'Istituto editoriale italiano,<sup>27</sup> il Verga rilancia col Treves il progetto di una ripubblicazione, forse già in via di approvazione. Tempi lunghi, però. Solo un anno dopo chiede a Treves una copia rilegata, su cui farà tre minimi interventi, forse pensando di ristampare senza altri ritocchi *C*.

Ma nel frattempo, a causa della mancata registrazione del diritto d'autore da parte di Casanova, escono due edizioni economiche senza *placet* verghiano: dapprima in una veste editoriale scadente (Sesto San Giovanni, Madella, 1918) e poi nella modesta Biblioteca Amena Quattrini (Firenze, Quattrini, 1919). A questo punto è Prezzolini a farsi avanti nel febbraio 1920 per una nuova edizione per la casa editrice «La Voce». Verga accetta; tra febbraio e aprile il contratto è firmato, previo consulto legale da parte di Verga in vista del recupero dei diritti, non unico motivo della massiccia revisione, come sottolinea il curatore, ma anche l'irritazione per le scorriere di stampatori pirati con relativa diffusione di testi malamente editati.

Forni parla di «un'ultima avventura letteraria che il Verga condurrà poi con crescente entusiasmo e impegno», come «estremo gesto di vitalità».<sup>28</sup>

Tra il marzo e il maggio del '20 Verga lavora alacremente alla revisio-

---

<sup>27</sup> Ivi, p. LVII.

<sup>28</sup> Ivi, p. LX.

ne: le bozze vengono inviate all'autore il 4 giugno e il volume, col titolo di *Novelle rusticane. Edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore*, esce ai primi di ottobre di quello stesso anno. Esclusi interventi sul testo di *C* in anni precedenti (Verga interviene quando i testi devono essere ricomposti, come nel caso di *Vita dei campi*), vediamo da quale percorso correttorio esce *V*. Verga fa trarre una copia a mano di *C* e la corregge capillarmente, usando un inchiostro rosso (d'ora in poi *Ms*); *Ms* viene affidato a un dattilografo, che ne fa tre copie, riviste dall'autore senza controllo su *Ms*: fase *Ds*. Una copia di *Ds* è inviata al Prezzolini (*Ds'*), le altre due (*Ds*<sup>2</sup>, *Ds*<sup>3</sup>) restano presso lo scrittore; da *Ds'* derivano le prime bozze che Verga rivede (*Bz*) con l'aiuto di un collaboratore (*Bz*<sup>\*</sup>); un secondo giro di bozze non sarà significativo per la costituzione di *V*.

*Ms* è una copia calligrafica di *C* su fogli protocollo a caratteri molto grandi e a righe ben spaziate per lasciare spazio alle correzioni interlineari. *Ms* copia certamente da *C*: nei 117 luoghi in cui *C'* diverge da *C*, infatti, il copista segue sempre il testo di *C*, tranne che in 9 casi, tutti facilmente spiegabili come iniziative autonome e indipendenti da *C'*. Soltanto in tre casi l'esemplare riprodotto in *Ms* doveva recare una correzione a penna: si tratta proprio dei tre luoghi corretti nell'unica copia di *C* conservata in Casa Verga. Moltissimi sono gli errori di trascrizione del copista, assai carente nel maneggiare l'italiano scritto: errori di grafia, di interpunzione, scambi di lettere, tutti facilmente sanabili, ma sanati per lo più a memoria dal Verga, che non collaziona con *C*, tanto che non si avvede di due piccole soppressioni. Come nota Forni: «Nelle zone di *Ms* non rielaborate in inchiostro rosso, s'insinua un pulviscolo di microvarianti non d'autore, in larga parte d'ambito interpuntivo, passivamente recepite dal Verga giacché non hanno evidenza d'errore. Sempre puntuale e coerente, tranne che in rarissimi casi, risulta invece l'inserimento interlineare di nuove lezioni o brani d'autore in inchiostro rosso».<sup>29</sup>

Conclusa questa fase, da *Ms* corretto vengono tratte le tre copie dattiloscritte. È subito evidente che il dattilografo non è il copista di *Ms* e non si appoggia a *C* e introduce nuovi errori, che passeranno in *V* in grandissima parte e renderanno il testo decisamente inquinato per fraintendimenti, soppressioni, di cui Verga, procedendo sempre a memoria e non verificando né su *C* né su *Ms*, per lo più non si accorge.

<sup>29</sup> Ivi, p. LXV.



L'ultima fase rielaborativa tra fine aprile e inizio maggio vede il Verga impegnato a correggere in parallelo le tre copie di *Ds* con inchiostro blu o seppia, sanando le mende più evidenti e introducendo nuove soluzioni, elaborate in uno dei dattiloscritti e ricopiate quasi sempre sugli altri due. Ma, constatata la poca affidabilità di *Ds*, comincia a riportare anche su *Ms* le lezioni ritenute più convincenti della revisione di *Ds*, trascrivendole con inchiostro nero, il che permette di distinguere due fasi diverse e successive di *Ms*: la copia corretta in rosso e riprodotta nei dattiloscritti (*Ms<sup>a</sup>*) e le correzioni in nero posteriori alle correzioni sulle copie dattiloscritte (*Ms<sup>b</sup>*).

Ma *DS'* era già in tipografia. Verga ancora una volta rilesse le bozze, intervenendo sporadicamente senza vedere i molti errori accumulatisi (di cui non si accorse neppure il giovane assistente Zaniboni) correggendo con inchiostro più scuro e eliminando errori evidenti, ma immettendo anche nuove inesattezze.

Le ultime bozze non pervenute ebbero un vaglio frettoloso da parte di un Verga malato e allettato; il confronto fra le bozze *Bz* e *V* permette comunque di stabilire che il Verga effettuò pochissimi interventi e il tipografo inserì in *V* ulteriori refusi non presenti in *Bz*.

L'edizione non ebbe la risonanza sperata: solo sette novelle della nuova edizione (*Cos'è il re*, *Il Mistero*, *Gli orfani*, *La roba*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, *Di là del mare* e *Malaria*) furono ristampate da Mario Puccini alla fine del 1920, nella collana I migliori novellieri del mondo della Casa Editrice Urbis.<sup>30</sup> Ma già nel 1924, ripubblicando le *Rusticane* in un'edizione scolastica, il Russo riproponeva il «testo antico» di *C*, sorretto, a suo dire, «dall'impeto della iniziale e genuina ispirazione», consegnando *V* alle «parassitarie esercitazioni accademiche» (!!!) e contribuendo in modo decisivo al prestigio delle «edizioni originali» nella ricezione novecentesca dell'opera verghiana.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Per la storia editoriale di quest'antologia si veda Giuseppe Traina, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, «Annali della Fondazione Verga», (IX) 1992, pp. 34, 38 e 55.

<sup>31</sup> Cfr. Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, a cura e con un saggio di Luigi Russo, Firenze, Vallecchi, 1924, pp. v-vi, e Luigi Russo, *Giovanni Verga*, nuova redazione con appendice bibliografica, Bari, Laterza & Figli, 1934, p. 216: «Ci auguriamo che la Casa Mondadori per le *Novelle rusticane* voglia darci la riproduzione del testo del 1883, e non del testo del 1920, le cui differenze potrebbero essere citate solo a piè di pagina».



Nel 1980 Gino Tellini pubblica il testo di *V* accanto a *C*, giudicando *V* «un'edizione effettivamente “nuova”, sottoposta ad un'ampia revisione», ma non correggendo le numerose sviste. Si avviava così un ampio dibattito sul problema ecdotico delle *Rusticane* e sul concetto stesso di ultima volontà dell'autore.<sup>32</sup>

Per l'edizione critica si trattava di decidere se *V*, data la complicata vicenda della revisione nei passaggi dalla copia ai dattiloscritti alle bozze e all'andirivieni di interventi, fotografa una volontà d'autore indiscutibile o se sulla base di tutti questi materiali, che variamente si intrecciano e si sovrappongono, si può emendare con sicurezza *V*, edizione sì «riveduta e corretta», ma, a detta dell'autore stesso, «zeppa, ahimè, d'errori». <sup>33</sup> Troppe lacune, inesattezze o banalizzazioni che Verga non emenda: le accettò o non se ne accorse, accogliendole tacitamente; e, nel caso si decidesse di intervenire, su che base correggere? Troppi e maldestri gli intervenuti nei vari passaggi (copista, dattilografo, tipografo) produttori di scorrettezze poi sfuggite alla revisione d'autore.<sup>34</sup>

Si produce una volontà d'autore duplice e sfrangiata fra *Ms* e *V*, allorché *Ds'* accoglie una nuova stesura che non coincide con quella trascritta poi in *Ms<sup>b</sup>*. Non si può non convenire che *C* ha un alto rilievo storico, mentre *V* è rimasto pressoché lettera morta. Tutti i lettori e i critici hanno letto *C* dall'Ottocento a tutto il Novecento. D'altra parte scegliere *C* e collocare in apparato *V* non è parsa la scelta più rispettosa della storia delle novelle al di là di un problema di leggibilità dell'apparato nel caso di varianti estese fra *C* e *V*, perché le due redazioni rappresentano opere distinte e non sovrapponibili, poiché rispondono a un diverso clima culturale e a principi compositivi eterogenei e divergenti.

<sup>32</sup> Cfr. Giovanni Verga, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno Editrice, 1980, vol. II, pp. 543-545 e 565-567. Per le contrastanti riflessioni seguite all'edizione del Tellini occorre far riferimento almeno a Carla Riccardi, *Introduzione*, in Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Oscar Mondadori, 1983, vol. I, pp. xxvi-xxviii in nota; Gino Tellini, *Sul testo delle «Novelle» di Verga, e via dicendo*, «Filologia e critica», VI (1981), pp. 122-132; Paola Bernardi, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticane»*, pp. 403-407; *Lo scrittoio del verista*<sup>2</sup> pp. 128-132; Claudio Giunta, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, «Anticomoderno», III (1997), pp. 169-198, a pp. 184-192.

<sup>33</sup> *Novelle rusticane*, p. LXXIII.

<sup>34</sup> Si vedano ad esempio, come casi dimostrativi di un'area più estesa e variegata d'incertezza, i luoghi segnalati da Riccardi (*Introduzione*, p. xxvii in nota) e ripresi poi da Tellini (*Sul testo delle «Novelle» di Verga, e via dicendo*, pp. 122-124).

Non si è voluto certo sminuire o censurare *V*, ma anzi riconoscere il suo profilo peculiare, il suo 'sistema' specifico e irriducibile o, per dirla con Branciforti, la «trama di una consapevole costruzione».<sup>35</sup>

Ce n'è abbastanza per concludere che nulla veramente si oppone ad un'edizione critica ancora una volta 'doppia', che riproponga su colonne o su pagine affrontate, nella loro integrità, le due versioni *C* e *V*, ciascuna munita di un proprio apparato genetico.<sup>36</sup>

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

Parafrasiamo quanto scrive Forni nei *Criteri di edizione*: per più ragioni si è quindi accolto come testo *C* e collocati in appendice i materiali di *V*: e ciò per l'imperfetta conoscibilità dell'ultima volontà d'autore in *V*, per l'indiscutibile prestigio storico della *vulgata*, per il fatto che *V* configuri stilisticamente e ideologicamente un'opera diversa da *C*.

Al testo di *C*, emendato dagli errori di stampa, è acclusa una fascia di apparato genetico in cui figurano le varianti risultate dalla collazione di *C* con l'autografo (*A*) e la stampa in rivista (*Riv*). Quanto agli abbozzi o ai frammenti scartati inerenti all'officina di *C* ( $\alpha$ ) sono rappresentati in un'*Appendice I* corredata da una fascia di apparato genetico relativa a ogni carta e da rimandi alle aree testuali corrispondenti di *C*.

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

<sup>35</sup> *Lo scrittoio del verista*, p. 95.

<sup>36</sup> *Novelle rusticane*, pp. xcvi e ss.

*Finalmente Vagabondaggio*

Un'edizione che è rimasta in attesa per molto tempo è quella di *Vagabondaggio* a cura di Matteo Durante con la revisione degli apparati di Giorgio Forni. Le vicende della prima serie con il trasferimento della casa editrice Le Monnier a Mondadori Education e la chiusura del Banco di Sicilia avevano determinato il lungo intervallo di circa dieci anni prima dell'avvio della nuova serie. *Vagabondaggio* è un testo cruciale nel difficile passaggio al secondo romanzo della serie dei Vinti, iniziato con grande slancio all'indomani dei *Malavoglia* in una ripresa creativa quasi spronata dal 'fiasco' del capolavoro: sette abbozzi vengono eliminati quasi subito dal disegno del *Mastro-don Gesualdo*, dando vita a tre racconti: *Come Nanni rimase orfano*, *Mondo piccino* e *Petit monde* a testimonianza di una disposizione "economica" della scrittura vergghiana.<sup>37</sup> Nulla viene sacrificato in via definitiva, ma tutto viene recuperato, non solo perché i racconti quando escono sulle riviste producono reddito, ma anche si sommano gli uni agli altri per dar vita a una nuova raccolta: il laboratorio vergghiano è un vero laboratorio, dove si sperimenta, si innova continuamente, si cambiano angolature, prospettive, si affinano strumenti stilistici: Verga non è lo scrittore di un unico libro, ma un artista in evoluzione continua. 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.

Matteo Durante riprende e dipana limpidamente 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 iniziare dalla nascita di Gesualdo per seguirlo in tutte le tappe della sua carriera. Si delinea e si approfondisce la storia degli anni dall'83 all'87, la si illustra con accuratezza e con abbondanza di dati biografici: è un periodo difficile anche economicamente per Verga, periodo segnato dal fiasco di *In portineria* e dai rapporti spinosi con gli editori. Per la nuova raccolta si passa da Treves a Casanova, poi a Barbèra, da cui infine uscirà il volume. La stesura dei vari pezzi procede con difficoltà testimoniata dal gran numero di redazioni complete e di abbozzi parziali, dai recuperi di altre pubblicazioni per ottemperare ai contratti con le riviste fino all'approdo alla stampa del 1887 presso Barbèra. Approdo segnato

<sup>37</sup> Vedi "*Mastro-don Gesualdo*": due diversi romanzi e "*Vagabondaggio*": sintomi di crisi in Carla Riccardi, *Verga è il verismo*, Novara, Interlinea 2024, pp. 225-271, 315-323.

da una nuova elaborazione dei testi con la revisione delle stesure apparse nelle riviste o con riscritture dovute ad ampliamenti e/o ripensamenti o con minimi interventi interpuntivi e lessicali. Una procedura che qui è molto documentata, ma che è ben evidente nei precedenti lavori novellistici, dato lo scarto rilevato negli apparati tra testi definitivi e redazioni in rivista. Donde la necessità di rappresentare queste dense fasi elaborative in *Appendice*, un'appendice veramente cospicua.

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*. A quel testo, emendato dagli errori di stampa, si accompagna una fascia di apparato genetico in cui trovano posto, scandite in ordine cronologico, le varianti rese evidenti dalla collazione di *Tr* con una o più superstiti redazioni autografe (*A*, oppure *A1*, *A2*, ecc.), con la stampa – o le stampe – in rivista (*Riv*), con copie di *Riv* ricorrette a penna (*Rivb*) e, infine, con la prima edizione della raccolta uscita per i tipi del Barbèra (*Ba*)». <sup>38</sup>

Certo gli interventi è possibile che siano stati effettuati su una copia di *Ba*, ma sono di così lieve entità da far supporre di primo acchito più un intervento redazionale o tipografico che d'autore. Qualche esempio: intanto sono per lo più cambiamenti interpuntivi e grafici, che non mutano il sistema paragrafematico, come ad esempio *purtroppo*, corretto nella forma analitica, o lessicali non sempre congrue: *scompagnate* riferito a seggiole nel *Maestro dei ragazzi* al posto di *scompagnate* (r.106-107), o sempre nella stessa pagina *talloni* per *tacchi* (r.120), riferito alle scarpe, o ancora *sulla funicella* ] *nella funicella* nella frase *Carolina andava a rifare il lettuccio piattato del fratello, dall'altra parte della cortina, rialzandola tutta sulla funicella, sorriso rassegnato di zitellona* ] *da zitellona* (rr.140-141). Certo indubitabili interventi d'autore, come prova nella stessa novella la variante di r. 233: «chiese scusandosi il padrone] chiese (*sps. a* esclamò) dolente il padrone *A...chiese dolente il padrone*», o ancora a r. 260 «melanconia intima e quasi affettuosa, ] malinconia nota e quasi affettuosa, (*sps. a* cara,) *A...melanconia nota e quasi affettuosa*», *Ba*.<sup>39</sup> Sono tracce insomma di una

<sup>38</sup> *Vagabondaggio*, pp. XLVI-XLVIII.

<sup>39</sup> *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante con la revisione degli apparati di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara,

rilettura in funzione della nuova stampa Treves e di una revisione intermittente, quasi direi distratta. Ci si domanda se il criterio di privilegiare la *princeps* non sarebbe stato più opportuno vista la qualità della stampa del 1901, caratterizzata da ritocchi non significativi, se non incongrui, o giustificabili solo con la necessità di introdurre minime variazioni nel passaggio da un editore all'altro. Anche la grande distanza di tempo è elemento contro il recupero di ristampe di questa natura: quando si osserva che la ricerca sui testi di *Vagabondaggio* è cruciale alla metà degli anni Ottanta, si vuol evidenziare che quello è il testo che conta, che giunge comunque a una definizione, pur attraverso un itinerario complesso e faticoso.

L'apparato è genetico e documenta le varianti rese evidenti dalla collazione con la stampa Treves, con le molte redazioni autografe, con la stampa o le stampe in rivista, con copie delle riviste corrette e da ultimo con la *princeps* fiorentina. In *Appendice* sono riportati gli abbozzi, le redazioni in rivista e, quando presenti, prime stesure autografe eliminate o riviste in manoscritti allestiti *ex novo*. Tutti questi testi sono forniti di apparato genetico e in un solo caso, *La festa dei morti*, di apparato evolutivo, in quanto gli autografi degli abbozzi presentano correzioni strutturalmente più avanzate, ma non definite nei medesimi, dato che il manoscritto diventa esemplare di lavoro, come molto spesso si riscontra nei materiali autografi di altre raccolte.

«Quel cornuto *Marito di Elena!*»

Nel 2018 è la volta di *Il marito di Elena* a cura di Francesca Puliafito. La storia del testo è ricostruita esemplarmente nell'introduzione: Verga progetta con ogni probabilità il romanzo nel 1878, quando sta lavorando densamente a *Vita dei campi* e ai *Malavoglia*, mentre ancora lo studio fisiologico dell'amore di *Primavera* vi proietta la sua ombra. Ed è per questo che la curatrice riprende e analizza gli incipit teorici delle novelle come *X* e *La coda del diavolo*, che fanno il punto sull'analisi delle passioni e sulla concatenazione tra sentimenti e azioni in un percorso che si definirà nell'«analisi psicologica» della lettera-prefazione dell'*Amante di Gramigna*. L'esercizio sui casi umani determinati dall'*amour passion* fino alla soluzione tragica finale, insieme al disincanto sul mondo illusoriamente idilliaco e nostalgico di Tebidi e Vizzini, porterà alla definitiva versione di *Jeli il pastore*, quando,

scartato l'autobiografismo e la rievocazione di un intatto mondo infantile e rusticano, verrà realizzata la seconda parte della novella, la dura e negativa realtà: significativo che il raccordo tra le due parti avvenga tramite il riutilizzo di una carta del primo abbozzo del *Marito*. Quell'abbozzo, che iniziava dalla scena in tribunale per il processo contro il marito di Elena, colpevole di aver ucciso l'amante della moglie, e poneva in primo piano l'avvocato narratore degli antefatti e ragionatore sui rapporti di causalità, viene presto abbandonato per un inizio *in medias res*, a sua volta poi rielaborato mescolando sequenze del primo abbozzo in una sorta di struttura a cornice.<sup>40</sup> La Puliafito analizza con precisione le varie fasi della prima idea di romanzo, i cambiamenti nella seriazione dei capitoli e tutto l'*iter* compositivo fino alla conclusione, non proprio scorrevole, come si deduce dalla corrispondenza con Treves: Verga promette e non mantiene, fatica a proseguire; preso da mille altri progetti (*I Malavoglia*, *Vita dei campi*, le prime *Rusticane*); non è contento di quanto produce e lo confida a Capuana: «quel cornuto *Marito di Elena*», «Detesto il marito di Elena». Insomma il romanzo sociale, mondano, ironico della prima intenzione non gli pare riuscito; ma il dispetto maggiore è, rispetto all'accoglienza flebile dei *Malavoglia*, il successo di pubblico, testimoniato dal numero di edizioni, 8 fino al 1923, tutte da Treves.

L'unico manoscritto autografo del romanzo è lo specchio di tale tormentata vicenda: presenta infatti una stratificazione di diverse stesure, che si distinguono in base ai contenuti, ma anche con l'aiuto di diverse numerazioni e di grafie differenti. La curatrice ha dipanato una complicatissima matassa, chiarendo attraverso limpide tavole di confronto tra le carte diversamente numerate il complesso intrecciarsi di redazioni diverse e di varia estensione. Le stesure parziali o precedenti, ricostruibili all'interno del testimoniale del *Marito di Elena*, vedono la distinzione in una fase  $\alpha$  (il primo abbozzo e un frammento, che attesta una precedente stesura parziale del medesimo) e in una fase  $\beta$ , rappresentata da innumerevoli frammenti, alcuni stratificati al loro interno, di notevole complessità. Una fase  $\gamma$  contiene appunti e promemoria. A tutti questi materiali è dedicata un'*Appendice*, dove ogni testo è corredato da un apparato genetico.

Un paragrafo illustra la situazione dell'edizione in rivista, e uno successivo le edizioni dopo la *princeps*, adottata come testo critico, emendato dai

<sup>40</sup> Vedi anche *Primavera: una nuova fisiologia dell'amore*, pp. 25-27.

refusi e riprodotto nel rispetto delle particolarità grafiche e interpuntive.

Tra il 2019 e il 2020 ecco una decisa accelerazione: escono *Dal tuo al mio. Teatro* a cura di Rosy Cupo, *Primavera*, curato da Giorgio Forni e Carla Riccardi, *Una peccatrice* da Daria Motta. Per quanto riguarda *Primavera*, all'edizione critica è dedicato, in questo stesso volume, il capitolo già citato *Primavera: una nuova fisiologia dell'amore*.

### *Il primo romanzo 'catanese'*

Riprendiamo l'itinerario attraverso l'Edizione Nazionale con il romanzo catanese ripudiato nella maturità: *Una peccatrice*.

Daria Motta nell'introduzione mette subito a fuoco i dati cronologici del romanzo: quando Verga parte per Firenze per un primo soggiorno porta con sé due manoscritti, *Una peccatrice* e *Eva* nella sua prima versione *Frine*. È la primavera del 1865: la conferma viene, oltre che dai documenti già reperiti da Nino Cappellani,<sup>41</sup> da una lettera allo zio Salvatore del 3 luglio 1865, in cui Verga informa di non essere andato a Lucca, partendo da Firenze, per trovare amici lì residenti.<sup>42</sup> Vari soggiorni si alternarono senza che il giovane scrittore risiedesse stabilmente prima del '69, ma bastarono perché l'ambiente sociale e letterario fiorentino lasciasse la sua impronta soprattutto nell'adeguamento linguistico dei suoi testi e nell'allargamento delle sue prospettive culturali. Si vedrà poi in *Frine - Eva* la traccia ben evidente di una frequentazione dei luoghi più significativi della città, da quelli più raffinati (teatri, musei, salotti letterari) a quelli più frivoli (caffè, negozi, luoghi di ritrovo). L'autografo A del primo romanzo 'siculo-toscano',<sup>43</sup> come le carte di *Frine*, sono dunque catanesi: *Una peccatrice* (conservato alla BRUC e riprodotto nel Fondo Mondadori, microfilm IV) reca nel foglio di guardia la data 28 giugno-8 luglio 1864 e il sopratitolo *Bozzetti del cuore*. Certo si tratta di una bella copia esemplata su altri materiali perduti, fatta per essere presentata a un editore, che tuttavia mostra i segni di almeno due revisioni a giudicare da folte cancellature e rifacimenti in margine, interessanti perché lì si tenta di approfondire la psicologia dei personaggi, mentre un episodio aggiunto nel cap. VII, che, dopo il duello, narra l'in-

<sup>41</sup> Nino Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1939, p. 61.

<sup>42</sup> Giovanni Verga, *Lettere alla famiglia*, a cura di Giuseppe Savoca e Antonio Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, p. 71.

<sup>43</sup> Così lo definisce Gabriella Alfieri in *VERGA*, p. 92.



contro tra Brusio e uno dei testimoni del conte e amico di Narcisa, interviene sulla struttura; inoltre la divisione in capitoli è segnata in interlinea, poiché il testo in una prima fase scorreva evidentemente continuo. Anche la prefazione risulta aggiunta in un secondo momento molto appresso alla stampa, come attesta una lettera del 13 giugno 1866 all'editore Negro di Torino, che pubblicò il romanzo nel 1866 (Verga lo cedette gratuitamente: che cosa non fa un autore agli inizi della carriera!). Le correzioni investono soprattutto nella prima fase «modifiche e precisazioni di luoghi e oggetti»,<sup>44</sup> cambiamenti di nomi, interventi stilistici in funzione «di una maggiore determinatezza e precisione diafasica».<sup>45</sup>

Altre carte leggibili nel microfilm IV, dodici, permettono di ridimensionare, almeno in parte, la qualità di bella copia dell'autografo A, in quanto riproducono in grafia chiara e ordinata e quasi senza interventi correttori, la prefazione (4 carte) e parte del capitolo I (8 carte). Siglato B, è senz'altro posteriore ad A: su 128 varianti in 119 casi B coincide con il testo a stampa (*Neg*), mentre in altri non coincide né con A né con *Neg* a causa di correzioni avvenute con tutta evidenza sulle bozze, prova che già agli esordi Verga non cessava mai di revisionare. Dunque il manoscritto è mutilo: più che pensare alla dispersione del resto, come scrive Daria Motta, è più probabile ipotizzare che lo scrittore l'abbia interrotto: le carte di B, a quanto si può vedere dai fotogrammi del microfilm IV, Verga doveva averle archiviate, raccogliendo tutti i materiali posseduti, con quelle di A; e solo in seguito dovette separarle.

La Motta nei primi due paragrafi dell'introduzione, facendo riferimento a varie interpretazioni critiche precedenti che sottolineano elementi autobiografici e vedono quasi un presagio dei testi futuri nel romanzo siculo-toscano o ne evidenziano le scorie tardoromantiche, mette bene in evidenza come si tratti di un ibrido, che conserva modi linguistici e stilistici della produzione precedente, ma che per altri versi aggetta verso il futuro, cercando di rinnovarsi e guardando alla letteratura francese (soprattutto Dumas fils e l'*Adolphe* di Benjamin Constant), e si pone come inizio fondamentale di un percorso di ricerca in direzione realistica.

La novità sta nella manipolazione delle strutture con la prolessi del fu-

<sup>44</sup> *Lo scrittoio del verista*<sup>2</sup>, p.73.

<sup>45</sup> *Una peccatrice*, edizione critica a cura di Daria Motta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Catania-Novara, 2020, p. xxxiii.



nerale di Narcisa, che apre all'incontro con Angeli, il medico che fornisce lettere e fotografie, documenti della realtà, per cui nelle dichiarazioni programmatiche l'autore avrà il solo compito di «coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta ed anche contentandomi di accennare le iniziali [...], rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angelini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo».<sup>46</sup>

La meta sarà la sparizione dello scrittore, l'impersonalità dell'opera d'arte.

*Una peccatrice* è veramente lo sforzo iniziale in direzione dell'ipotesi veristica, nonostante il rifiuto che il Verga maturo opporrà a questa prova giovanile. E con la vicinanza della vicenda di Pietro e Narcisa a quella di Adele e Alberto nella contemporanea commedia *Rose caduche*, vicinanza che tocca anche il sistema dei dialoghi, è una sorta di dichiarazione di un interesse – in questi anni Sessanta – man mano prevalente per il teatro, in cui Verga non riesce ad affermarsi: *Rose caduche* non viene pubblicato e *I nuovi tartufi* non passa al Concorso di arte drammatica in cui viene presentato. Sarà il romanzo con *Eva*, *Tigre reale*, *Eros* il patrimonio sul quale fare affidamento per affermarsi, poi il racconto, utile anche finanziariamente, con *Nedda* e la riscoperta del mondo arcaico siciliano, fino alla prova vincente di *Cavalleria*, alle delusioni di *In portineria* e al tentativo di impostare un nuovo linguaggio scenico e una nuova tematica con *Dal tuo al mio*.

### *Una passione divorante: successi e delusioni teatrali*

Ecco che l'edizione del dramma a cura di Rosy Cupo viene a colmare una lacuna importante e rivela per la prima volta il modo di Verga di costruire un testo teatrale attraverso una enorme quantità di materiali autografi e non che si intrecciano e a volte si sovrappongono, si rimandano l'un l'altro in intricati rapporti di parentela.

Il ritorno di Verga al teatro nel 1901 avviene con un progetto a dir poco temerario per l'argomento scelto, certamente delicato per lo scontro politico in atto tra operai e padroni con continui scioperi e moti politicizzati tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento, quasi una sfida da riprendere a debita distanza dopo l'insuccesso di *In portineria* e segno dell'interesse mai spento per un genere di comunicazione diretta con il pubblico, seppur mediata dalla recitazione, ovvero da un mezzo potenzialmente inquinan-

<sup>46</sup> Ivi, p. 7.

te: sarà uno degli argomenti della prefazione a *Dal tuo al mio* romanzo, uscito nel 1906. Il fiasco del 1885 l'aveva lasciato «mezzo malato» per la rabbia che gli si era scatenata contro, «una vera curée d'odii, d'antipatie, di sarcasmi, di vecchi rancori». <sup>47</sup> Il teatro è, però, una passione, nata agli esordi e perseguita pervicacemente nel tentativo di rivoluzionare anche il linguaggio scenico dopo quello narrativo: lo attesta anche la mole di testi drammatici mai pubblicati, su cui farà luce l'edizione critica del *Teatro inedito* di prossima pubblicazione.

*Dal tuo al mio* come testo teatrale non fu mai integralmente pubblicato (alcune scene del III atto apparvero sul «Giornale d'Italia» nello stesso giorno della rappresentazione al Costanzi di Roma il 7 ottobre 1904) fino all'edizione Mondadori del 1952, che riprodurrebbe la Copia Prefettura conservata tra le carte autografe, testo riferibile alla prima rappresentazione milanese del 1903. L'edizione, non curata filologicamente, ne ha offuscato la storia compositiva e ha, quindi, deviato per molto tempo i giudizi critici, orientati soprattutto a vedere «una riproposizione di moduli narrativi già rodati, e di personaggi già noti». <sup>48</sup> La Cupo smentisce subito tale panorama interpretativo, affermando che l'approccio ermeneutico di tipo filologico ha invece riportato in luce i caratteri di originalità dell'opera oltre al tentativo, riuscito, di realizzare un testo «specificamente tarato sulle peculiarità espressive tipiche del genere teatrale» e di perseguire il progetto della prefazione ai *Malavoglia*: lasciata *La Duchessa di Leyra*, è il barone Navarra a rappresentare la classe nobiliare, non però alla stregua dei galantuomini dell'omonima novella delle *Rusticane*, parassitari o decaduti: il suo crollo economico non è causato dai vizi di una classe in caduta libera, ma dagli eventi provocati dal «cammino, fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile» <sup>49</sup> dell'umanità, dall'insorgere del capitalismo, dalla perdita di valore dell'impresa, un crollo che non impedisce tuttavia di difendere la famiglia e l'onore.

Il lavoro di mettere ordine nella grande quantità di materiali, autografi e non, viene illustrato con grande chiarezza nei paragrafi II e III, *Storia del testo e Storia della tradizione*.

<sup>47</sup> Lettera a Salvatore Paola Verdura, edita in Francesco Branciforti, *Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga-Paola*, in *Il teatro verista, Atti del congresso*, Catania 24-26 novembre 2004, Catania, Fondazione Verga, 2007, p. 306.

<sup>48</sup> *Dal tuo al mio. Teatro*, edizione critica a cura di Rosy Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019, p. xvi.

<sup>49</sup> Cfr. *Introduzione a I MALAVOGLIA*, pp. 11-13.

Quando Verga si recò a Torino, per la preparazione della prima rappresentazione con la compagnia di Flavio Andò, dovette portare con sé i manoscritti  $Ms^8$  (Atto I),  $Ms^9$  (Atto II),  $Ms^3$  (Atto III), con titolo *Casa Navarra*, che si alterna in  $MS^8$  con *Dal tuo al mio*, già definitivo nel dattiloscritto  $D^1$  inviato alla Società Italiana degli Autori. Il grave lutto per la morte del fratello Pietro e i conseguenti problemi familiari (i tre nipoti gli furono affidati in tutela) ed economici bloccano l'impresa. I successivi contatti con impresari teatrali avvengono però con la compagnia di Virgilio Talli, che rappresenterà la commedia il 30 novembre al Manzoni di Milano. Il testo messo in scena è molto diverso da quello dell'anno prima: la Copia Prefettura (dattiloscritti  $Ds^1$  e  $Ds^2$ ) datata 11 novembre 1893 fa supporre alla curatrice che la nuova stesura sia avvenuta nei mesi precedenti a partire da agosto, quando Verga parte per la villeggiatura.

Il lavoro di revisione è molto intenso e portato avanti su materiali diversi: per esempio  $Ds^3$  risulta da un manoscritto composto da una prima parte ricopiata in pulito ( $A^8$ ) e da un'altra copia precedente, corretta tutta di mano dell'autore ( $Ms^{10}$ ). Ciò può subito dare l'idea della mole di scartafacci su cui Verga ha lavorato, mettendo insieme materiali diversi o usando copie precedenti come esemplari di lavoro, secondo la sua abitudine.

Dopo l'insuccesso di Milano la commedia viene riproposta a Roma nel 1904 al Teatro Costanzi in seguito a un terzo rifacimento, che è il risultato della fusione della prima e della seconda stesura, con novità interessanti, come la riscrittura completa della prima scena e l'approfondimento psicologico dei personaggi, tutti, ma in primis Rametta. Verga si era rimesso all'opera forse rincuorato da una favorevolissima recensione del «Marzocco» a firma Ettore Moschino (20 dicembre 1903).

Ma questa volta, nonostante le preziose cure, Verga non volle essere presente alla rappresentazione.

La vicenda elaborativa era stata travagliatissima: in essa Rosy Cupo ci introduce con sicurezza dopo aver sbrogliato l'intricata matassa di sei abbozzi o frammenti ( $a$ ), 8 autografi che recano almeno una scena completa ( $A$ ), 13 manoscritti non autografi ( $Ms$ ), 10 dattiloscritti ( $Ds$ ), di cui una tavola di quattro pagine descrive la consistenza.

Il problema più spinoso ha riguardato la seriazione dei testimoni proprio per il metodo di lavoro di Verga, che non procede quasi mai ricopiando un manoscritto corretto e poi intervenendo ancora sul nuovo, ma tiene

sulla scrivania più testimoni, che rappresentano momenti redazionali non lineari e non coincidenti; in seguito li rivede, ma non sistematicamente, dando luogo a forti contaminazioni, anche riprendendo versioni più antiche e apparentemente superate. Difficilissimo mettere tutto ciò in un ordine cronologico affidandosi alle varianti. E si tenga conto che lo scrittore non pubblicò la commedia. Appare normale che i paragrafi dedicati ai materiali preparatori e all'ordinamento dei testimoni occupino ben sessanta pagine, modello di intelligenza e accuratezza filologiche, e si arrivi infine ai *Criteri di edizione*, dove viene definito il testo critico: sarà *D*<sup>6</sup> per i primi due atti come esemplare del copione letto dagli amici e usato per la scena, e per l'atto III *D*<sup>9</sup>. Che questa sia la redazione che recepisce la volontà ultima dell'autore lo conferma il fatto che Verga la depositò alla Società degli Autori e poi sostituì il terzo atto con la nuova versione. La scelta non risponde a una rigida regola dell'«ultima volontà», ma intende attestare un momento di stabilizzazione di un testo comunque in continua evoluzione, come dimostrato nella ricostruzione del suo *iter* compositivo. Non avendo avuto l'ultima revisione avanti la stampa e neppure una rilettura d'autore dei due dattiloscritti, fitti di guasti e abitudini grafiche accumulate via via nelle copie, si è proceduto, attraverso un continuo confronto con gli autografi in tutte le situazioni dubbie.

Nell'apparato si dà conto, dopo elenco, descrizione e posizione cronologica dei numerosissimi testimoni, del percorso del testo fino alla redazione definitiva, mentre l'elaborazione interna a ciascun testimone è collocata in *Appendice*, data la prassi scrittoria di Verga e l'entità e quantità delle varianti di tale massa di testimoni. Quanto al terzo atto, per la particolarità della sua evoluzione, non si sono registrate in apparato le tre forme del dramma, perché ciò avrebbe reso impossibile la ricostruzione dello sviluppo testuale da parte del lettore. Vi sono rappresentate solo le varianti dei tre testimoni della terza redazione, mentre le prime due forme dell'atto sono state destinate a un'*Appendice*, in cui a ogni redazione è riferito l'apparato risultante dalla collazione dei testimoni della tradizione di ciascuna.

L'edizione di *Dal tuo al mio* rivela l'importanza che questa «ultima» fatica di Verga ha avuto per lo scrittore nel corso della ricerca di una forma teatrale nuova, di argomento contemporaneo e certamente scottante: ancora una volta emerge la personalità dell'autore, la sua famosa incontentabilità, la ricerca inesausta, nonostante le delusioni quasi inevitabili in una fase

storica della produzione letteraria italiana, che vede anche nel teatro ben altri trionfatori, anche se non sempre innovatori.

Aspetti che non sono stati colti dai critici, che hanno a lungo sottovalutato il dramma e hanno visto nella trasposizione narrativa una delle modalità di passaggio da un genere all'altro, ora inedita: dal teatro al romanzo. Anche se Verga alla vigilia della pubblicazione intima a Treves: «Il frontispizio deve dire, senz'altro: G. Verga / DAL TUO AL MIO / e nient'altro, nè dramma, nè romanzo. Romanzo no, soprattutto!» per «non aver l'aria del cuoco che fa delle polpette con la carne avanzata dal desinare». <sup>50</sup> Una richiesta che è spia dell'incertezza sull'operazione, che trasformava con pochi ritocchi la commedia in un testo narrativo tutto dialogo e zero diegesi.

La critica ha interpretato la scelta con la consueta cecità riservata alle opere teatrali (come a tutte quelle che non appartengono al decennio 1880-1890) e vi ha ravvisato una condanna del genere teatro e un ritorno al romanzo, senza considerare l'impegno profuso e i risultati del dramma e l'importanza di questo nella carriera dello scrittore. Rosy Cupo nell'introduzione a *Dal tuo al mio. Romanzo* (nonostante le intemerate verghiane il genere è questo) dimostra l'originalità della ricerca formale, la sperimentazione di un diverso e moderno modo narrativo:

L'aspetto che tuttavia è completamente sfuggito all'attenzione dei critici, se non per essere additato in quanto "difetto" dell'opera, è la straordinaria novità formale di cui essa è portatrice; l'autore, nello scrivere *Dal tuo al mio*, ha messo in scena frammenti di vita vissuta, osservati attraverso una intersecazione di piani prospettici che restituiscono una realtà sfaccettata e frammentaria. <sup>51</sup>

L'opera rappresenta il punto più alto della riflessione verghiana sul linguaggio teatrale e romanzesco, e, in definitiva, sull'arte *tout court*. Non si dimentichi, infatti, che il teatro, con la sua connaturata esigenza di trasporre drammaticamente la realtà, in assenza di filtri letterari, si configurava come lo strumento teoricamente più adatto alla esplicitazione delle istanze del verismo: «Ahimè! mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e

<sup>50</sup> 25 marzo 1906, *VERGA E I TREVES*, p. 239.

<sup>51</sup> *Dal tuo al mio*, p. xv.

di una collaborazione perfetta tra autore e comici. Ahimè! mi si drizzano i capelli sul capo, veggio l'abisso e la miseria, ma non so rassegnarmi a rinunciarvi».<sup>52</sup>

Che *Dal tuo al mio*, nato in contrapposizione alla ottocentesca *pièce bien faite*, drammone borghese ormai in crisi, accolga e interpreti con sensibilità e intelligenza le istanze del teatro moderno, è indubitabile per chi ne analizzi la forma, soprattutto in rapporto alle grandi opere del teatro europeo contemporaneo; mettendo in scena conversazioni che si dipanano in modo apparentemente casuale, in un salotto dove le convenzioni mondane sono crollate ed emergono invece i contrasti, le avversioni personali e le rispettive, inconciliabili posizioni, l'autore non solo ha pienamente assecondato le esigenze veriste, ma ha precorso la 'crisi del dialogo', il tema della vacuità delle convenienze sociali e finanche quello, tipicamente novecentesco, dell'incomunicabilità tra gli uomini.

### *Il teatro dalle novelle*

#### *Cavalleria rusticana*

L'indagine filologica sul teatro si arricchisce con i testi di successo e insuccesso ovvero *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *In portineria*, raccolti ora nel freschissimo di stampa *Teatro I*, a cura di Barbara Rodà e Federico Milone. Nella Premessa gli editori sottolineano la qualità dell'operazione editoriale voluta da Verga e dal suo editore:

Nel 1912, per l'editore Treves, Giovanni Verga raccoglie in un unico volume didascalicamente intitolato *Teatro* – tutte le sue opere teatrali rappresentate fino a quel momento: *Cavalleria rusticana* (1884), *In portineria* (1885), *La Lupa* (1896), *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe* (entrambe del 1901). In realtà, si tratta solo di una parte del vasto cantiere dei lavori per la scena, che dovrebbe includere anche i tanti drammi incompiuti o che l'autore ha terminato e lasciato inediti, come le prove giovanili *Rose caduche* e *I nuovi tartufi*, o il più ambizioso progetto di *Dal tuo al mio*. All'interno di questo percorso, *Cavalleria rusticana*, *In portineria* e *La Lupa* – oggetto di questa edizione critica – costituiscono un gruppo relativamente compatto, sebbene siano opere composte in un arco cronologico

---

<sup>52</sup> Lettera del 20 aprile 1890 a Felice Cameroni, in *CARTEGGI CON CAMERONI, FARINA E MARTINI*, p. 52.

ampio, che supera il decennio. Oltre a essere già state pubblicate insieme, sempre con l'editore Treves nel 1896, raccontano infatti la parabola del teatro verista, che si apre proprio con il successo di *Cavalleria rusticana*, inaspettato persino per il suo autore, e il cui tramonto si può far coincidere con l'accoglienza tiepida riservata alla *Lupa*, composta quando ormai il gusto del pubblico era cambiato e al realismo verista già si prediligevano altre esperienze, come quella dannunziana.<sup>53</sup>

Nell'edizione del 1896 (*T1*) Treves preferì porre al primo e al secondo posto le opere più recenti e più recentemente passate sulle scene, *La Lupa* e *In portineria*, lasciando per ultima *Cavalleria*, nonostante che da questa inizi la 'rivoluzione' del teatro verista. Tant'è che nella stampa Treves del 1912 l'ordine cronologico sarà ripristinato, facendo seguire le ultime due acquisizioni *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*, dando così un panorama completo di un itinerario complesso, tormentato (per le moltissime stesure e i rifacimenti continui atto per atto, scena per scena) soprattutto per *La Lupa* e *In portineria*, itinerario segnato anche dai riscontri del pubblico e della critica, restii ad accettare l'indiscutibile novità del linguaggio teatrale sperimentato.

Barbara Rodà apre l'introduzione a *Cavalleria rusticana* citando *Le naturalisme au théâtre* di Zola (1881), dove si sanciscono i principi del metodo naturalista in campo teatrale: realtà vivente, personaggi vividi nella loro realtà, linguaggio quotidiano, scene autentiche. Dopo tre anni Verga mette in pratica la sua idea di teatro scegliendo la novella più lineare, più suggestiva per la collocazione: una Sicilia a tinte forti per costumi e riti, considerata più attrattiva per il pubblico nazionale. Capuana, lettore sempre privilegiato, nell'autunno 1883, prima della rappresentazione (gennaio 1884), scrive all'amico: «C'è tutto: l'ambiente, la rapidità dell'azione, l'effetto».<sup>54</sup> Insomma Verga è riuscito a portare il verismo a teatro, tanto che la Rodà, riprendendo lo slogan coniato a proposito della narrativa e che fa da titolo a questo volume, «Verga è il verismo», a sua volta 'sentenzia': «Verga è (anche) il teatro verista».<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Giovanni Verga, *Teatro I*, edizione critica a cura di Barbara Rodà e Federico Milone, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2023, p. xi [*TEATRO I*].

<sup>54</sup> *CARTEGGIO*, p. 207.

<sup>55</sup> *TEATRO I*, p. xv.

Se la scelta della novella per tema, ambiente e personaggi, azione è assolutamente nel ‘canone verista’, la struttura della trasposizione teatrale non «scompagina del tutto la forma del dramma borghese»,<sup>56</sup> ma ne conserva la costruzione della scena e il linguaggio, con l’effetto di rappresentare storie di amore-passione e gelosia non del tutto dissimili da quelle dei drammi di Giacosa o di Ferrari. Certo la novità c’è; è lo stesso Verga a sottolinearla, scrivendo a Édouard Rod il 10 gennaio 1884 di «tentativo di commedia [...] in un genere arrischiatissimo e che fa a pugni col gusto attuale del pubblico)», che sarebbe passata del tutto «inosservata in Italia» e considerata «un’idea sbagliata». <sup>57</sup> Invece il successo fu clamoroso: repliche, richieste dalle compagnie teatrali, proposte di traduzioni, fino all’immediata pubblicazione dal Casanova a un mese dall’uscita il 1° febbraio ’84 nella «Cronaca bizantina». Ma la stesura fu difficoltosa: lo documentano le molte lettere a Capuana, al fratello tra il maggio 1880 e il 29 ottobre 1883, fino a quando si annuncia all’amico la data della prima. La stesura del dramma sembra risalire alla fine dell’estate 1883; subito sottoposto a un comitato di lettura (tra cui Boito, Treves, Gualdo, Torelli Viollier), a parte l’entusiasmo di Torelli, da parte di tutti gli altri c’è forte stroncatura. Si aggiungono le incertezze del capocomico Rossi a determinare quasi il ritiro del manoscritto. Interviene però la mediazione di Giacosa: *Cavalleria* ha infine il via libera.

I manoscritti testimoniano la tormentata elaborazione: il primo si legge nel microfilm X del Fondo Mondadori: siglato *A*, mutilo, consta di 7 carte scritte su entrambe le facciate. A c. 1r dopo il titolo e sottotitolo, *Scene popolari* – che sarà il definitivo dopo l’apparizione fugace in un testimone successivo di *Scene contadinesche* – e la scansione prevista in due atti, contiene l’elenco dei personaggi e l’apertura della prima scena. In tutto vi si leggono le prime quattro scene e l’inizio della quinta. *A* testimonia la prima fase di stesura assai lontana dalla definitiva: intanto l’ipotesi di dividere il dramma in due atti, già nuova rispetto ai tre canonici del teatro borghese, viene poi ridefinita in un atto unico per dare brevità all’azione e densità al ritmo, in un crescendo di tensione che deve coinvolgere emotivamente il pubblico. Altra scelta è l’apertura *in medias*

<sup>56</sup> Ivi, p. xvi.

<sup>57</sup> Giovanni Verga - Édouard Rod, *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di Giorgio Longo, Fondazione Verga, Catania 2004, p. 159 [Carteggio Verga-Rod].



*res* nel cortile comune, su cui affaccia la casetta di massaro Cola di fronte a quella di compare Alfio, una sorta di arena circoscritta per il compiersi dell'evento: diventerà poi la piazzetta con i luoghi simbolici della chiesa e della caserma dei carabinieri. Qui Turiddu accenna una canzone sulla fedeltà dell'amante e dà il via al battibecco con Lola. Non vengono adottate le premesse canoniche per presentare personaggi e temi: il pubblico deve decifrare da sé «i rapporti che intercorrono fra i protagonisti e dedurre autonomamente l'antefatto». <sup>58</sup> Turiddu si presenta come protagonista, ruolo che lascerà poi a Santuzza, qui Santa, presente nella seconda e nella terza scena: prima in uno scambio con Lola e Turiddu, poi in duetto con quest'ultimo, in una fase di stesura che conferma ancora una volta la prassi compositiva di Verga: il duetto è stentato, direi quasi scipito, senza la velocità, l'incisività della novella. Certo Verga sta cercando di dare gli elementi per far capire l'antefatto, magari con un linguaggio meno connotato, nonostante l'alta frequenza di proverbi, nel tentativo di sfruttare il consolidato 'metodo *Malavoglia*'. Vale la pena di citare il duetto come esempio (che vale per i molti casi già citati) di scrittura da cui Verga parte e poi corregge e riorregge, riuscendo infine a creare il capolavoro:

*Santa* Sentite, compare Turiddu, con comare Lola non ci avete a parlare più, sentite? *Turiddu* O perché? *Santa* Perché non ci avete a parlare. Perché non voglio, perché v'è rimasto il chiodo dell'amore antico. Perché son gelosa. *Turiddu* Oh. Oh oh! *Santa* (a mani giunte) Fatelo per me, se è vero che mi volete bene! *Turiddu* Ma cosa ti salta in mente? *Santa* Vi pare che non sappia che vi parlavate con la gnà Lola, prima d'andare soldato?... Una volta vi vidi insieme nell'orto. Allora ero una ragazzina, e non ci badavo. Ma adesso, ogni volta che la salutate mi sento dare una botta qui dentro. *Turiddu* Acqua passata non macina più. *Santa* No! quella è una scomunicata, vi dico, che vi ha messo di nuovo gli occhi addosso perché siete tornato di fuori regno e avete visto tante cose che tutti vi stanno ad ascoltare a bocca aperta. *Turiddu* Guardate (*sic*) che ti sbagli, Santuzza. Se la gnà Lola mi guarda e mi saluta lo fa per bontà sua perché è una persona civile. *Santa* Bene! No! non è vero niente! Ma a voi che ve ne importa? Fatelo per me che son gelosa! Fatelo per me, compare Turiddu! Non vedete

<sup>58</sup> *TEATRO I*, p. XXIX.

che son gelosa io? *Turiddu* Sì, lo vedo. Ma hai torto, Santa, per la santa giornata che è oggi.

*Santa* – Che ve ne importa della gnà Lola? Non vi ha voluto aspettare che tornaste da soldato e si è maritata col forestiero. Vuol dire che non vi voleva bene. *Turiddu* Scusate, scusate. Questo è un altro pajo di maniche. Non poteva dir di no a sua madre, e poi sai, uno che va soldato si sa quando parte, ma non si sa quando ritorna. *Santa* Io, vedete, se mio padre mi dicesse Eccoti un re di corona, io direi Non lo voglio. E se egli dicesse compare Turiddu non voglio dartelo; io direi Pazienza, resterò zitella. E resterei zitella vi giuro per l'anima di mia madre. *Turiddu* Lo so, lo so Santuzza cara [...] ha un po' la testa sopra il berretto. [...] la testa sopra il berretto. O che s'è messo in capo un re di corona davvero? *Santa* Non gli badate. È un po' di testa dura, ma in fondo mi vuol bene. E poi non ha altri figli. Sicché tutta la sua roba che gli è costata sangue e sudore non sa più a chi lasciarla se io resto zitella. *Turiddu* Quanto a me, lo sai, ti voglio bene quanto pupilla degli occhi miei. E se venisse una principessa a dirmi Turiddu mi vuoi in sposa io gli direi Tornatevene donde siete venuta, che la mia sposa ha da essere la figlia di Massaro Cola. *Santa* E voi sentite Mio padre mi sgriderà, mi metterà sotto i piedi, farà quel che vorrà. Ma io gli dirò sempre. O Turiddu Macca, o mi faccio monaca professa. *Turiddu* No, no, non glielo dite. Che è capace di ricattarvi. *Santa* Il babbo! (*Teatro I*, pp. 222-223).

La scena quarta vede in scena massaro Cola che manifesta la sua avversione a Turiddu. Ma anche qui incertezze e goffi tentativi di far parlare i personaggi in un malriuscito linguaggio forbito:

*Turiddu* Primis qui non è casa vostra. Tanto ce ne è di vostra quanto di Compare Alfio il mulattiere. Poi vi dico che con quell'aria non canto, e non son più un ragazzo. *Massaro* Cola Ah! Ora che sei venuto col berretto rosso, e parli colla lingua di fuori hai men superbia. *Santa* Babbo *Massaro* Cola Tu va a filare. E se ti colgo qui un'altra volta... *Turiddu* Io non so dove metterla la superbia massaro Cola. Ma prepotenza non ne soffro. *Massaro* Cola O dunque è prepotenza che mia figlia voglio darla a chi mi pare e piace. *Turiddu* Quando parlate così, anch'io vi rispondo come parlate voi. Vostra figlia non voglio prendervela per forza, massaro Cola. E se voi non volete darmela, grazie a Dio troverò di accasarmi altrove. *Massaro* Cola Accasati come ti piace, ed io a mia figlia la marito come mi piace a me. *Santa* No, io non mi marito. *Massaro* Cola Tu farai quello che ti dirò di fare. *Turiddu* No, non litigate. Son io la semente della zizzania. Ebbene me

ne vado. Entrare per forza nel parentato non voglio. Voi vi tenete vostra figlia ed io me ne vado pei fatti miei. *Massaro Cola* Questo si chiama parlare da galantuomo. *Turiddu* Vi saluto Massaro Cola. Vi saluto comare Santa. Facciamo conto che piovere e spiovere, e la nostra amicizia finì... Scusate qualche parola, se mai (pp. 223-224).

Fa specie, anche se l'uso non è corretto, che Turiddu inizi con quel *Primis* adattamento della locuzione latina da parte di un incolto. E così la traduzione maldestra del proverbio, in siciliano nella novella: *Facemu cuntutu ca chioppi e scampau e la nostra amicizia finiu*.

Lo scontro Turiddu - massaro Cola scomparirà e così massaro Cola, insieme con le motivazioni economiche frammischiate a quelle psicologiche e sentimentali. E spariranno anche le figure secondarie e quindi il «coro come strumento di movimento scenico».<sup>59</sup>

L'autografo successivo *B* reca due distinte versioni, una sul *recto*, *B1*, cassata, e una sul verso *B2*, sostanzialmente copia di *B1*, il che è indizio di un lavoro senza interruzioni, ma ovviamente con correzioni e ampliamenti e/o riduzioni. Le scene sono assimilabili fino alla VI, mentre dalla VII iniziano le divergenze: la VII di *B1* viene sdoppiata in VII e VIII, mentre l'VIII in *B1* chiude il dramma ed è molto più concisa rispetto alla scena conclusiva, la IX, di *B2*. Segue il testimone *C*, copia autografa inviata alla Prefettura di Milano il 13 gennaio 1884: poche le aggiunte e le correzioni. Vicinissima alla stampa *T1* rispetto alla quale si registrano solo varianti interpuntive. La curatrice offre una nutrita serie di esempi della linea correttoria di Verga: ad ampliamenti delle battute si alternano riduzioni per creare allusività. Un esempio di ampliamento in *B2* è il famoso monologo di Santuzza (ancora Santa in *B1*) nella scena I, dove viene inserito un frammento di dialogo tra Turiddu e Lola, significativo del triangolo amoroso; e, quanto a riduzione, nella scena del morso fatale di Compare Alfio da parte dello sfidante Turiddu gli interventi dell'autore coinvolgono tutti e tre i testimoni: l'intervento più significativo si osserva in *B2*, dove viene cassata una battuta pronunciata da un personaggio secondario, una voce del coro, zia Nena, che esplicita l'episodio, costretto prima in una didascalia: «Guardate che gli avete fatto sangue all'orecchio, compare Turiddu!» (p. 33, rr. 490-492). La cassatura avviene probabilmente perché si preferirà far chiarire l'accaduto a Zio Brasi, che in

<sup>59</sup> Ivi, p. xxxi.

un passo introdotto in *B2* (nono esempio), trádito in *C* e presente in *T1*, ma del tutto mancante dunque in *B1*, spiegherà alla moglie, e al pubblico, il valore di quel gesto folklorico e quasi tribale, che connota l'intero dramma: «Non hai visto, sciocca, quando gli ha morsicato l'orecchio? Vuol dire, o io ammazzo voi, o voi ammazzate me». <sup>60</sup>

Ad alcuni frammenti che testimoniano primi schemi preparatori con scansione in due atti e diverse suddivisioni anche parziali delle scene (di cui soprattutto interessanti gli appunti sul prosieguo del primo atto e le prime scene del secondo, che danno un'idea di come sarebbe stato il manoscritto *A* mutilo) segue il ms *Fn*, conservato nella Biblioteca Federiciana di Fano, un copione con tutta probabilità adoperato dalla compagnia del capocomico Cesare Rossi nelle *tournées*: è rivisto e corretto dall'autore, di cui reca anche la firma. Ne vengono riportate nell'*Introduzione* le numerose correzioni (rispetto a *T1*), giudicate «funzionali alla rappresentazione», dunque apportate per una finalità diversa dalla pubblicazione.

Così come vengono segnalate le varianti delle edizioni a stampa precedenti a *T1* ovvero la prima nella «Cronaca bizantina» del 1° febbraio 1884 (*CB*), la Casanova del marzo '84 (*CS1*), illustrata da Edoardo Calandra, con varianti non sostanziali rispetto a *CB*; sarà ripubblicata nel 1893 (*CS2*).

Ricostruita così la tradizione, non cospicua ma importante per le acquisizioni filologiche su un testo documentatissimo dalle lettere, scelto come testo critico *T1*, in apparato sono registrate le lezioni di *B1 B2 C*, «in un possibile ordine di stesura» (p. L). Una cautela giustificata dall'abitudine di Verga di usare copie precedenti per testare nuove lezioni, mentre allestisce nuovi manoscritti, un'abitudine che si vedrà portata all'estremo nei lavori teatrali successivi, ma già rilevata, ad esempio, negli abbozzi dell'*Amante di Gramigna*. L'autografo *A*, lontano dai successivi per struttura, è collocato in appendice con un suo apparato di varianti.

### *In portineria*

Dalla linearità della situazione ecdotica di *Cavalleria* approdiamo all'estrema complessità con *In portineria*. Branciforti notava, esaminando i materiali del Fondo Verga di Catania, come *In portineria* sia «uno dei

<sup>60</sup> Ivi, p. 36.

testi teatrali più ricco di testimonianze manoscritte, anche se pervenute in gran disordine». <sup>61</sup>

Un disordine che si complica con le molte stesure e i brogliacci documentati dai microfilm del Fondo Mondadori, che o completano il fondo catanese o presentano testimoni che colmano lacune della tradizione presente alla BRUC. I testimoni completi (conservati alla BRUC) sono quattro: *A* autografo, *B*<sup>1</sup> e *B*<sup>2</sup> apografi, di due mani diverse, sostanzialmente identici, solo con diversità paragrafematiche minime. Ambedue recano interventi autografi: *B*<sup>1</sup> presenta due campagne correttorie, distinguibili anche per inchiostri diversi; molto più consistenti le correzioni su *B*<sup>2</sup>. Il quarto testimone, l'apografo *C*, è molto vicino ad *A* ed è una copia calligrafica probabilmente preparata per la messinscena o per la stampa. Seguono sei autografi di singoli atti: *a b c d f* contengono il primo atto; *a* di 21 scene è fittamente corretto soprattutto nelle scene 4-8; *b*, 14 scene, sembra una copia in pulito; *c*, 12 scene, completo, è un manoscritto composito da relazionare al *frammento II* (di cui diamo conto qui sotto); *d* è un manoscritto quasi completo, 15 scene; *f* 14 scene: mancano le battute finali dell'ultima scena. I manoscritti *e* e *g* trasmettono il secondo atto, ambedue per intero. Si registrano inoltre tra BRUC e microfilm ben ventiquattro frammenti, alcuni relazionabili con gli autografi *A*, *a*, *d*, altri contenenti elenchi dei personaggi o brevi passi atti a rivedere una stesura non rintracciabile, altri disegni delle piante delle scene del dramma.

Il lavoro su *In portineria* era iniziato quasi a ridosso del successo di *Cavalleria rusticana* con l'intento di fare cosa diversa, incentrata su un disegno semplice che mettesse in rilievo i rapporti e le psicologie dei personaggi, smorzando le punte della novella, *Il canarino del n. 15*, per costruire un dramma intimo. Dopo il fiasco della prima del 16 maggio 1885 Verga ne è sempre più convinto, tanto da confidare a Capuana (5 giugno 1885):

Come tu dici *In portineria* è venuta così perché così l'ho voluta. E mi pare che se ha ragione di essere lo deve in quella forma e in quella misura, o non essere affatto. Ho voluto che il dramma fosse intimo rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero. Ho voluto appunto il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno non tanto

<sup>61</sup> *Lo scrittorio del verista*<sup>2</sup>, p. 120.

per far contrasto al quadro così diverso della *Cavalleria rusticana* quanto per rendere schiettamente e sinceramente il diverso ambiente che mi ero proposto di colorire. Il quadro cambiava, anche nella tecnica, direi, nella forma, ma l'intendimento era il medesimo proporsi di ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta della Città quello che avevo fatto per i contadini siciliani.<sup>62</sup>

Federico Milone passa in rassegna le recensioni soprattutto sfavorevoli da parte di una critica che non aveva intravisto la novità della sperimentazione. Unici Cameroni e Torelli Viollier la salvano, non mancando di rilevare il cattivo gusto del pubblico abituato a «volatine retoriche» o «panzane giudiziarie». Non basterà a risollevarle le sorti del dramma il successo ottenuto il 1° dicembre a Roma, protagonista la Duse nel ruolo di Màlia. Nonostante la riuscita della replica del giorno successivo, dopo pochi giorni *In portineria* uscirà dalla programmazione del teatro Valle.

Ma Verga rimarrà legato alla sua opera, la cui mancata affermazione sentirà come una dolorosa ingiustizia. E sarà legato in particolare a Màlia, se a Gegè Primoli scriverà di sentirla come «parente spirituale».<sup>63</sup>

Il grande lavoro testimoniato dalle carte è prova dell'impegno per creare un nuovo teatro, un nuovo linguaggio per scene costruite sui sentimenti, sull'indagine psicologica, teorizzata per altro fin dall'*Amante di Gramigna*. E anche lontano dai contrasti violenti, dal folklore, che avevano colpito il pubblico con *Cavalleria*, dove per altro era già iniziata un po' sotto traccia un'operazione in linea con le successive prove drammatiche.

Nel capitolo dedicato alla *Storia della tradizione* Milone esordisce con una sintesi della situazione:

Nel complesso, sono dunque sopravvissuti quattro testimoni completi (un autografo e tre copie apografe postillate da Verga), sette che trasmettono singoli atti (cinque del primo, solo due del secondo), e ventiquattro frammenti. Questa proliferazione delle redazioni è un episodio abbastanza sui generis nel cantiere verghiano; l'unico caso consonante è quello di *Dal tuo al mio*, il dramma rappresentato nel 1903 e mai stampato: un sintomo di come la scrittura per il teatro procedesse, più di quella della prosa, per

---

<sup>62</sup> Giovanni Verga, *Carteggio con Capuana*, a cura di Milena Giuffrida, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Catania-Novara, 2024, p. 342.

<sup>63</sup> *LETTERE SPARSE*, pp. 302-303.

approssimazioni lente alla forma definitiva, con travagli e ripensamenti che perdurano fino al momento di andare in scena o in stampa.

E anticipa lo schema della ricostruzione:

Pur mancando indicazioni precise sulla datazione di dieci degli undici testimoni, la collazione ha permesso di ricostruire una seriazione certa, così riassumibile:

ATTO I	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	
						<i>B<sup>1</sup> / B<sup>2</sup></i>
ATTO II	<i>e</i>			<i>g</i>		

In questo percorso si possono riconoscere tre fasi di lavoro. (p. LXXI)

Una prima fase è rappresentata da *abc*: Verga lavora simultaneamente sulle tre copie; seconda fase: *B<sup>1</sup>* e *B<sup>2</sup>* apografi, vicini al testo portato da *d* e *e*. La commissione ai copisti degli apografi prova che la fase 2 rappresenta un primo fermo approdo. Terza fase: *f* e *g*, che riportano importanti modifiche; seguono *A*, l'apografo *C* e le ultime correzioni.

Dei frammenti si è già detto che sono per lo più non rapportabili con precisione alle varie stesure; sono però testimonianza del lavoro di Verga per l'allestimento: non solo elenchi di personaggi ma piante delle scene, del palcoscenico, allestite con prospettiva quasi registica.

Si parte da *a*, l'unico datato (18 marzo) simile per struttura e trama a *b*, copia apparentemente in pulito, che riporta in rigo molte correzioni di *a*: solo le scene dieci, dodici e quindici sono così diverse da *a* da far pensare a prove di scrittura stese tra l'uno e l'altro autografo; così anche per la divisione in scene che da ventuno si riducono a quindici con un effetto di compattezza. Il testimone *c* si oppone ad *a* e *b*: struttura diversa, episodi nuovi, in particolare nelle scene 4-6; la scena decima – confronto tra Målia e Gilda – si configura come la *gran scena* (così definita nel *Frammento VI*). Diminuisce il numero delle scene – dodici – mentre spariscono alcuni dialoghi contenuti nei testimoni più tardi e anche personaggi, tra cui Battista il padre delle ragazze, che arriva sulla scena solo per chiudere il dramma.



Insomma una serie di divergenze che impedisce di definire con sicurezza totale il percorso cronologico, cioè se *a* e *b* siano stati composti prima o dopo *c*. Considerando l'abitudine di Verga di lavorare per blocchi, riutilizzando e ricucendo segmenti di testo da stesure precedenti, è più probabile che *c* sia posteriore, ma può sussistere il dubbio che sia un testo più vecchio, ripreso in seguito.

Alla «furia correttoria» (p. LXXVI) che investe le scene 4-8 si è accennato: almeno quattro versioni si rintracciano, oltre quella in rigo, collegate o meno a questa o tra di loro o ad altre carte con segni di richiamo per le correzioni, che si addensano nell'interlinea e sui margini. Nel 'disordine' si rintraccia una linea di intervento fatta di aggiunte ben delineate dal curatore, che riconosce qui, ma anche in generale, «un insieme di correzioni comunque abbastanza coerente» (p. LXXVI), tranne in un passo della seconda scena (un dialogo assai lungo tra Màlia e Carlini dove improvvisamente compare Gilda) apparentemente decontestualizzato, in realtà chiarito dal *frammento* VI, che dà la sequenza di scena 2 (Màlia e Carlini) e scena 3 (Gilda e Carlini).

La seconda fase è rappresentata da *d* e *e* (I e II atto) e *B'* e *B<sup>2</sup>*, fase di un assetto più vicino al definitivo soprattutto per il lavoratissimo I atto. Si conferma intanto in *d* il percorso delle correzioni di *c*. Anche *d* attesta la faticosa elaborazione: correzioni fitte, cartigli incollati con nuove stesure. *e* è il primo a recare l'atto II e, data la mancanza di appigli cronologici, potrebbe seguire qualunque versione delle precedenti del primo atto. La stesura dell'atto II però non è così tormentata: la struttura è subito ben definita; solo il finale subisce più riscritture; a illustrare i cambiamenti Milone produce una tavola di confronto tra prima e ultima redazione: dapprima a un dialogo tra Gilda e Carlini segue la silenziosa morte di Màlia, mentre la battuta ultima è di Battista ubriaco, come alla fine del primo atto di *c*. Nella definitiva è Màlia a occupare tutta la scena: spinta dalla gelosia si intromette tra Gilda e Carlini e piange silenziosamente nel momento dell'addio; l'ultima battuta è il grido di Gilda in simmetria perfetta con il finale di *d*.

Milone sottolinea che questo è un momento cruciale, perché i due testimoni sono i più vicini alle due rappresentazioni di Milano e Roma, come viene desunto dalle recensioni e come sottilmente ricava il curatore, ricostruendo un probabile itinerario correttorio anche tra prima e seconda messinscena fino alla quasi certezza che il testo rappresentato «si trovi nel-

le pieghe delle varianti che compaiono su *d* e *e*. È poi possibile – ma qui entriamo nel campo delle ipotesi, per quanto verosimili – che gli apografi segnino il termine di questo percorso e che siano due copioni fatti allestire da Verga proprio in vista della rappresentazione romana» (p. LXXXII).

Un'ultima fase di scrittura ha inizio proprio sugli apografi *B'* e *B''*, soprattutto su quest'ultimo che porta lezioni più avanzate spesso riprese da *f* (Atto I) e *g* (Atto II). Verga usa le copie come testo da lavoro, poi sistema le ultime versioni sui due autografi. A un certo punto li considera come un autografo unico: la spia è la rinumerazione di *g* da 25 a 49 per sistemare le carte di seguito a quelle di *f* 1-24. Che siano state conservate insieme lo testimonia la presenza di una stesura della *Lupa*, dramma, sul verso delle cc.9-24 e 36-49.

Arriviamo dunque agli autografi finali: *A*, esemplato pressoché fedelmente su *f* e *g* quanto alla base; decisamente ricorretto in seguito nel corso di tre fasi correttorie, che si distinguono molto chiaramente non solo in base al contenuto, ma anche agli inchiostri: dapprima nero, poi violetto, infine viola chiaro.

L'apografo *C* segue ovviamente *A*, ma non del tutto fedelmente: a parte piccole divergenze interpuntive e microvarianti cadute durante la trascrizione, si riscontrano didascalie aggiunte e tre sostituzioni di parole riscritte dal copista su abrasione. Soprattutto è notevole che, come in *Dal tuo al mio*, Verga torni su *A* per una piccola campagna correttoria. Ovvero lavora in contemporanea sui due testimoni. Il che dà luogo a quattro diversi tipi di intervento: 1) testo base di *A* che coincide con *C* su cui è introdotta la variante 2) si interviene solo su *A* dopo la copiatura in *C*, ma le varianti approdano raramente alla stampa 3) sia *A* sia *C* presentano la stessa correzione 4) dopo la copiatura *C* vengono apportate su tutti e due i testimoni lezioni diverse che si superano a vicenda. Il che avviene in particolare nelle sequenze più estese.

Ma quale percorso correttorio indicano questi interventi 'tortuosi'?

Anzitutto vengono ridotti i personaggi di contorno; poi le differenze della scena tra Gilda e l'amante, tragica in *d*, comica in *f*. Lo scopo appare quello di lasciare più spazio a Màlia, di cui si approfondisce la sfera sentimentale e psicologica. Ad esempio la 'gran scena' in cui Màlia dichiara il suo amore per Carlini non solo ha ben sette stesure, ma man mano subisce un ampliamento per mettere in evidenza la sostanza tragica della protagonista.

Federico Milone aggiunge un succoso paragrafo di osservazioni linguistiche. Si rileva una strategia già utilizzata da Verga per la mimesi del linguaggio popolare: anacoluti, cambi di argomento, linguaggio metaforico, strutture del parlato, cauti regionalismi. E ciò avviene fin dall'inizio, insieme alla ricerca di una lingua piana, quotidiana, semplice e antidialettale. Certo l'ambientazione dà il colore locale, ma senza indulgenza al folklore milanese. Molto più importanti gli interventi su sintassi e fraseologia con un'attenzione particolare all'uniformità dello stile (indicativo al posto del congiuntivo, ripetizioni, dislocazioni; frasi basate su proverbio, metafore, iperboli vengono man mano sostituite). E si direbbe un gran lavoro anche per guidare la messa in scena e la recitazione con un espediente assai fruttifero: l'abbondanza e la precisione delle didascalie.

### *La Lupa*

Alla riduzione teatrale della *Lupa* Verga incomincia a pensare dal 1891, quando Giulio Ricordi in conseguenza del grande successo nazionale e internazionale di *Cavalleria* ridotta ad opera lirica da Pietro Mascagni avrebbe suggerito l'operazione: Giacomo Puccini l'avrebbe musicata su libretto in versi affidato a De Roberto. Operazione tormentata fin da subito sia nei rapporti con Ricordi sia per lo scemare dell'interesse del pubblico per il dramma verista, che Verga avrebbe pensato comunque di riproporre dopo la delusione dell'esperimento di un teatro della semplicità con *In portineria*. Indicazioni in tal senso si ricavano dallo scambio epistolare con Capuana già nel 1886, dunque subito dopo l'insuccesso del 1885, indicazioni che suggeriscono un'idea di trasposizione teatrale slegata dal melodramma. Le lettere con De Roberto tra il 1891 e il 1896 testimoniano la sovrapposizione dei due progetti: il lavoro per fornire un testo base all'amico da trasformare in libretto diventa spesso un'impresa autonoma, sia pure al servizio dell'opera lirica: transcodificazione, quindi, dalla novella al testo teatrale, da questo al melodramma. La puntuale ricostruzione della storia del testo prosegue documentando la difficile collaborazione con Puccini. La Rodà cita alcune lettere, scambiate tra il 1893 e il '94, rivelatrici dell'andamento dell'operazione: la prima di Verga del 15 luglio 1894 sembra conciliante,

seppur non proprio con buona grazia, rispetto alle richieste di modifiche da parte del maestro:

Dunque questo [Ricordi] desidera e quello [Puccini] mi ha chiesto qualche mutamento al libretto – meno proverbi, e la parte di Maricchia allungata e resa più tenera nel 2° atto. Risposi sì sul primo punto, ma quanto al secondo, se Maricchia al 2° atto non è gelosa e non si ribella finisce il dramma. E Ricordi ne conviene. Ad ogni modo siccome qualche piccola modificazione volevo già fare nel taglio delle scene, promisi di occuparmene qui, e di concertare poi al ritorno con lui.<sup>64</sup>

Puccini il 13 luglio 1984, tornato dall'incontro con lo scrittore, si sfoga con Ricordi:

Dopo ritornato dalla Sicilia e dopo le conferenze con Verga, invece di essere animato per *La Lupa* le confesso che mille dubbi mi hanno assalito e mi fanno decidere a temporeggiare la decisione di musicarlo sino all'andata in scena del dramma. Le ragioni sono «la dialogicità» del libretto spinta al massimo grado, i caratteri antipatici, senza una sola figura luminosa, simpatica, che campeggi. Speravo che Verga mi mettesse più in luce e considerazione il personaggio di Mara, ma è stato impossibile dato l'impianto del dramma.<sup>65</sup>

Nella stessa lettera del 15 luglio lo scrittore dimostra però di aver colto subito nel contatto *vis à vis* la scarsa persuasione del maestro:

Son persuaso che Puccini non sente quel dramma, e che perderemo tempo inutilmente con lui. Piacque a Ricordi che cercò di comunicare a Puccini le sue impressioni. Ma sarà minestra riscaldata. Così stando le cose, siccome so che il Franchetti è in cerca di libretto, perché non darlo a lui? Basta, Ricordi mi confermò l'esattezza delle mie impressioni, e mi promise che ai primi di agosto parleremo insieme al Puccini, *che vuole e non vuole*, a confessione stessa del Ricordi, e lo metteremo al caso di dir netto sì o no.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> *LETTERE SPARSE*, pp. 295-296.

<sup>65</sup> *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Mario Morini, Raffaele Vegeto, Milano, Ricordi, 1958, p. 102.

<sup>66</sup> *LETTERE SPARSE*, pp. 295-296.

E, dopo un ritorno di fiamma di Puccini, la forma dramma è decisa:

Non posso trattare il caso di restituzione col Ricordi, perché non voglio impegnarmi in contraccambio a non far rappresentare il mio dramma prima che vada in scena l'opera. Anzi, farò il possibile per darlo prima. I mutamenti e stavo a dire abbellimenti li ho fatti al mio lavoro a questo scopo, e non vorrei farli seppellire sotto il *pan-pan* della musica. Voglio correre tutta l'alea e il rischio della cosa (13 aprile 1894).<sup>67</sup>

Da questo momento da un autore deciso e abbastanza polemico il testo in prosa in funzione del libretto inizia ad essere rielaborato con nuovi suggerimenti per De Roberto, che dunque riscrive le parti indicate e attua i tagli per ristrutturare il libretto. Pochi giorni prima (7 aprile) Verga aveva già dato istruzioni precise, che confermano un metodo di lavoro e la presenza di più stesure del dramma:

Prima di tutto datti la pena di leggere attentamente il manoscritto del dramma originario, nella nuova forma che ho voluto dargli e che sembra mi d'assai preferibile alla prima, e cerca d'investirti dello spirito e della carne dei personaggi per intonarli a dovere malgrado i tagli e le abbreviazioni che nel libretto sono indispensabili.

Confronta poi il nuovo schema di libretto che ti unisco al vecchio, e dopo un po' ti sarà facile raccapezzarti sui brani da omettere e sulle aggiunte da fare. Onde agevolarti questo compito ho sottolineato in rosso i versi che rimarrebbero tutti o quasi tutti tal quali. Per le trasposizioni ti sarà di norma lo schema mio. Solo la scena ultima va tutta, o quasi, rifatta di sana pianta. Nel nuovo cerca di variare al possibile i metri, e farli *rotti*, come dice il Puccini. Per accontentarlo, se vuoi, giacché adesso ha furia di cominciare, potresti mandarmi di mano in mano ciascuna scena, a misura che ti esce dalla penna. [...] Quando non ti servirà più rimandami raccomandato il primo atto del manoscritto mio (dramma in prosa).<sup>68</sup>

Il dramma sarà rappresentato il 27 gennaio 1896 al teatro Gerbino di Torino con successo diverso tra primo e secondo atto, mentre il melodramma, abbandonato da Puccini, sarà ripreso da Pier Antonio Tasca; il libretto uscirà nel 1919 e poi nel 1932, quando sarà eseguito al Littorale di Noto.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 298-299.

<sup>68</sup> Ivi, p. 298.

Una storia dunque documentatissima, cui corrisponde un percorso elaborativo accidentato e non sempre chiarissimo, che Rodà dipana con grande intelligenza e una certa cautela, dati gli aggrovigliati rapporti tra i manoscritti, in cui comunque si evincono due fasi, la prima in funzione del melodramma, la seconda dedicata al dramma, non senza contaminazioni provate dall'«incidenza di brani in rima all'interno delle battute dei personaggi, sotto forma di intervento cantato». Ne citiamo alcuni: rr. 128-129 «O voi che avete occhi e non vedete, | allora di quegli occhi che ne fate?»; rr. 165-166 «Cuore duro, cuore di sasso! | La voglia in corpo mi lasciate adesso?...»; rr. 220-221 «Chi ha la doglia se la tiene. | Chi sospira è fra le pene»; 255 «Cuore duro, cuore tiranno...»; rr. 257-258 «Mi dice il cuore che tiranno siete, | o mi scordaste, e che più non mi amate...»; rr. 261-262 «Non ci credete, no, non ci credete, | ragazze, alle parole inzuccherate...».<sup>69</sup>

La prima fase  $\alpha$  rappresenta il lavoro per il melodramma: comprende tre testimoni completi: *A B C*, tutti presenti nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania. *A*, autografo, attesta la fase più antica con due atti di sei e 10 scene; *B*, di mano di De Roberto con interventi di Verga, copia *A*, ma è intensamente corretto; *C* autografo riproduce *B* con le correzioni di ambedue.

La fase  $\beta$  è rappresentata da un testimone mutilo, *D*, autografo di *In portineria*, che presenta sul verso di 32 carte alcune scene della *Lupa*. L'appartenenza alla fase  $\beta$  per primo e secondo atto (piuttosto lontani comunque dalla *princeps*) sembra sicura, nonostante che i nomi dei personaggi siano quelli di fase  $\alpha$ ; anzi il secondo atto è – si rilevi la cautela d'obbligo – con discreta probabilità, una stesura precedente dei manoscritti successivi *F* e *G*. I testimoni completi sono cinque: *E* contiene un primo atto assai distante dal manoscritto successivo e con prima e seconda scena sovrapponibili alle due prime scene dell'opera lirica, mentre il secondo è certamente più avanzato e potrebbe trattarsi di una copia di *M*, manoscritto che contiene solo il secondo atto. *F*: primo atto, vicino alla versione definitiva, secondo atto molto differente da questa. *G*: primo atto, molto prossimo a *F*, come il secondo, tuttavia con molte correzioni e soppressioni; *H*: il primo atto sembra riprodurre *G* con revisioni, il secondo ristrutturato secondo la versione a stampa. *I*: redazione vicina ad *H* con rifacimenti e integrazioni, di cui molte accolte nella *princeps*. I testimoni del solo secondo

<sup>69</sup> *TEATRO I*, p. CVII.

atto sono due: *L* che pare configurarsi come la versione più antica; il già citato *M* che oscilla per contenuto di alcune scene tra *F* e *G*, ma solo nella sostanza, e altre aggettanti, ma non identiche alla *princeps*.

Doverosa la premessa di Rodà nel paragrafo dedicato ai criteri di edizione:

Lo studio filologico e l'approntamento di un'edizione critica del testo teatrale della *Lupa* è un'operazione che, come hanno già osservato Ferrone e Branciforti, si presenta piuttosto complessa. Una complessità che non solo si deve alla quantità dei manoscritti pervenuti e alla scarsa linearità dei loro rapporti, ma che si rende evidente anche nel tentativo preliminare di una ricostruzione della genesi del testo, della vicenda compositiva ed editoriale del dramma, possibile solo per ipotesi e scarsamente supportata dall'analisi dei documenti della tradizione esterna, i cui dati non sempre trovano riscontro nei testimoni a disposizione.<sup>70</sup>

L'abitudine di Verga di lavorare atto per atto o addirittura scena per scena ha influenzato il modo di procedere nella collazione dei manoscritti, alcuni dei quali, pur presentandosi come unitari, sono stati assemblati solo in un secondo momento. Per di più dei testi teatrali, come appare dalla tradizione della *Lupa*, si conservano copie non autografe (in questo caso una sicuramente di De Roberto). Ricostruire i rapporti tra autografi e non autografi ha richiesto indagini particolarmente attente.

I testimoni interni ai due gruppi  $\alpha$  e  $\beta$  si possono disporre in un ordine – *A B C* per  $\alpha$ ; *D F G H I L M* per  $\beta$  – che è definito 'possibile', dato che il percorso correttorio non è sempre perfettamente riconoscibile e di conseguenza neppure quello cronologico. Intanto  $\alpha$  appare come riferibile alla prima ipotesi di lavoro per il dramma musicale, mentre  $\beta$  va in direzione del dramma in prosa ed è più problematico rispetto ad  $\alpha$ , sostanzialmente omogeneo. I due atti di  $\beta$  sono stati considerati autonomamente: per il primo la serie è *E F G H I*; per il secondo *L M E H I*. Il testimone *D* è vicino a  $\beta$  per il primo atto, pur con varianti e diversità onomastiche; per il secondo è riconducibile al gruppo  $\alpha$ . Ulteriore complicazione: *F* e *G* per il secondo atto sono vicini ad  $\alpha$  e a *D*, anche se forse precedenti alla versione *D*.

Come si vede un vero intrico, da cui traspare l'intensa lavorazione

<sup>70</sup> Ivi, p. CVII. Siro Ferrone, "La *Lupa*". *Dissoluzione del verismo teatrale*, in *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 191-252; *Lo scrittoio del verista*<sup>2</sup>, pp. 125-128.



sulla trama, sui personaggi, sulla lingua in un intersecarsi di linee evolutive non sempre esattamente ricostruibili. Rodà porta ad esempio la trasformazione della gnà Pina da carattere sensuale quasi primitivo e istintuale a protagonista dalla psicologia più articolata:

Il personaggio appare così più complesso ma anche più ambiguo rispetto alla novella: l'autore rinuncia infatti alle caratteristiche ferine della Lupa, che inclinano a una maggior femminilità e insieme umanità, non senza sfumature sentimentali e a tratti patetiche, per mutare ancora, nel secondo atto, in tratti di durezza e violenta caparbia. Nell'ultima scena del primo atto, si assiste così a un vero e proprio crollo emotivo di Pina che, in lacrime, si rivolge a Nanni con queste parole: «lasciatemi sfogare il cuore. Sapeste che c'è qui dentro!» (r. 576), trovando pietà e affetto nell'interlocutore, forse mosso dal senso di colpa ma di certo non terrorizzato, come nella novella, dalla forza ammaliatrice della Lupa (p. cxix).

E ancora si ha una notevole serie variantistica nell'epilogo «rispetto alla presenza in *C*, *F* e *G* di una variante finale interessante, relativa alla battuta pronunciata coralmente: «L'ammazzò!... La Lupa!... L'ammazzò compare Nanni...» (*C*, 556-557); «La Lupa! L'ammazzò! Cristiani! Compare Nanni!» (*F*, 505 e *G*, 270), che rimanda vistosamente alla battuta finale di *Cavalleria*. Nei manoscritti *D*, e ancora in *F* e *G*, il dramma si chiude invece con le parole della Lupa, le sue ultime («No!... Non fu lui!... Non fu Nanni!... No!...» (*C*, 559 e, con varianti, *F*, 506-507 e *G*, 271-272), che, pronunciate in punto di morte, con valore epifanico, rivelano il suo sentimento, come non avverrà nelle redazioni successive.» (p. cxxi).

La scelta come testo critico della *princeps* del 1896 è naturale, posto che si ignora se Verga abbia sovrinteso all'edizione Treves del 1912. Due apparati genetici corredano il testo, uno per il primo e uno per il secondo atto, dove per il primo sono collocate le varianti del gruppo  $\beta$ , ovvero di *EFGHI*, per il secondo *L* e *M*, esclusi *F* e *G* per quanto già detto. Il testo del secondo atto portato da questi ultimi è rappresentato in due distinte Appendici, e in un'altra trova posto anche *D*. Così il gruppo  $\alpha$  è collocato in appendice rappresentato dalla lezione di *C*, mentre in due fasce d'apparato si leggono le varianti di *C* nella prima e di *A* e *B* nella seconda.

*Eva - Frine: la svolta ideologica*

Insieme a *Teatro I* escono *Eva* e gli abbozzi per la *Duchessa di Leyra*, due testi agli antipodi nella carriera dello scrittore.

A cura di Lucia Bertolini, l'edizione di *Eva*, primo tra i romanzi a contare più stesure con stratificazioni e intrecci tra redazioni, presenta per la prima volta l'inedita prima versione intitolata *Frine* e conferma il modo di procedere di Verga da una prima stesura 'sbagliata', come ottica, struttura e stile, al rifacimento di successo, un modo che si ripeterà da *Eros* al *Maestro-don Gesualdo*. Nell'accidentato percorso del primo decennio milanese *Frine* ha un posto di rilievo: viaggia a lungo tra Firenze, Catania e Milano, subendo numerose riletture e revisioni fino a un primo sacrificio 'incruento', deciso evidentemente a Milano.<sup>71</sup> Perché l'accantonamento di *Frine* chiude l'ossessiva analisi del significato ideologico e della portata sociale dell'arte, che tormenta Verga a partire da *Una peccatrice*, in una pervicace riflessione in stretto collegamento con il mistero della passione amorosa. Nel racconto che Luigi Deforti (sarà Enrico Lanti in *Eva*) fa all'amico della propria esperienza erotico-artistica si dipanano tutte le tappe dell'apprendistato di Verga: non per nulla i protagonisti hanno venticinque anni e cercano il successo, l'uno nel teatro (e anche Verga vi si cimenta, senza successo diversamente da Pietro Brusio), l'altro nella pittura. E inoltre *Una peccatrice* e *Frine*, come rileva la Bertolini,<sup>72</sup> risalgono a un progetto romanzesco direi quasi unitario a partire dal 1865-1866, come «bozzetti intimi», se il sopratitolo di *Frine* è *Schizzi del cuore II*, di cui *Una peccatrice* è il primo romanzo, che reca a sua volta il sopratitolo *Bozzetti sul cuore*. Un progetto a cui si mescola il tentativo teatrale di *Rose caduche* (1869), mai edito, ma testimonianza di un'embrionale ideologia della disillusione amorosa e – ancora in embrione – artistica. Se non c'è evidenza di una lettura dei testi scapigliati, come non pensare alla prefazione degli *Ultimi coriandoli* di Arrighi con la forte spinta verso il romanzo contemporaneo e realista alla Balzac! E che se l'incontro con i circoli letterari della Scapigliatura milanese sia stato il detonatore del verismo è categoria critica asso-

<sup>71</sup> Lo dimostra molto efficacemente Lucia Bertolini nel saggio *Preistoria di un romanzo di Verga*, «Annali della Fondazione Verga», 14, 1997. Si veda anche della stessa: *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, «Annali della Fondazione Verga», 6, 2013.

<sup>72</sup> *Preistoria di un romanzo* 14-15. Si veda anche a proposito di una conoscenza di Firenze a partire dal 1865 l'introduzione di Daria Motta a *Una peccatrice*, pp. xi-xii e xvii-xxi.

data, ma a chi invia *Sulle lagune* il giovane scrittore? Proprio al pubblicista e scrittore Cletto che a fine anni Cinquanta proprio con quel romanzo si poneva sulla scia balzachiana.

Lucia Bertolini ricostruisce anzitutto la storia compositiva del testo: ideato fin dal primo soggiorno fiorentino (1865), come confermano prove epistolari e riferimenti a eventi e luoghi fiorentini (caffè, teatri, musei, giardini), troppo precisi nelle primitive stesure per derivare da consultazioni di baedeker, già nel 1866 sembra raggiungere un primo traguardo (*Frine*), subito sottoposto alla lettura e al giudizio di due revisori, Nicolò Niceforo e, quasi certamente, Antonio Abate. Segue una revisione che si protrae fino al '69, anno di un più lungo soggiorno a Firenze. Qui Verga doveva aver portato con sé una bella copia di *Frine*, ormai *Eva*, che superava l'autografo superstite.<sup>73</sup> Più incerto l'ipotetico soggiorno, con relativa applicazione al romanzo, nel 1866, anno del viaggio in treno, una vera «scorribanda» ferroviaria descritta nel cap. XXV di *Frine*, quando Luigi insegue Eva, anche qui troppo fitti i punti di riferimento per non rimandare a un'esperienza in prima persona.<sup>74</sup> Comunque sembra proprio essere stato un viaggio reale, che, come tanti elementi autobiografici, si ripercuote e viene sfruttato nel romanzo.

Nei tre anni dal '66 al '69 lo scrittore tempesta gli editori per la pubblicazione, ma senza successo. Insoddisfazione personale e giudizi non proprio positivi di amici e editori influenzarono certamente la protratta stesura del testo e i molti interventi sui manoscritti, mentre si compiva man mano la transizione da *Frine* a *Eva*.

La riscrittura definitiva, previo definitivo abbandono della forma *Frine*, avviene a Milano, da dove Verga annuncia il 7 febbraio 1873 a Capuana la conclusione del romanzo, che esce da Treves nell'estate. A

<sup>73</sup> *EVA-FRINE*, pp. XIII-XVI.

<sup>74</sup> Un percorso a zig zag da Firenze a Livorno, poi di nuovo a Firenze, di qui a Bologna e poi su verso il nord: Milano, Arona, Locarno, Stresa, Isola bella «con dettagli orari che difficilmente possono essere frutto di invenzione fantastica» (p. xiv, nota 11).

Ferdinando Martini, rievocando i primi tempi milanesi, scriverà il 5 novembre 1880:

Mi trovavo qui da poco, con poche speranze di riuscire a fare qualche cosa che valesse la pena di essere stampato e letto, senza conoscer nessuno, triste e sconsortato, e passavo le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, a sentir la musica e a guardar la gente. [...] In quel tempo scrivevo *Eva* o piuttosto la riscrivevo.<sup>75</sup>

*Eva*, uscita a fine estate 1873, conosce subito un certo successo, dovuto sia alla pubblicità di casa Treves sia a un'aura di piccolo scandalo per la materia trattata. Sembra presagirlo, insieme con riflessioni sull'ideologia del romanzo vicine alla prefazione, un'importante lettera a Luigi Capuana del 5 aprile 1873:

La mia Eva dorme il sonno della sua omonima, prima del serpente; non che io sia perfettamente sicuro della sua innocenza, anzi il beghinismo letterario dominante mi ha messo in capo certi scrupoli sull'opportunità di metterla fuori così scollacciata come la verità ch'è ho il gravissimo torto di chiamare pane il pane, ed ho paura di scandalizzare le adulate e di farmi lapidare dai ruffiani e dagli ipocriti. Vorrei averti qui per addossarti una parte di cotesto scandalo letterario, e per domandare alla tua franchezza se l'arte abbia torto davvero a commoversi di certi dolori che son frutto della nostra civiltà positiva ed avida di piaceri, e qual cosa sia più onesta e dignitosa (dato che cotesta arte impressionabile e vagabonda si fermi a gettare uno sguardo sulle miserie che giacciono in fondo ad una società, ch'è laboriosa solo per poter essere gaudente) se inneggiare ad un arcadico sentimentalismo ch'è sempre sulle bocche degli epicurei, o squadernare loro in faccia i dolori che fruttano cotesto epicureismo, se non per farli piangere, se non per farli arrossire, almeno per farli scuotere incolleriti. | Io esito ancora, e forse domanderò un parere al Farina. Se potessi avere anche il tuo mi conforterebbe assai il pensiero, nel caso che sotto la vostra egida andrei ad affrontare gli urli ed i sassi dei sullodati ruffiani, bordellieri e femmine di

---

<sup>75</sup> Giovanni Verga, *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini*, a cura di Maria Melania Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2023, p. 106 [*CARTEGGI CON CAMERONI, FARINA E MARTINI*].

mondo, che c'è stata pure della gente onesta che ha pensato come me che la verità non ha bisogno di essere ipocrita.<sup>76</sup>

Lo conferma una lettera del Martini dell'8 marzo 1874:<sup>77</sup>

Tutta questa gente che ci grida la croce addosso è persuasa come noi che questa del realismo è una questione vecchia come l'arte: che tutti i grandi scrittori da Dante, anzi da Omero che voi citate a proposito, furono realisti; per tirar dalla loro i gonzi, danno ad intendere che i realisti d'oggi vogliono soltanto dipingere il brutto. La questione, secondo me, è diversa. Abbiamo di fronte a noi il paolottismo, che è religioso e politico e si fa letterato quando gli torna conto discorrere di letteratura in sostegno dei suoi principi religiosi e politici.

Ecco tutto. Difatti quel che più s'è rimproverato all'*Eva* è la sua immoralità, critica d'un libro che è profondamente vero! Se la gente vuol esser dipinta migliore nei libri, si faccia migliore; ma non pretenda che gli autori si trastullino colle berquinades, mentre la corruzione di tutto e di tutti gavazza d'intorno a loro. Io per me non capisco che una immoralità, rispetto ai libri: chiamo immorale lo scritto che innamora del male, e attrae altri a gettarglisi in braccio, – quando si tratti di male vero.

Nel paragrafo che segue, *Da un testo all'altro, fra scrittura e riscrittura*, la curatrice fa il punto sul percorso da *Frine* a *Eva*, un vero spartiacque tra un prima e un dopo di sistema ideologico e narrativo, sancito in modo definitivo nelle ultime sequenze del romanzo con il 'testamento' di Enrico Lanti.<sup>78</sup>

L'autografo conservato di *Eva* (siglato *E*) si presenta estremamente composito e disomogeneo «nel formato, nella grammatura, nel colore e in genere nelle caratteristiche fisiche della carta»: vi sono individuate cinque unità: la prima è un bifolio utilizzato come plico e reca la prefazione a *Eva* in redazione finale; la seconda è costituita da un fascicolo di 10 carte + 4 carte sciolte: sono copie in pulito; la terza consta di tre fascicoli, che sono quanto rimane di un manoscritto più ampio; la quarta unità codicologica risulta dalla riunione di una ventina di carte «non organizzate oltre i bifolios»; infine la quinta vicina alla seconda per qualità materiali e formali,

<sup>76</sup> CARTEGGIO CON CAPUANA, pp. 14-15.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>78</sup> Si vedano le pp. xxv-xxxv e la nota 4 di p. xxvi di *EVA-FRINE*.

conserva pagine residue (una ventina) di una bella copia di *Frine - Eva* (siglata B). La complessità del manoscritto è chiarita in una tavola che la scioglie e la illustra molto bene. Segue la descrizione della qualità dei vari gruppi: le unità I-II (la seconda per le cc. 1-18 = cc. 3-21 della numerazione a lapis) e l'unità V sono belle copie di autografi precedenti,<sup>79</sup> ma non cronologicamente vicini: tutte e tre le unità presentano interventi successivi, in quanto, come avviene in genere per ogni scrittore, la bella copia è copia attiva e tanto più, come si è visto nel teatro, per Verga. Le unità III-IV sono invece una vera prima stesura.<sup>80</sup> La II sembra con discreta probabilità essere la messa in pulito di quanto manca all'inizio della III: lo dimostrano le somiglianze del materiale e il testo che si legge sotto cassatura alla c. 13 di III, testualmente sovrapponibile a c. 26 di II. Resta tuttavia la disomogeneità e la difformità cronologica ad attestare la complessità del manufatto:

anche per il tratto sovrapponibile fra II e III vale la diagnosi generale di difformità cronologica fra le differenti unità: I con la prefazione scritta da ultimo, II con la messa in bella di quanto perduto di III, III (cui è assimilabile per le caratteristiche esterne IV) con la prima stesura, V proveniente da *Frine-Eva*; difformità cronologica che solo le correzioni autografe hanno successivamente raccordato (con faticosi e complessi rinvii) dal punto di vista della coesione e coerenza testuali (*Eva-Frine*, p. XLIV).<sup>81</sup>

Proprio la compresenza di varie fasi ha permesso di datare la divisione in lasse, come le ha definite Giacomo Debenedetti, separate nella *princeps* da tre asterischi; la prima stesura delle unità III e IV non avevano parti-

<sup>79</sup> In particolare il primo fascicolo della II unità dimostra di essere una vera e propria bella copia, in cui si affollano, soprattutto nelle prime pagine, correzioni su rasura che evidentemente miravano a ridurre al minimo l'evidenza degli interventi correttori.

<sup>80</sup> *EVA-FRINE*, pp. xxxviii e ss.

<sup>81</sup> La II unità consta di 26 facciate di scrittura, con una media di 24 linee per facciata, ma si tenga conto che su p. 23 e sulla prima parte di p. 24 Verga utilizza gli interlinea per trascrivere un'intera porzione di testo continuo che avrebbe dovuto essere collocato su p. 24: complessivamente *grosso modo* 660 linee di scrittura. Le carte perdute che precedevano quelle che oggi costituiscono l'unità III (12 facciate, cui però va aggiunta la porzione di testo rimasta su p. 13, ma interamente cancellata), se assimilabili alle superstite, dovevano contenere 34 linee: complessivamente 442 linee all'incirca, scritte però con modulo più piccolo.

zione in capitoli, introdotta solo nel momento di ricavare da quelle una bella copia (fase *Frine*), in un tempo vicino all'invio a Treves dei quaderni, come da lettera dell'8 febbraio 1873. Certo non furono queste carte ad essere spedite in tipografia, non solo per l'intrico e la stratificazione, ma anche per la consistenza della revisione, quale si rivela dalla collazione con il testo a stampa. Ne fu tratta sicuramente una copia in bella, quale è l'unità II di *E* per le prime pagine. La lettera dell'8 febbraio, che accompagna l'invio dei quaderni all'editore, vi fa riferimento: viene inviata a Treves questa bella copia parziale in vista di un progetto di pubblicazione a puntate, che non vi fu, insieme a una «prefazioncella», su cui l'editore deve pronunciarsi perché forse inopportuna per una rivista, ma da premettere sicuramente nel volume:

Le lascio la più ampia libertà di giudizio, solo Le raccomando caldamente di rimandarmi il manoscritto, anche nel caso che volesse acquistarlo perché è la copia e la bozza ad un tempo, se ne perdessi un qualche foglio non saprei come raccapezzarmi, e vorrei fare un'altra copia per la tipografia, ben inteso in tutta fretta e man mano che la pubblicazione andasse innanzi. La prego adunque di rimandarmi i quaderni quando li avrà letti, e se il lavoro le conviene scrivermi dettagliatamente le condizioni che Ella mi farebbe.<sup>82</sup>

La mancanza in *E* di una bella copia completa del resto permette di considerare la data dell'8 febbraio come termine *post quem* sia delle correzioni dei «primi quaderni» sia della scansione in lasse, perfezionata o sulla bella copia perduta o sulle bozze.

La «prefazioncella» al romanzo nelle carte di *Eva* è documentata in tre stesure  $\varepsilon^1$   $\varepsilon^2$   $\varepsilon^3$ : è già strutturata secondo quella definitiva ( $\varepsilon$ ), ma nella prima, dopo l'incipit già maturo, segue un paragrafo di riferimenti internazionali, quanto alla moralità dei tempi, al suffragio universale in America, al comportamento coloniale dell'Inghilterra, e alla cortigiana Cora Pearl, ricordata anche nella novella *X*, stesa nello stesso periodo di tempo (pp. 195-196).

L'autografo *E*, certamente messo in bella (impossibile per un tipografo raccapezzarsi in quella congerie di carte; anche la biffatura in lapis rosso di molte carte non cassate è segno di avvenuta copiatura), dovette diventare

<sup>82</sup> VERGA E I TREVES, pp. 25-26.



come al solito esemplare di lavoro su cui appuntare e provare nuove lezioni o apporre annotazioni.

Il paragrafo 2 del capitolo I si occupa della tradizione a stampa (*La tradizione a stampa presso Treves*). Molte le edizioni Treves tra la *princeps* e l'ultima del 1916: tutte introducono errori, ma anche varianti interpuntive e/o fonetiche, che dimostrano un progressivo ammodernamento linguistico. Sembrano provare l'intervento d'autore minime varianti sostanziali nelle ristampe Treves 1874 e 1875, mentre tutte le innovazioni, banalizzazioni o interventi redazionali, non meritano la patente di autorialità. La Bertolini dedica all'analisi dei vari mutamenti molte pagine. Diverso il discorso per l'edizione Bemporad del 1921 (*Eva*, Romanzo. Nuova edizione riveduta dall'Autore, Firenze, R. Bemporad & Figlio, editori, MCMXXI: B<sup>21</sup>). Il ritrovamento di una copia dell'edizione Treves del 1916 (TR<sup>16</sup>) nell'archivio dell'editore Giunti testimonia che fu usata da Verga per una revisione attuata per motivi di decadenza dei diritti d'autore, ma anche occasione, più che di correzione delle molte mende, per introdurre varianti che privilegiano il discorso indiretto libero, riportano la lingua a un tono medio, meno letterario e meno evidentemente fiorentino, danno all'interpunzione scansioni decise che evidenziano la paratassi, introducono lo stile nominale. Certo concordiamo con quanto scrive la Bertolini a p. LXII, dove ritiene la Bemporad «un testo ibrido», perché accoglie gli interventi d'autore sull'esemplare Giunti di TR<sup>16</sup>, ma le immette sulla *princeps*, dando luogo a una sorta di contaminazione tra vecchio e nuovo, saltando l'intermedio, cioè le varianti introdotte tra TR<sup>74</sup> e TR<sup>16</sup>.

Rappresentare in apparato la complessità del manoscritto *E* non era impresa semplice. Questa la soluzione: una fascia di apparato genetico riporta le varianti sostanziali e interpuntive anche minime. Dato che in *E* è collocata  $\varepsilon$  nelle prime carte, e nelle ultime, precisamente nella V unità, *B*, in queste zone l'apparato è articolato diversamente rispetto a tutto il resto. Per quanto riguarda la prefazione in apparato sono registrate le sole varianti di *E*, mentre  $\varepsilon^1$   $\varepsilon^2$   $\varepsilon^3$  sono state destinate a un'Appendice (pp. 195-200).

Nelle carte di *B* si rintracciano quattro diverse fasi a seconda delle sequenze coinvolte, tre per l'episodio del duello (*Eva*, p. 49): a. scrittura originaria b.; modifiche ma non strutturali; c. riscrittura profonda con alternanze del nome del protagonista (Luigi Deforti/Enrico Lanti). Una quarta fase d è la copiatura in pulito della versione finale delle precedenti

fasi con sistemazioni ulteriori in rigo e in margine. In apparato genetico sono riportate le varianti di c e d, mentre a e b sono state collocate in un apparato evolutivo di *Frine*.

L'apparato evolutivo e di tradizione registra per il primo le lezioni di Tr<sup>74</sup>, Tr<sup>75</sup>, E<sup>21</sup>, B<sup>21</sup>: riportiamo le avvertenze della curatrice, ricordando che con E<sup>21</sup> e B<sup>21</sup> si indicano rispettivamente la revisione sulla copia dell'Archivio Giunti e la stampa Bemporad del 1921:

Quando la persistenza di una variante giunga fino a TR<sup>16</sup>, dunque fino all'edizione utilizzata da Verga per E<sup>21</sup>, si avverte con «= E<sup>21</sup>» dell'accoglimento tacito della lezione nella revisione autografa del 1921 (e il mancato accoglimento da parte dell'edizione Bemporad), con «= E<sup>21</sup> B<sup>21</sup>» l'accoglimento, tacito e rispettivamente positivo, in entrambi i testimoni: ad es. «**4 15** sieno] siano TR<sup>74-16</sup> = E<sup>21</sup> sereno per] sereno, per E<sup>21</sup> B<sup>21</sup>». Qualora una lezione introdotta in TR<sup>74</sup> (o TR<sup>75</sup>) abbia subito variazioni successive (di natura verisimilmente editoriale), queste sono registrate solo nell'occasione in cui su queste ultime, giunte fino a TR<sup>16</sup>, si innesti una variante d'autore in E<sup>21</sup>: poiché la variante, in quanto editoriale, è registrata solo in ragione della sua presenza in TR<sup>16</sup>, la formula sintetica –TR<sup>16</sup> rinvia all'apparato di tradizione per gli ulteriori dettagli riguardanti le stampe precedenti da cui TR<sup>16</sup> eredita la variante [...]. La formula –TR<sup>16</sup> e il segno > vengono adottati in genere per segnalare, con i medesimi criteri, la lezione su cui viene attuata la modifica autografa di E<sup>21</sup>, indipendentemente dalla presenza o meno di un intervento autoriale nelle stampe precedenti a TR<sup>16</sup> (p. LXXII).

L'apparato di tradizione registra tutte le varianti di tipo redazionale, ecco con quale strategia:

oltre gli errori di TR e TR<sup>74</sup>, le varianti innovative di TR<sup>75</sup> (con l'eccezione delle tre considerate d'autore, per le quali vedi sopra a p. LV), tutte le varianti del segmento TR<sup>77</sup>–TR<sup>16</sup>, e infine tutte le varianti di B<sup>21</sup> che non siano coincidenti con quanto depositato da Verga su E<sup>21</sup> – a meno che non ne rappresentino un perfezionamento o che non siano passibili di essere valutate quali ulteriori varianti redazionali [...]. Il dialogo fra apparato evolutivo e apparato di tradizione potrà avvenire sia dal primo verso il secondo, sia viceversa: 1) infatti nell'apparato di tradizione il lettore troverà i dettagli della formula sopracitata –TR<sup>16</sup>, con l'indicazione della stampa in cui la lezione giunta fino a TR<sup>16</sup> è stata inserita nel testo per la prima volta (ad es.: la registrazione sopra riferita «**3 15** fazzoletto. Questa] fazzo-

letto. | Questa  $-TR^{16} >$  fazzoletto. Questa  $E^{21} B^{21}$ » trova nell'apparato di tradizione il proprio complemento in «3 15 fazzoletto. Questa] fazzoletto. | Questa  $TR^{77-16}$ », che avverte che la variante editoriale, registrata sinteticamente nell'apparato evolutivo solo per indicare il punto di partenza della modifica introdotta in  $E^{21}$ , compare a stampa a partire da  $TR^{77}$ ); 2) il dialogo potrà muovere anche in senso inverso, giacché nell'apparato di tradizione trovano posto quelle *singulares* (per lo più interpuntive) e quelle varianti adiafore di  $B^{21}$  che solo per cautela ci siamo decisi a non allocare nell'apparato evolutivo (p. LXXIII).

Eccoci all'autografo *A* che documenta la prima stesura del romanzo, *Frine*. Conservato nella riproduzione del microfilm IV del Fondo Mondadori, consta di 102 carte (204 pagine), sistemate in dieci fascicoli rilegati + un undicesimo, costituito da un solo bifolio. Frammezzati al manoscritto si rintracciano nove foglietti (I-IX), che riportano varie rielaborazioni parziali. Sono carte omogenee a parte il bifolio finale, scritto sulle quattro facciate e non numerato, seguito da una carta sciolta. *A* è chiaramente una bella copia di materiali precedenti, come dimostra, per citare l'indizio più lampante, l'alternanza tra vecchio e nuovo nome del protagonista (Andrea/Luigi). Nel bifolio si leggono sotto il promemoria *Eva* a matita due brani ( $\alpha^1$  e  $\alpha^2$ ), non vicini per contenuto, ma riferibili a una sequenza del cap. XVII di *Frine* (la notte trascorsa tra gioco e festa da Luigi e Eva) con segni di rappiccio senza corrispondenza in *A*, mentre la carta sciolta reca solo sul recto un abbozzo di prefazione.  $\alpha^1$  e  $\alpha^2$  testimoniano comunque sequenze non riferibili a *Frine*: li cataloghiamo come foglietti volanti da relazionare a un diverso oggetto non evidentemente pervenuto, prova ulteriore della stratificazione, complessità e durata della prima fase compositiva del romanzo.

*A* alle pagine 1-204 documenta una fase avanzata del testo, ma anche forti tracce di più campagne correttorie volte a ristrutturare profondamente il racconto, anzitutto nel numero di capitoli portati da ventisette a trentuno: un prospetto (pp. LXXXII-LXXXIII) dà precisamente conto della rimodulazione, ricostruibile grazie a un lucido sistema di richiami autografi. Tanto lavoro di ristrutturazione (cassature, spostamenti, rifacimenti) non produce un assetto definitivo, ma in un caso addirittura la cancellazione di un intero episodio. A ciò si aggiunge la presenza di due mani diverse (di Antonio Abate la prima, siglata *X*, di Nicolò Niceforo la seconda, *N*), che

commentano, suggeriscono alternative lessicali e, nel caso della seconda, addirittura soluzioni narrative differenti. Sono perfettamente distinguibili grazie sia alla grafia sia alla differenza di inchiostri, verde per Abate, marrone per Niceforo, sia per la qualità delle proposte, esclusivamente linguistiche per Abate, decisamente sostanziali per Niceforo. E solo raramente interagiscono: ad esempio in *Frine* III, I «forte scommessa» è corretto da *X* in «rilevante», cancellato da *N*, che sostituisce «importante» (che è accettato). Verga però accoglie soprattutto le proposte di Abate (ripassando l'inchiostro verde con il suo, quasi per nascondere la provenienza), non quelle interventiste di Niceforo, cancellate con tratti pesanti a spirale quasi per rendere illeggibili i commenti. Che significa questo comportamento? Il giovane scrittore è aperto ai suggerimenti linguistici, in quanto consapevole della necessità di affrancarsi dal suo regionalismo,<sup>83</sup> ma sulla vicenda ci tiene a dire la sua. Tutto ciò contribuisce all'impressione di non-finito, di sospensione e dilazione nell'esecuzione definitiva.

La datazione di *A* al 1866 è confermata dal manoscritto *p*, un telegramma inviato a Verga il 9 febbraio 1866 (Fondo Mondadori microfilm IX, ft. 699): dopo aver abbozzato la risposta sul verso di questo che è un modulo prestampato, lo scrittore gira il foglio e riporta un primo abbozzo della premessa a *Frine*; poi nello spazio bianco rimasto scrive la minuta della lettera all'editore Negro datata Catania, 13 giugno 1866, il che consente la datazione della prima stesura tra il febbraio e il giugno 1866.

Certo la revisione di *A* potrebbe essersi dilungata fino alla vigilia del secondo soggiorno fiorentino del 1869, ma probabilmente non fu questo prezioso autografo ad accompagnare il giovane scrittore, ma una bella copia, come testimonia il manoscritto *B*, «carte superstiti di una bella copia di *A*; nel dettaglio si tratta delle pagine di *E*, non contigue, numerate come 275-280 e 283-300, inserite e riusate fisicamente – ma solo in parte testualmente – alla fine dell'autografo di *Eva* (in *E* queste pagine corrispondono alle cc. 67-77), che, nella loro scrittura primitiva, riportano in parte i capp. XXIX e XXX di *Frine*» (p. LXXXVI).

Data la conservazione parziale di *B*, residuo della bella copia consegnata agli editori il problema che si pone è quale testo dare per *Frine*? Anche

<sup>83</sup> Rimandando il 13 giugno 1866 le bozze di *Una peccatrice* ad Augusto Negro, Verga lo ringrazia «per la cura ch'ella ha preso per le correzioni», che ha «in buon numero [...] adottate», cfr. *Una peccatrice*, pp. XVIII-XIX.

l'autografo *A* non detiene lo status di testo definitivo o comunque tale da costituire un'ultima volontà d'autore. Per di più i due testi sono decisamente asimmetrici e incomparabili: basti dire che il capitolo, che per coerenza interna all'abbozzo dovrebbe essere il XXX, in *A* è numerato XXXVI; lo stesso è numerato XXX nella prima stesura di *B*, ma poi corretto in XXXI. Dunque, posto a testo *A*, le lezioni dei capp. XXIX e XXX di *B* saranno collocati in una fascia evolutiva, separati da quella genetica. *A* è comunque un testo instabile, che non ha avuto revisione finale, il che costringe l'editore a una conservatività generale, perché la qualità di non finito non permette operazioni ricostruttive, anche per mancanza di raccordi interni che indirizzino con sicurezza verso una forma definitiva di un testo, che, pur superato da una redazione successiva, si presenti con una sua coerenza interna. Qualsiasi atteggiamento interventista rischierebbe di produrre un falso, qualcosa che nelle intenzioni dell'autore non è mai esistito. La scelta è stata dunque di mettere a testo la lezione finale a cui arriva *A* nel suo lungo e non lineare percorso, senza tener conto delle riscritture parziali in pulito, direi senz'altro successive (non metterei in dubbio come Bertolini che le definisce «magari successive» p. xc). Chiariamo riportando l'esempio da testo e apparato di *Frine* I, 7-9, che rende evidente la dinamica degli interventi verghiani:

C'era il contrasto più piccante, tra la *lionne* di elegante società che avevo visto guidare co' n' mano sicura la sua doppia pariglia, e la donna che incontravo preoccupata e quasi mesta, come nascosta in fondo alla sua carrozza, in quel viale remoto ed ombreggiato ove i rumori della folla dei passeggianti si perdevano nel grave stormire degli alberi e nel mormorio vicino dell'Arno. 8 C'era, direi, il *distacco* più completo fra la donna che pensa e fa pensare e la elegante briosa e spensierata.

9 La prima volta avevo incontrato una di quelle ragazze folli, allegre, alla moda, che fanno impallidire le duchesse colla mostra insultante del loro lusso e della loro bellezza; che comprano a prezzo del cuore e della vita tre o quattro anni di quell'esistenza principesca; e che si fanno perdonare la sfrontatezza del loro sguardo, l'audacia delle loro mode, l'onta del loro nome colla grazia del loro sorriso, e lo sfarzo dei loro equipaggi.

7-9 ove ... equipaggi.] *elaborato su p. 2 (a), poi, limitatamente al tratto dei passeggianti ... equipaggi., trascritto in bella (b) sulla prima metà del f. IIr, collocato dopo la p. 27 (il f. IIr è occupato per il resto dall'inizio della seconda redazione del cap. VI), senza alcun richiamo al resto della compagine, e successivamente cassato (a testo la fase a): 7 ove ... grave]*<sup>a1</sup> □ da queg'li' alberi

(*prima* dai / da quei folti al[ ]) che univano il loro grave stormire al mor-  
 morio vicino dell'Arno: <sup>a2</sup>=T (degli alberi] *da* dei grandi alberi Arno.] *A<sup>X</sup> da*  
 Arno:) **8** C'era ... completo] <sup>a1</sup>c'era il *distacco*, direi, più sorprendente <sup>a</sup>=T  
 (C'era] *A<sup>X</sup> completo*] co- *su altro*) fra [la] <sup>a</sup>fra (*sps. a* dalla; *err.*) e la] <sup>a</sup>*sps. a*  
 alla briosa] <sup>a</sup>briosa *N (?) sps. a* leggiera <sup>b</sup>leggiera **9** bellezza;] <sup>b</sup>bellezza, prin-  
 cipesca;] <sup>b</sup>principesca l'audacia] <sup>a</sup>l' *su altro* sorriso,] <sup>b</sup>sorriso e lo sfarzo ...  
 equipaggi.] <sup>1a</sup>la leggiadria delle loro persone e lo sfarzo dei loro equipaggi.  
<sup>2a</sup>=T (pp. 204-205).

Il tratto impegnato dalla variante viene elaborato su c. 2 (redazione *a*), poi solo per le righe successive che mettono a fuoco la donna fatale è ricopiato (*b*) sul foglio corrispondente alla c. 27 che contiene la seconda redazione dell'incipit del cap. VI, senza richiami e cassato. L'apparato distingue con le sigle *a* e *b* le varianti interne delle due fasi di scrittura.

Che cosa significa *X*? Come si è detto con *X* si indicano i suggerimenti di Abate che Verga accoglie, e che, come si vede dall'esempio, riguardano per lo più il sistema paragrafematico; ma anche il corsivo di nomi propri e/o parole straniere, non sempre segnalato dallo scrittore e quindi corretto dal commentatore-revisore: in questo caso non sempre accettato. L'edizione, causa il comportamento ondivago dell'autore, sceglie comunque di accogliere le proposte di *X* anche se non ratificate.

La curatrice avverte anche che sul piano formale e linguistico il comportamento editoriale resta conservativo e rispettoso delle oscillazioni fonetiche e morfologiche, salvo minime modifiche di accenti e interpunzioni, debitamente segnalati, per rendere maggiormente leggibile il testo.

Inoltre, rispetto all'uso editoriale dell'Edizione Nazionale, per favorire le citazioni del testo e permettere immediati riscontri per facilitare i riscontri *Frine - Eva* ogni capitolo del romanzo è stato ulteriormente suddiviso in commi, in quanto la numerazione per righe avrebbe reso difficoltoso e pressoché ingestibile il necessario raffronto (p. xcii) tra *Eva* e *Frine*.

Un'ultima segnalazione riguarda le Appendici che riportano le redazioni primitive dei capp. V, VI, VII, VIII e X, in quanto documentano fasi difficilmente rapportabili e/o rappresentabili nell'apparato genetico: data a testo la prima redazione, per i capitoli V e X si è scelto di rappresentare solo l'apparato genetico, dato che lo sviluppo definitivo del testo è documentato nell'apparato della redazione finale; per i capitoli VI-VIII, ripresi solo parzialmente nella redazione finale e spesso per sequenze, previa cassatura, collo-

cate in capitoli diversi, si è corredato il testo di due fasce d'apparato, genetico e evolutivo; il X, numerato erroneamente in A XI, ma corrispondente al decimo di redazione prima e ultima, cancellato in gran parte, è riutilizzato per piccole porzioni nel X e per porzioni più estese nel XIII, ambedue definitivi.

In una *Appendice 2* sono pubblicati i due frammenti  $\alpha^1$  e  $\alpha^2$ , in quanto di impossibile collocazione, mentre nella sezione *Abbozzi* si può leggere la presunta prefazione a *Frine*: a testo la redazione di c.209 di A, in apparato le varianti risultanti dalla collazione con la versione presente in P.

### *Il romanzo incompiuto*

La crisi iniziata con le novelle del *Don Candeloro e C.i.*, produttiva per queste, diventa insolubile per gli ultimi romanzi progettati nella serie dei Vinti. Alla documentazione esterna fittissima non corrisponde altrettanta densità di prove autografe: molte sì, ma limitate al primo e al secondo capitolo, e anche tanti, tanti frammenti, continuamente rifatti e corretti in una ricerca disperante del giusto tono, in un'ansia costruttiva che si rileva fin dagli schemi, con scarni elenchi di date, personaggi, eventi: il nodo progettuale è il rapporto psicologico tra i due protagonisti, Isabella, la figlia di Gesualdo, e il duca. Assume rilievo lo studio del segreto chiuso nell'intimo, dell'emozione dissimulata, di passioni in contrasto sotto una superficie di formalismo e di comportamento impassibile.

La difficoltà di far parlare le classi alte, di crearne sulla pagina le situazioni psicologiche difficili da individuare e raccontare per il filtro denso dell'educazione formale, di un autocontrollo imposto faranno scegliere allo scrittore il silenzio e, in una sorta di alternativa, il romanzo teatrale, *Dal tuo al mio*. Certo è stupefacente che a fronte di un prodotto tanto esiguo, sia pur con molteplici stesure che si susseguono uguali nella struttura e con minimi cambiamenti di lessico, ci sia un'insistenza nel parlarne ovvero nello scriverne dichiarandosi ora ottimista e soddisfatto ora rassegnato al fallimento.

L'intenzione di ripartire subito con la serie è documentata a inizio 1889 dalla trattativa di pubblicarlo dal 1 luglio sulla «Nuova Antologia», come il *Mastro*, di cui era appena uscita l'ultima puntata. E sarebbero seguiti «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)». <sup>84</sup> Ma

---

<sup>84</sup> *Abbozzi di romanzi: La duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso*, a cura di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara,



altro si pone in mezzo: anzitutto il laboriosissimo rifacimento del *Mastro*, durato quasi tutto l'anno, poi altri progetti, nuove raccolte di novelle, teatro. Certo l'entusiasmo è grande se si rilegge una lettera a De Roberto del 19 gennaio 1890: Verga comunica addirittura di aver trovato in un'occasione pubblica addirittura l'incipit dell'*Onorevole Scipioni*:

A proposito, ma zitto, veh! un magnifico primo capitolo che mi hanno regalato qui, ad una festa da ballo al Circolo degli operai, dove sono stato invitato qual socio onorario; e mi sono affrettato ad andare, beninteso: L'onorevole Scipioni, una specie di Bonaiuto d'ingegno, ci va per conquistarci il voto degli operai, e fa la corte alle signore – le quali qui intervengono colla prole poppante, e al bisogno tirano fuori una gran vescica sudata, coram populo – visto con questi occhi – e te la schiaffano in bocca al bimbo... Gelosia del marito, elettore influente che crede l'onorevole voglia ficcare il naso nelle poppe della moglie, proteste di fratellanza, strepito di banda e di tam tam e puzzo di petrolio e di bestiame. E senza metterci nulla del mio, ben inteso. Son fortune che non capitano altrove.<sup>85</sup>

Tutto ciò può spiegarsi con la volontà di riaffermare negli anni della moda dannunziana, del *Journal intime*, del romanzo soggettivo il metodo verista anche nello studio intimo, nell'analisi di complicati rapporti affettivi e non, di contrastare l'ormai dominante abbandono del canone naturalista, facendo della *Duchessa* «un decisivo banco di prova del suo metodo».<sup>86</sup>

Tutto tace invece fino al 1896, quando inizia una serie di annunci (soprattutto al Rod), che sembrano testimoniare un lavoro molto intenso (*Abbozzi di romanzi*, p. XII) e che continuano sullo stesso tono fino al 1908, quando una lettera a Dina di Sordevolo, comunicando l'esito negativo di un possibile affare, rivela il sacrificio e il tormento di non avere testa per scrivere:

Delle sciare non si parla più né per me né per gli altri, perché alla Provincia non hanno quattrini. Quel Nuovalucello l'ho portato sulle spalle per circa sei anni, e non è stata cosa lieve a metterlo in valore. Quanti sacrifici e

---

Fondazione Verga-Interlinea, 2023, p. XII.

<sup>85</sup> LETTERE SPARSE, p. 237.

<sup>86</sup> *Abbozzi di romanzi*, p. xv.

quanti stenti. [...] Ma il sacrificio maggiore è stato quello del mio romanzo a cui non ho potuto lavorare che a spizzico e saltuariamente. Mi rodo, mi tormento, ma come si fa a scrivere con tanti pensieri pel capo e tanto da fare che vi preme intorno e vi angustia?<sup>87</sup>

Certo le pressanti occupazioni quotidiane di cura del patrimonio domestico (e dei nipoti) finirono per prevalere sulla volontà di condurre a termine il romanzo. Ma che fosse un'operazione difficile Verga l'aveva constatato dopo tre anni di tentativi nel 1899 scrivendo al Rod:

Quanto a me, se dovessi fare a voi, *amico*, e non nel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: – che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole – ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente.

E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici e semplici – quanto complicati e tutti esprimendosi per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società. E massime nel mio metodo. Che Dio m'assisti per questa *Duchessa*!<sup>88</sup>

Lo scrittore aveva compreso benissimo il rischio che il naturalismo e il verismo correvano: i romanzi dannunziani, russi e francesi, i diktat contro Zola dei giovani autori francesi (*Manifest des cinq*), il *Roman russe* del Vo-güé. E lo chiarisce nell'intervista a Ugo Ogetti, pur difendendo con forza il metodo:

– Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca, questo è l'importante. Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero? Per me un pensiero può essere scritto,

<sup>87</sup> Giovanni Verga, *Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Ciranna, 1971.

<sup>88</sup> *Carteggio Verga-Rod*, pp. 275-276.

in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente. Ecco tutto. I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi. Inoltre osservi che noialtri detti, non so perchè, *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perchè per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perchè*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perchè*. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è più vivace. Ma come questo può avvenire massimamente nel romanzo così detto *di costume*, torniamo a quel che le dicevo poco fa: nel romanzo integro, nel romanzo ideale i due metodi possono benissimo essere contemporati.

– Non crede che questo sia già stato fatto dal d'Annunzio nel *Trionfo della morte*?

– Non l'ho ancora letto. Parto per Levico, e là lo leggerò subito. Temo però di restar nella mia opinione.<sup>89</sup>

Come sempre per Verga si apre una nuova ricerca: non solo per rappresentare oggettivamente le classi alte, ma, come afferma Giorgio Forni, per «riprodurre una differente condizione antropologica e psicologica in cui la natura è quasi completamente mascherata dall'artificio, l'autentico dall'inautentico, la spontaneità dei sentimenti dalla vanità esteriore delle forme». Verga era ben consapevole di rappresentare un mondo in cui i rapporti di forza e le cause dell'azione non sono più economiche e sociali, ma sentimenti inafferrabili e nascosti: certamente l'amore e il potere, la superbia e l'umiliazione in un disegno narrativo dove andavano esclusi il comico e il grottesco, tanto efficaci nel *Mastro-don Gesualdo*. Ma si fermò al primo capitolo e all'inizio del secondo, non riuscendo sostanzialmente a staccarsi dalla cifra del *Gesualdo*: i numerosi rifacimenti del capitolo non innovano nulla da un tentativo all'altro, nonostante la pervicacia della re-

<sup>89</sup> Ugo Ogetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, pp. 66-68.

visione linguistica. Siamo ancora nell'atmosfera del ricevimento in casa Sganci, delle scene di folla per le strade di Vizzini, in una scrittura che cerca di evitare il grottesco e di giocare sull'inespresso, sugli sguardi, sulle sfumature di sguardi e battute.

Forni analizza le varie redazioni del silenzioso ma esplicito pettegolezzo di donna Citta Villanis su Isabella, che evidentemente scambia sguardi amorosi con Pippo Franci: dall'iniziale «ammiccò alle sue amiche in giro» a – dopo nove prove – «lo disse chiaro nel sorrisetto malizioso che volse in giro, alle amiche». E giustamente commenta:

Nell'esitazione tra «lo disse chiaro» e «ammiccò» appare evidente tutta la difficoltà di trascrivere con esattezza un linguaggio gestuale esplicito eppure quasi impercettibile, beneducato ma insieme carico di acredine e volgarità (p. xxi).

Anche l'irritazione di donna Fernanda Rio, bellezza più che matura e gelosa di Isabella passa attraverso dieci ripensamenti prima di giungere all'essenziale, da «– Ah no! – interruppe Donna Fernanda ad alta voce fra le amiche che motteggiavano piano.» a «– Ah no! – disse invece forte la Rio, mentre le altre motteggiavano piano», passando attraverso il motteggio sottovoce o ai commenti ironici, mentre le dame osservano gli scambi di sguardi tra Isabella e il Franci.

Ha ragione Forni a rilevare che l'intento dell'autore era di rendere «in modo plastico e oggettivo l'ascendente, il potere mondano di Donna Fernanda» sulle amiche, ma non si può dire che questo minimo risultato, ottenuto con il massimo sforzo, abbia prodotto granché in seguito.

### *Storia dei romanzi e abbozzi*

Un denso e informatissimo paragrafo sulla *Storia dei romanzi non scritti* approfondisce la questione del contrasto al naturalismo, dell'influsso dannunziano e del nuovo romanzo europeo sulla narrativa degli ultimi decenni dell'Ottocento. E naturalmente sui riflessi che le novità teoriche provocano nella riflessione verghiana. Vi si evidenziano anche i debiti nei confronti dei molti documenti sulle visite reali e la vita aristocratica di Palermo che lo scrittore indaga attraverso giornali come «La Cerere. Giornale ufficiale di Palermo», di cui l'amico Ferdinando Di Giorgi nel 1896 procura l'intera annata 1846, mentre promette la trascrizione del *Diario di*

*Palermo* di Giuseppe Lo Bianco e l'invio del *Memorandum* del Duca della Regina, Carlo Capece Galeota. Una corrispondenza, quella con Di Giorgi, che permette di fissare una serie di tappe dell'interesse e di un inizio di lavoro sulla *Duchessa*. Sembra certo che a fine 1896, come confermano accenni in lettere a Giuseppe Treves e a Paolina Greppi, il primo capitolo avesse già preso forma assai definita: lo confermerebbe un frammento scaricato di una redazione in pulito siglata  $\alpha^4$ .

Il frammento viene esaminato e confrontato con altri due,  $\alpha^2$   $\alpha^3$ , sulla base delle varianti e dell'onomastica, il che permette di datare gli schemi e gli elenchi dei personaggi.

Stabilito l'inizio Verga riprende senza successo le trattative con Treves per la pubblicazione sull'«Illustrazione italiana» e continua l'attività di ricerca e documentazione sulla vita dell'aristocrazia palermitana; si rivolge anche all'amico napoletano Vittorio Pica, chiedendo aiuto per il «colore dell'epoca (dal 1846 al 1860)» (*Abbozzi*, p. XLIII). A inizio 1898 si crea aspettativa per un'imminente uscita del romanzo, mentre ricominciano le trattative con Giuseppe Treves e con la «Nuova Antologia» diretta da Maggiorino Ferraris. Ma le difficoltà non sono superate: il 4 giugno '98 lo scrittore confessa a Sabatino Lopez: «la mia *Duchessa* mi si è invecchiata fra le mani strada facendo» (p. XLVII). Tra alti e bassi testimoniati dalle lettere ad amici e amiche il lavoro sembra proseguire. Il curatore, come abbiamo visto, ricostruisce attraverso le lettere a De Roberto, a Ferdinando di Giorgi, a Dina di Sordevolo la storia di una lunga e infruttuosa gestazione, che, partita dopo la pubblicazione del *Mastro-don Gesualdo* (1890), termina con ogni probabilità nel 1903, quando *Dal tuo al mio*, rielaborato in romanzo, prenderà il posto della *Duchessa* per la pubblicazione a puntate programmata nella «Nuova Antologia». Lo scambio epistolare fittissimo con Dina e con Rod, con gli editori, ci permette di seguire le varie fasi della scrittura o della non-scrittura della *Duchessa*. Dopo la dichiarazione di sfiducia di giugno la ripresa dei contatti con Ferraris lo spinge a promettere una *Duchessa* di mole uguale al *Mastro-don Gesualdo* e quindi a rimettersi «assiduamente» al lavoro. Nel gennaio '99 rimane due settimane a Palermo «per studiare l'ambiente» e sembra entusiasta di quanto va producendo, tanto che crescono anche le aspettative: Felice Cameroni sul «Sole» sollecita il romanzo definendolo «antitesi all'epidemia simbolista, liliale, eterea, arcaica, botticelliana, siderale», e il 4 marzo assicurava che la

*Duchessa* avrebbe presto dato prova definitiva della «vitalità inestinguibile dell'arte verista» (*Abbozzi*, p. 50). Ma le promesse si fanno sempre più difficili da mantenere: troppo preso dalla routine familiare, con Dina si dichiara seccatissimo; Lopez lo prende benevolmente in giro descrivendolo occupato in ristrutturazioni della casa di via S. Anna, suscitando un vespaio di annunci e indiscrezioni. Si arriva al 1900 e alla speranza di un po' di concentrazione in una vacanza in montagna: forse solo a Wassen lo scrittore ritrova un po' di tranquillità; ma intanto la notizia del nuovo romanzo era arrivata in Francia a Ferdinand Brunetière che proponeva come traduttore Georges Hérelle. Il che dava il via a nuovi contatti e richieste a Rod di 'passare' eventuale traduzione al più prestigioso francese. Intanto nascevano i due bozzetti scenici *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*: un ritorno al teatro e una messa a confronto di due società, di due ambienti opposti, mentre prendeva corpo l'idea di un dramma d'attualità, anche se la scrittura di *Dal tuo al mio* si farà attendere. Di nuovo scrivendo a Ferraris nel giugno 1902 ipotizza la consegna della *Duchessa* per la fine dell'anno; ma nel novembre ecco una delle ultime imbarazzate dichiarazioni e un lapsus di date rivelatore:

Purtroppo il romanzo non è terminato, perchè mi sono lasciato tentare dall'ispirazione di scrivere una commedia, che «è» finita e in attesa della *Duchessa di Leyra*, riserverei volentieri per la «Nuova» Antologia» (subito dopo la prima recita) in primavera [...] almeno mi sono proposto di non pubblicare altrove se prima non ho soddisfatto l'impegno «che» ho con Lei. Dico riservatamente perchè sinchè non avrò scritto la parola fine è come «se» non avessi fatto nulla, ed è inutile anzi nocivo, specie «trattandosi» di cosa teatrale parlarne o farne parlare anticipatamente. Quando ebbi la sua cartolina di ritorno da Catania avrei voluto venire a chiederle di fare colazione ad Aqqui, o pregarla di venire qui a colazione ogni modo, «per» non ammannire del tutto, *La duchessa di Leyra* gliela darò nel 1893 (*Abbozzi*, p. LV).

Di allusione in allusione, di promessa in promessa la voce di Verga reagisce, si espone e si ritrae fino a rimandare indefinitamente la consegna del romanzo.

Ma la voce più sincera è quella degli autografi. A documentare l'estenuante itinerario sono le superstiti carte del capitolo I e II della *Duchessa di Leyra* e gli schemi e appunti relativi a questa e a *L'uomo di lusso* e *L'onorevole*

*Scipioni*, riuniti e editati nel volume, curato da Giorgio Forni, col titolo *Abbozzi di romanzi*. Un risultato definitivo, almeno per quanto riguarda gli autografi, sembra raggiunto con la quarta versione del cap. I: le redazioni siglate  $A^1$  e  $A^2$  rappresentano una prima fase «più mossa e complessa», perché da esemplari in pulito diventano copie di lavoro su cui rielaborare il capitolo: Verga riscrive si può dire in modo compulsivo sequenze e dialoghi e passa indifferentemente dall'uno all'altro 'supporto'.  $A^1$  si forma da più redazioni precedenti, mentre  $A^2$  attesta un unico momento compositivo, dove i fogli scartati vengono però riutilizzati sul verso per altre stesure. Per  $A^1$  sono usati tre fogli di una prima stesura di *Dal tuo al mio*, il che permette di datarli al 1900-1901. Il rapporto tra i due autografi è chiarito dalla concordanza delle lezioni di  $A^2$ ,  $A^3$ ,  $A^4$  contro  $A^1$ . La dinamica da  $A^1$  a  $A^4$  (manoscritti che non superano le 19-20 carte) è illustrata da Forni con grande chiarezza sulla base anche del confronto tra sequenze significative, anche se tra  $A^1$  e  $A^2$  non sempre il percorso è lineare, data l'usanza di Verga di provare lezioni che diventano poi definitive sulla copia più antica.

Sei frammenti ( $\alpha^{1-6}$ ) si contano per la fase  $A^1$ – $A^4$ , spesso in corrispondenza con questi, mentre per la fase  $B$ , che riguarda l'esordio del cap. II, gli abbozzi sono tre:  $\beta^{1-3}$  (tutti mezzi fogli), otto gli schemi, tre gli appunti; sei unità contano i materiali 'storici' di supporto, che trascrivono estratti da giornali, memoriali, diari.

Fu De Roberto a pubblicare i frammenti della *Duchessa* in «La Lettura» del giugno 1922, trascrivendo (con imprecisioni e poco rispetto dell'interpunzione) e integrando per fornire un testo più compiuto, che dunque non ha valore ecdotico. La soluzione dell'editore è stata correttamente di pubblicare le carte, di cui si è fatto cenno, in ordine cronologico, ponendo in posizione primaria la stesura  $A^4$  e la redazione  $B$ , ultima dell'inizio del capitolo II, e facendo seguire le altre precedenti. A seguire sono trascritti in *Appendice* gli schemi e appunti per la *Duchessa*, *L'onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso* con i relativi apparati genetici, con l'eccezione di  $A^3$ , che «per la sua stretta affinità con  $A^4$ , non configura un profilo redazionale autonomo e pertanto le sue lezioni sono poste in apparato ad  $A^4$ » (Abbozzi, p. LXXXIII).

### *Per finire (per ora)*

La vicenda creativa di Verga non si esaurisce qui: seguirà, dopo la pubblicazione di *Dal tuo al mio* romanzo (nel 1905 in rivista e nel 1906 in volume

presso Treves), l'esperienza delle sceneggiature per il cinema, la revisione di *Novelle rustiche* nel 1920, e un ultimo racconto *Una capanna e il tuo cuore*, uscito postumo nell'«Illustrazione italiana» il 12 febbraio 1922. Come postume usciranno *Rose caduche* (1928) e il bozzetto *Il Mistero* (1940).

Non si esaurisce neppure l'Edizione Nazionale: mentre per l'epistolario stanno uscendo a buon ritmo i carteggi, come già ricordato, per la narrativa, il teatro e il cinema sono in corso d'opera i molti racconti sparsi, gli scritti d'occasione e le interviste, le altre prove teatrali, da quelle incompiute alle prime risalenti agli anni Sessanta, come *I nuovi tartufi*, *Rose caduche*, i numerosi tentativi di *Commedia dell'amore* o *A Villa d'Este*, i bozzetti scenici, *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, e le sceneggiature. Tra i romanzi, ultimi e in avanzata lavorazione, *Storia di una capinera* e *Eros*. E si attende il via libera per *Amore e patria*.

Da quanto esposto credo risulti chiaramente l'importanza del lavoro filologico fin qui condotto su materiali che testimoniano l'eccezionale ricerca di Verga, la sperimentazione accanita, l'onestà intellettuale, la capacità di innovazione nella rinata narrativa italiana e, quindi, la centralità di una produzione in anticipo sui tempi e che troverà la massima affermazione da parte di lettori e critica nel Novecento.



### **LE EDIZIONI**

*Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Il Saggiatore, 1979.

*I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995.

### **Edizione Nazionale – prima serie**

*Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1987, ora reprint ed. 1987, a cura di Carla Riccardi, Novara, Interlinea, 2021. La citiamo come *VITA DEI CAMPI*.

*Drammi intimi*, edizione critica a cura di Gabriella Alferi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1987.

*I carbonari della montagna e Sulle lagune, I carbonari della montagna e Sulle lagune*, a cura di Rita Verdirame Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1988.

*Tigre reale I*, edizione critica a cura di Margherita Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1988.

*Tigre reale II*, edizione critica a cura di Margherita Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1988.

*Mastro-don Gesualdo 1888 e Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1993.

*I ricordi del capitano d'Arce*, edizione critica a cura di Stefano Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1992.

*Don Candeloro e C.i.*, edizione critica a cura di Cosimo Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze-Catania, Le Monnier, 1994.

*Dal tuo al mio*, romanzo, edizione critica a cura di Tania Basile, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1994.

*Per le vie*, edizione critica a cura di Raffaele Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 2003.

### **Edizione Nazionale – Seconda serie**

*I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2014.

*Novelle rusticane*, edizione critica a cura di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016.

*Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante con la revisione degli apparati di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2018.

*Dal tuo al mio. Teatro*, edizione critica a cura di Rosy Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019.

*Il marito di Elena*, edizione critica a cura di Francesca Puliafito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019.

*Dal tuo al mio. Romanzo*, edizione critica a cura di Rosy Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020.

*Primavera*, edizione critica a cura di Giorgio Forni e Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020.

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

*Abbozzi di romanzi: La duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso*, a cura di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2023.

*Eva - Frine*, a cura di Lucia Bertolini, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2023.

*Teatro I [Cavalleria rusticana In portineria La Lupa]*, edizione critica a cura di Barbara Rodà e Federico Milone, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2023.