

**Giuseppe Lo Castro**

Giovanni Verga

*Novelle rusticane*

Edizione critica a cura di Giorgio Forni

Novara

Fondazione Verga – Interlinea

2016

ISBN: 978-88-8212-970-5

Dopo la ristampa dei *Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco, con poche revisioni, prosegue secondo i tempi l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. La nuova edizione critica affronta uno dei testi-chiave del laboratorio sperimentale di Verga, su cui la vicenda testuale può finalmente offrire materiali e strumenti essenziali all'analisi. È l'occasione per riscontrare una novità d'impostazione del lavoro filologico e dell'orientamento generale dell'Edizione Nazionale in una direzione proficua, su cui, peraltro, conto si possa insistere. Il curatore Giorgio Forni non si limita a una ricognizione materiale dei dati della genesi (cronologia, notizie, circostanze biografiche, varie edizioni parziali e complessive) e dell'accertamento delle varianti (riportate in apparato) con descrizione delle modalità e intonazioni correttive, ma non dimentica mai lo sguardo critico con cui dai mutamenti d'impostazione fino alle singole varianti si può leggere l'«episodio straordinario di sperimentalismo narrativo del nostro tardo Ottocento» (p. XVI) che è costituito dal volume delle *Novelle rusticane* del 1883. Ne viene fuori uno degli apporti di lettura più convincenti e documentati della terza (in ordine di tempo) opera capitale di Verga. All'interpretazione Forni fa costante riferimento, a partire dal paragrafo iniziale della sua introduzione, fino ai continui richiami anche su ciascuna novella, seguendo la pista del «montaggio» verghiano. È questo per Forni il tratto dominante della composizione di queste novelle, giocate su «un montaggio sperimentale e dissonante di punti di vista contrapposti, la collisione di piani prospettici socialmente diversificati, una regia plurima di focalizzazioni interne che si aggrediscono l'una con l'altra e perimetrano “da sé” le verità nascoste dietro le illusioni del “benessere e del “progresso”» (pp. XV-XVI). A questa *dispositio* articolata Verga lavora nel proprio laboratorio operando, con assemblaggi e intarsi, a ricollocare porzioni testuali in direzione di un ordine efficace. È anche l'indizio dell'esperimento di un'architettura novellistica improntata sul racconto episodico, costituito da frammenti o lasse giustapposte secondo una disposizione che, con Šklovskij, Forni chiama «ad anello» (*La roba, Cos'è il Re*) o «a gradini» (*Storia dell'asino di S. Giuseppe, Malaria*).

Ne è esempio macroscopico lo spostamento sistematico di tessere narrative all'interno dei *Galantuomini*, laddove «il Verga a stesura quasi ultimata, riarticola l'intera compagine del racconto con laboriosi segni di rimando» (p. XXIII), e insieme ricicla il brano già edito del bozzetto *Un'altra inondazione* (che avrebbe meritato di essere allegato in appendice). Quest'operazione di scomposizione e ricomposizione risulta di difficile lettura nell'apparato delle varianti (vi fanno riferimento alcune annotazioni, ma non è segnalata ad esempio la successione delle pagine numerate dell'autografo), benché se ne dia adeguato conto nella descrizione dei testimoni (p. XCIV). Qui probabilmente pesa la prassi degli apparati critico-filologici, esemplata sui testi di poesia, che mostra i suoi limiti quando si ha a che fare con opere narrative particolarmente lavorate. Emerge tuttavia che «Una prima stesura della novella, dopo lo scorcio collettivo dell'esordio (rr. 1-20), era costituita da quadri staccati e giustapposti con diversi personaggi» (p. XCIV), secondo una tecnica di casi paralleli con un montaggio alternato della vicenda che ritorna di don Piddu. Una struttura in questo differente, ad esempio, da *Don Licciu Papa*, dove tre diversi episodi si susseguono secondo un crescendo d'importanza. Nella versione definitiva dei *Galantuomini* Verga sceglie di dare centralità alla storia di don Piddu, attribuendogli anche la traversia infamante del pignoramento e inserendo le aspettative amorose delle due figlie, secondo il topos per cui alla

povertà fa seguito la perdita di opportunità matrimoniali, fino alla caduta nel disonore. La concentrazione di episodi staccati nella vicenda di un unico personaggio rafforza i caratteri psicologici dell'impovertimento di un ceto agiato, mentre la collocazione a metà del racconto delle scene parallele riguardanti don Marcantonio e don Marco, secondo la giustapposizione analogica di esempi consimili, segnala la diffusione del dramma sociale di «galantuomini» ridotti in miseria con un di più di vergogna.

L'operazione di rimontaggio concerne del resto anche *Il mistero e Pane nero*: pure in queste novelle Verga rinumerava le pagine modificando la successione narrativa originaria. Nel *Mistero* due aggiunte significative nella parte iniziale riguardano il passaggio dalla versione in rivista al volume: la prima (rr. 6-18) riporta le lamentele dello zio Memmu per la legna che il prete taglia dai suoi olivi per allestire il palco della sacra rappresentazione; la seconda (rr. 51-70) concerne Comare Filippa che rivive sulla scena l'arresto di suo marito «ammanettato come Gesù all'orto» (r. 57). I due episodi sono funzionali a produrre un effetto di commistione tra «mistero» e realtà: da un lato l'organizzazione della cerimonia sacra si confonde con gli interessi materiali extrareligiosi («Questa è tutta opera di Don Angelino, brontolava il marito, per farsi la provvista della legna e chiapparsi i soldi della limosina» rr. 17-18); dall'altro la vita privata si insinua sulla scena e i piani della realtà e della rappresentazione si preparano a confondersi. Inoltre nel finale di una stesura primitiva alla scena dell'appostamento, dell'omicidio e della madre dolente del moribondo (ma qui nell'autografo del primo abbozzo manca una carta), si giustapponeva in origine il dolore parallelo di zia Filomena per un'altra agonia, causata dal «mal sottile» (v. appendice p. 195-97), secondo la già notata strategia dell'accostamento di episodi analoghi, che nella soluzione definitiva Verga ha voluto meglio calibrare puntando a una maggiore concentrazione.

A *Pane nero* tocca un'elaborazione complessa. Forni ne dà conto presentando in appendice una primitiva versione manoscritta, poi riutilizzata con un rimontaggio delle carte e diversa dislocazione degli episodi, per redigere l'autografo definitivo, alla base della versione stampata in rivista. Nel primo abbozzo l'intera novella prendeva l'avvio da una carrellata sulla miseria, descrivendo la notte di gelo patita dal piccolo Carmenio, cui era affidata la salvaguardia del bestiame. Emergeva la condizione di continua insicurezza a cui sono sottoposti i contadini sempre a rischio delle calamità e della miseria. Così con un impoverimento come quello dei *Malavoglia* cominciava il racconto. Queste pagine saranno spostate nella versione definitiva verso l'epilogo, spogliate dal dramma economico della moria delle pecore e arricchite per contrasto dalla sostituzione con l'agonia della madre. La versione definitiva prende invece le mosse direttamente dall'innamoramento e dal conseguente matrimonio di Santo con la *Rossa*. L'alternativa tra matrimonio passionale con miseria e matrimonio di convenienza ma a costo di rinunzie risulta così posta in opera fin dall'inizio, con un maggior effetto di concentrazione tematica.

La novella poi subisce anche un importante lavoro di ampliamento e integrazione nel passaggio dalla redazione per la «Gazzetta letteraria» alla versione in volumetto per Giannotta. Verga vi inserisce una serie di passaggi: la scena dell'incontro-corteggiamento tra compare Santo e la *Rossa* (rr. 98-140), l'episodio di Carmenio in preda alla terzana che, colto dal sonno, lascia sfuggire le pecore nei seminati del vicino, perdendo il lavoro (rr. 397-451), la scena della caduta di Lucia, presa dai sensi di colpa ma consolata dalla contentezza di Brasi che la sposerà (rr. 642-685). Così Verga lavora anche a una stesura «per incrementi successivi» (p. XXII), in cui un canovaccio più scarno si arricchisce con l'inserzione di un monologo, una battuta, una scena, un episodio. È il caso citato da Forni del *Reverendo*, come quello di *Cos'è il re*. In quest'ultimo, ad esempio, risulta decisiva l'aggiunta della scena della giovinetta che chiede e ottiene grazia dal re. Si tratta di una breve sequenza di grande valore simbolico perché amplifica la paura del lettighiere don Cosimo e sancisce dal suo basso punto di vista la natura della sovranità («cos'è il re»): un potere assoluto che possiede un arbitrario diritto di vita, come di morte, sui sudditi. Nel *Reverendo* gli innesti, pur brevi, sono numerosi; in due casi riguardano l'inserimento del punto di vista dei «villani» (rr. 117-24, 136-42 e 150-160), che si alterna a quello del Reverendo (rr. 125-35, 143-150), costruendo così un racconto plurivoco; mentre nel finale si distendono i monologhi del protagonista, prima limitati a

poche parole (rr. 183-189, 200-08), fino allo sfogo straniante conclusivo, che è riscrittura di una precedente battuta in cui il personaggio cadeva in un certo amaro conformismo senile (lo si raffigurava mentre recitava il rosario e pregava per i peccatori).

Più ridotte le varianti a *La roba* e *Libertà*, ma non per questo meno significative. Nel primo caso abbiamo l'aggiunta di un breve ma determinante inserto col punto di vista di Mazzarò (rr. 60-66) sul valore della roba e sulla vita spesa per averla, a chiusura del resoconto dei sacrifici ascetici condotti per l'accumulazione (rr. 49-59), la cui collocazione viene anticipata rispetto a una primitiva stesura. Aggiunto è pure il riferimento allo scudo di pietra che rimane di proprietà del barone, unico bene non economico, di cui Mazzarò non sa che fare (rr. 114-120). In *Libertà* una variante importante riguarda la riscrittura del finale, dove Verga modifica la descrizione dei giudici, introducendo, a contrasto con le paure dei popolani, il loro punto di vista di classe per poi elaborare il ben noto finale straniante (rr. 176-189).

Non c'è spazio per analizzare qui tutte le novelle, mi limito a segnalare ancora le attente osservazioni di Forni intorno al procedere correttorio. Verga adotta «una prima stesura fluida e provvisoria condotta per identificazione prospettica con l'ambiente e con i diversi attori che lo abitano» (p. XXVI); in questa fase il colore locale (parlato, modi di dire, calchi dialettali) è in eccesso e verrà meglio amalgamato nella versione definitiva in una stesura meno folclorica, secondo un metodo compositivo che mi è capitato di notare anche nel passaggio dal *Padron 'Ntoni* ai *Malavoglia* (cfr. *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 43-69). Inoltre, le correzioni seguono un orientamento duplice: talvolta aumentano la resa espressiva orale, talaltra la riducono, secondo le situazioni, mostrando quindi come Verga abbia in mente una stesura coesa e si preoccupi di rafforzarla ed equilibrarla nella fase corretoria.

La puntuale e documentata «storia editoriale» (XXXIV-LXXIV) illustra poi gli interventi più significativi relativi alle aggiunte tra le versioni in rivista e la redazione in volume, condotte soprattutto nei finali e operate su richiesta dell'editore per garantire una maggiore resa grafica delle illustrazioni di Montalti che corredano il testo. Come spesso accade, le ragioni materiali della scrittura si trascinano una riflessione estetica. Così l'arricchimento dei finali di racconto, spesso con monologhi, produce importanti effetti di senso, potenziando lo sguardo straniante dei protagonisti e gli effetti umoristici nella sede privilegiata degli epiloghi. Ne sono esempio tra gli altri *Il reverendo*, *Cos'è il Re*, *Malaria* e *Gli orfani*. Uno spazio rilevante è destinato alla ricostruzione dell'ultima edizione delle *Novelle rusticane*, rivista per le edizioni della «Voce», di cui si sottolineano e documentano le cause di una profonda imperfezione: l'aver utilizzato come base una trascrizione manoscritta imperfetta del testo a stampa del 1883, mai collazionato in fase di correzione, la fretta e alcuni discutibili interventi tipografici. Alla fine Verga si accorge dei residui difetti e Forni può concludere: «Tutto però fa supporre che il Verga fosse più rassegnato che soddisfatto» (p. LXX); al contrario: «Proprio l'accidentato percorso di stampa fa di C [l'edizione Casanova del 1883] un'edizione rivista più e più volte dall'autore e perciò estremamente affidabile» (pp. LI-LII). La scelta di privilegiare il testo del 1883 appare dunque corretta, non solo per «l'indiscutibile prestigio storico della *vulgata*, l'imperfetta conoscibilità dell'ultima volontà d'autore in V [1920], il fatto che V configuri stilisticamente e ideologicamente un'opera diversa da C [1883]» (p. XCVIII), ma anche, aggiungo, per ragioni estetiche: la revisione del 1920 tende in molti casi a emendamenti conformisti a distanza di trent'anni dalla felice stagione dello sperimentalismo verista più avanzato.