

Giuseppe Lo Castro

Come scrivere un epilogo  
(e altre incursioni nel laboratorio di Verga)  
*Vagabondaggio, Il marito di Elena, Dal tuo al mio*

Il saggio analizza tre casi esemplari del lavoro correttivo di Verga, saggiando le potenzialità di una lettura filologica che illumini le intenzioni e i risultati delle opere. In primo luogo è messa in luce la riscrittura per espansione dei testi narrativi raccolti in *Vagabondaggio*; e si indaga in particolare la progressiva caratterizzazione della voce narrante e del ruolo perturbante della memoria nella novella *Quelli del colera*. Si sottolinea poi per *Il marito di Elena* come, nella primitiva stesura, il romanzo, cominciando con un processo, implicasse uno sguardo retrospettivo e giudicante; inoltre si analizzano il maggiore sviluppo narrativo del finale e le sue ragioni. Infine il caso di *Dal tuo al mio* rivela la complessità dell'*explicit* chiarendo le motivazioni che presiedono alle varianti decisive delle ultime righe.

*The essay analyzes three exemplary cases of Verga's processing corrective work, testing the potential of a philological reading that illuminates the intentions and results of the works. Primarily, it highlights the rewriting by expansion of the narrative texts collected in Vagabondaggio; in particular, it investigates the progressive characterization of the narrator's voice and the disturbing role of memory in the tale Quelli del colera. It is then underlined for Il marito di Elena how, in the first draft, beginning with a trial, the novel implied a retrospective and judging point of view; moreover, the major narrative development of the ending the novel and its reasons are analyzed. Finally, the case of Dal tuo al mio reveals the complexity of the 'explicit' by clarifying the motivations that preside over the decisive variations of the last lines.*

0. Preambolo

La scrittura verghiana è il risultato di un processo di elaborazione che comporta differenti tentativi di orientamento e di assetto della materia narrativa. Colpiscono in particolare il riordino e gli effetti di montaggio, il procedere per arricchimento espressivo, l'amalgama e il riuso di episodi di diversa provenienza, mentre le incertezze e i dubbi sullo svolgimento di passaggi capitali, come l'inizio e la fine di novelle, romanzi o drammi, suggeriscono domande alla critica sugli effetti e le ragioni delle scelte definitive. Dagli ultimi lavori dati alla luce dall'Edizione Nazionale emergono ulteriori indicazioni anche dal fronte di opere non proprio accluse al canone del Verga maggiore. Si proverà qui a darne qualche conto, sondando con qualche rilevamento le novità proposte dalle fasi di lavoro di *Vagabondaggio, Il marito di Elena, Dal tuo al mio*.

### 1.1. *Il cantiere della raccolta Vagabondaggio*

La raccolta *Vagabondaggio*, curata con misura e precisione da Matteo Durante,<sup>1</sup> rivela una genesi di sicuro interesse, anche per la dinamica dei rapporti tra autore ed editore. Il mercato librario e le necessità economiche dell'artista consigliano la produzione di un volume di novelle più corposo rispetto al materiale che Verga ha già pronto o in cantiere. A questo vincolo commerciale, come già per coprire i bianchi lasciati dall'impaginazione delle illustrazioni nelle *Rusticane* su cui ha messo felicemente l'accento Giorgio Forni,<sup>2</sup> Verga si adatta traducendo una pressione esterna in un'occasione per la scrittura. Se nelle *Rusticane* introduceva in bozze alcune battute decisive delle pagine finali, dando spesso voce straniante ai personaggi, in *Vagabondaggio* l'operazione avviene a monte: nel riprendere le stesure originarie o le versioni già pubblicate in rivista per la stampa in volume, queste si ampliano o si conglomerano fino talvolta alla misura della novella lunga, meno usuale in Verga (tre casi in questa raccolta: *Vagabondaggio*, *Il maestro dei ragazzi*, *Artisti da strapazzo*, di contro a una sola novella in *Primavera*, *Vita dei campi*<sup>3</sup> e *Novelle rusticane*; nessuna in *Per le vie* e *Drammi intimi*, né nei volumi successivi). Il potenziamento avviene secondo una strategia di accumulo, e di agglutinazione più che di dilatazione e divagazione. La procedura diventa sistema della raccolta, a partire dal caso esemplare e noto della novella eponima, frutto di stralci del *Mastro*, rielaborati nelle forme novellistiche di *Vagabondaggio*, *Come Nanni rimase orfano* e *Mondo piccino* e poi fuse in un organismo unitario. Qui, pur non obbligato dalle necessità editoriali, Verga opta per assemblare i tre racconti, legittimando il tema di fondo e unitario che darà origine alla raccolta.<sup>4</sup> Ne discendono architetture narrative che prediligono la tecnica dell'inanellamento degli eventi, per cui, anziché concentrarsi su una trama principale secondo lo schema collaudato, si segue un personaggio o un tema e intorno a questi, per associazione, si

<sup>1</sup> Giovanni Verga, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2018. Il presente saggio che intende commentare ed avvalersi delle nuove opere dell'Edizione Nazionale di Verga, costituisce un ampliamento di studi già pubblicati in altre occasioni, cui si rimanda per alcuni aspetti che qui si è evitato di ripetere: Giuseppe Lo Castro *Gli incubi del narratore. Quelli del colera e la logica della folla, e Dall'autografo all'opera. Un sondaggio su due edizioni critiche* in Id., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets, 2018, pp. 51-61; Id. *Naturalismo e romanzo psicologico. Lettura del marito di Elena, e Questione sociale e antropologica: Dal tuo al mio* in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 107-134 e 135-157 e G. Verga, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Cosenza, Centro Editoriale e Librario – Università della Calabria, 1999.

<sup>2</sup> Il volume delle *Novelle rusticane* uscì con le illustrazioni di Alfredo Montalti. Per la qualità grafica dell'edizione l'editore Casanova sottopose a Verga il problema di ricavare uno spazio adeguato ai disegni di chiusura delle novelle, cfr. Giorgio Forni, *Introduzione* in G. Verga, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, pp. XLVII-XLIX; e anche Gino Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 235-53.

<sup>3</sup> In questo caso a *Jeli il pastore* si aggiungeva per rimpolpare il volume *Il come, il quando e il perché*, che Verga riteneva tematicamente incoerente. Nell'edizione del 1897 questa novella lunga sarà sostituita da *Nedda*.

<sup>4</sup> Sul «perimetro tematico» di *Vagabondaggio* scrive bene Durante «che esibisce una pluralità di personaggi senza radice: vagabondi, illusi, emarginati, prostitute, musicanti, zingari e, appunto, artisti da strapazzo, chiusi in una normalità tragica e quotidiana, fra sogni vani e degradazione di una realtà cinica e violenta» (*Introduzione* in G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., pp. XVII-XVIII).

giustappongono i fatti. È un procedimento che ricorda proprio il narratore popolare cui Verga si ispira: ad esempio, le storie di Giufà, mostrano la loro natura plurale o seriale, intrecciandosi in un meccanismo che consente di intrattenere il pubblico passando da un'avventura a un'altra per continuità del protagonista o contiguità tematica. L'impressione è che lo stimolo ad un'operazione di revisione e ampliamento abbia infine suggerito di impegnarsi in un tentativo coerente. La strategia di accumulare la casualità episodica delle vite narrate contribuisce a un effetto tematico e strutturale più unitario.

Questa modalità di espansione dei racconti contraddice solo in apparenza il criterio della *brevitas* rivendicato nella nota dedicatoria all'*Amante di Gramigna*; piuttosto l'iniziale asciuttezza del dettato si arricchisce d'abitudine nel corso delle varie fasi della revisione d'autore di elementi espressivi (paragoni, linguaggio metaforico, modi di dire e proverbi) e dialogici.<sup>5</sup> Nel caso poi di *Vagabondaggio*, che apre la raccolta, la versione definitiva non è solo una giustapposizione delle tre novelle già edite su rivista, ma un'operazione delicata di montaggio, fusione e riscrittura con l'obiettivo di fondo di allargare complessivamente il quadro e sottoporre il protagonista Nanni a una successione alternata delle vicende lavorative e del mancato idillio con Grazia.<sup>6</sup>

## 1.2 La composizione di *Quelli del colera* e la sottolineatura della voce della memoria

Un caso esemplare all'interno della stessa raccolta è pure la novella *Quelli del colera*. Si tratta, a dispetto di una tradizionale sfortuna critica, di un racconto fulminante e incisivo.<sup>7</sup> Verga stesso ne dichiara la sua predilezione, rispondendo agli elogi di Emilio Treves rivolti al meno riuscito *Maestro dei ragazzi*: «non ho saputo sdoppiarmi abbastanza in quella novella, che non è abbastanza obbiettiva o almeno come avrei voluto che fosse, e preferisco perciò *Vagabondaggio*, *Quelli del colera* e qualcun'altra». <sup>8</sup> Per redigerla Verga parte da un bozzetto minimo d'intonazione ancora cronachistica, apparso col titolo *Untori* in un numero unico della rivista

<sup>5</sup> Sulla natura della brevità verghiana, fondata su un'«allusione o illusione di incompletezza» cfr. Nicola Merola *Introduzione* a G. Verga, *Le novelle*, Milano, Garzanti, 1979, p. LXVI.

<sup>6</sup> Così, semplificando, il racconto procede estraendo in successione sequenze da *Petit monde*, la versione apparsa in francese di *Mondo piccino*, (1-16), *Come Nanni rimase orfano* (26-138), *Petit monde* (155-168 e 192-263), *Vagabondaggio* (268-273 e 282-289), *Petit monde* (332-358, 366-403 invertendo però l'ordine degli episodi), *Vagabondaggio* (421-521, 591-613, 651-665, 696-701, 708-716), *Petit monde* (735-743 e 746-750). Correggo in minima parte le indicazioni di corrispondenza fornite da Durante (cfr. G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., *Appendice*, pp. 221, 209, 215).

<sup>7</sup> Luigi Russo parla di «novellare amabile» e di «leggerezza di uno scrittore epigrammatico» (L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959, p. 256); Romano Luperini nel suo primo libro verghiano scriveva: «un gelido sorriso sarcastico si sostituisce alla pietà persino in *Quelli del colera*» (R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968, p. 139); Vincenzo Guarracino segue questa linea: «sorda secchezza cronachistica da “fait-divers”» (*Introduzione* a G. Verga, *Novelle*, a cura di V. Guarracino, Milano, Bompiani, 1991, pp. XL). Cfr. ora le letture di G. Tellini, *Eziologia del colera*, in Id., *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri Lischi, 1993, pp. 235-69; D. Frasca, *Una lettura di Quelli del colera di Giovanni Verga*, «Annali della Fondazione Verga», 7, 2014 (ma 2016), *Generi testuali nel verismo*, pp. 71-84.

<sup>8</sup> Gino Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 84. Cfr. Bat. [Emilio Treves], «L'illustrazione italiana», 15 maggio, 1887, p. 358.

«Auxilium» in beneficenza «per gli italiani danneggiati dal colèra», dell'ottobre 1884.<sup>9</sup> Il brano contiene soltanto l'episodio finale della novella; in seguito l'idea di fondo del bozzetto si offre per un ripensamento e una nuova riscrittura più ampia che trova un primo esito nella redazione di un abbozzo conservato manoscritto col titolo *Giustizia di popolo*.<sup>10</sup> Qui si introduce la lunga carrellata iniziale sulla diffusione del colèra nel contado etneo (rr. 1-76) e, di seguito, l'episodio di violenza concerne un carrozzone di «poveri commedianti» su cui il racconto si diffonde narrando una vicenda analoga ma largamente non coincidente con *Untori* né con la prima parte (rr. 77-254), più affine, della redazione definitiva. Il brano poi rielaborato in modo prossimo alla stesura per il volume, costituirà la versione della novella pubblicata su un almanacco del «Fanfulla» del 1887.<sup>11</sup> La decisione di dilatare ulteriormente il racconto reintegrando, opportunamente rielaborato, arricchito e reso impersonale, il breve lacerto originario tratto da *Untori*, è operazione dell'ultima fase di lavoro relativa alla prima edizione in volume per Barbera, spronata evidentemente dall'interesse di rendere più voluminosa la raccolta. Dunque, Verga aggiunge un secondo episodio parallelo al primo, ma dall'esito più tragico. Il raccordo tra i due mostra una gestazione evolutiva nell'ultimo autografo, che è anche indizio di un procedere del Verga correttore di se stesso: da una stesura didascalica, neutra e poco significativa a una versione che aggiunge il colpo d'effetto:

A quell'epoca stessa, in un altro paesetto mangiato dal colèra e dalla fame, mentre la povera gente che non lavorava più e aspettava ansiosa e sospettosa sugli usci delle case, si vide un giorno arrivare per la via deserta e polverosa un convoglio sfinito. Era una famigliuola di zingari. L'uomo faceva il calderajo; [...]

Chi l'aveva indovinata, allora, erano stati quelli di Miraglia, un altro paesetto mangiato dal colèra e dalla fame, che la povera gente non lavorava più e aspettava ansiosa e sospettosa sugli usci delle povere case, il giorno in cui si vide arrivare per la via dove non passava neppure un cane dei viandanti che non si sapeva donde venissero. Era una brava famigliuola di zingari. L'uomo fingeva di fare il calderajo; [...]

Dove avevano saputo fare le cose bene era stato a Miraglia, un paesetto mangiato dal colèra e dalla fame, il giorno in cui s'erano viste lì pure delle facce nuove per la via dove da un mese non passava un cane, e la povera gente, senza pane e senza lavoro, aspettava il colèra con le mani in mano. Anche costoro mostravano di essere dei viandanti rifiniti dal lungo viaggio come una famigliuola di zingari: l'uomo che si dava per calderajo, [...]

<sup>9</sup> Dando protagonismo ad un altro genere di vittime della «superstizione» oltre che della «sventura» in una «pubblicazione ispirata dalla carità» (G. Verga, *Untori*, in Id., *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Catania-Novara, Fondazione-Verga-Interlinea, 2018, p. 335), Verga produce un effetto di straniamento; cfr. G. Lo Castro, *Gli incubi del narratore*, cit., pp. 59-61.

<sup>10</sup> Il titolo nell'autografo è soprascritto a *Giustizia popolare* (cfr. G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., p. 185). Si osservi come il tema della mistificazione della giustizia, centrale a partire dalla *Rusticane* (ad esempio in *Don Licciu Papa*, *Cos'è il re*, *Il Reverendo*, oltre che in *Libertà* e poi nella *Chiave d'oro* e pure in *Tentazione!*), sia presente nel nucleo tematico originario del racconto che rivela dei tratti in comune con *Libertà* e rimanda anche in questa raccolta al bellissimo e disturbante *Un processo*.

<sup>11</sup> G. Verga, *Quelli del colèra*, in «Io Fanfulla. Almanacco per l'anno 1887» Roma, F.lli Centenari, 1887; Cfr. M. Durante, *Introduzione* in G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., pp. XLIV-XLV.

L'espressione «Dove avevano saputo fare le cose bene» introduce un tipico straniamento verghiano, dando voce e personalità a un narratore popolare, altrimenti oggettivo, in linea con un procedere revisorio che attraversa la raccolta. Così un passaggio dapprima banale («A quell'epoca stessa, in un altro paesetto...») contribuisce a un addensarsi del senso in funzione della *pointe* del dramma che catalizza l'attenzione; una novella scandita dai nessi di un'ironia tragica con ancora qualche intonazione grottesca si traduce in una sequenza esemplare del potenziale inquietante e irrisolto della violenza degli uomini. In questo senso l'*escalation* che, come nota bene Durante, è strategia di perfezionamento delle correzioni dell'episodio dei commedianti lungo tutto l'iter redazionale,<sup>12</sup> risulta adesso definitivamente esplosiva.

I due episodi narrati nella versione ultima permettono anche di duplicare specularmente la conclusione con il richiamo agli incubi di cinquant'anni dopo, potenziando il ruolo della «chiave della memoria»<sup>13</sup> popolare, come produttrice del racconto e rielaboratrice del trauma cui la narrazione si incarica di dare giustificazione:

Ancora, dopo cinquant'anni, Scaricalasino, il quale è diventato un uomo di giudizio, dice a chi vuol dargli retta, che il colera ci doveva essere, nel baraccone. Peccato che lo bruciarono! Quelli erano bricconi che andavano attorno così travestiti per non dar nell'occhio, e buscavano centinaia d'onze a quel mestiere.

Dopo, frugando fra i cenci della carretta, si disse che avevano scovato le pillole del colera e ogni cosa. Ma quegli occhi più d'uno non potè dimenticarli. E ancora, dopo cinquant'anni, Vito Sgarra, che aveva menato il primo colpo, vede in sogno quelle mani nere e sanguinose che brancicano nel buio.

Però se erano davvero innocenti, perché la vecchia che diceva la buona ventura, non aveva previsto come andava a finire?<sup>14</sup>

Nella versione sintetica dell'originario bozzetto *Untori* è già presente il motivo di un evento perturbante che genera sonni agitati, ma manca l'esplicito riferimento alla memoria (nell'incipit si accenna solo a un decorso di tempo dall'evento: «uno dei tristi episodi di un'altra epoca triste»):<sup>15</sup>

Nel mucchio di cenci del pagliericcio gli assassini asserirono poi di aver trovato il veleno degli untori, per far tacere il rimorso di quegli occhi sbarrati che luccicavano sempre nelle notti insonni.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Cfr. l'annotazione alla prima redazione manoscritta dell'episodio: «più breve e schematica rispetto alle soluzioni successive di Riv<sup>2</sup> [l'Almanacco del «Fanfulla»], A<sup>2</sup> [l'autografo per il volume Barbera] e Ba [l'edizione Barbera del 1887] poi perfezionate in Tr 77-254 [l'edizione Treves del 1901] nel segno di un incessante, inesorabile crescendo tragico», G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., p. 337.

<sup>13</sup> Cfr. Leonardo Sciascia, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba* (1983), in *Opere. 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2003, pp. 1115-1125; il saggio era già uscito col titolo *La chiave della memoria*, in *Verga inedito*, numero monografico di «Sigma», X, 1-2, 1977, pp. 3-11.

<sup>14</sup> G. Verga, *Quelli del colera*, in Id., *Vagabondaggio*, cit., pp. 193, rr. 213-217 e 195, rr. 250-254. Il corsivo è mio.

<sup>15</sup> Id., *Vagabondaggio*, cit., *Appendice*, p. 335.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Adesso l'assunzione dei cinquant'anni di distanza, come dei punti di vista di Scaricalasino e di Vito Sgarra in due «paesetti» diversi, suggerisce l'evocazione della voce memoriale da cui scaturisce la parola del racconto. A quest'esito Verga arriva per gradi progressivi, raccogliendo ed enfatizzando lo spunto originario più fecondo. Eccone i passaggi intermedi sull'ultimo autografo:

Gli altri dissero poi di aver trovato il veleno fra i cenci della carretta, per far tacere il rimorso di quegli occhi spaventati, che vedevano sempre nella notte, e quelle mani nere e sanguinose che s'aggrappavano alle scuri.  
*Certo* la magagna c'era, se la vecchia stessa che diceva la buona ventura non aveva previsto come andavano a finire.

E frugando nei cenci e nella paglia della carretta, trovarono le pillole del colera. Ma, ancora, dopo 50 anni Vito Sgarra alle volte quando ha bevuto vede nel sonno gli occhi della giovane, che luccicano nel bujo, come quelli della lupa, e le mani nere e sanguinose che s'agitavano in aria per difendere la sua creatura.  
*E poi*, s'erano innocenti davvero, perché la vecchia, che diceva la buona ventura non aveva visto come sarebbe andata a finire?<sup>17</sup>

Nel passaggio da «Certo» a «E poi», al «Però» preceduto da un rigo bianco dell'edizione Barbèra, matura una trasformazione decisiva. Nella prima versione, il punto di vista è monolitico e l'affermazione dichiarativa univoca. Nel secondo caso, l'interrogativa retorica condizionata, chiamando in causa l'ascoltatore, si aggiunge a quanto appena detto e, pur evocando l'opzione dell'innocenza degli zingari, lascia nell'ombra ogni visione alternativa; mentre l'incubo può emergere solo come frutto dell'ubriachezza. Infine, la medesima interrogativa giunge a smentire l'inquietante verità che l'incubo reiterato di Vito Sgarra s'incarica di far affiorare alla coscienza.<sup>18</sup> Nella rielaborazione dei propri materiali, Verga introduce dapprima la figura di Scaricalasino, a chiudere il primo episodio con un paesano, in precedenza appena nominato, come «malarnese» appostato con «lo schioppo», che adesso acquista la statura di narratore interno, occhio e memoria del racconto; poi nel giustapporre il secondo episodio ne articola il finale inserendo un altro sguardo interno, attribuito a

<sup>17</sup> Id., *Quelli del colera*, in Id., *Vagabondaggio*, cit., p. 195, rr. 250-254. I corsivi sono miei.

<sup>18</sup> Già la redazione di *Giustizia di popolo* si chiudeva con la furia popolare rivolta contro il Capo Urbano in casa del quale la folla va a cercare inutilmente il veleno fin nella cantina dei vini, per poi introdurre il commento a distanza di anni: «E ancora, dopo cinquant'anni, dicono che ci doveva essere. Un vecchio paralitico e cieco, giura d'averla vista cogli occhi suoi, lì, fra il calabrese e il Moscato di Siracusa che avrebbe fatto resuscitare un morto», G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., *Appendice*, p. 340, rr. 91-93. Insieme alla figura straniante del «vecchio paralitico e cieco» che vede coi propri occhi, desta interesse come le accuse popolari si orientassero in un primo momento contro le autorità pubbliche ritenute responsabili di seminare il colera. Il motivo aggiunto in effetti non è del tutto coerente col racconto, mal conciliandosi con il parallelo assalto al baraccone dei commedianti, anch'essi potenziali untori. La diffidenza, quando non l'ostilità verso le autorità, comunque accennata da Verga, è confermata da fonti storiche come da una lettera di Capuana sindaco: «il popolino crede che sia il sindaco quello incaricato di spargere il veleno del governo» (Lettera a Neera del 1884 in C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo-Catania, Edizioni Biblioteca Capuana, 1954, p. 284 (cfr. P. Mieli, *Untori di Sicilia: quelli del colera. La colonna infame isolana*, «La Sicilia», 4 luglio 2011, anche in <https://www.viviviagrande.net/2011/07/04/untori-di-sicilia-quelli-del-colera> ultimo accesso il 4/02/2021 e in <http://www.laraldo.info/2020031320114271-II+coronavirus+e+la+Colonna+Infame+siciliana.html>, ultimo accesso 4/02/2021) e si veda pure il commento scherzoso di De Roberto al sindaco che nell'emergenza aveva ripreso il suo compito istituzionale: «Ah, signor sindaco, lei crede d'esser il solo a cogliere allori? E poi, bel coraggio il suo, col contravveleno che il Prefetto a quest'ora le avrà certamente mandato», Lettera del [marzo 1887] in S. Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, p. 201.

Vito Sgarra - anche lui già nominato come convivente *more uxorio* in peccato mortale che di fronte alla furia divina del colèra si pente -,<sup>19</sup> infine lo qualifica meglio come «colui che aveva dato il primo colpo», recuperando pure l'accento precedente a un «rimorso» condiviso. Così la memoria di Vito Sgarra e di altri si fa ottica comunitaria, espressione di un trauma collettivo che non si può rimuovere: «Quegli occhi più d'uno non potè dimenticarli».

Questi sondaggi consentono di vedere il procedere della scrittura verso una precisazione della voce memoriale e l'identificazione finale di una visione che ritorna da un tempo lontano a segnalare come l'evento della violenza insensata, ancorché pervicacemente giustificato, si sia depositato nel fondo della comunità e ne perturbi ancora le menti.

### 1.3 *Intrecci rapsodici, analogici e paralleli*

La sequenza dei rifacimenti di *Quelli del colèra* concorda del resto con la direzione che assumono anche altre amplificazioni novellistiche della raccolta, la cui estensione avviene per aggiunte di episodi. Già nella gran parte delle *Rusticane* la deroga a un meccanismo d'intreccio consequenziario era prevalente: si pensi in particolare a *Don Licciu Papa*, costruito per eventi giustapposti accomunati dalla presenza della maschera del rappresentante della giustizia; ma anche *La roba* o *Il reverendo* procedono per via di successione rapsodica di scene o microepisodi che qualificano il carattere dei rispettivi protagonisti; mentre *Il mistero* è incentrato su una specularità tra vicenda privata e sacra rappresentazione, *Pane nero* sul duplice fallimento di due coppie che compiono scelte divergenti, *I Galantuomini* sul montaggio di storie parallele, *Gli orfani*, *Malaria*, *La storia dell'asino di San Giuseppe* su un procedimento di moltiplicazione della vicenda; per *Cos'è il re* e *Libertà* la novità strutturale è data dalla rapidità dei passaggi di scena, con importanti salti cronologici. Procedendo in questa direzione *Vagabondaggio* costruisce l'unità del racconto non più nella coerenza di un intreccio, piuttosto nella concatenazione analogica dei fatti o nel contrappunto di storie o episodi paralleli. Così l'attività di riscrittura si concentra spesso nell'operazione di montaggio, come s'è visto per la novella eponima, e le traiettorie narrative sono piuttosto ad intarsi, rispecchiando lo spirito della raccolta e il metaforico vagabondare dei personaggi e delle vite in un mondo senza direzione né prospettive. Questa nuova orchestrazione narrativa, amplificata dalle *Novelle rusticane* in poi, avrà esito nel *Mastro*, dove la tecnica di narrare per scene, saltando la consequenzialità del racconto, si arricchirà anche di una tecnica di *entrelacement* e di effetti di straniamento e drammatizzazione grazie all'accostamento di episodi paralleli e contemporanei che trovano improvvise convergenze. È il caso del capitolo III della seconda parte, quando durante l'incursione notturna della Compagnia

<sup>19</sup> Ho già segnalato l'incongruenza della presenza di questa figura a San Martino e a Miraglia; cfr. G. Lo Castro, *Gli incubi del narratore*, cit., p. 56 n. 15.

d'Arme e la successiva mattinata, don Gesualdo è nascosto, don Diego Trao sta morendo, e Bianca, accorsa incinta al capezzale, sviene e poi partorisce in anticipo.

## 2.1 *Un processo mancato: riscrittura dell'inizio e ottica del* Marito di Elena

Un articolato movimento narrativo Verga prova a sperimentare anche nel *Marito di Elena*, laddove l'inizio *in medias res* consente poi dei ritorni indietro analettici, con una precisa operazione di montaggio delle scene che è indizio dell'attenzione spasmodica agli effetti narrativi. L'edizione critica permette di svelare il drastico cambio di prospettiva a cui sono sottoposti proprio i capitoli iniziali. Su questo si sofferma anche l'introduzione di Francesca Puliafito a commento delle prime pagine, di cui le carte ci consegnano un'originaria stesura databile probabilmente al 1878, dunque presumibilmente nel pieno della fase di elaborazione della nuova poetica.<sup>20</sup> La narrazione, dopo una breve introduzione affidata a una voce da pettegolezzo mondano, era delegata alla parola di un avvocato difensore che si incaricava, in un'arringa processuale, di ricostruire *ex post* i moventi di un delitto: un marito tradito aveva infatti ucciso l'amante della moglie. Se questo primitivo esordio palesa un intento naturalista («non è forse inutile rifare il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista»; «Risaliamo alle prime cause, analizziamo il temperamento, l'educazione che l'ha trasformato, l'ambiente in cui si è sviluppato»),<sup>21</sup> la soluzione definitiva con la scelta del *medias res* è in linea con quanto poi adottato nel *Mastro*: il lettore è inserito direttamente dentro il dramma, senza alcuna presentazione, senza mediazioni, come uno spettatore catapultato in un luogo e un ambiente che non conosca.<sup>22</sup> Questo effetto nei *Malavoglia* si era prodotto grazie al mirabile secondo capitolo, cui era demandato, tramite il pettegolezzo paesano, di restituirci lo scenario del romanzo e i precedenti dell'azione in corso: una soluzione che si riproduce nel capitolo d'esordio rimastoci della *Duchessa di Leyra*, e utilizzata anche dal De Roberto dei *Viceré* e dell'*Imperio*.

<sup>20</sup> Francesca Puliafito, *Introduzione* in G. Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019, pp. XI-XXIII. Per la datazione di questa redazione si può tener conto della consonanza dei brani superstiti con il progetto annunciato a Emilio Treves il 9 gennaio 1879 (cfr. G. Raya, *Verga e i Treves*, cit., pp. 45-46), in cui Verga afferma di aver abbozzato il romanzo quando «non sapeva nulla di un *Mari d'Ida* rappresentato al Manzoni»; dunque prima del 27 e 28 ottobre 1878, quando il dramma, opera di Delacourt e Mancal fu messo in scena (Branciforti, cui rimanda anche Puliafito, attribuisce il *Mari d'Ida* a Luigi Gualdo: Francesco Branciforti, *Lo scrittore del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1986, p. 105 n. 93).

<sup>21</sup> G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., *Appendici*, pp. 196 e 220 (v. anche p. 221 apparato).

<sup>22</sup> Il principio è esposto in una nota lettera a Felice Cameroni del 27 febbraio 1881: «Io mi sono messo in pieno e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e più vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali», Id., *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 106-107. Nel *Mastro* del resto, a questa soluzione si arriva dopo lo stralcio proprio di quei capitoli iniziali sull'infanzia e l'adolescenza di Gesualdo che saranno riciclati per la stesura di *Vagabondaggio* (cfr. Carla Riccardi *Gli abbozzi del «Mastro» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di filologia italiana» XXXIII, 1975, pp. 265-392 e G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993).



Certo, in Verga un intenso lavoro di revisione e di nuove stesure ruota proprio intorno ai capitoli iniziali e alla decisione del punto di partenza della narrazione: la rigorosa attuazione di un principio di impersonalità nell'ottica verghiana trova un luogo strategico proprio in questo snodo, dove la necessità di evitare ogni forma di presentazione e di «profilo» dei personaggi - o perlomeno di filtrarla attraverso un'ottica interna all'ambiente narrato - impone soluzioni inusuali.<sup>23</sup> A questo scopo, in questa primitiva stesura del *Marito di Elena*, Verga aveva puntato su un narratore-testimone, che potesse raccontare con la propria voce, una soluzione già presente in *Una peccatrice*, in *Eva* e in *Tigre reale*, dove al testimone o confidente si affianca la parola del protagonista. Qui l'arringa dell'avvocato difensore presentava in chiave di sociologia delle passioni le motivazioni psicologiche e le convenzioni mondane sotto le quali era nascostamente maturato l'imprevisto esito drammatico della vicenda («si avvisò, malgrado il reo, di esporre la storia della passione assoluta, dispotica, irresistibile, per spiegare la cecità, la rassegnazione, l'abbiezione»)<sup>24</sup>. L'approccio introduceva una distanza tra narratore e personaggio, ma non tra narratore (e autore) e lettore, preconfezionando in qualche modo il giudizio, secondo un'ottica da romanzo naturalista a tesi. La scelta di eliminare l'opzione processuale e con essa l'anticipazione prolettica dell'epilogo, mira a lasciare al lettore il compito di osservare e valutare fatti e comportamenti. Restava a Verga il difficile impegno sperimentale di inserire un'ottica interna adeguando il narratore al piano dei personaggi borghesi, tentativo che nel romanzo è abbozzato ma non trova forse una connotazione adeguata e continua.

## 2.2. Da un finale improvviso a un tormentato omicidio

Il progetto originario del *Marito di Elena*, annunciato a Treves, prevedeva anche un finale diverso, con l'assassinio, s'è visto, dell'amante di Elena - anziché l'uxoricidio - ,

<sup>23</sup> È significativa l'incertezza sull'attacco da utilizzare per *I Malavoglia* fino a un possibile ripensamento registrato in una lettera a Treves del 25 aprile 1880 («Eccovi i primi capitoli del romanzo. Preferisco tagliar via tutta la prima parte sino a pagina 42 e cominciare subito colla pagina 1 dell'altro brano di manoscritto che vi mando. Rinunzio ad una maggior evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia e di interesse. Ad ogni modo vorrei anche il vostro parere perché sono perplesso su ciò», G. Raya, *Verga e i Treves*, cit., p. 48). Nell'edizione critica di Ferruccio Cecco, è possibile identificare questa intenzione nello stralcio del primo capitolo, che avrebbe dovuto essere sostituito dal terzo, facendo cominciare il romanzo direttamente dalla scena del consolo, o in un'altra stesura con la rappresentazione della tempesta e la «Provvidenza» in mare, come attestano alcuni autografi. Cfr. F. Cecco, *Introduzione*, a G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, pp. LIV-LVI.

<sup>24</sup> G. Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica cit., p. 194, rr. 44-45. Lo scopo dell'arringa difensiva è turbare le coscienze dei giurati e l'effetto, annunciato in anticipo, risulta riuscito: «- Ho creduto di essere colpevole anch'io! - esclamava alla fine uno dei giurati». È una battuta che dice molto sulla forza e le intenzioni della scrittura di Verga. Come ha scritto Madrignani il lettore verghiano assume «i tratti divergenti dell'estraneo e del correo» (Carlo A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo italiano moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 7), e il racconto ha lo scopo di mettere in scena moventi, cause, dinamiche dell'agire umano. Aldilà di ogni condanna giuridica, il processo di immedesimazione, anche con i colpevoli, può indurre a una riflessione disincantata, senza facili o pregiudiziali moralismi.

il processo e l'autocondanna del protagonista che avrebbe rinunciato all'attenuante del delitto d'onore, «per salvare la reputazione» della moglie:

«la semplicità con cui, quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la reputazione di colei, che ne ha solo per lui, della reputazione, agli occhi di lui soltanto, che l'ha coperto di disonore.<sup>25</sup>

Di questo primitivo finale restano delle tracce fino agli ultimi giorni di revisione, se, alla fine del capitolo XIV, Verga annota ancora per il proto: «(presto spedirò le ultime cinque pagine)» annunciando un prossimo epilogo di cui abbiamo attestazione nel manoscritto autografo.<sup>26</sup> Il romanzo proseguiva con grande concisione: moriva lo zio canonico, favorendo una soluzione per l'indebitamento di Cesare, ma l'eredità si rivelava poi ridimensionata dallo «scandalo» di un mancato testamento che finiva col trattare «le femmine [...] all'eguale del maschio» (p. 251, r. 18); Elena era richiamata ad Altavilla e qui riceveva nuovamente la corte serrata di don Peppino che nel paese passa così per essere il suo amante; la donna, che «stavolta non voleva cascarci», si lascia però corteggiare con civetteria, finché un giorno è sorpresa improvvisamente dal marito:

Poi le crudeltà della civetteria: - Cosa facevate ier sera sul palco della signora A.?

Non voglio che vi sdolcinate con quella civetta della B. Voglio che nessuno dei miei amici vada dalle Azzarri.

- Non credevo che aveste la mano tanto piccola. Lasciatemi provare il vostro guanto. No! Non mi stringete le dita così.

- Andatevene ora ch'è tardi.

Una sera tardi, entrò il marito all'improvviso, pallido come uno spettro, cogli occhi stralunati.

Don Peppino si alzò di botto, un po' agitato anche lui, abbottonandosi macchinalmente sino al collo. La donna, con un grido, si abbandonò col viso nelle mani sul canapè.

Il marito, fuori di sé, colpì come un disperato.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 45. Così anche nel primo capitolo originario quando l'avvocato dichiara del marito che intende «salvarlo suo malgrado infliggendogli un supplizio peggiore di quello a cui voi vorreste condannarlo, e chiamando qui, a questo giudizio la complice che la legge non condanna, che l'accusato vuol salvare ad ogni costo» (G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., *Appendici*, p. 196).

<sup>26</sup> G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 176, apparato r. 67. In effetti quest'annotazione sul verso dell'ultima carta del capitolo XIV numerata 171, trova corrispondenza in 3 cc. e mezzo numerate originariamente in modo consecutivo (cc. >169-172<) le quali attestano un altro epilogo, che Verga evidentemente si riprometteva già di ampliare; alla fine le pagine spedite effettivamente al proto, divise in due capitoli, furono di più: cc. 172-184. In effetti, ci è pervenuta una carta interamente cassata, c. 172r < 169 (cfr. *ivi*, *appendice*, pp. 251-52), poi riciclata sul verso, che si lega, per il tipo di inchiostro e per la continuità del discorso, con le righe cassate in fondo alla c. 171 < 168 e con lo strato primitivo delle cc. 175-177 < 170-172 su cui Verga è intervenuto con ampie cassature e riscritture interlineari. Avevo personalmente trascritto questo finale consultando l'autografo del Fondo Verga, di cui conservo una fotocopia tratta da quelle a suo tempo messe a disposizione degli studiosi dalla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania; in essa credo confermata la continuità del *ductus* e l'unità dello strato redazionale anteriore. Un peccato non avere proposto integralmente nell'edizione critica questo finale diverso che completava il breve capitolo XIV.

<sup>27</sup> La ricostruzione delle prime righe («Poi... tardi.») di questo finale da me condotta sulla scorta delle mie antiche trascrizioni e di quelle in apparato di Francesca Puliafito, oltre che della riproduzione in mio possesso, è puramente indicativa, non essendo verificabili in fotocopia le differenze d'inchiostro e dunque la corretta attribuzione stratigrafica di alcune varianti alla stesura originaria o alla revisione definitiva; le ultime righe («Una sera... disperato.») sono invece cassate consecutivamente e come tali registrate nell'apparato dell'edizione critica: G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 182, rr. 124-129.

Si tratta di un finale, con tutta evidenza improvviso: si passa dalle galanterie fra Elena e il barone alla repentina scena del delitto, senza nessuna preparazione, né motivazione per l'ingresso del marito, o per la visita del barone in sua assenza. Un *explicit* sostanzialmente affrettato, probabilmente abbozzato con l'idea di mettere un provvisorio punto conclusivo, in attesa della revisione definitiva. Un procedimento che conferma il modo di lavorare dello scrittore, che da una prima stesura tracciata in modo rapido e scolorito procede poi per integrazione e arricchimento.

Ha forse ragione Puliafito nel notare come «il contesto e la mancanza di commenti da parte del narratore non chiarivano se l'uccisione riguardasse la moglie oppure l'amante», ipotizzando «che l'elemento dell'uxoricidio sia entrato con consapevolezza nel romanzo soltanto in un'ultima fase scrittoria».<sup>28</sup> Una conclusione implicita era già stata sperimentata nella *Lupa*, dove il lettore è invitato a trarre le dovute conseguenze dell'estremo approssimarsi della protagonista a Nanni; già in questo strato dell'autografo l'esito probabile pare comunque preannunciato nel capitolo XI quando Cesare immagina di potersi liberare dalle angosce della gelosia e dalla malattia d'amore con la morte della moglie.<sup>29</sup> Tuttavia sopravvive un'eco della primitiva concezione del romanzo, già esposta a Treves; mentre solo durante l'invio, poco per volta, dei capitoli per la composizione tipografica, prende corpo la soluzione finale. Emerge come la revisione oltre al chiarimento dell'atto omicida, vi aggiunga più opportune motivazioni, introducendo pure un nuovo ruolo affidato allo zio canonico e allo zio Luigi. Il primo, lasciato in vita, scopriva i ricevimenti a tarda sera fra Elena e il barone e infine, spinto anche dallo zio Luigi, si incaricava di avvisare Cesare dello scandalo e del conseguente disonore provocato dai comportamenti della moglie.

Il procedere espansivo della scrittura è confermato dalle ulteriori aggiunte nelle bozze che concernono ancora l'ultimo capitolo.<sup>30</sup> Il finale definitivo, con tutte le integrazioni, mostra un crescendo: dapprima Cesare, abbandonato dalla moglie (dettaglio mancante nella soluzione primitiva), desidera ancora vederla («L'avesse vista almeno un'ultima volta... in quel letto, coi capelli sciolti... vederla dormire!... un'ultima volta!... Poteva dormire?...» - le ultime quattro parole sono aggiunte nelle bozze); poi immagina di suicidarsi davanti a lei («si sarebbe ucciso sotto i suoi occhi, con quel pugnale, se lo lasciava così!... No! no! senza di lei non poteva restare... senza la sua Elena... Meglio la morte... meglio!»); quindi è ripreso dalle «angosce terribili» della gelosia e dai propositi di umiliazione; infine - ulteriore determinante aggiunta delle bozze -, mentre si dispone a perdonare ancora ostentando di essere «pronto a morire» col pugnale in mano, scopre che Elena prova solo «paura» di lui, così la uccide.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> F. Puliafito, *introduzione*, cit., p. XXX.

<sup>29</sup> Cfr. G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 146 rr. 222-233.

<sup>30</sup> Cfr. in particolare ivi, p. 185, rr. 12-25; p. 187, rr. 72-73; e p. 189, rr. 101-114.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 187, rr. 71-73; 188, rr. 83-85 e r. 91; 189, rr. 105, 108 e 114.

Lievitano in questa serie di interventi correttori le motivazioni del delitto e acquista maggior rilievo, pur non del tutto risolto, il progetto del dramma al centro del romanzo: registrare l'impossibilità di una dimensione serena dell'amore matrimoniale, a fronte di convenzioni sociali che impongono l'esposizione della donna, lo spettacolo del suo *charme* e della sua bellezza, la corte dei frequentatori del suo salotto alla presenza del marito, costretto ad essere compiacente. Così Verga si è proposto di verificare come un marito che ami la propria moglie e sia indotto ad accontentarne le esigenze di vanità pubblica sarà poi costretto a dubitare angosciosamente di lei; il matrimonio d'amore, sottoposto alle pressioni mondane, si traduce in un incubo, quasi irreparabile.

Il romanzo al tempo stesso si complica e attrae il lettore nell'orbita del marito proprio perché non risolve, seguendone in questo i dubbi, la verità dei fatti potenzialmente adulteri («Quanto c'era di vero nei sospetti? Di fondato nella sua gelosia?»),<sup>32</sup> anzi le scene di maggiore esposizione della donna, con il poetastro Fiandura e con il barone don Peppino si risolvono all'ultimo in un rifiuto della tentazione extraconiugale; resta però il pettegolezzo che li vuole realizzati e il tormento della gelosia. E tuttavia non si esce del tutto dall'impianto da romanzo a tesi: aldilà dei significativi tentativi di dar voce a una narrazione dall'interno, tramite un uso diffuso dell'indiretto libero o, verso la fine, dei monologhi del protagonista, e la presenza a tratti palese di un'ottica da pettegolezzo mondano, i propositi originari di denuncia e le intenzioni d'autore mostrano il loro volto unilaterale.

A differenza dei romanzi degli anni '70, nel *Marito di Elena* comunque il tema mondano acquista una dimensione sociale, e non vi mancano le inquietudini economiche; ma i difetti irrisolti dell'abbozzo originario, le urgenze editoriali, il sentimento di aver trovato una strada riuscita con *I Malavoglia*, la voglia di dedicarsi al *Mastro* e la coscienza dell'incertezza di questo progetto che avrebbe dovuto decantare a lungo, hanno spinto, nonostante il lavoro di riscrittura, a un esito palesemente insoddisfacente, come attestano anche i commenti d'autore registrati nelle lettere di quegli anni.<sup>33</sup> Resta che alle patologie dell'amore e allo «studio del cuore umano», oltre i confini dell'ambientazione rusticana, Verga non rinuncia neanche in seguito, come attestano alcuni dei *Drammi intimi*, *In portineria*, alcune novelle di *Vagabondaggio*, *I ricordi del capitano d'Arce*, *Caccia alla volpe*, il progetto della *Duchessa di Leyra* e già i capitoli dedicati ad Isabella del *Mastro*.

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 187.

<sup>33</sup> Si vedano le note lettere a Luigi Capuana del 30 luglio, 11 agosto 1881, 24 marzo 1882 e 10 luglio 1882 (*Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 129-131) e a Edouard Rod del 10 dicembre 1881 (G. Verga, E. Rod, *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 108), e le conclusioni di Puliafito: «L'influenza del naturalismo francese, esplicitamente manifesta nei primi abbozzi del romanzo, non riesce a maturare pienamente; come confessava all'amico Capuana, sarebbe stata necessaria un'elaborazione più lunga e profonda per tratteggiare una vicenda in cui lo studio del cuore umano rappresentasse la motivazione stessa della narrazione», F. Puliafito, *Introduzione*, cit., p. XXXV.

### 3.1. *Le varie versioni dell'ultimo atto di Dal tuo al mio*

Altre questioni presenta anche l'epilogo di *Dal tuo al mio*. L'ultima opera d'impegno di Verga rappresenta forse il caso filologicamente più complesso, per la pluralità dei testimoni e l'intenso lavoro correttivo, che non si chiude con la versione teatrale.<sup>34</sup> A rigore quest'opera, tradizionalmente distinta in redazione per il teatro e redazione in forma di romanzo, si presenta come un'opera unica. Questo, oltre alle rinnovate critiche al genere teatrale causate dallo scarso successo della rappresentazione, giustifica la sua pubblicazione da parte dell'autore in una sola veste. D'altronde, la trasposizione romanzesca costituisce comunque un'anomalia nella consuetudine che vuole piuttosto la drammatizzazione di un testo narrativo che l'operazione inversa; e di norma predilige le novelle al romanzo, per la maggiore possibilità di concentrare lo spazio e il tempo. In effetti l'intento di Verga è in primo luogo di rendere pubblica e leggibile la scrittura drammatica, sostituendo alla presentazione del semplice copione, una versione più estesa che trasformi le didascalie per gli attori in passaggi descrittivi per i lettori. Questa soluzione che avrebbe dovuto condurre all'invenzione di un'opera ibrida, una sorta di dramma romanzato, negli interventi di revisione ha acquistato la patina e la forma di una narrazione con forte presenza del dialogo; mentre, a differenza di altri esperimenti romanzeschi, gli inserti in indiretto libero sono di necessità brevi, sia pure decisivi e diffusi.

Tralascio qui l'analisi della traduzione da teatro a romanzo che pure rivela l'intenzione di rendere più evidente il dramma lavorando di cesello nelle parti descrittive: l'osservazione di parole, atti e prossemica offre gli indizi sufficienti a smascherare le motivazioni interiori, evitando la descrizione esplicita dall'esterno. Mi limito ad alcune considerazioni sull'evoluzione del terzo atto e sulle varianti del finale. È ormai noto che Verga operò una trasformazione decisiva all'indomani del fallimento della prima rappresentazione al Manzoni di Milano nel novembre 1903 e che il terzo atto fu interamente riscritto in funzione della rappresentazione al Costanzi di Roma nell'ottobre 1904.<sup>35</sup> Per questa nuova stesura l'autore ricicla in parte la sequenza scenica, insieme a molte battute, di una redazione precedente che aveva accantonato. È una testimonianza, verificabile anche in altre opere, dell'andamento incerto delle redazioni di Verga che spesso procede quasi in parallelo valutando diverse opzioni, o ripristinando soluzioni solo provvisoriamente scartate.

---

<sup>34</sup> Cfr. G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, edizione critica a cura di Rosy Cupo, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019. Cupo censisce la pluralità delle redazioni parziali (18 per il primo atto, 11 per il secondo, 15 per il terzo; mentre tre dattiloscritti presentano il testo completo di tutti e tre gli atti) e si cimenta con la necessità di ricostruire l'ordine di successione delle redazioni, spesso reso difficile dal fatto che, specie per il primo atto, si tratta talvolta di brani di poche scene, anche di una sola, o di frammenti con una breve sequenza di battute. Inoltre la pratica della correzione e riscrittura nell'interlinea propone spesso due diversi strati redazionali entro un unico testimone, cui si aggiunge la consuetudine verghiana di lavorare su più testimoni contemporaneamente apportando più volte correzioni difformi. Così non solo la stratigrafia dei singoli testimoni risulta articolata, ma la stessa individuazione di una successione delle varianti, quando non la priorità della lezione da adottare è oggetto d'interpretazione filologica.

<sup>35</sup> Le linee evolutive delle differenti redazioni del terzo atto sono ricostruite adesso da R. Cupo, *Introduzione*, in G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit., IV *Il problema ecdotico del terzo atto*, pp. LXXXIX-C.

È adesso possibile comparare tre differenti versioni (a quelle milanese e romana se ne aggiunge una precedente redatta nell'aprile 1903 in funzione di una mancata rappresentazione a Torino) grazie all'edizione critica che, oltre a queste, restituisce pure un lacerto contenente la prima e le ultime due scene dell'atto, l'unico brano del dramma licenziato per una stampa da Verga, apparso in occasione della rappresentazione romana sul «Giornale d'Italia» diretto da Domenico Oliva. Riassumo schematicamente la successione degli eventi nelle tre versioni complete:

## Aprile 1903

scena I - Nina attende il ritorno del barone, mentre fuori si sentono voci e movimenti preoccupanti  
 scena II - Lisa sopraggiunge per prevenire il padre del pericolo rappresentato dagli operai  
 scena III - Rientra il barone seguito dagli zolfatai con cui parlamenta animatamente  
 scena IV - Arriva anche Luciano che si offre di mediare, ma poi, fallendo, decide di difendere «la roba di sua moglie», unendosi al barone.

## Milano (novembre 1903)

Scene I e II – Rametta, irritato, chiama il barone. Fuori si sentono voci e movimenti preoccupanti.  
 Scene III-IV – Arriva don Rocco, infuriato con Rametta e col barone che gli tiene gioco, perché teme che gli operai possano incendiare la sua proprietà  
 Scena V – Si vedono bagliori d'incendio: don Rocco si precipita per salvare la sua terra e il barone corre a chiamare la forza pubblica  
 Scena VI -VII– Arrivano Nina, che impreca contro Rametta e poi si mette a pregare; quindi Lisa per prevenire il padre del pericolo rappresentato dagli operai  
 Scena VIII-IX - Si ode il tumulto, poi rientra il barone seguito dagli zolfatai che parlamentano animatamente, quindi Luciano che si offre di mediare, ma poi, fallendo, decide di difendere «la roba di sua moglie», unendosi al barone.

## Roma (Ottobre 1904)

Scena I - Nina attende il ritorno del barone, mentre fuori si sentono voci e movimenti preoccupanti  
 Scena II - Lisa sopraggiunge per prevenire il padre del pericolo rappresentato dagli operai  
 Scena III – arrivano Rametta e il barone che getta uno sguardo irritato verso Lisa e minaccia di chiamare la forza  
 Scena IV – Arriva don Rocco che teme per i suoi seminati e impreca contro Rametta che non vuol pagare gli operai.  
 Scena V – Si vedono bagliori d'incendio: don Rocco si precipita per salvare la sua terra.  
 Scena VI – Sopraggiungono gli zolfatai e parlamentano inutilmente con Rametta, che espone una parabola  
 Scena VII – Arriva Luciano che si offre di mediare, ma poi, fallendo, decide di difendere «la roba di sua moglie», unendosi al barone.

Se la prima redazione è eccessivamente scarna, come abbiamo visto abitualmente in Verga, e non vi è assegnato un ruolo cruciale a Rametta, la seconda accumulava personaggi e rapidità scenica in un eccesso di crescendo drammatico con scarsa focalizzazione psicologica, appena desumibile dall'azione; la terza, aldilà della mescolanza di aspetti della trama desunti dalle due precedenti redazioni, introduceva

anche, attraverso il dialogo, una maggiore precisazione delle intenzioni dei vari personaggi.<sup>36</sup>

Così Cupo sintetizza l'evoluzione delle tre versioni:

[...] nella prima redazione abbiamo un protagonista, il barone, e un antagonista, Luciano, l'agire dei quali viene rappresentato con maggior carica emotiva; nella seconda il coro dei personaggi appare più folto e meglio caratterizzato, ampliato lo sguardo sui risvolti sociali, più scarna e asciutta la rappresentazione, che mette in scena i soli fatti senza alcun commento; la terza, infine, tenta di apportare una correzione ritenuta necessaria dallo scrittore onde evitare il fraintendimento del significato dell'opera, spiegandone meglio i risvolti, le cause remote e gli sviluppi.<sup>37</sup>

Il senso dell'ultimo atto in buona parte non cambia: di fronte al rischio di perdere l'eredità, Luciano si schiera contro gli operai che pure ha aizzato per ottenere anche lui un vantaggio immediato; sulla base di questo nuovo posizionamento dell'ex capopopolo si stringe un'alleanza per la roba con il barone e si reintegra una famiglia altrimenti dimidiata. È questo il risvolto più ideologico dell'opera verghiana, tutti – operai o padroni – difendono il proprio tornaconto. In questo modo la compresenza di più personaggi nell'atto finale, giova ad amplificare questa visione, oltre a dare una maggiore tensione teatrale: don Rocco, che pure serve a chiarire la questioni sociali ed economiche in campo, Rametta, il barone, Luciano, gli zolfatai, le figlie, timido contraltare affettivo e 'pacificista', ognuno dei protagonisti della scena gioca una personale partita.

La revisione compiuta nella stesura romana chiarisce però meglio l'interesse del barone nella zolfara; questi, nella redazione milanese, era soppiantato dalla centralità eccessiva di Rametta di cui risultava un timido esecutore, difensore solo per orgoglio di una roba in gran parte non più sua. L'esito del dramma ne veniva fuori ridimensionato e più caricaturale. Con la riscrittura per la rappresentazione romana Verga dà a ciascun personaggio un proprio spazio e una propria motivazione. E anche il voltafaccia di Luciano appare più sviluppato oltre che meno improvviso e imprevisto. Rametta si esibisce in una efficace scena di parabola che ricorda per il suo esito effetti da commedia dell'arte, con quel sasso che rimane in mano all'inebetito Nardo ed è alla fine usato come un'arma; inoltre il personaggio acquista per un momento anche lo spessore eroico di Mazarò e di don Gesualdo nel rievocare i sacrifici cui si è votato per conseguire l'accumulazione della roba.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Questo del resto era l'intento dichiarato di Verga: «Al terzo atto ebbi il torto di lasciarmi indurre a fare modificazioni e tagli che non giovarono di certo, tanto che mi propongo restituirlo, com'era tal quale, alla prima versione», Lettera a Édouard Rod del 21 marzo 1904 in G. Verga, É. Rod, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 374. In questa direzione è più chiaramente orientato, secondo la descrizione di Cupo, l'autografo A<sup>9</sup> che attesta la prima fase di lavorazione della nuova versione, R. Cupo, *Introduzione*, cit., p. LXXXII.

<sup>37</sup> Ivi, pp. XCVIII-XCIX.

<sup>38</sup> Cfr. anche ivi, p. XCVI.

### 3.2. *L'ultima battuta e le sue varianti: la famiglia e la roba.*

Sulle battute finali e in particolare, vedremo, sull'ultima, Verga ha meditato a lungo. Nelle due redazioni del 1903, l'opera, a parte una maggiore precisazione delle didascalie, si chiudeva sostanzialmente con la stessa sequenza dei dialoghi, mentre Luciano imbracciava il fucile:

IL BARONE (*cacciandolo dentro a forza, irato*) Vuoi farti ammazzare anche tu?

LUCIANO Devono passare a tiro per dar fuoco alla zolfara...

D. BARBARA Ci ammazzano tutti quanti

IL BARONE (*a Luciano*) Pensa a tua moglie, scellerato! (*si abbracciano*)

SIDORO (*viene a un tratto dalla destra gridando*) La forza! Ecco i soldati!

IL BARONE Vuoi farti ammazzare anche tu? (*facendo per tranquillarlo*)

LUCIANO (*senza dargli retta e portandosi al portone, risoluto, col fucile spianato*) Devono passare di qui per la zolfara!...

IL BARONE (*gli strappa il fucile di mano e lo caccia dentro fra le braccia sue e di Lisa*) Pensa a tua moglie ora!

(*Squilli di tromba dall'interno*)<sup>39</sup>

Mentre gli squilli di tromba annunciano il lieto fine per la famiglia Navarra, il segnale di una coesione familiare era affidato a un debole «Pensa a tua moglie ora». Nel dattiloscritto dell'aprile 1903 la battuta, seguita da «scellerato! (*si abbracciano*)», non chiariva del tutto la brusca riconciliazione; nella redazione milanese la stessa battuta è invece preceduta da una sorta di abbraccio espressamente collettivo, quasi frutto della concitazione più che di espansione affettiva: «[...] *e lo caccia dentro fra le braccia sue e di Lisa*».

Con la redazione romana, secondo la versione proposta a testo da Cupo, il barone si associa a Luciano che ha imbracciato il fucile nel difendere la zolfara: «Bravo! Datemi un fucile anche a me! Sidorò?».<sup>40</sup> Nella foga combattiva c'è quasi una gara a chi vuol mettere in salvo l'altro per sfidare da solo il pericolo:

IL BARONE Vuol farsi ammazzare anche lei!

LISA (*smaniando*) Non m'importa! È mio marito!

NINA (*disperata*) Tutti, tutti, ormai.

(*Si ode crescere e avvicinarsi il rumore degli operai ammutinati*)

LUCIANO (*vivamente al Barone*) Via! Via di qua, vossignoria!

IL BARONE (*tirandolo dentro pel braccio*) Tu piuttosto!... Pensa a quella poveretta! (*Indicando Lisa*)

SIDORO (*dal terrazzino*) La forza! Ecco i soldati!

IL BARONE (*abbracciando le figliuole*) Figlie! Figlie mie!<sup>41</sup>

L'unità familiare conquistata è adesso palese, Nina gridando «Tutti, tutti, ormai» congiunge i destini delle due donne e dei due uomini; il barone richiamando Luciano al suo ruolo di marito e abbracciando le figlie, sancisce il reintegro di Lisa nella casa e la nuova unione.

<sup>39</sup> G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit., *Appendice III*, pp. 145-46 e 157.

<sup>40</sup> Ivi, p. 102. Il particolare del barone che imbraccia il fucile anche lui è un'aggiunta della redazione romana.

<sup>41</sup> *Ibidem*.



Nel romanzo si registra un passaggio ulteriore; così l'epilogo che giunge dopo uno stacco:

La pace venne poi naturalmente come il pericolo incalzava di fuori, e li buttava fra le braccia l'uno dell'altro, stringendoli a difendere roba e vita.

Luciano, primo allo sbaraglio sulla porta, disse risolutamente, mentre si udiva crescere e avvicinarsi il rumore della folla minacciosa:

- Via! via di qua, vossignoria.

- Tu piuttosto! Pensa a tua moglie! Mettiti almeno al riparo, qui dietro il pilastro.

In quella vera stretta d'ansia e di confusione, quando Sidoro, come un angelo dal cielo, annunziò di lassù: «La forza! Ecco i soldati!» padre e figli si strinsero nelle braccia gli uni degli altri, don Mondo, tornato da morte a vita, balbettando

- Figli! figli miei!<sup>42</sup>

Adesso, grazie alle glosse narrative, la sequenza finale è esplicita e conseguente. Mentre il pericolo ricompatta «fra le braccia l'uno dell'altro» (ribadito due volte) i membri di una famiglia dispersa, per «difender roba e vita» (si noti l'intrusione di un commento esterno, non distinguibile da un giudizio d'autore), la battuta finale è conseguentemente inclusiva: «Figli! figli miei!». Su questa che mi pare la soluzione più logica e decisa per sottolineare la riconciliazione finale Verga è intervenuto successivamente: il manoscritto siglato ms<sup>13</sup> (e il ds<sup>10</sup>) recano entrambi la correzione autografa:

(*abbracciando le figliuole*) Figlie mie! figlie mie! > (*abbracciando le figliuole e Luciano*) Figli miei! figli miei!

Cupo ritiene che i due interventi costituiscano correzioni successive alla rappresentazione teatrale romana da attribuire ad una fase di revisione che apparterrebbe ormai alla genesi del romanzo.<sup>43</sup> E tuttavia non è certo, Verga può avere corretto ulteriormente sui dattiloscritti ancora all'altezza della rappresentazione, dopo l'approvazione della censura. Del resto, le scene romane del terzo atto consegnate al «Giornale d'Italia» recano: «(*abbracciando le figliuole*) Figli miei! figli miei!».<sup>44</sup> È comunque indubbio che la soluzione finale raggiunta dall'autore, per un'opera che nelle sue varie fasi redazionali rimane unitaria, è quella attestata nel romanzo.

<sup>42</sup> G. Verga, *Dal tuo al mio*, edizione critica a cura di Tania Basile, Firenze, Banco di Sicilia, Le Monnier, 1995, p. 110.

<sup>43</sup> «L'attenzione supplementare che Verga dedicò a Ds<sup>10</sup> non pertiene più alla storia della commedia, bensì, ormai a quella del romanzo» R. Cupo, *Introduzione*, cit., p. LXXXVI. Ecco gli interventi nei testimoni relativi al rifacimento in funzione della redazione romana:

A<sup>9</sup>: (*abbracciando le figliuole*) Figli! figli miei! < figlie! Figlie mie!>;

Ms<sup>13</sup> e Ds<sup>10</sup>: (*abbracciando le figliuole e Luciano*) Figli! figli miei < *abbracciando le figliuole*) Figlie! Figlie mie!

Cfr. G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit. *Elaborazione interna dei testimoni. Atto terzo [Roma 1904]*, pp. 290-292.

Se A<sup>9</sup> reca «varianti [...] riportate, a matita da mano estranea» provenienti da Ds<sup>10</sup> (R. Cupo, *Introduzione*, cit., p. LXXXV), la correzione di Ms<sup>13</sup> è invece autografa. Nell'apparato relativo all'«elaborazione interna» Ds<sup>10</sup> l'edizione critica non registra la correzione; ma ritengo sia una svista: la leggo infatti in una riproduzione tratta dal microfilm del Fondo Mondadori in mio possesso. L'intervento correttivo è invece assente in Ds<sup>8</sup> e Ds<sup>9</sup>.

<sup>44</sup> G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit., *Appendice IV*, p. 167.

La battuta conclusiva giunge del resto a saldare la rinnovata unità familiare, come già lasciano presagire i precedenti scambi dialogici. La differenza è comunque di rilievo: lo scrittore ha esitato di fronte a una soluzione di palese accoglienza che avrebbe indotto il barone a superare le barriere di classe. Una scelta per la quale percepiva il rischio di un'implicazione ideologica. L'idea di partenza dell'opera è dare risalto a un dato antropologico: gli uomini agiscono sempre per il proprio profitto. Il titolo definitivo del romanzo, sottoposto a molti cambiamenti, *Dal tuo al mio*, allude del resto, con intonazione sentenziosa ma pure mutuando dal dibattito scatenato dal socialismo, alla logica dell'appropriazione e alla violenza che vi è sottesa: non una prerogativa del capitalista ma un attributo universale della natura distorta degli uomini. Così, di fronte al rischio di espropriazione della roba, questa rivela tutto il suo potere condizionante e, come ha mostrato di travalicare la solidarietà di classe (col voltafaccia di Luciano), adesso abbatte gli ostacoli sociali. Dunque il finale pare consegnare al lettore un residuo umoristico più che risolversi nel lieto fine. Per un altro verso però, in *Dal tuo al mio* non c'è più la dedizione alla roba di Mazzarò e don Gesualdo; ora la roba si è tradotta in un nuovo collante che supera il suo stesso valore. Se il barone campeggia come un ritrovato *pater familias* che nel pericolo si espone per i beni suoi e dei propri eredi, figli o figlie, Luciano vorrebbe essere un figliuol prodigo che giunge a sua volta a lottare per salvare la famiglia-zolfara. In questa svolta in direzione della disponibilità al sacrificio di sé si cela un surplus di adesione a un nucleo affettivo non riducibile all'istinto di proprietà.<sup>45</sup> Ai due protagonisti rimasti di questo finale eroicizzante, si contrappone Rametta che, come Pilato, ha abbandonato la zolfara per un'altra roba meno rischiosa; così facendo il personaggio non fuoriesce dal ruolo di astuto e cinico arrampicatore, dotato di una superiore abilità 'politica' che lo rende comunque vincente; né basta una battuta per attribuirgli un attaccamento alla roba, come compenso affettivo. Si salvano per ragioni diverse il barone Navarra, la cui posizione sociale lo colloca in un ruolo difensivo, che sa assumere con tensione drammatica e agonistica, e le sue due figlie, diversamente vittime di una legge economica che appartiene al maschile e al suo dominio sulle ragioni dei sentimenti.

---

<sup>45</sup> In questa direzione legge il finale del romanzo C.A. Madrignani, *Figli! figli miei!*, in Id., *Effetto Sicilia*, cit., p. 37.