

Gabriella Alfieri – Carla Riccardi

Scrittura «lenticolare» e stile reticolare: cosa rivela l'Edizione Nazionale di Giovanni Verga

La prima e la seconda serie dell'edizione nazionale di Verga confermano la convergenza più che mai imprescindibile tra filologia e linguistica per caratterizzare le modalità di scrittura di un autore che interveniva sui propri testi fino alle ultime bozze, facendo disperare i suoi editori.

La scrittura "lenticolare", a strati e *tranches* variamente riciclati (Branciforti), si manifesta innanzitutto nelle varianti strutturali, e si riflette anche nelle scelte espressive, che producono uno stile reticolare, in cui dialettalità e oralità si innestano e si avvicendano. Nella prima parte Gabriella Alfieri approfondisce queste dinamiche linguistico-stilistiche per cui moduli idiomatico-sintattici o schemi espressivi collaudati nei testi siciliani si riciclano nelle novelle milanesi. Nella seconda parte Carla Riccardi descrive le modalità verghiane di composizione dei testi, a partire da due casi altamente rappresentativi: *I Malavoglia*, che chiudono il primo decennio (1874-1881), e le *Novelle rusticane* che aprono l'altro (1882-1889) della stagione verista.

The first and second series of the national edition of Verga's works confirm the convergence between philology and linguistics as an essential feature of his writing methods. In fact, Verga intervened on his own texts up to the latest drafts, making his publishers despair. The "lenticular" writing, in variously recycled layers and tranches (Branciforti), manifests itself first of all in the structural variants, and is also reflected in the expressive choices, which produce a reticular style, in which dialectality and orality are grafted and alternated.

In the first part, Gabriella Alfieri explores these linguistic-stylistic dynamics whereby idiomatic-syntactic modules or expressive schemes tested in Sicilian texts are recycled in the Milanese short stories. In the second part, Carla Riccardi describes Verga's ways of composing texts, starting from two highly representative cases: The Malavoglia, which close the first decade (1874-1881) of Verismo season, and the Novelle rusticane which open the following (1882-1889).

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

Francesco Branciforti, 1987

1. La questione «Verga-testo»

I volumi della prima e della seconda serie dell'Edizione Nazionale ci dicono molto su «come lavorava» Verga: notizie, frammenti inediti e apparati critici confermano e approfondiscono elementi e dinamiche già noti della fucina verghiana, già caratterizzata magistralmente da Francesco Branciforti nel saggio fondativo dell'impresa, intitolato *Lo scrittoio del verista*.¹ Nel fare il punto sugli autografi verghiani, e nel profilare nel dettaglio le situazioni filologiche dei singoli testi il grande filologo offriva ai futuri curatori le coordinate esterne ed interne per editare l'intero corpus verghiano:

particolari biografici, notizie tratte dai carteggi, esame dei manoscritti, censimento delle stampe apparse vivente l'autore, rapporti di continuità e di rottura tra diversi momenti e diverse fasi. Ma non avrebbe costituito una monade, circoscritta ed esaurita in se stessa: pur con un suo autonomo significato essa sarebbe stata funzionale al testo, giustificandone la configurazione non solo nell'esito definitivo ma nei suoi vari passaggi, che disposti nella loro identificata stratigrafia erano offerti a suo corredo.²

Senza il pur minimo intento di emulare quell'esemplare affresco filologico, ci limiteremo a richiamare il tenore caratterizzante dei testi da editare, rilevando gli aspetti linguistico-stilistici e filologico-compositivi che l'edizione critica può mettere in luce.³ Una campionatura su casi rappresentativi può illustrare questo asserto, in attesa, ovviamente, di verifiche più ampie.

Preliminarmente è utile richiamare le condizioni in cui è nata l'Edizione Nazionale. Nel 1978, grazie all'impegno dello stesso Branciforti e di altri benemeriti studiosi, i manoscritti verghiani venivano assicurati alla pubblica proprietà,⁴ diventando finalmente accessibili in originale per la comunità scientifica.⁵ La Fondazione Verga, istituita proprio nel 1978, si assumeva l'impegno prioritario di avviare e realizzare l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, affidandola a un apposito comitato scientifico, presieduto da Francesco Branciforti, e composto dai più qualificati esponenti della Letteratura, Filologia e Linguistica italiane, integrati, per l'epistolario, da uno storico di fama e da un archivista.⁶ Finalmente si poteva disporre

¹ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in Francesco Branciforti - Giuseppe Galasso, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 59-170.

² 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.

³ Nella prima parte (paragrafi 1-2) Gabriella Alfieri approfondisce gli aspetti linguistico-stilistici; nella seconda parte (paragrafi 3-5) Carla Riccardi descriverà le modalità verghiane di composizione dei testi, a partire da due casi altamente rappresentativi.

⁴ Pietro Verga aveva venduto alla Regione Siciliana nel 1978 i manoscritti di cui era finalmente rientrato in possesso (per l'intera vicenda, cfr. Salvina Bosco, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. V, 2012 [ma 2015], pp. 127-152).

⁵ Fino al 1978 tutti i manoscritti verghiani erano consultabili solo in microfilm, nel cosiddetto "Fondo Mondadori", che l'editore Mondadori aveva realizzato sugli originali, consegnati negli anni Trenta del Novecento da Giovannino Verga a Vito e Lina Perroni, che continuavano a detenerli presso il proprio domicilio, nonostante le interpellanze parlamentari e le richieste degli eredi Verga.

⁶ Nino Borsellino, Vitilio Masiello, Marziano Guglielminetti, Carmelo Musumarra, Mario Sipala, Giorgio Petrocchi, Alberto Asor Rosa, Gianvito Resta, Giorgio Santangelo, Giovanni Nencioni, Giuseppe Giarrizzo e Alberto Bombace; l'impresa veniva affidava all'editore Le Monnier, col supporto finanziario del Banco di Sicilia.

di edizioni attendibili, che potessero fornire una lezione incontrovertibile dei testi grazie al lavoro di filologi accreditati e non improvvisati.⁷

Col recupero dei manoscritti nel 1978, che aveva chiuso la fase del «muro del pianto», si era avviata a soluzione ma non si poteva ritenere chiusa la «questione Verga-testo»:⁸ dal cantiere operoso dell'Edizione Nazionale uscivano però nel giro di un quindicennio (1987-2003) ben 12 volumi.⁹ Nel 2013 l'inatteso ritrovamento dei manoscritti mancanti¹⁰ è coinciso, del tutto casualmente, con la ripresa dell'Edizione Nazionale, inaugurata da *I Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco. Si spera che in un futuro auspicabilmente vicino tutti i manoscritti verghiani potranno essere disponibili per gli studiosi.¹¹

Passiamo ora a esaminare, in una campionatura minimale,¹² le varianti già rilevate da Branciforti nei testi verghiani, e proviamo a caratterizzare le tendenze dominanti nella correzione sul fronte linguistico. A tal fine confronteremo schematicamente i sondaggi compiuti dal filologo collazionando manoscritti e stampe con i dati che emergono negli apparati delle edizioni critiche finora pubblicate.¹³

Aulicizzazione

Una peccatrice

domestici vestiti di nero > abbrunati (Br p. 73); domestici > in gran lutto < vestiti di nero > abbrunati (M p. 4/22);¹⁴

i nostri occhi > i nostri volti (Br p. 74, M p. 5/56); bestialità del collegiale > puerilità del collegiale (p. 74 n. 24; M p. 15/169-170);

*Tigre reale II*¹⁵

ironico e motteggievole > sarcastico e motteggievole (Br p. 89; Sp p. 3/7-8);

Il marito di Elena

⁷ Sedicenti edizioni 'critiche' di testi verghiani pubblicate da Mondadori erano state proposte tra il 1940 e il 1960 da Vito e Lina Perroni, che contaminavano con arbitrarietà e imperizia autografi e stampe.

⁸ Così definita da Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 59-170, a p. 59.

⁹ Nell'ordine: 1987 - *Vita dei campi* (a cura di Carla Riccardi) e *Drammi intimi* (a cura di Gabriella Alfieri); 1988 - *I Carbonari della montagna e Sulle lagune* (a cura di Margherita Verdirame) e *Tigre reale I e II* (a cura di Margherita Spampinato); 1992 - *I ricordi del capitano d'Arce* (a cura di Stefano Rapisarda); 1993 - *Mastro-don Gesualdo 1888 e Mastro-don Gesualdo* (a cura di Carla Riccardi); 1994 - *Don Candeloro e C.* (a cura di Cosimo Cucinotta); 1995 - *Dal tuo al mio* (romanzo, a cura di Tania Basile); 2003: *Per le vie* (a cura di Raffaele Morabito).

¹⁰ Nel corso del saggio più volte Branciforti accennava a lacune e dispersioni nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania.

¹¹ Attualmente, com'è noto, il cosiddetto Fondo Giovanni Verga ex Vito Perroni si trova sotto sequestro presso il Centro per la Tradizione Manoscritta dell'Università di Pavia.

¹² Si escludono i capolavori, la cui dinamica testuale è più nota, e *Dal tuo al mio*, in quanto esperienza scrittoria tardiva e connotata dalla transcodificazione dal teatro al romanzo.

¹³ Per abbreviare le note si daranno direttamente nel testo i riferimenti ai numeri di pagina del saggio di Branciforti, abbreviato Br e quelli delle edizioni di volta in volta citate, con relativo numero di richiamo in apparato. La prima lezione è quella dell'autografo, la seconda quella della stampa.

¹⁴ Giovanni Verga, *Una peccatrice*, a cura di Daria Motta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020, siglato M.

¹⁵ Si è limitato lo scrutinio a questa redazione, in quanto il confronto di Branciforti è tra gli autografi e le stampe, e la prima redazione di *Tigre reale* non andò mai in stampa. Per i rinvii cfr. Giovanni Verga, *Tigre reale II*, a cura di Margherita Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, siglato Sp.

e se lo strinse al petto, dicendo che quella era sua figlia, e non ne aveva altra ormai > e se lo strinse al petto, dicendo che quella era la sua diletta, e non aveva altre figlie oramai (Br p. 104; Pul p. 5/72).¹⁶
per non sembrare che si desse per vinto > per non sembrare che si arrendesse (Br p. 105; desse vinto Pul p. 10/219);

*I ricordi del capitano d'Arce (Ciò ch'è in fondo al bicchiere)*¹⁷

Ella faceva una gran festa a tutti quanti > Ella accoglieva con gran festa tutti quanti (Br p. 145; Rap p. 64/39);

coprivasi colle mani il petto incavato orribilmente > coprivasi colle mani il misero petto scarno (Br p. 146; Rap p. 70/213).

Concretizzazione e circostanziazione

Una peccatrice

si verifichi > avvenga (Br p. 74; M p. 5/74); il silenzio grave > il silenzio funereo (Br p. 74; M p. 6/79); indicandoci > additandoci (Br p. 74; M p. 6/91); aveva ucciso il più debole > aveva ucciso il più fragile dei due esseri (Br p. 74; M p. 6/95); bella barba nera > folta barba nera (Br p. 75, n. 24; M p. 25/63);

Tigre reale II

ci lasciammo più freddi di prima > ci lasciammo meno amici di prima (Br p. 89; Sp p. 4/18-19); sembravami alquanto sbalordito > sembravami completamente sbalordito (Br p. 89; Sp p. 4/27-29); gli domandai alfine > gli chiesi alfine; e con una brusca espansione mi mostrò > e con una improvvisa risoluzione mi mostrò (Br p. 89; Sp p. 4/33); il petto candido e delicato coperto da perle > il petto candido e delicato coperto da filari di perle (Br p. 89, n. 58);¹⁸

Il marito di Elena

che doveva sposarla da tanto tempo > che doveva sempre sposarla da anni ed anni (Br p. 105; Pul p. 7/127).

Colloquializzazione

Una peccatrice

un grosso piego > un grosso plico (Br p. 74; M p. 7/111);

Il marito di Elena

non poteva stornarne gli occhi > non poteva staccarne gli occhi (Br p. 105; Pul p. 8/147).

Sdialettizzazione

*Primavera*¹⁹

ombrella > *ombrello* (Br p. 114; FR p. 4/19);²⁰

Il marito di Elena

sbattendogli l'uscio in faccia > battendogli l'uscio in faccia (Br p. 104; Pul p. 7/121);

*Storia dell'asino di San Giuseppe*²¹

e così gli altri lo lasciarono stare > e così gli altri lo lasciarono in pace (Br p. 126; For p. 99/323).

Dialettizzazione

Primavera

si cominciò a parlare dell'amante della *Principessa* > si cominciò a parlare del *moroso* della Principessa (Br p. 114; FR p. 5/38);

¹⁶ Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, a cura di Francesca Puliafito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019, siglato Pul.

¹⁷ Giovanni Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, a cura di Stefano Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1992, siglato Rap.

¹⁸ Quest'ultima variante riguarda la revisione della stampa 1874 compiuta dall'autore in occasione della riedizione Treves del 1878.

¹⁹ Giovanni Verga, *Primavera*, a cura di Giorgio Forni e Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020, siglato FR.

²⁰ *Ombrella* è sia siciliano che milanese (cfr. Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia reale, 1814, 2 voll., s.v.); in questo contesto è sicuramente milanese.

²¹ Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, a cura di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, siglato For.

Il Mistero

Già lui avrebbe messo in croce Gesù colle sue mani, per la sua prebenda > Già lui avrebbe messo in croce Gesù colle sue mani, per chiappargli²² i tre tari della messa (Br p. 125; For p. 43/84).

Eliminazione di forestierismi*Una peccatrice*

coricata sulla *duchesse* > coricata sulla poltroncina (Br p. 75, n. 24; M p. 30/197);

I ricordi del capitano d'Arce

sulle *consolle* > sulle mensole (Br p. 146; Rap p. 72/277).

Tra i risultati più cospicui della prima e della seconda serie di edizioni verghiane si osserva la convergenza più che mai imprescindibile tra filologia e linguistica per caratterizzare le modalità di scrittura di un autore compulsivamente portato a intervenire sui propri testi fino alle ultime bozze, facendo disperare i suoi editori (Treves e Casanova soprattutto). Il processo interpretativo delle varianti è ulteriormente complicato dalla dispersione, presumibilmente insanabile, delle bozze di stampa di molte opere: interventi variantistici a volte decisivi si possono ricostruire solo retrospettivamente e negli esiti definitivi, come dimostrano i casi esemplari del finale dei due romanzi capolavoro, inseriti a ridosso della stampa definitiva.²³ Ma la scrittura a strati e *tranches* variamente riciclati si manifesta in tutta la sua peculiarità nella dinamica delle varianti strutturali, già svelata dalla prima serie e confermata dalla seconda della nostra edizione nazionale. Se in *Jeli il pastore* o in *Dramma intimo* gli abbozzi ci tramandano lunghe unità narrative poi opportunamente sacrificate, ne *Il marito di Elena* il teatrale incipit con Camilla che rivela ai genitori la fuga d'amore della sorella risulta dalla condensazione di ben tre capitoli; e *Vagabondaggio* ci conferma che il *Mastro-don Gesualdo* a sua volta evolveva da sette abbozzi incentrati sull'infanzia e la formazione del protagonista poi recuperati in chiave novellistica.²⁴

Come si è accennato, la base ineludibile per qualsiasi intervento su questa materia è il fondamentale studio di Francesco Branciforti intitolato *Lo scrittoio del verista*, che integrava il fascinoso intervento sull'autografo de *I Malavoglia*. Nella maggior parte dei casi le edizioni critiche rispecchiano il metodo di scrittura laminare o "lenticolare" così ben descritto e argomentato in quei due contributi.²⁵

Per la prolungata indisponibilità degli autografi, e per una tradizione critica poco sensibile alla materialità del testo la complessa e personalissima modalità compositiva verghiana è rimasta a lungo oscurata: oggi le edizioni critiche ne stanno

²² Cfr. mil. *ciappà*. Per altri esempi si veda il par. 2.

²³ Cfr. Gabriella Alfieri, *Il "non grammatico" Verga: saggi di lettura retorica sul finale dei "Malavoglia"*, in Marco Biffi, Omar Calabrese e Luciana Salibra, *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Siena, Protagon, 2005, pp. 161-182; Francesco Branciforti, *L'autografo dell'ultimo capitolo del "Mastro-don Gesualdo"*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», II, 1974, pp. 5-44; e, naturalmente, la citata edizione critica di Carla Riccardi.

²⁴ Oltre ai testi critici dell'Edizione Nazionale si veda anche Carla Riccardi, *Gli abbozzi del "Mastro-don Gesualdo" e la novella "Vagabondaggio"*, in «Studi di Filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 265-392.

²⁵ Francesco Branciforti, *L'autografo de "I Malavoglia"*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, 2 voll., II, pp. 515-562.

configurando la dinamica profonda, con relative costanti e specificità.²⁶ Se la doppia redazione di *Tigre reale* e di *Mastro-don Gesualdo* rientra in casistiche più consuete, come le stesure multiple dell'*Orlando Furioso* o dei *Promessi sposi*, le quattro stratificazioni incorporate nell'unico autografo de *I Malavoglia* rappresentano una prassi scrittoria «lenticolare», «laminare» o «a stringhe» già anticipata in *Eva*.²⁷ La prima serie dell'Edizione Nazionale sarà presto disponibile in e-book. La riproduzione digitale, a cui si sta lavorando intensamente, sarà consultabile in rete on demand, o acquisibile su smartphone e tablet, e consentirà di trasmettere il senso dinamico del “farsi” del testo letterario a un pubblico esteso. Anche in prospettiva didattica sarà uno strumento idoneo a consentire, attraverso un impatto visivo immediato, il confronto concreto tra il manoscritto e le stampe.

Si attuerà così, con un dinamismo imprevedibile al momento della progettazione dell'edizione cartacea dell'opera verghiana, la rappresentazione diacronica del testo «non tanto come una superficie levigata e ferma e compatta ed immobile (e perciò stesso improbabile)», quanto «in una conformazione scabrosa, piena di ombre e di luci, con una fermentazione conclusa – è vero –, ma la cui forza dinamica residua ancora e sempre lega ed alimenta le sue interne tensioni», con una omogeneità limitata a singole, frammentarie sequenze.²⁸

Un altro traguardo filologico-linguistico auspicato dal fondatore dell'Edizione Nazionale verghiana al fine di garantire uno studio oggettivo e attendibile della testualità verghiana ha trovato attuazione: lo spoglio lessicografico organico delle opere di Verga, funzionale ad accertare e datare adeguatamente le varianti. La Fondazione Verga, d'intesa con l'Accademia della Crusca, ha in corso di avanzata elaborazione il progetto di un vocabolario “reticolare” e digitale di Verga e dei veristi (Vi.Ver), che dovrebbe rispondere alle suddette coordinate ed esigenze storico-linguistiche e filologiche additate da Branciforti.

2. *Uno stile reticolare: pendolarità lessicale e idiomatica*

Nel calibrare i registri di lessico e fraseologia e nel giostrare la sintassi Verga sembra agire con andamento biunivoco: ora attenua i sicilianismi eccessivamente marcati, ora accentua il tenore idiomatologico con toscanismi e settentrionalismi, ora appiana l'espressività aulicizzando le scelte morfologiche.²⁹ In tale funambolismo linguistico-

²⁶ Come detto alla nota 5, i manoscritti di Verga furono microfilmati negli anni Settanta a casa Perroni dall'editore Mondadori, che ne aveva i diritti di pubblicazione. Le edizioni critiche già pubblicate, comprese le due della nuova serie, si sono basate anche su questa fonte per integrare i testimoni mancanti nel Fondo Verga di Catania.

²⁷ Per caratterizzare la personalissima dinamica stilistica verghiana, Branciforti elaborava la definizione metaforica di «scrittura a stringhe l'una all'altra sovrapposta o affiancata, senza legamenti sintattici, senza riferimenti logici e formali, vere e proprie pennellate che impressionisticamente si compongono ad unità» (Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 66). Per *Eva*, cfr. Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: “Eva”*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV, 1997 [ma 2001], pp. 7-27.

²⁸ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 64-65.

²⁹ Per un'adeguata esemplificazione cfr. Giovanni Nencioni, *La lingua de “I Malavoglia” e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 76 sgg.

stilistico si inserisce la complessa gestione del dato dialettale e idiomatrico in genere, per cui nella pagina verghiana interagiscono componenti multiple, in un reticolo di rimandi espressivo-comunicativi che finisce coll'assimilare diatopia e diamesia. Il parlato popolare insomma viene riprodotto attribuendo la fraseologia siciliana agli operai milanesi di *Per le vie* (1883), e, viceversa, idiomatismi lombardi vengono assegnati ai contadini di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*.

Nell'ottica di una «lettura radiografica» e «in trasparenza» auspicata da Branciforti,³⁰ le edizioni critiche stanno rivelando una ben definita parabola evolutiva nelle scelte mimetico-diegetiche verghiane. Cominciano ad affiorare milanesismi in *Eros* (1874) «Egli alzò il naso in aria; mandò un grosso *buffo* di fumo»; nelle *Storie del Castello di Trezza* (1877): «l'acre odore marino saliva a *buffi*», fino a *I Malavoglia* «*buffo* di tramontana» (mil. *boff*).³¹ In *Primavera* (1877) la mimesi ambientale è doverosa, con i milanesismi della *Principessa* e delle sue amiche crestaie, marcati dal corsivo d'autore: «quest'altro, il quale aveva un soprabito che sembrava quello *della misericordia di Dio*»; *la cossa*, che però rimane *cosa* nel discorso indiretto attribuito al *moroso* non milanese della ragazza, Paolo, al quale la crestaia *fece un bel bacio*.³² In *Eros* per la prima volta compare un toscano-settentrionalismo morfosintattico, l'articolo dinanzi a nome proprio femminile (*l'Adele, colla Lina*), che trapasserà con ben altri effetti in *Jeli* (*la Mara*), ne *I Malavoglia* (*la Mena, la Lia*) e in *Pane nero* (*la Nena, la Lucia*). Si tratta di sequenze che, interiorizzate nella competenza linguistica dell'autore siciliano trapiantato al Nord e del lettore umbertino, amalgamano nel testo tratti interdialektali in un parlato trasversalmente «popolare». A quest'altezza la diatopia comincia a slittare nella diamesia. Nella sua poliedrica e ricorsiva produzione narrativa e teatrale Verga assume con sempre maggior consapevolezza la dialettalità e l'oralità come cifre stilistiche da funzionalizzare alla propria inesauribile sperimentazione artistica. Così, non può considerarsi casuale l'equivalenza della metonimia *cappelloni* come connotato sociale in *Per le vie* e *cappelli* nelle *Novelle rusticane*.³³

Nelle *Rusticane* l'edizione critica ha sviscerato l'intensa e inesausta cesellatura lessicale e sintattico-stilistica, che riproduce con guizzi mimico-espressivi la «verità vissuta»,³⁴ ora sopprimendo calchi dialettali, ora compensando la caratterizzazione idiomatrica con connettivi o costrutti letterari. Né più né meno le medesime dinamiche

³⁰ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 65.

³¹ Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese italiano*, cit., s.v. Per le citazioni si veda nell'ordine: Giovanni Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, 3 voll., II, p. 276; FR, p. 116/883); Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea-Fondazione Verga, 2014, p. 51);

³² FR p. 5/31; p. 5/38; p. 5/35.

³³ Per *L'osteria dei «Buoni amici»* si veda Giovanni Verga, *Per le vie*, a cura di Raffaele Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 2003, d'ora in poi siglato Mor.

³⁴ Giorgio Forni, *Introduzione a G. Verga, Novelle rusticane*, edizione critica a cura di Giorgio Forni, cit., pp. XI-CV, pp. XXVI sgg.

delle varianti malavogliesche descritte da Nencioni, e ravvisabili anche nei cosiddetti romanzi fiorentini.³⁵

Ne *I Malavoglia* Verga ambiva a realizzare un italiano popolarizzato, armonizzando con sapienza e dinamismo una varietà di stili e registri; però toscanismi e sicilianismi sono quasi interscambiabili nella caratterizzazione ambientale (*avvezzo/abituato*), quasi che l'autore volesse attuare una de-popolarizzazione. Anche tra registro popolare e registro colto si stabilisce un'altalena, sempre alla ricerca di un delicato equilibrio. Sembrerebbe insomma che tra la terzultima e l'ultima stesura del romanzo una respiscenza "moderata" abbia talvolta indotto Verga ad attenuare la fissa insistenza sul registro popolare.

Nel Verga postmalavogliesco il siciliano – poi affiancato da milanese e toscano e da altri dialetti via via funzionali alla caratterizzazione ambientale e comunicativa dei soggetti affrontati – subisce una rifunzionalizzazione socio-espressiva e stilistica. In questa parabola il testo-ponte si confermano le *Rusticane*, laboratorio pre-gesualdesco di innovazioni stilistico-linguistiche per un Verga il cui interesse prioritario è rimodulare le cadenze del parlato. Nelle *Rusticane* ai vistosi toscanismi di superstrato come *babbo*, *piccina*, si alternano quelli mediati dai vocabolari per tradurre sicilianismi come *cocca* (< *pizzu*) *del grembiale*, o *arsiccio* (< *bruciatu*). Ne risulta un'oralità rigrammaticalizzata, in cui il discorso foderato si rivela lo stilema seriale:

Comare Sidora gli diede sulla voce: *Pensate* a coloro che sono più disgraziati di voi, *pensate!* (*Orfani*); *Lasciamo fare* alla Provvidenza, *lasciamo fare* (*Pane nero*, For p. 352/106).

Più sorprendente la rifunzionalizzazione dello stilema in *Per le vie*:

Ci vuol altro che quel biondino per la Carlotta, *ci vuole!* (*Gelosia*); tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e *fregarle* quella sua faccia di pettegola con la sua stessa insalata, *fregarle!* (*Osteria dei «Buoni Amici»*, Mor p. 72/58).

I popolarismi toscani vengono disinvoltamente ascritti a parlanti siciliani per marcare lo stile orale:

Pure, *c'è tanti cristiani* che non stanno meglio (*L'asino di San Giuseppe*, For p. 97); *Gli era* come il pensiero di un malato che vi sta sempre grave in cuore, quel seminato (*Pane nero*, For p. 108); *La val meglio* di quelle quattro rozze magre (*I galantuomini*, For p. 140).

Verga ricorre anche nella scrittura teatrale a uno stilema collaudato della riconversione diatopia-diamesia: gli idiomatismi trasversali come *farne tonnina*, che figura ne *I Malavoglia* e nella novella rusticana *Il mistero*:

³⁵ Si rinvia all'edizione di *Tigre reale* e alle anticipazioni di Lucia Bertolini su *Eva*.

Se i malandrini arrivavano ad acchiappare la Madonna e San Giuseppe, tutti insieme, *ne facevano tonnina*, ed anche del Bambino Gesù, Dio liberi!.. (For pp. 41-42, con variante “li infilerebbe tutti e due, col coltello a serramanico”, a sua volta soprascritta a “farebbe tonnina di tutti e due”).³⁶

Nelle varianti del *Gesualdo* sicilianismi e meridionalismi si avvicendano a desicilianizzazioni e toscanizzazioni: nelle bozze Treves 1889, il francesismo *comò* – che filtrava anche nel lessico dialettale – cede a *canterano*, già acquisito ne *I Malavoglia*, ma altrove nello stesso *Mastro Verga* adotta la variante fiorentina, anche a costo di creare un bisticcio («si alzò, andò ad appendere la chiave allo stipite dell’uscio, frugò alquanto nei *cassetti* del *cassettono*»). Con andamento contrario il meridionale *bussare* era subentrato al fiorentino *picchiare* nell’autografo del *Mastro* 1888 («al ritorno, per segnale, busserò tre colpi all’uscio»).³⁷

Rifunzionalizzazione che è stilistico-strutturale nel riutilizzare sequenze diegetiche da romanzi a novelle e viceversa, come illustrerà Carla Riccardi nella seconda parte di questo contributo, ma è anche stilistico-idiomatica, nel riciclare moduli idiomatico-sintattici o schemi espressivi già collaudati nei testi del verismo siciliano per riapplicarli nelle novelle milanesi. Il dialetto rifunzionalizzato come oralità “di riporto” diventa una dimensione espressiva e comunicativa equipollente all’oralità stilizzata nella rappresentazione dell’universo “popolare”³⁸.

In entrambe le dimensioni si tratta di «un lavoro minuto e costante, con una apparente modestia di invenzioni e soluzioni».³⁹

3. L’edizione nazionale rivela l’officina di Verga⁴⁰

Con l’insediamento del nuovo Comitato per l’Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Verga le pubblicazioni interrotte con l’ultimo volume della prima serie (*Per le vie*, a cura di Raffaele Morabito, 2003)⁴¹ sono riprese nel 2014 con la casa editrice Interlinea. Si è scelto di iniziare con quella che è l’opera più rivoluzionaria e simbolica della produzione verghiana, ovvero *I Malavoglia*.⁴² Dopo questo importante avvio sono uscite le edizioni critiche di *Novelle rusticane* nel 2016 a cura di Giorgio Forni, di *Vagabondaggio* curata da Matteo Durante con la revisione degli

³⁶ Il modulo è siciliano, ma anche toscano.

³⁷ Elisabetta Mantegna, *Il dialetto nella storia del testo: il siciliano nelle varianti del “Mastro-don Gesualdo”*, in Gianna Marcato (a cura di), *Dialetto nel tempo e nella storia*, Atti del Congresso di Sappada/Plodn (2-5 luglio 2015), Padova, Cleup 2016, pp. 489-496. I rilievi sono tratti dalle edizioni critiche di Carla Riccardi.

³⁸ Gabriella Alfieri, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi, Sappada/Plodn, (30 giugno-4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, Padova, Cleup, 2017, pp. 305-319.

³⁹ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 65.

⁴⁰ Il saggio riprende in parte quanto già comunicato nell’intervento *Nel segreto di un rivoluzionario laboratorio* pubblicato negli atti del Convegno «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Catania e Milano (1872-1891)*, a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Silvia Morgana e Giuseppe Polimeni, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. s., n. 1, Leonforte, Euno Editore, 2020, 2 voll., I, pp. 253-274. In questa versione non si sono operati particolari cambiamenti (soprattutto per quanto riguarda l’edizione delle *Novelle rusticane*), come è ovvio dato che nulla vi è da aggiungere alle soluzioni dei curatori.

⁴¹ Giovanni Verga, *Per le vie*, a cura di Raffaele Morabito, cit.

⁴² Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, cit.

apparati di Giorgio Forni nel 2018, *Il marito di Elena* a cura di Francesca Puliafito nel 2018, di *Dal tuo al mio. Teatro* curata da Rosy Cupo 2019, *Primavera*, da Giorgio Forni e Carla Riccardi, *Una peccatrice* da Daria Motta nel 2020. Usciranno tra il 2021 e il 2022 *Eva* (curatrice Lucia Bertolini), i drammi *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *In portineria*, procurate da Barbara Rodà e Giovambattista Boccardo, mentre sono in preparazione *Eros*, *Storia di una capinera*, tutto il teatro inedito, le *pièces* delle due *Cacce*, le sceneggiature per il cinema, i racconti sparsi. Ed è iniziata la complessa operazione di *recensio* per l'edizione dell'epistolario.

Ognuno di questi testi ha posto 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 evoluzione ideologica. In questa occasione per illustrare l'eccezionale percorso di Verga scegliamo due testi, *I Malavoglia*, che chiudono il primo decennio, e le *Novelle rusticane* che aprono l'altro.

4. Il laboratorio Malavoglia

L'edizione dei *Malavoglia* era stata procurata per la prima volta da Ferruccio Cecco negli anni Novanta ed era uscita nel 1995 per le edizioni di Il Polifilo di Milano per conto della Banca Commerciale Italiana. La nuova edizione è stata completamente riveduta, direi praticamente rifatta, sulla precedente uscita nel 1995: apparati e appendici sono stati nuovamente e attentamente ricontrollati sugli autografi riprodotti nei microfilm del Fondo Mondadori e sulle carte conservate a Catania, adattati alle nuove norme e a una aggiornata formalizzazione delle varianti grazie al contributo dei nuovi strumenti informatici, come sperimentato nell'Edizione Nazionale dei *Promessi sposi*.

Oltre a motivazioni tecniche e a criteri più raffinati di rappresentazione la rivisitazione di quel pur importante lavoro era stimolata da nuove testimonianze epistolari, che anche prima della nuova edizione avevano permesso di articolare la storia compositiva del romanzo nelle varie fasi delle trattative con Treves, a partire dalla primitiva sperimentazione di una nuova tematica con la mezza novella inviata nel 1874 insieme alle *Storie del Castello di Trezza*, passando per *Vita dei campi*,

quando per la prima volta Treves appare vero punto di riferimento come consigliere, e quasi moderno editor. Orientarsi tra le molte carte del romanzo era stato tutt'altro che facile per la grande quantità di abbozzi di misura molto variabile: dalle tre carte di quelli siglati M¹ e M², ovvero quanto sopravvive del primo *Padron 'Ntoni* inviato a Treves, a M³, 80 carte, messa in pulito di precedenti stesure e 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 M³, acefalo e incompiuto, presenta gran parte delle sequenze del testo definitivo seppur in forma bozzettistica: sembra in certe sequenze che Verga abbia costantemente sul tavolo il Pitré e si limiti a mettere in forma narrativa gli usi e i riti lì registrati. M³ era già emerso all'attenzione filologica nel corso dell'edizione critica di *Vita dei campi*⁴³ per il fatto di contenere l'unica redazione autografa di *Cavalleria rusticana*: quando nel 1878 il manoscritto è oggetto del sacrificio "incruento" diventa, come già accaduto per altri testi, territorio di sfruttamento per la scrittura di nuove novelle. Verga utilizza il dialogo tra 'Ntoni e Grazia Cipolla, trasformandolo in quello tra Turiddu e Santa, quindi da un lato recupera carte di *Padron 'Ntoni* correggendo in direzione *Cavalleria*, dall'altro raccorda queste con le nuove sequenze scrivendole sul verso rimasto bianco delle stesse carte.⁴⁴

Un vero intrico da sciogliere sono le carte che seguono, che testimoniano l'esistenza di altre fasi assai complesse: anzitutto le 22 carte numerate 27-48 molto vicine a M³ per agganci interni, per la prima volta con una divisione in capitoli del testo base, con la *'ngiuria* per i protagonisti ovvero Malavoglia e non più Piedipapera. Siglate M⁴ e M^{4 bis} presentano due tentativi di avviare una nuova stesura di parte dei capp. IV e V. Grande problema è stato rappresentare questo fitto intreccio di stesure e correzioni, in quanto le due diverse fasi sono affidate alle stesse carte con interventi interlineari e in margine, come quasi sempre accade negli autografi verghiani. Certo l'estrema logicità dello scrittore nel seguire il filo delle sue correzioni è un aiuto pur nell'apparente e disarmante disordine della pagina, come le differenze di inchiostro e di ductus e, elemento decisivo, di collegamenti interni ai due testi.

Nell'Appendice II, in cui sono riportati gli abbozzi da M¹ a M⁹, M⁴ e M^{4 bis} sono due testi distinti, ognuno con un fitto apparato genetico, segno dello sforzo per eliminare la modalità bozzetto, ancora evidente in M⁴, e in via di superamento in M^{4 bis}: in ambedue il testo è per la prima volta diviso in capitoli, dalla fine del III al V.

Potrebbe essere tuttavia, eventualità non presente nell'edizione, che M⁴ sia non solo tematicamente vicino a M³, ma sia parte di quell'inizio perduto e che, dunque, il principio della novella inviato a Treves possa essere rappresentato dalle 26 carte che mancano, data la struttura, i nomi dei personaggi, mentre M^{4 bis} rappresenta la novità o, come è stato definito, lo scatto in avanti.

⁴³ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987, dove è siglato α¹, p. XXIV.

⁴⁴ Ivi, pp. LXXIV-LXXVII.

Eccoci dunque a M⁵, cc. 11-80, precedute dal piano generale del *Ciclo dei Vinti* ancora col titolo *La Marea*. Anche qui si registrano due fasi: la fase M⁵ per testo base e parte delle correzioni e la fase M⁸ per le carte 75-80 che, rinumerate 12-17, costituiscono la continuazione di M⁸. M⁵, procedendo la rivoluzione messa in atto da M^{4bis}, decade a un certo punto a esemplare di lavoro per il manoscritto definitivo. Proiettando i risultati della ricognizione filologica sulle date offerte dalle testimonianze epistolari si può affermare che tutto il lavoro da M⁴ a M⁵ base si colloca quasi certamente tra il febbraio '78 e il marzo '80. M⁵ fissa, anche se con «un'articolazione di dettaglio molto diversa, le sequenze che compariranno nella versione finale», dalla metà del cap. I al cap. V, e attesta due fasi di lavoro: una stesura base con varianti genetiche e una revisione documentata in un apparato evolutivo. È chiaro che queste carte testimoniano una fase creativa, di ripensamenti e innovazioni densissima, in particolare sulle sequenze del cap. II dedicate alle chiacchiere su 'Ntoni soldato, all'affare dei lupini, alla 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 Bastianazzo. L'«affresco» su ambiente, personaggi, mentalità registra qui una pressoché definitiva linea di sviluppo; manca però all'appello la soluzione relativa all'inizio, i capp. I e II: M⁷ e M⁸ vi si tormentano con abbozzi, correzioni e ripensamenti: M⁷ apre con l'attuale capitolo III, cioè la tempesta, un avvio canonico convenzionale con l'evento scatenante della narrazione e certo di effetto: «Era stata una brutta giornata di novembre...»; M⁸ ci ripensa e attacca con la sequenza del «consolo» e delle esequie di Bastianazzo, con obbligatorio recupero per analessi degli antefatti rappresentati, messi in scena nell' «affresco».

Ma Verga cambia di nuovo idea e elimina tutte e due le soluzioni, aggiunge i due capitoli iniziali di A (cc. 1-42) senza modificare la numerazione iniziale 1-41 delle carte, che diventeranno 43-68.

I *Criteri di edizione* illustrano limpidamente le tecniche di formalizzazione degli apparati, che, 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 (prima serie) 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 sciogliere l'intrico dei manoscritti, leggere con pazienza e grande intuito carte fittamente cancellate e riscritte in rigo, nell'interlinea, nei margini, definire la diacronia 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 solo nel Novecento sarà compreso da lettori e critici.

5. La svolta delle *Novelle rusticane* e una complicata storia editoriale

Una seconda edizione importante esce nel 2016: *Novelle rusticane* a cura di Giorgio Forni. Una vicenda complessa quella della raccolta del 1883, soprattutto nella fase della stampa del 1920 per le Edizioni della Voce, organizzata in occasione delle celebrazioni per gli ottant'anni di Verga, non dissimile da quella dell'edizione illustrata di *Vita dei campi*, uscita da Treves nel 1897.

Un primo sondaggio sulle molte testimonianze autografe e a stampa era stato condotto da Paola Bernardi nel saggio *Per l'edizione critica delle Novelle rusticane* del 1983,⁴⁵ basato principalmente sui microfilm del Fondo Mondadori, e da Francesco Branciforti sugli autografi del Fondo Verga della Biblioteca universitaria regionale di Catania. Ora l'edizione critica fa piena luce sull'itinerario della raccolta: Forni segnala subito che tra le diverse edizioni delle *Novelle rusticane* apparse durante la vita del Verga, sia integrali che antologiche,⁴⁶ solo due furono curate dall'autore:

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

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

Una seconda edizione appare nel 1885 da Casanova (d'ora in poi *C'*) in una veste identica a *C* per formato, illustrazioni e impaginazione, ma punteggiata da minime varianti, soprattutto interpuntive. L'autore non la rivide, come del resto era uso fare con le ristampe anche con diversa collocazione delle novelle (per esempio 1892 in *Cavalleria rusticana ed altre novelle* con l'originario *Vita dei campi* confinato a sopratitolo in corpo minore e diversa disposizione dei vari pezzi, certo un espediente dato il successo di *Cavalleria rusticana* dramma, studiato forse per invogliare il pubblico di scarsa memoria a riacquistare un libro identico a quello di più di dieci anni prima) come dimostra una serie di errori di *C'* rispetto a *C* puntualmente rilevati nella Introduzione.

⁴⁵ Paola Bernardi, *Per l'edizione critica delle "Novelle rusticane"*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli, 1983.

⁴⁶ Riproducono la *princeps*, con alcuni refusi ed errori, le seguenti edizioni: Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, Torino, Francesco Casanova, 1885; Id., *Novelle Rusticane. Cavalleria Rusticana*, Auswahl mit Anmerkungen für Schule und Haus, Herausgegeben von F. Beck, Bamberg, Buchner, 1898 e 1912 (delle *Rusticane* contiene: *Malaria*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, *La roba*, *Gli orfani*, *Cos'è il re*); Id., *Novelle rusticane*, Sesto San Giovanni, Casa Editrice Madella, 1918. Da quest'ultima stampa, ma con innumerevoli errori, deriva Id., *Novelle rusticane*, Firenze, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, 1919.

Si contano dunque tre tappe fondamentali: l'edizione in rivista di undici novelle (*Riv*) tranne *Di là del mare*, *C* e *V*. Per tutte le novelle ci sono gli autografi base della stampa in rivista che nel passaggio al volume viene ampliata o riorganizzata con 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 BURC, 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 soccorre il microfilm V del Fondo Mondadori, come per le prime stesure complete di *Il Reverendo* e *Cos'è il Re*.

Fra la rivista e la stampa Casanova si colloca l'edizione in volumetto di *Pane nero* presso Niccolò Giannotta (*G*):⁴⁷ Verga aggiunge tre ampi brani attestati anche da sette fogli autografi (*A'*) con rimandi alle carte di *A*. Si tratta di sequenze relative ai tre fratelli protagonisti del racconto: la dichiarazione di Santo a Nena («Poi, il giorno ... non facciamo il male»), il licenziamento di Carmenio malato («E accadde pure che ... sei tarì al mese. →») e la resa di Lucia alle voglie del padrone («Ah! quel cuore nero ... al vostro posto»). Certo le aggiunte sono anzitutto effettuate per rispettare l'impegno preso col Giannotta, che prevedeva «la stampa in volume di un mio racconto, della lunghezza all'incirca dell'altra mia novella *Nedda*», ma approfondiscono caratteri e azioni in linea con la posizione teorica diventata man mano prevalente in *Vita dei campi*: non più recupero in chiave nostalgica di un mondo arcaico dai valori intatti, ma la lettura in controluce di quella visione che svela la violenza e l'interesse economico dominanti nella società rusticana al di là dei miti dell'amore-passione e della gelosia. In questo percorso verso l'interpretazione negativa delle *Rusticane* Verga aveva segnato un fondamentale passaggio dalla prima idea di *Jeli il pastore* di restituzione nostalgica di un mondo idilliaco alla definitiva redazione con l'aggiunta di tutti gli episodi di ipocrisia, di perdita, di tradimento, fino al gesto finale del protagonista che, rimasto “ingenuo”, cancella con la violenza un mondo corrotto dall'interesse economico. Un mondo che Verga inizierà a svelare con la scrittura delle *Rusticane*. Lo scrittore procede quasi sempre da una prima stesura più scarsa e spesso meno ideologicamente impegnata per approdare con nuove sequenze, rifacimenti, cesellature a testi definitivi che arricchiscono, precisano e a volte ribaltano situazioni narrative, stabiliscono più complessi rapporti tra personaggi e psicologie.

Dunque un procedimento in linea con quanto già accaduto nell'officina verghiana. Ma nel 1920 con *V*, «edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore», iniziano le vere difficoltà, occasione per una prova filologica difficile, ma dalle soluzioni suggestive e anche persuasive individuate da Giorgio Forni.

Rifacciamo un minimo di storia: nel 1914 a seguito della proposta di Massimo Bontempelli di pubblicare «un volume o una scelta di sue novelle» in una nuova

⁴⁷ 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».

collana dell'Istituto editoriale italiano, Verga pensa di ristampare le novelle con Treves. Il progetto non si concretizza, anzi si trascina, se solo un anno dopo chiede all'editore una copia rilegata: vi segnerà tre minimi interventi, intendendo forse riproporre senza altri ritocchi *C*.

Intanto appaiono, a causa della mancata registrazione del diritto d'autore da parte di Casanova, due edizioni economiche senza approvazione da parte di Verga: dapprima in una veste editoriale assai trascurata (Sesto San Giovanni, Madella, 1918) e poi nella modesta «Biblioteca Amena Quattrini» (Firenze, Quattrini, 1919). Una convincente proposta giunge da Giuseppe Prezzolini nel febbraio 1920 per una nuova edizione per la casa editrice «La Voce». Verga accetta; tra febbraio e aprile il contratto è firmato, non senza interventi legali per il recupero dei diritti. Certo non è solo questa la motivazione: Verga è seccato per l'apparizione di stampe pirata assai scadenti. Forni parla di «un'ultima avventura letteraria che lo scrittore condurrà poi con crescente entusiasmo e impegno», come «estremo gesto di vitalità».

Tra il marzo e il maggio del '20 Verga lavora assiduamente alla revisione: 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.

Sappiamo dal caso di *Vita dei campi* che Verga rivede i suoi testi quando devono essere tipograficamente ricomposti, dunque esclusi ritocchi di *C* precedenti si è trattato di ricostruire un percorso correttorio che si è subito rivelato piuttosto ingarbugliato. Anzitutto Verga fa copiare a mano *C* e corregge capillarmente, usando un inchiostro rosso (d'ora in poi *Ms*); *Ms* viene passato 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*¹), le altre due (*Ds*², *Ds*³) restano presso lo scrittore; da *Ds*¹ derivano le prime bozze che Verga rivede (*Bz*) con l'aiuto di un collaboratore (*Bz**); 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*^l 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*^l. 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. Il copista introduce una miriade di errori anche per sue difficoltà nell'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».

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*, anzi introduce nuovi errori che passeranno in *V* in grandissima parte e renderanno il testo decisamente inquinato per fraintendimenti, soppressioni, di cui Verga, correggendo sempre a memoria e non verificando né su *C* né su *Ms*, per lo più non si accorge. L'ultima fase rielaborativa tra fine aprile e inizio maggio vede lo scrittore impegnato a rivedere in parallelo le tre copie di *Ds* con inchiostro blu o seppia, sanando le mende più evidenti e introducendo nuove lezioni sperimentate in uno dei dattiloscritti e ricopiate quasi sempre sugli altri due. Ma, accortosi probabilmente della scarsa affidabilità di *Ds*, inizia a trascrivere anche su *Ms* le lezioni ritenute più convincenti della revisione di *Ds*, usando un inchiostro nero. Ciò permette di distinguere due fasi diverse e successive di *Ms*: la copia corretta in rosso e riprodotta nei dattiloscritti (*Ms^a*) e le correzioni in nero posteriori alle correzioni sulle copie dattiloscritte (*Ms^b*). Ma *DS^l* era già in tipografia. Verga ancora una volta rilesse le bozze, intervenendo sporadicamente senza individuare i molti errori accumulatisi (non visti neppure dal giovane assistente Zaniboni) correggendo con inchiostro più scuro e eliminando errori evidenti, ma immettendo anche nuove inesattezze.

Le ultime bozze non pervenute evidentemente furono scorse appena da Verga, ormai malato e allettato. Il confronto fra *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 grande accoglienza: 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.⁴⁸ 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.⁴⁹

Constatata l'assoluta inaffidabilità di *V*, ma soprattutto per le ragioni medesime addotte per *Vita dei campi* ovvero per l'importanza storica della *princeps* nel percorso creativo e ideologico della produzione verghiana e per la storia della ricezione del testo, è stato fuori discussione attribuire all'edizione Casanova l'autorità di testo critico. Dunque posto *C*, emendato dagli errori di stampa, a testo, vi è stata acclusa una fascia di apparato genetico in cui figurano le varianti risultate dalla

⁴⁸ 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*, in «Annali della Fondazione Verga», IX, 1992, pp. 34, 38 e 55.

⁴⁹ 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».

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* (α), sono rappresentati in un' *Appendice I* corredati da una fascia di apparato genetico relativa a ogni carta e da rimandi alle aree testuali corrispondenti di *C*.

Nell' *Appendice II*, non essendo possibile ricostruire per *V* la definitiva volontà d'autore, si 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*). Tutte le complesse fasi delle *Rusticane* vengono così chiarite e restituite, ma anche viene illuminata un'ultima fase di uno scrittore sempre "in prima linea", sempre animato da una inesausta volontà di ricerca.

Certo questo resta un caso molto particolare nella storia manoscritta e editoriale della produzione verghiana. Ed è un brillante esempio di soluzione di un problema molto complesso nella storia della filologia d'autore, a cui l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, prima e seconda serie, ha dato e continua a dare un altrettanto inesausto e, crediamo, importante contributo.