

Rosy Cupo

Notizie dal cantiere di *Dal tuo al mio*

Nel saggio l'autrice presenta alcune delle novità interpretative sull'opera emerse in funzione e grazie al lavoro filologico di edizione critica del testo verghiano *Dal tuo al mio*, sia nella versione teatrale che in quella narrativa, di prossima pubblicazione.

In the essay, the author presents some of new interpretations on the work that emerged in function and thanks to the philological work of critical edition of Verga's text Dal tuo al mio, both in the theatrical version and in the narrative version, soon to be published.

Ormai da quattro anni mi occupo della vicenda testuale di *Dal tuo al mio*, un'opera che, oltre a possedere una tradizione molto folta e interessantissima, vanta diversi "primati": è stata l'ultima opera scritta dal Verga prima di rinchiudersi nel lungo silenzio che manterrà fino alla morte; l'unica scritta espressamente per il teatro e realmente rappresentata; infine, l'unica ad aver subito una operazione di transcodificazione "inversa" rispetto alle abitudini dell'autore siciliano, ad essere cioè ridotta, dall'originale forma drammatica, in quella narrativa, e pubblicata esclusivamente in quella veste.

L'edizione critica del testo teatrale, recentemente apparsa nell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, ha rappresentato una bella sfida dal punto di vista filologico per il cospicuo numero di testimoni e per la peculiare storia redazionale, frammentata sia sincronicamente che diacronicamente. L'opera ha infatti conosciuto numerose "cesure", che hanno dato vita a differenti "forme"; nell'aprile del 1903 l'improvvisa morte del fratello Pietro costrinse l'autore a sospendere la rappresentazione, concedendo la possibilità di una nuova, profonda revisione. Una seconda "forma" fu rappresentata nel novembre 1903 a Milano; mentre la terza, messa in scena il 7 ottobre dell'anno seguente a Roma, costituì l'epilogo dell'esistenza dell'opera in forma drammatica, vivente l'autore. Infine, come si è già ricordato, nel 1906 il Verga decise di pubblicarla non nella versione originale, bensì in quella di «romanzo».

Dal punto di vista sincronico, è certo che il Verga non lavorò sull'opera in maniera unitaria, bensì, sin dal principio della gestazione, come aveva già intuito Francesco Branciforti, su un atto per volta; per poi concentrarsi, soprattutto nei mesi che precedettero la rappresentazione romana, sulla revisione del terzo atto, che aveva riscosso il più tiepido riconoscimento da parte del pubblico. L'analisi delle direttrici

correttorie individuabili sulla terza parte del dramma ha portato in luce i diversi obiettivi formali che il Verga si è di volta in volta proposto di raggiungere: mentre il passaggio dalla prima alla seconda “forma” risulta evidentemente guidato dalla volontà di eliminare quanto di troppo *teatrale* vi permaneva (con l’eliminazione degli eccessi di pathos, di ogni sottolineatura della concitazione e dell’enfasi che accompagnavano la descrizione degli eventi); la terza e definitiva forma assunta dal testo drammatico è caratterizzata da un ritorno dell’autore sui propri passi, a temperare parzialmente l’effetto di eccessiva concentrazione e rapidità dell’azione, con l’introduzione di alcune chiose esplicative, evidentemente ritenute necessarie per consentire al pubblico di seguire agevolmente il dipanarsi della vicenda.¹

Particolarmente accidentata si è rivelata poi la storia editoriale di *Dal tuo al mio*; la prima edizione, postuma, del dramma, venne condotta sulla base di un dattiloscritto, conservato tra le carte verghiane, considerato più attendibile perchè recante il timbro della Prefettura di Milano, alla quale era stato presentato l’11 novembre del 1903 per il «riconoscimento della proprietà letteraria»; ed era impossibile supporre, in assenza di uno studio filologico completo, che tale copia rappresentava la «prima forma», e non quella finale, del testo.² La quasi completa riscrittura del terzo atto fu quindi ascritta alla traduzione in forma narrativa, innescando una serie di fraintendimenti ermeneutici su un’opera già “difficile” riguardo al contenuto.

Un ulteriore ostacolo alla corretta interpretazione derivava infatti dall’argomento trattato (lo scontro tra proprietario e lavoratori in una miniera di zolfo) e soprattutto dall’episodio del «voltafaccia» di Luciano, il quale, capo della rivolta degli operai, si oppone con tutte le sue forze alla decisione di dar fuoco alla zolfara, della quale, sposando la figlia del barone, è divenuto comproprietario; inutile dire che la diretta rappresentazione di un gesto così potentemente eversivo, in un’epoca segnata dalle prime rivolte operaie e dalle spesso assai dure dirette conseguenze, assumeva un rilievo preponderante, tale da mettere in ombra ogni altro aspetto; eletto a chiave di volta a livello interpretativo, condannava l’opera a una lettura univoca e, a mio parere, distorta.

Rispetto a tale situazione di partenza, il quadro ermeneutico che oggi è possibile tratteggiare appare nettamente differente: il lungo lavoro sulle carte autografe mi ha permesso di entrare nel laboratorio dello scrittore, e di prendere dimestichezza con le sue abitudini scritte e di revisione. Tuttavia, non tanto grazie al restauro di un testo filologicamente accertato, quanto agli indispensabili studi che si svolgono *a latere* dell’indagine filologica e a quelli cui quest’ultima dà conseguentemente impulso, mi è stato possibile individuare alcuni aspetti sfuggiti alla critica precedente, e proporre, sulla base di essi, una nuova interpretazione dell’opera.

L’idea, pur sin qui generalmente condivisa dalla critica, che viene per prima rimessa in discussione, è quella della sostanziale banalità della commedia, sia dal punto di

¹ G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)*, edizione critica a cura di Rosy Cupo, Interlinea, Novara 2009 (*Il problema ecdotico del III atto*, pp. LXXXIX dell’Introduzione).

² G. Lo Castro, *Per una corretta edizione di una commedia di Verga*, in “Ariel”, VI (1991), 3, pp. 77-92.

vista dei contenuti che da quello ideologico; si è infatti finora considerato *Dal tuo al mio* come la riproposizione di situazioni e moduli narrativi già esperiti, sullo sfondo della già nota visione pessimistica dei «vinti», schiacciati, oltre che dall'inarrestabile «marea» del progresso, anche dalla connaturata malvagità e dal trasformismo dell'uomo; di quest'ultimo, sembrava che l'autore avesse voluto evidenziare l'assoluta incapacità di nutrire e difendere, anche a scapito del proprio interesse, ideali di giustizia ed equità. Tale teoria, sicuramente suggerita e direi imposta da una lettura "politica", entra però in crisi non appena la si ponga a confronto con i dati che emergono da una analisi profonda, condotta anche alla luce delle direttrici correttive riscontrabili, le quali lasciano emergere, quasi sempre con sufficiente chiarezza, quale sia lo scopo perseguito dall'autore. Se infatti il protagonista del dramma è un barone, personaggio tipizzato nell'opera verghiana con caratteristiche ben precise, in quanto appartenente ad una classe nobiliare ritratta in preda agli ultimi spasimi dell'estinzione (si pensi al barone della novella «La roba», con cui *Dal tuo al mio* presenta molti punti di contatto; nel *Mastro-Don Gesualdo*, alla decaduta nobiltà dei Trao e anche, per contrasto, alla baronessa Rubiera, che della sua origine contadina non ritiene che la insaziabile voracità verso la «roba»); a guardar bene, tuttavia, rappresenta un elemento del tutto nuovo che don Mondo Navarra, pur appartenendo alla sopra descritta classe, non sia tuttavia un «minchione» che assiste impotente alla rovina della propria famiglia e dei propri beni; al contrario, il Verga si impegna sin dall'inizio a tratteggiare efficacemente la figura di un uomo che si oppone titanicamente, investendo tutte le proprie energie, nella ricostituzione e nella salvaguardia di ciò che sopra ogni cosa ritiene importante, e cioè la famiglia; non, come si potrebbe pensare, intesa come «casata», ultimo relitto della grandezza del passato, da difendere contro ogni buon senso; per il barone don Raimondo, perfetto educatore e genitore amorevole, conta esclusivamente la felicità delle figlie: è in nome di ciò che questi ingaggia una strenua lotta contro Rametta, suo *alter ego* che, invece, ha definitivamente accantonato ogni malinconica esitazione di natura affettiva (distinguendosi, pertanto, anche da Mastro-Don Gesualdo), e procede sicuro verso l'unico obiettivo rimastogli, quello dell'arricchimento. Ben più del tradimento operato da Luciano nei confronti dei «fratelli» operai, avrebbe dovuto in tale contesto risaltare il lieto fine, che vede il ricostituito nucleo familiare salvato da una fine terribile, e che contrasta, in maniera significativa, con il finale della novella *Libertà*, ad esempio, incentrato sul medesimo tema, quello cioè della rabbia popolare che indirizza la sua ferocia verso la classe nobile.³

La seconda, importante novità riguarda l'impianto formale dell'opera, analizzando il quale è possibile rendere ragione della modernità e della "sperimentalità" della strada intrapresa; sfruttando appieno le potenzialità del linguaggio drammatico il Verga ha inteso rappresentare uno spaccato di vita reale, di cui, esattamente come nella vita, l'unica ricomposizione ragionata possibile è quella messa a punto dallo spettatore

³ Per un approfondimento mi permetto di rinviare al mio saggio R. Cupo, *La "sfortuna" critica di «Dal tuo al mio»*, «Annali della Fondazione Verga», anno 2020, n. 13, in corso di pubblicazione.

stesso, il quale è chiamato a riunire in un contesto significante «sottintesi e accenni», sfumature «di detti» e giochi di sguardi. Nessun riassunto degli antefatti, nessuna delineazione dei personaggi, nessuna spiegazione degli eventi vengono forniti; la volontà di *dileguarsi* come autore, e addirittura di sottrarre al lettore / spettatore la possibilità di formarsi un giudizio sulla vicenda narrata, così come su ciascuno dei personaggi, viene messa in atto con una raffinatissima tecnica, che consiste in una studiata disseminazione di fatti e parole, che giungono filtrati e distorti attraverso lo sguardo di vari personaggi.⁴ Un esempio eloquente di tale procedura, particolarmente adatto a questa sede, è offerto dallo studio dei numerosi titoli assunti dall'opera nell'arco della sua storia redazionale, vagliati e via via scartati dall'autore. La scelta definitiva, prepotentemente insistente sul concetto del «passaggio di proprietà», per così dire, è stata unanimemente letta come riferita alla figura di Luciano, il quale trovandosi a partecipare della proprietà della miniera, appunto, rivela il moto egoistico che si celava dietro la rivendicazione sociale; ed è innegabile la corrispondenza immediata e intuitiva che si viene a creare tra i due elementi. Tuttavia, il primo titolo ipotizzato dall'autore, *La scerra ppi la cutra*, attinto al vocabolario del Pitrè, rinviava al concetto di avidità, cupidigia, con in più l'elemento della pretestuosità del litigio (la *scerra*, appunto): quest'ultimo, apparentemente scatenato da un fatto preciso (il possesso della *cutra*, cioè la coperta), cela in realtà ben altri interessi. Ciò consente di affermare che, almeno nella sua più antica variante, oltre che riferirsi a Luciano, il titolo alludeva, in maniera ben più significativa, al fatto che Rametta, nel primo atto, coglie al volo l'occasione fornita dall'inondazione subita dalla zolfara per usarla come strumento di ricatto, e costringere il barone a riconsiderare la consistenza della dote assegnata alla figlia. A corroborare questa interpretazione concorre il secondo dei titoli ideati, «La piena», appunto. La terza possibilità, forse la più longeva nella storia redazionale (escludendo il titolo definitivo), «Quando il villano è sul fico», reca in sé, allo stesso modo di quelli fin qui analizzati, questa doppia possibilità interpretativa; è senz'altro riferibile a Luciano, che essendo salito sul «fico» sposando la figlia del barone, Lisa, non è più disposto a dividere il bene con gli antichi «fratelli»; ma nella completa formulazione che ricorre all'interno del testo (atto I, scena VI) non è indirizzato a Luciano, bensì a Rametta, il quale era arrivato alla zolfara «col piccone in mano», e adesso, arricchitosi, osserva scandalizzato come gli operai «vogliono fare a metà col padrone».⁵ L'indispensabile supporto dell'analisi filologica ci offre uno strumento nuovo e assai efficace per chiarirne l'origine e il significato; lo studio delle numerose redazioni dell'opera mostra come l'autore abbia sistematicamente lavorato proprio a sfumare, minimizzare, ridimensionare la rilevanza di taluni elementi, la cui presenza avrebbe potuto indirizzare, se non forzare, l'interpretazione in uno o nell'altro senso; l'episodio dell'inondazione della zolfara, infatti, nella più antica redazione rivestiva

⁴ Affronto il tema della sperimentality formale dell'opera in un saggio di prossima pubblicazione (R. Cupo, *Dal tuo al mio, di Giovanni Verga: una nuova prospettiva critica*).

⁵ G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)* cit., p. 36.

un notevole rilievo drammatico, essendo portato direttamente sulla scena; un accadimento grave e inaspettato, con un corredo di espedienti tipicamente “teatrali”, atti a sottolinearne la portata come evento scatenante della dinamica narrata:

SCENA QUINTA (testo base)

SIDORO (*dall'anticamera, affannato*) Don Mondo? Signor barone?... Sentite, venite qua!...

IL BARONE Chi è?... Luciano?... Che c'è? Cos'è accaduto?...

LUCIANO Niente... Nella zolfara... Abbiamo l'acqua sino al collo nella zolfara... Stavo per lasciarvi la pelle. IL BARONE (*sbalordito*) Ancora dell'acqua, santo Dio!... DON ROCCO Sì, aspettate! ZUMMO Adagio. Non fate sciocchezze.

LUCIANO Un mare, signor barone! Don Nunzio Cannavò era lì anche lui. Potete domandargli.

IL BARONE (*pallidissimo*) cosa diceva Don Nunzio?

LUCIANO Cosa volete che dicesse? Ora ve lo dice lui.

LISA (*piano alla sorella*) Nina! Nina!...

LA MARCHESA Che fatalità!... Proprio oggi!...

D. BIANCA Una jettatura.

LA BARONESSA (*a Luciano*) Almeno non c'è danno d'uomini?

LUCIANO No, signora baronessa. Io solo, per miracolo... LA BARONESSA Sia lodato Iddio!

IL BARONE (*colle mani nei capelli*) Davvero... sia lodato!...

NINA Papà!...

IL BARONE (*smarrito*) Niente, figlia mia!... Povera figlia mia!...

IL MARCHESE Non vi perdetevi d'animo cugino; chè alle volte il diavolo non è poi così brutto... L'acqua si può vincere. Ci son delle macchine apposta...

PADRE CARMELO Allora cosa vi serve Cannavò coi suoi denari?

DON ROCCO Quello è un uomo di risorsa. Vedrete! Vi tira su!

SCENA QUINTA (seconda fase redazionale)

SIDORO (*dall'anticamera, affannato*) Don Mondo? Signor barone?... Sentite, venite qua!...

IL BARONE Chi è?... Luciano?... Che c'è? Cos'è accaduto?...

LUCIANO Niente... Don Nunzio sta gridando laggiù con Nardo... Nardo è andato ad aspettare sulla strada e gridano tutti e due.

IL BARONE (*sbalordito*) Li licenzio tutti quanti.

DON ROCCO Sì, aspettate!

ZUMMO Adagio. Non fate sciocchezze.

IL BARONE (*pallidissimo*) E cosa diceva Don

Nunzio? LUCIANO Cosa volete che dicesse? Ora ve lo dice lui.

LA MARCHESA Che gente! Senza discrezione!⁶

Come si vede dal breve stralcio sopra riportato, recante la rappresentazione delle due fasi redazionali dell'episodio, questo viene progressivamente ridimensionato, fino ad essere privato del suo valore determinante, e assume nella versione definitiva la forma di un fatto, per quanto grave, già noto:

IL MARCHESE Permettete, caro Don Nunzio; ma l'affare dell'acqua poi si sapeva.

RAMETTA Si sapeva e non si sapeva. Andate a vedere adesso!

⁶ Nella tabella si propone a confronto l'elaborazione redazionale subita dall'episodio nel testimone A³, G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)* cit., p. 178.

LUCIANO Un mare. Ci si affoga!⁷

Viene dunque demandato interamente allo spettatore il compito di stabilire la portata del fatto, valutarne la gravità e decidere, di conseguenza, la reale incidenza di questo sulla vicenda; da tali considerazioni, inoltre, dipende la possibilità di inquadrare il comportamento di Rametta e la sua «buona fede».

In questa rapida rassegna delle novità interpretative scaturite dietro l'impulso della pubblicazione delle opere nell'Edizione Nazionale, non posso non far cenno, infine, ai risultati dell'edizione critica, attualmente in corso di stampa, di *Dal tuo al mio* (1906), cioè dell'opera nella «nuova veste» narrativa che il Verga decise di conferirle. Antonio di Silvestro, in un suo recente contributo, ha definito *Dal tuo al mio* un «testo filologicamente 'continuo'», proponendo che «il problema critico legato a questa riscrittura 'anomala'» non venga affrontato allo scopo di verificare (come sinora fatto) «la superiorità dell'una o dell'altra versione o dell'uno o dell'altro genere» bensì [...] *decidendo* sullo statuto di opere autonome». ⁸ I risultati dell'edizione conducono a condividere tali considerazioni. L'affermazione, più volte ribadita dal Verga, circa l'«inferiorità» del genere teatrale, unita al riconoscimento, nella carriera dello scrittore, di una nettissima propensione per la narrativa, ha infatti reso granitica, nel tempo, l'idea che alla produzione teatrale l'autore si fosse dedicato solo per motivi legati al raggiungimento di una facile notorietà e dei conseguenti vantaggi economici. Pertanto, nessuno ha messo in dubbio che, traducendo il dramma in romanzo, egli avesse desiderato rinnegare l'intero genere, ribadendo con i fatti l'assunto teorico. Ma proprio in tale aspetto risiede l'ultimo, grave fraintendimento subito dall'opera: emerge infatti chiaramente, ancora una volta grazie al supporto dell'analisi filologica, che il Verga non si propose mai, se non forse nella primissima fase, di operare una vera e propria transcodificazione da un genere all'altro; non solo perchè il dialogo è mantenuto sostanzialmente intatto, ma soprattutto perchè, analizzando gli interventi del Verga per la costruzione della «cornice», si riconosce pienamente attuato il proposito, affidato alla *Prefazione*, di creare esclusivamente un'impalcatura, un contenitore che ne accompagnasse la lettura, facendo balenare agli occhi del lettore ciò che lo spettatore si trovava dinanzi, naturalmente, a teatro; scrivendo quell'«ampia didascalia appiccicata al dramma», come egli stesso ebbe a definirla, il Verga intese integrare gli elementi tipici del linguaggio drammatico, cioè la gestualità, l'intonazione della voce, il portamento dell'interprete; ciò esclusivamente allo scopo di raggiungere un pubblico più ampio, e più simile a quello delle opere letterarie, il cui «incontro» con l'opera passava attraverso una lettura silenziosa e distaccata, lontana dai furori e dalla volubilità spesso mostrata, per «suggerione di folla», dal pubblico teatrale; volle pertanto in tal modo offrire, all'opera di cui andava fiero, una seconda possibilità di essere compresa e apprezzata.

⁷ G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)* cit., p. 34.

⁸ A. Di Silvestro, *Verga tra teatro e romanzo. Dal tuo al mio*, in *Il teatro verista. Atti del Congresso, Catania 24-26 novembre 2004*, Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 187-210.