

Filippo Pennacchio

## Appunti in margine all'edizione critica del *Marito di Elena*

La recente edizione critica del *Marito di Elena*, curata da Francesca Puliafito e pubblicata da Interlinea nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, fornisce importanti elementi per ricostruire il processo di lavorazione alle spalle del romanzo. In particolare, lo studio del manoscritto autografo e di una serie di abbozzi consente di cogliere i sostanziali ripensamenti di Verga nell'impostarlo, e nel far questo fornisce spunti utili per aggiornare la lettura critica di uno dei romanzi meno conosciuti e studiati dell'autore siciliano.

*The critical edition of Verga's Il marito di Elena, edited by Francesca Puliafito and recently published by Interlinea, provides important insights in order to highlight the work behind the novel. In particular, the study of the novel's autograph and of a series of drafts reveals the doubts Verga had while working on it. In doing this, it also provides critics with useful suggestions in order to renew the analysis of one of the most neglected works among Verga's oeuvre.*

Fra i romanzi di Verga, *Il marito di Elena* è senza dubbio uno dei meno conosciuti, almeno presso il largo pubblico, e certo anche uno dei meno studiati, e meno apprezzati, dalla critica verghiana. Stampato per la prima volta da Treves nel 1882, è stato per lo più considerato un romanzo minore, schiacciato, e non solo cronologicamente, fra i *Malavoglia*, uscito l'anno prima, e *Le novelle rusticane*, del 1883.

Il motivo di questa scarsa fortuna critica è dovuto al fatto che il romanzo è sempre apparso lontano dai capolavori veristi del suo autore, sia da un punto di vista tematico che formale. In estrema sintesi, *Il marito di Elena* racconta la storia del disfacimento di una coppia piccolo-borghese, sullo sfondo di una cittadina campana; disfacimento che culmina nell'uccisione da parte di Cesare (il marito a cui il titolo allude) della moglie Elena, rea di averlo tradito e di essersi fatta 'contagiare' dalle velleità della vita salottiera. Siamo dunque lontani dall'ambientazione dei romanzi e delle novelle maggiori di Verga, e semmai più vicini ai testi mondani della prima parte della sua carriera. Ma soprattutto siamo lontani da quanto Verga si era proposto di fare solo pochi anni prima nella prefazione all'*Amante di Gramigna*, dove è esposto l'ideale di un'«opera d'arte che sembrerà essersi fatta da sé» e si legge della necessità che la «mano dell'artista» resti «assolutamente invisibile». <sup>1</sup> Nel *Marito di Elena* la poetica dell'impersonalità non è perseguita in modo sistematico, e dunque viene meno il

---

<sup>1</sup> G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in Id., *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 92.

rigore stilistico e formale che essa imponeva. Come scrisse Roberto Bigazzi, fra le sue pagine sembrano riaffiorare «le macchie di un tempo»: <sup>2</sup> dove le macchie consistono anzitutto nell'azione di un narratore 'intrusivo' e spesso giudicante, e di conseguenza nella difficoltà da parte dei personaggi di svincolarsi dalla sua voce. È su questo aspetto in particolare che si è appuntata l'attenzione della critica: *Il marito di Elena* rappresenterebbe un passo indietro (se non proprio un passo falso) in un percorso progressivo improntato all'eclissi della voce narrante (cioè dell'autore, come si riteneva all'epoca di Verga) e all'autonomia dei personaggi. Se poi si aggiunge che Verga stesso non ha mai fatto mistero della propria antipatia verso il romanzo (un «aborto», lo definì in una lettera a Capuana), <sup>3</sup> si capisce perché la critica abbia avuto buon gioco nel parlarne come di una specie di incidente di percorso, in fin dei conti trascurabile nel ricostruire la parabola artistica dell'autore.

La recente pubblicazione dell'edizione critica del romanzo, curata da Francesca Puliafito nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, è l'occasione per tornare a riflettere sul testo, sulle interpretazioni che nel tempo ne sono state date, ma anche, più in generale, sul percorso letterario del suo autore. Tutte operazioni rese possibili dal lavoro filologico che Puliafito ha svolto sull'unico manoscritto autografo del romanzo, conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, oltre che su una serie di abbozzi e frammenti parte del testimoniale. Segnatamente, si tratta di ventuno carte autografe, tutte trascritte in appendice al volume, puntualmente commentate in una sezione dedicata ai "Testimoni autografi e a stampa" e utilizzate per ricostruire la storia del testo.

Quali sono, dunque, i principali aspetti che il lavoro di Puliafito pone in luce? E qual è il contributo che l'edizione critica del *Marito di Elena* può dare allo studio dell'opera di Verga nel suo complesso?

Anzitutto, la ricostruzione della genesi del testo consente di ribadire qualcosa che emergeva già dagli epistolari dell'autore, e cioè che Verga inizia a progettare il romanzo intorno al 1878-1879, nello stesso periodo in cui è al lavoro sui *Malavoglia* e sulle novelle di *Vita dei campi*. *Il marito di Elena*, dunque, non nasce, come si potrebbe supporre, con l'intento di riscattare l'insuccesso commerciale dei *Malavoglia*. Semmai – suggerisce Puliafito –, si pone come un'opera «di transizione», <sup>4</sup> a cavallo fra la produzione degli anni Settanta da un lato e *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo* dall'altro. Certo, la sua lavorazione tormentata complica il quadro, e a conti fatti il romanzo si troverà per davvero a dover riscattare il fiasco dei *Malavoglia*. O almeno è così che a un certo punto deve avere pensato Verga stesso, il quale per esempio auspicava, scrivendo a Édouard Rod, il suo traduttore in lingua

<sup>2</sup> R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, seconda edizione, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 440.

<sup>3</sup> Cfr. la lettera, datata 24 marzo 1882, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 154.

<sup>4</sup> F. Puliafito, *Storia del testo*, in G. Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Novara, Interlinea, 2019, p. XXXV.

francese, che il romanzo «*aprisse* la via ai *Malavoglia*, cui, lo sapete, tengo assai dippiù».<sup>5</sup>

In altre parole, è solo in corso d'opera, e solo perché le cose vanno diversamente da quanto Verga aveva previsto, che *Il marito di Elena* si trova a dover risarcire il suo autore di quanto era andato perso, non soltanto dal punto di vista economico, con il romanzo dell'anno precedente.

In effetti, il lavoro di Puliafito aiuta a mettere in luce un altro aspetto, vale a dire che quello che nelle intenzioni di Verga doveva essere un romanzo facile, da scrivere in tempi rapidi e con poco sforzo, si è poi rivelato tutt'altro. Che le cose fossero andate così lo si poteva intuire sempre ripercorrendo l'epistolario di Verga, e in particolare il carteggio con Emilio Treves, da cui emergono i continui ritardi dell'autore nella consegna di parti più o meno ampie del romanzo, e insieme i continui solleciti dell'editore per chiuderlo in tempi brevi. Così come si sapeva che il progetto iniziale era stato rimaneggiato in modo sostanziale da Verga, il quale sempre a Treves, nell'aprile 1881, spiegava di avere «rifatto di sana pianta»<sup>6</sup> il romanzo. Ciò che non si sapeva, o che si sapeva solo in parte, grazie al lavoro di Giuseppe Lo Castro, era la natura e il tenore di questo rimaneggiamento.<sup>7</sup> Lo studio del manoscritto e degli abbozzi del romanzo mostrano invece quali sono stati i ripensamenti che ne hanno segnato la stesura, soprattutto nelle fasi iniziali.

Si tratta di una serie di correzioni e riscritture spesso sostanziali, che non riguardano solo la superficie linguistica del testo o aspetti minori dello stesso, come i nomi dei personaggi o dei luoghi del romanzo – la cui rielaborazione in parte emergeva, ancora una volta, da alcune lettere che Verga scrisse fino a poco prima che il libro vedesse la luce.

Intanto, a essere rivista è la struttura complessiva della storia, ovvero quello che, banalizzando, potremmo definire il suo intreccio. Nella versione definitiva, il romanzo inizia *in medias res*, con una scena in cui i familiari di Elena scoprono la sua *fuitina* con Cesare. Solo a partire dal terzo capitolo cominciano a essere forniti i dettagli necessari per ricostruire il passato dei due personaggi, assieme alle ragioni che li hanno spinti a fuggire. Inizialmente, invece, Verga aveva pensato di mettere da subito in chiaro l'argomento della storia e di presentare i suoi due personaggi principali. O meglio, il romanzo, in un certo senso, iniziava dalla fine, con il resoconto del delitto commesso da Cesare e la promessa che nelle pagine a seguire ne sarebbero state esposte le motivazioni e le dinamiche. In sostanza, i lineamenti di fondo della storia erano presentati più ordinatamente. Ed è probabile che nelle

---

<sup>5</sup> Cfr. la lettera del 14 agosto 1882, in G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 44.

<sup>6</sup> G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 55.

<sup>7</sup> G. Lo Castro, *Lettura del Marito di Elena*, in «Filologia antica e moderna», n. 8, 1995, pp. 77-106, poi rivisto e incluso, con il titolo *Naturalismo e romanzo psicologico: Il marito di Elena*, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 107-134. Negli articoli in questione, Lo Castro fa riferimento al manoscritto del romanzo, avanzando considerazioni che trovano oggi conferma nei dati esposti da Puliafito.

intenzioni di Verga questa scelta dovesse aiutare il lettore a orientarsi da subito all'interno del romanzo.

A questo aspetto se ne associa un altro, legato alla voce narrante. Come ho già detto, *Il marito di Elena*, per come lo conosciamo, è un romanzo in terza persona, che fa perno su un narratore il quale solo a tratti si eclissa per lasciare spazio ai personaggi. Inizialmente, invece, questo narratore agiva solo in parte. Come emerge da una primitiva stesura del primo capitolo, il romanzo doveva aprirsi sì con una voce 'esterna' che da subito tratteggiava i due protagonisti (lei «una leggiadra bruna, assai in voga, che dava la sua impronta a tutto quello che le si riferiva», lui un «pover'uomo» che «sembrava nato apposta per far da satellite all'astro sfolgorante di cui portava il nome»)⁸ e che di fatto spiegava l'idea dietro al titolo («per gli intimi era arrivato ad essere semplicemente “il marito della signora Elena”»).⁹ Tuttavia, nel giro di poche righe la parola passava a un personaggio: un avvocato incaricato di difendere Cesare nel processo per il delitto commesso da quest'ultimo. Il romanzo, infatti, doveva aprirsi in tribunale. Davanti alla giuria, l'avvocato avrebbe annunciato l'intenzione di esporre «la storia di quel che ha sofferto costui [Cesare, appunto]»,¹⁰ e i capitoli successivi sarebbero consistiti nell'esposizione di quella storia. In altre parole, Verga aveva pensato di strutturare la storia su due livelli distinti: a un primo livello, il racconto in tribunale, a fungere da cornice per il resto della storia; a un secondo livello, il racconto dei fatti accaduti a Elena e Cesare, così come rievocati da un personaggio 'laterale', che non occupa il centro della storia. Un narratore-testimone, insomma, come in *Una peccatrice*, in *Eva* o in *Tigre reale*. E certo questa scelta è significativa, se non altro perché già negli anni prima di lavorare al *Marito di Elena* Verga aveva iniziato a mettere da parte proprio quel tipo di narratore – sorta di *step* intermedio fra l'autorevolezza del narratore onnisciente e l'oggettività di quello impersonale.¹¹

Ci sono però altri due aspetti da prendere in considerazione; due aspetti che problematizzano il quadro e consentono di 'sganciare' *Il marito di Elena*, almeno nella sua forma provvisoria, dai romanzi mondani di Verga.

Il primo, forse non così decisivo, ha a che fare con l'ambientazione in tribunale, che anticiperebbe, come spiega Puliafito, quella della novella *Un processo*, pubblicata anni dopo in *Vagabondaggio*. Anzi, la novella in questione sembrerebbe germinare proprio dall'abbozzo dell'incipit poi cassato del *Marito di Elena*, visto come i due testi abbiano in comune diversi dettagli.

⁸ G. Verga, *Appendice a, I*, in Id., *Il marito di Elena* cit., p. 193.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 196.

¹¹ Su questo aspetto, cfr. R. Luperini, *La legittimità di raccontare. Il narratore-testimone da Eva ai Malavoglia*, in Id., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-19, poi in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 19-32.

Il secondo aspetto, più sostanziale, ha invece a che fare con il tono del discorso pronunciato dal narratore, oltre che con i suoi contenuti. Nella prima stesura, il primo capitolo si chiudeva con il narratore che rivolgendosi alla giuria dichiarava di voler «dimostrare il processo morboso di questa passione che irrompe ad un tratto furibonda e irresistibile», e poi parlava dell'«influenza del tempo e del luogo» e della necessità di «rifare il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista». <sup>12</sup> E in un altro passaggio, anch'esso cassato, il narratore sosteneva la necessità di «risalire alle prime cause», di «analizzare il temperamento, l'educazione che l'ha [Cesare] trasformato, l'ambiente in cui si è sviluppato». <sup>13</sup> Si tratta, evidentemente, di passaggi in cui risuonano alcune espressioni e parole chiave del naturalismo e del positivismo. Non per caso, proprio a proposito dell'ultimo passaggio citato Lo Castro parla di una «terminologia [...] scopertamente tainiana». <sup>14</sup> E Puliafito evidenzia come il discorso del narratore si riallacci a quello portato avanti nella prefazione, già ricordata, all'*Amante di Gramigna*, in cui si parla, fra le altre cose, di «studio delle passioni» e di una «scienza del cuore umano». <sup>15</sup> Ed è significativo, in questo senso, che alla novella Verga avesse lavorato nel 1879, proprio mentre iniziava a elaborare il progetto del *Marito di Elena*.

Semplificando, si potrebbe dire che inizialmente Verga ha ripreso un'impostazione narrativa già utilizzata nei romanzi mondani, ma facendo circolare al suo interno (ovvero mettendo in bocca al narratore-testimone incaricato di reggerla) un discorso 'scientifico' che in quei testi, con la sola eccezione di *Tigre reale*, era stato soltanto sfiorato.

Sta di fatto che nella versione finale del romanzo entrambi gli aspetti cadranno, nonostante fino in ultimo Verga avesse pensato di conservarli. Puliafito mostra che anche quando decide di cassare il prologo 'forense' in favore di un inizio in *medias res* Verga non abbandona del tutto l'idea di riprendere, nel corso del testo, la prima impostazione. Ancora sul manoscritto definitivo si leggono, cassati, brani in cui si fa riferimento all'ambientazione in tribunale e alle parole dell'avvocato difensore di Cesare. D'altro canto, se è vero che nella versione finale non ci saranno più esplicite prese di posizione o chiose di stampo naturalistico, qua e là nel corso del romanzo si possono trovare elementi riconducibili a quell'ideologia, cioè all'idea che sia necessario legare azioni e atteggiamenti all'influenza esercitata dal contesto. <sup>16</sup>

In definitiva, nella prima fase di lavorazione del libro Verga mette in campo idee diverse – e certo qualcosa in più andrebbe detto sugli aspetti contenutistici, a partire dal fatto che inizialmente la vittima dell'omicidio non era Elena ma uno dei suoi

<sup>12</sup> G. Verga, *Appendice α, I'*, in Id., *Il marito di Elena* cit., p. 196.

<sup>13</sup> Id., *Appendice β, III' / α, II'*, in Id., *Il marito di Elena* cit., p. 220.

<sup>14</sup> G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico* cit., p. 114.

<sup>15</sup> G. Verga, *L'amante di Gramigna* cit., p. 92.

<sup>16</sup> Nella sua lettura del romanzo, Lo Castro suggerisce che certi passaggi in cui si registra la presenza di un narratore 'invadente' sono leggibili nei termini di «un residuo della primitiva impostazione che attesta [...] come non si sfugga ad un racconto ineluttabile e necessario» (G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico* cit., p. 117).

amanti.<sup>17</sup> Tuttavia, nessuna di queste idee prende il sopravvento. Alcune (l'idea di un narratore-testimone e del doppio livello narrativo) scompaiono del tutto; altre (la 'diagnosi' delle passioni) sopravvivono qua e là, anche se in forma edulcorata; altre ancora penetrano quasi involontariamente (Puliafito segnala per esempio – al di là di un *lapsus* dell'autore, che in un passo cassato del capitolo XIV scrive «Eva» al posto di «Elena» – che il modo di esprimersi di Cesare è spesso molto simile a quello di Enrico Lanti in *Eva*).

Soprattutto, proseguendo nella stesura, a queste idee se ne mescolano altre, o comunque altre prendono il sopravvento. Oltre alla sostituzione di un narratore-testimone con un narratore esterno alla storia ma spesso incline a commentarne i contenuti, va ricordata la presenza di elementi riconducibili a una retorica melodrammatica. Nel *Marito di Elena* i personaggi sono sì visti 'da fuori', ma la loro gestualità e le loro azioni sono spesso rappresentate in modi icastici e sovraccarichi. Vengono inoltre innestati passaggi più impersonali, molto vicini, da un punto di vista formale, a certi brani dei *Malavoglia*. Una delle sequenze più riuscite del romanzo, incentrata su una cavalcata nella campagna avellinese (siamo nel quinto capitolo), è per esempio filtrata dalle percezioni della coppia protagonista, senza che il narratore metta piede in scena.

Il punto è che questi elementi non si amalgamano armoniosamente. Come hanno evidenziato quasi tutti i critici che si sono confrontati con il romanzo, il risultato finale somiglia a un miscuglio poco omogeneo, a un assemblaggio non del tutto riuscito di frammenti di varia natura.

Ora, i materiali che l'edizione critica del romanzo ci mette a disposizione consentono di argomentare con più certezza che in passato come dietro a questo miscuglio non ci fossero solo ragioni contingenti, che pure avranno giocato la loro parte. Senz'altro, cioè, se Verga sformò una «ciambella riescita senza buco»<sup>18</sup> è perché lavorò di fretta, soprattutto per chiudere il libro a fronte delle pressioni di Treves. E certo avrà contato anche il fatto che Verga non intendeva investire tempo e risorse creative nel romanzo. Erano altri i testi ai quali, all'altezza dei primi anni Ottanta, stava dedicando le sue energie, nonostante non avesse mai abbandonato l'idea di tornare a lavorare su contesti mondani. In fondo, si sa che i *Vinti* dovevano andare in quella direzione; e Lo Castro ha sostenuto con forza, sulla scorta di Carlo Madrignani, come accanto al filone rusticano Verga abbia sempre cercato di portare avanti «l'indagine sulle passioni, sui casi patologici, sulla psicologia amorosa».<sup>19</sup>

<sup>17</sup> L'aspetto non è di secondaria importanza, soprattutto se letto sullo sfondo del tema dell'adulterio, centrale in una parte importante della narrativa ottocentesca. Cfr., fra gli altri, Tony Tanner (*L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione* (1979), traduzione di G. Pomata, Genova, Marietti, 1990) e alcuni dei saggi raccolti in E. Villari (a cura di), *L'adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini, 2015.

<sup>18</sup> Così scriveva lui stesso a Ferdinando Martini, in una lettera del 7 marzo 1882 leggibile in A. Navarria, *Lettere di Verga a Ferdinando Martini*, Milano-Roma, Centro editoriale dell'Osservatore, 1963, p. 22.

<sup>19</sup> Il testo di Madrignani a cui Lo Castro si riferisce è *L'altro Verga*, in G. Verga, *Drammi intimi*, a cura di C.A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1979, pp. VII-XXVI.

Ma a contare, come si è detto, è probabile siano state anche le titubanze dell'autore rispetto alla forma da dare alla materia narrativa, i suoi dubbi sulle strategie più adatte a raccontare la storia che aveva in mente. Dietro queste titubanze c'era forse la consapevolezza, maturata nel tempo intercorso fra l'idea iniziale del romanzo e la sua stesura, che quella storia non poteva più essere raccontata attraverso i moduli adottati nella prima parte della sua carriera. A questa consapevolezza doveva però accompagnarsene un'altra, e cioè che la ricerca per scrivere un romanzo mondano all'altezza dei protocolli veristi non era stata spinta abbastanza in là. Verga non sapeva ancora come rendere in modo efficace quell'ambiente, quei personaggi, quelle atmosfere.

Uno dei meriti principali del lavoro compiuto da Francesca Puliafito è di avere mostrato la forma assunta dalle titubanze dell'autore, i tentativi di costruire un romanzo che forse non aveva mai voluto scrivere. Ed è probabile che siano proprio quei tentativi ad aiutarci a mettere in prospettiva il romanzo e ad allargare lo sguardo, consentendoci di intravedere, anzi di vedere meglio di prima, alcune delle tensioni che fra i tardi anni Settanta e i primi anni Ottanta dell'Ottocento animavano la ricerca di Verga.