

MILENA GIUFFRIDA

*Studio sull'edizione de 'I Malavoglia' di Ferruccio Cecco*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MILENA GIUFFRIDA

*Studio sull'edizione de 'I Malavoglia' di Ferruccio Cecco*

*L'edizione de I Malavoglia curata da Ferruccio Cecco, (Il Polifilo, 1995 e Interlinea, 2014), è stata la prima edizione critica a presentare un apparato scientifico di filologia d'autore. La riproduzione del materiale genetico ma soprattutto il confronto tra l'editio princeps del 1881 e l'autografo hanno permesso di ricostruire un testo fedele alle intenzioni dell'autore e di comprendere il processo di scrittura di Verga. Obiettivo dell'intervento è evidenziare come l'edizione sia diventata punto di partenza per nuove considerazioni in campo linguistico ed ermeneutico.*

Nel 1995 Ferruccio Cecco pubblica la prima edizione critica del grande romanzo di Giovanni Verga, *I Malavoglia*, facendo seguire quasi immediatamente a questa un «eccellente e insuperato commento»,<sup>1</sup> edito da Einaudi. Questi dati basterebbero già da soli a dimostrare le grandi capacità e la determinazione di uno studioso che con i suoi lavori ha lasciato un'impronta indelebile negli studi su Verga e ha fornito un contributo fondante alla filologia d'autore. Allievo di Isella, Cecco è stato tra i primi a realizzare l'edizione critica di un testo non in versi che rispondesse ai dettami della scuola pavese, anticipando di fatto la pubblicazione del *Fermo e Lucia* (2006) diretta dallo stesso Isella e curata da Colli, Italia e Raboni. Ma Cecco ha soprattutto contribuito in maniera determinante a «precisare alcune tecniche fondamentali nella costruzione degli apparati lineari dei testi in prosa».<sup>2</sup>

Per quanto riguarda l'edizione dei *Malavoglia*, com'è ormai noto, il testo definitivo adottato da Cecco corrisponde quasi fedelmente all'edizione Treves del 1881, emendata attraverso un serrato confronto con l'autografo in quei casi nei quali è possibile riconoscere un intervento esterno alla mano di Verga, per esempio quello del proto. Il primo e più immediato risultato della scelta di Cecco è stato il ripristino dell'interpunzione originale – normalizzata arbitrariamente dagli editori a partire dall'edizione del 1907 – al fine di restituire «l'amalgama compatto di discorso diretto, indiretto e indiretto libero»,<sup>3</sup> peculiare della prosa dei *Malavoglia*. Per quanto riguarda gli apparati, il critico sceglie giustamente di non appesantire la fascia con infruttuose e pressoché impossibili collazioni con gli abbozzi e si limita alla ricostruzione genetica del solo ms. A, cioè l'ultimo autografo. La porzione di testo coinvolta in variante è richiamata in fascia dal numero della riga e seguita dalle varie fasi correttive, queste identificate da un numero progressivo, e contrassegnate con la sigla TR (Treves) qualora la lezione finale di A coincida con la *princeps*. Cecco si serve poi di un sistema di didascalie, indicate attraverso abbreviazioni eloquenti (tipo *agg. interl* = aggiunta interlineare) e codificato attraverso simboli che indicano varianti incluse in altre varianti (parentesi quadra, asterisco e losanga). Il filologo ricorre inoltre a corpi tipografici diversi per evidenziare la lezione finale rispetto alle varianti intermedie. Lo stesso tipo di apparato viene utilizzato anche per gli abbozzi che si trovano in appendice, fatta eccezione per l'abbozzo M5 per il quale viene redatto anche un apparato evolutivo; infatti, a partire dalla c. 73 di M5 Verga decise di riprendere il testo dall'inizio, correggendo a tal punto da dare vita ad una seconda redazione.

Non voglio qui però dilungarmi sulle soluzioni adottate da Cecco né sulla validità del suo lavoro. Su questo in molti hanno già scritto, soprattutto in occasione della pubblicazione dei *Malavoglia* per

<sup>1</sup> L. BERTOLINI, *Filologia d'autore e critica delle varianti*, «Nuova Informazione Bibliografica», XI (2014), 4, 681-692: 682.

<sup>2</sup> P. ITALIA-G. RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2006, 32.

<sup>3</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, LXXIX.

l'Edizione Nazionale nel 2014, a cura dello stesso Cecco, il quale riprende con pochissimi aggiustamenti l'edizione pubblicata nel 1995 con Il Polifilo. Lo scopo del mio contributo è invece quello di proporre una piccola e parziale rassegna degli studi che sono seguiti all'edizione critica e che da essa sono stati ispirati. Quei lavori che, attraverso il riferimento agli autografi dei *Malavoglia* e alle suggestioni proposte dall'edizione Cecco, hanno dato un contributo fondamentale alla storia della critica verghiana.

Sarebbe naturale che un'edizione critica così ben costruita e incentrata su un testo capitale della letteratura italiana fungesse da punto di partenza per studi di critica delle varianti. La complessità degli apparati, filologicamente inappuntabili, nel caso di testi con più redazioni rischia però di rendere il lavoro dei critici piuttosto arduo. Sottolinea Bertolini, proprio a proposito dell'edizione di Cecco:

la staticità del mezzo cartaceo induce all'irriflesso meccanismo psicologico che distanzia nell'esercizio critico ciò che è fisicamente distante [...]. E sarebbe forse auspicabile tentare vie nuove per coniugare scrupolo documentario-editoriale e esigenza critica prendendo in esame sistemi per facilitare il dialogo fra abbozzi o strumenti di lavoro e il testo finale, magari secondo criteri e strategie variabili a seconda della natura del materiale coinvolto.<sup>4</sup>

Devo rilevare, in effetti, che gli studi sulle varianti, di tipo filologico o linguistico, non sono affatto numerosi e sono riconducibili esclusivamente a studiosi catanesi.

Ha dedicato diverse pagine alla rilevanza dell'edizione critica dei *Malavoglia* per gli studi verghiani Gabriella Alfieri. Presidente della Fondazione Verga, Alfieri è la studiosa che ha fornito i contributi principali all'indagine linguistica su Verga negli ultimi trent'anni ed è autrice di un recentissimo profilo di Verga.<sup>5</sup> Sul piano dell'indagine strettamente linguistica, Alfieri si serve del confronto tra un passo della *Marea*, l'abbozzo siglato M8 da Cecco, e la lezione finale per mettere in evidenza sia la «lunga e sofferta gestazione del capolavoro»,<sup>6</sup> sia soprattutto l'evoluzione stilistica e linguistica del romanzo, «caratterizzata dall'italianizzazione del dettato dialettale e dallo spostamento e ripresa di diversi nuclei metaforici» perché se «nella lingua dei *Malavoglia* la fonte dialettale ha un ruolo primario come mezzo di arricchimento semantico, [...] nell'impianto linguistico predomina l'italiano della tradizione e quello postmanzoniano».<sup>7</sup>

Rifacendosi ai materiali pubblicati da Cecco, Alfieri sottolinea, inoltre, come le diverse versioni della prefazione ai *Malavoglia*, con tutte le loro varianti, rivelino «la progressiva spersonalizzazione del narratore. Si passa da un soggetto umano ma assolutizzato e astratto *l'uomo (non ha il diritto di giudicare)* al pronome indefinito soggetto di una perifrasi *Chi osserva (questo spettacolo non ha il diritto di giudicare)*».<sup>8</sup>

Rileggendo le varianti della prefazione rifiutata, Alfieri nota la soppressione di un passo piuttosto prolisso ed enfatico che però racchiudeva i motivi principali della poetica verista:

<sup>4</sup> BERTOLINI, *Filologia d'autore e critica delle varianti...*, 684.

<sup>5</sup> G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno, 2016.

<sup>6</sup> Ivi, 260.

<sup>7</sup> Ivi, 261.

<sup>8</sup> Ivi, 130.

«reiterazione dell'analogia con l'arte pittorica; ribadimento dell'ottica distanziata, corretta però dall'osservazione ravvicinata; richiamo al determinismo ambientale».<sup>9</sup> Continua l'autrice:

ma colpisce soprattutto l'accento all'osservatore, quasi buon samaritano che si china a soccorrere i vinti, per poi ritrarsi di fronte alla propria inabilità a intervenire o anche solo a valutare, con un'interazione rammaricata poi risolta nella prefazione definitiva in quell'inequivocabile 'non ha il diritto di giudicare'.

In definitiva sarebbe questa la vera grande scoperta di Verga» e cioè che «l'osservatore non si sottrae neanche lui alla legge generalissima della sconfitta; è un vinto anche lui».<sup>10</sup>

In sostanziale accordo con l'interpretazione della studiosa anche uno dei lavori di Giuseppe Lo Castro su Verga, anch'esso basato sulla lettura della prefazione rifiutata.

L'interesse è per il negativo: qui si colloca la condizione stessa dello scrittore-osservatore 'travolto anch'esso dalla fiumana', forse perché l'analista della società [in quanto artista] è egli stesso fuori dall'orizzonte del progresso. [...] E tuttavia è solo da quella prospettiva interna, sotterranea al corso superficiale delle cose, che l'intellettuale può indagare il negativo.<sup>11</sup>

La riflessione sulle prefazioni si estende, inoltre, al rapporto tra la poetica di Verga e il naturalismo, grazie anche al sostegno di alcuni passi della seconda prefazione, quella inedita:

la priorità di tale preoccupazione [quella di dare al racconto l'illusione completa della realtà o l'efficacia dell'essere stato] non deve indurre a sottovalutare la contiguità dell'operazione verghiana con le coeve ricerche del naturalismo francese. La prefazione al romanzo dimostra con chiarezza come almeno due principi costitutivi dell'indagine naturalista fossero assunti da Verga e cioè l'idea che i condizionamenti dell'ambiente e l'influsso dell'educazione conformano le personalità individuali.<sup>12</sup>

La cifra dello studio di Lo Castro è però, senza dubbio, l'analisi del rapporto tra il bozzetto *Padron Ntoni* e il romanzo. Lo Castro rileva un sovvertimento degli equilibri tra le varie stesure: inizialmente 'Ntoni ha una maggiore dignità rispetto al nonno, «la sua deviazione non appare come un elemento di turbamento delle potenzialità di ripresa della famiglia»<sup>13</sup> e l'etica del sacrificio della quale Padron Ntoni si fa portavoce appare più patetica che eroica. «In quest'ottica acquista risalto un'immagine negativa della provvidenza, quasi una dichiarazione di antimanzonismo del Verga, resa esplicita nel punto di vista ribelle di Ntoni, ma anche avvalorata da un più radicale corso degli eventi».<sup>14</sup> Successivamente la polemica romantica verso la sofferenza dei poveri pescatori lascia spazio a una disamina del mondo contadino più stringente che annullerà la polemica e punterà sulla restituzione del colore locale, sulla scorta certamente anche dalla lettura dei naturalisti francesi.

*I Malavoglia* matureranno in questa direzione. Si spiega così l'accentuazione del conflitto tra 'Ntoni e Padron Ntoni, con la necessità di cogliere gli oggettivi contrasti di un mondo, che non rivela i caratteri del possibile idillio progettato. La scoperta che anche dentro un nucleo solido di valori tradizionali si annidano i perniciosi effetti del progresso spinge Verga all'ultima correzione di rotta, quella che allontana il romanzo dall'ipotesi eroica e in parte nostalgica, secondo la formula presto superata di *Fantasticheria*.<sup>15</sup>

<sup>9</sup> Ivi, 130-131.

<sup>10</sup> Ivi, 131.

<sup>11</sup> G. LO CASTRO, *Giovanni Verga: una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, 86.

<sup>12</sup> Ivi, 85.

<sup>13</sup> Ivi, 78-79.

<sup>14</sup> Ivi, 79.

<sup>15</sup> Ivi, 82-83.

La riflessione sull'avantesto e le varianti del romanzo non è rimasta confinata agli studi linguistico-stilistici, come spesso è avvenuto nel passato, ma è stata accolta e rimodulata da diversi studiosi di Verga, soprattutto dai critici più vicini alla scuola di Romano Luperini.

D'altronde è lo stesso Luperini a riconoscere implicitamente nell'edizione critica di Cecco il testo più attendibile del romanzo, dal momento che la adotterà come edizione di riferimento dal *Verga moderno* in poi. Inoltre è da rilevare come i contributi sui Malavoglia degli anni Duemila (*La legittimità di raccontare* e *«I Malavoglia» e la modernità*), raccolti nella prima parte del volume, si differenzino rispetto allo 'storico' *Simbolo e 'ricostruzione intellettuale' nei Malavoglia* del 1989, per la scelta di indagare il rapporto autore-narratore-personaggio, tema d'elezione per i lettori critici dell'edizione Cecco. A differenza dell'accostamento indagato da Cecco, in chiave prettamente genetica, tra i *Malavoglia* e *Nedda*, Luperini propone però continuità e differenze con *Eva*, riscontrando l'eredità di Enrico Lanti in 'Ntoni, l'uno e l'altro «vittime della modernità. Proprio per questo l'autore è il loro fratello, a loro legato da un rapporto di profonda complicità, più direttamente coinvolto in senso autobiografico in *Eva*, più complessamente articolato in modo da delineare un destino e un passaggio storico nei Malavoglia».<sup>16</sup>

Tra i contributi degli ultimi anni si distingue certamente uno dei saggi di Andrea Manganaro raccolto nel volume *Partenze senza ritorno*. Si tratta dell'intervento introduttivo e che dà il nome alla raccolta, cioè *Le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, incentrato sull'analisi della fiaba del figlio del re di corona raccontata dalla cugina Anna nell'XI capitolo dei *Malavoglia*. Secondo l'interpretazione di Manganaro la fiaba non costituirebbe una semplice digressione, un elemento estraneo, bensì «entra essa stessa a costituire il mondo dell'opera: con l'argomento di straordinaria rilevanza che introduce, con il dibattito 'ideologico' che provoca, e, soprattutto, assumendo come protagonisti gli stessi personaggi e luoghi del romanzo».<sup>17</sup> Al di là dell'indiscussa validità dell'intuizione, vale la pena di sottolineare che il metodo scelto dallo studioso per suffragare l'ipotesi è di tipo filologico e si appoggia proprio sui dati desunti dall'edizione Cecco. La fiaba infatti compare solo nella fase di revisione del testo base, condotta nell'estate del 1880 e sostituisce un breve dialogo tra Padron 'Ntoni e il giovane 'Ntoni rappresentativo del malumore del ragazzo e della sua poca voglia di lavorare.

Il soggetto della fiaba suscita un confronto conflittuale sul tema della partenza, del cambiamento. La fiaba determina divergenze di punti di vista tra gli stessi Malavoglia, diviene l'elemento rivelatore delle diverse visioni del mondo che si sono insinuate non solo all'interno di Trezza, ma nello stesso gruppo che per la critica idealistica (e non solo) appariva integralmente depositario dell'autenticità.<sup>18</sup>

La fiaba acquista un'ulteriore importanza all'interno dell'economia del romanzo se si pensa che costituisce la messa in scena di quelle «belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe»<sup>19</sup> rievocate da 'Ntoni nelle ultime battute.

Appare evidente l'intenzione dell'autore di creare una corrispondenza antifrastica tra la plurivocità conflittuale che si manifesta attorno alla fiaba della cugina Anna e la rappresentazione idilliaca delle 'chiacchierate' nella rievocazione nostalgica di 'Ntoni al momento del suo definitivo addio. E la partenza senza ritorno di 'Ntoni è annunciata dalla fiaba del figlio del re di corona, e dal conflitto che suscita Mara che va 'nel paese di là del mare; d'onde non si torna più'.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> R. LUPERINI, *Verga moderno*, Bologna, Laterza, 2005, 19.

<sup>17</sup> A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014, 26.

<sup>18</sup> Ivi, 28.

<sup>19</sup> VERGA, *I Malavoglia...*, 343.

<sup>20</sup> Ivi, 31.

Gli appunti preparatori pubblicati nell'edizione Cecco hanno portato Alessio Baldini alla definizione dei *Malavoglia* come romanzo di una famiglia. La convinzione, mutuata da Ricoeur, che «la semantica e la connessione fattuali che costituiscono una storia acquisiscono un senso solo attraverso una semantica e una connessione identitarie»<sup>21</sup> trova riscontro negli schemi preparatori realizzati da Verga per il romanzo, relativi non a caso ai personaggi e allo svolgimento dell'azione. La lettura incrociata degli schemi non solo dimostra come sia impossibile «isolare la semantica e la connessione fattuali da quelle identitarie»,<sup>22</sup> ma evidenzia anche che i gruppi familiari figurano come le principali costellazioni d'agenti e pazienti della storia raccontata: le identità narrative dei personaggi (e le corrispondenti sfere d'azione e di passione) sono distribuite e si definiscono attraverso l'appartenenza del personaggio alla famiglia nella comunità.<sup>23</sup>

L'intuizione si fa ancora più perspicace nel caso della famiglia protagonista. Accanto al nome dei *Malavoglia* è segnata la data di nascita, diversamente da quanto accade per gli altri gruppi familiari. Ci si rende conto che i personaggi sono divisi in tre generazioni, ognuna delle quali separata da venti anni di differenza:

L'idea di raccontare una storia di una famiglia attraverso il succedersi delle generazioni è il tratto distintivo del romanzo familiare. Che *I Malavoglia* siano un romanzo familiare ambientato in una piccola comunità paesana, lo indica soprattutto il fatto che a questa differenza generazionale si intende dare un significato narrativo,<sup>24</sup>

come risulta già dalla lettura degli appunti preparatori. La distinzione tra i personaggi della famiglia sarà da ascrivere soprattutto alla diversità di orizzonti narrativi: «le identità delle prime due generazioni si iscrivono nell'orizzonte comunitario [...]. Qualcosa cambia però, se si guardano gli appunti sulla terza generazione: a distinguerla è l'inclusione nell'orizzonte narrativo della moderna 'società degli individui'».<sup>25</sup>

In ambito filologico, uno dei contributi più interessanti è quello realizzato da Antonio Di Silvestro, dedicato alla riflessione sul linguaggio dell'interiorità nei *Malavoglia*. Secondo lo studioso

è sicuramente riscontrabile nel testo (dei *Malavoglia*, ovviamente) una dimensione atemporale affidata ad un linguaggio esplicito dell'interiorità, un vitalismo represso [dei personaggi] che, proprio per il fatto di trovarsi in contrasto con il mondo delle convenzioni sociali, acquista intensità e forza persuasiva.<sup>26</sup>

Questo tipo di linguaggio, risultato «dall'integrazione di atti verbali e gestuali [...] è più marcato lessicalmente nella scrittura 'verista', contravvenendo quindi alla necessità di far vedere il personaggio 'come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso'».<sup>27</sup> L'obiettivo è quindi quello di studiare i luoghi nei quali è prevalente l'aspetto sentimentale, analizzarne il lessico confrontando le scelte finali con le lezioni precedenti, in modo da poter ricostruire il procedimento di progressiva regressione dell'autore, anche in quei luoghi nei quali questo non si verifica.

Sulla scorta dello studio condotto sull'autografo da Francesco Branciforti nel 1981,<sup>28</sup> il lavoro di Di Silvestro procede per campi tematici, suddividendosi in cinque parti. La prima è relativa al rapporto autore-narratore, una delle questioni principali messe in evidenza da Cecco

<sup>21</sup> A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Roma, Quodlibet Studio, 2012, 78.

<sup>22</sup> Ivi, 81.

<sup>23</sup> Ivi, 82.

<sup>24</sup> Ivi, 83.

<sup>25</sup> Ivi, 83-84.

<sup>26</sup> A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore: Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2000, 96.

<sup>27</sup> Ivi, 101.

<sup>28</sup> F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei Malavoglia, I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1982, 515-562.

nell'Introduzione all'edizione. Di Silvestro raccoglie alcuni dei passi più significativi nei quali la lettura dell'autografo rivela la presenza di un giudizio d'autore.

Alcuni di questi luoghi erano già stati indicati dallo stesso Cecco, come quello relativo alla precisazione sul nomignolo dei Malavoglia. Diversi luoghi invece vengono individuati per la prima volta dal critico che, attraverso vari esempi dimostra che «i procedimenti tecnico-stilistici volti a conferire una maggiore impersonalità alla narrazione vanno dal livello strutturale delle modificazioni del racconto a quello più strettamente linguistico»<sup>29</sup> e che «a volte la semplice aggettivazione tradisce la fisionomia colta dell'autore, che traspare tra le riflessioni del personaggio».<sup>30</sup> Un esempio tra tutti, indicativo della rilevanza di alcuni luoghi linguistici oggetto di modificazione tra gli abbozzi e la versione finale lo si incontra, alla fine del cap. I, quando Verga, a proposito di Bastianazzo, scrive: «e questa fu l'ultima sua parola che si udì», dove il «si udì» venne aggiunto successivamente «con la funzione di compensare la prolessi dell'aggettivo 'ultima', che allude sinistramente alla catastrofe del viaggio» ma probabilmente anche per «accentuare la concretezza, la relatività del contesto, perché 'l'ultima sua parola' avrebbe valore testamentario, assoluto, e lo ha nell'intenzione iniziale dell'autore».<sup>31</sup>

Buona parte dello studio di Di Silvestro si concentra sulle varianti relative al settore del linguaggio dell'interiorità, strettamente legato all'evoluzione psicologica dei personaggi. Sono i personaggi di Maruzza e Mena quelli nei quali i sintagmi legati all'interiorità sono più ricorrenti e pregnanti. Nel caso della prima

L'attitudine spontaneamente allucinatoria della donna [...] viene approfondita dall'autografo alla *princeps*, sia in merito al naufragio della Provvidenza sia in relazione alla partenza di Ntoni. Ritorna in questi casi l'immagine del cuore, connotato come 'nero' o come 'stretto', immagine assente nell'autografo dove, per esempio l'espressione 'la Longa guardò il figliuolo col cuore stretto' era 'la Longa gli gettò gli occhi addosso', più aggressivo e meno accorato.<sup>32</sup>

L'immagine del cuore, adesso 'nero', viene riproposta anche per Mena.

per due volte la metafora 'avere il cuore nero' sostituisce in differenti stadi correttori quella corrispondente con l'aggettivo 'grosso' (cap. VII, p. 101; cap. VIII, p. 123); la correzione è degna di nota in quanto, riportandoci alla matrice parzialmente dialettale dell'espressione (Aviri u cori niuru ntra na cosa), viene ad assumere il significato del presagire una sventura, una disgrazia.<sup>33</sup>

Nel passaggio dall'autografo alla *princeps* viene inoltre rilevata un'intensificazione dei silenzi e, come aveva avuto modo di mettere in evidenza lo stesso Cecco, una maggiore risonanza emotiva dei gesti «accresciuta anche attraverso l'iterazione verbale».<sup>34</sup> Alla fine del cap. VIII:

la confessione del dolore di Mena è preceduta da un intenso sguardo rivolto su Alfio: 'Ella lo guardava e lo guardava, cogli occhi lucenti'; nell'autografo abbiamo semplicemente: 'Ella lo guardava intenta', che sminuisce il senso di profonda concentrazione e dedizione dei sentimenti della ragazza.<sup>35</sup>

Questa breve disamina dimostra più che mai l'importanza per la critica, verghiana ma non solo, di avere a disposizione testi filologicamente impeccabili come i lavori di Ferruccio Cecco sui *Malavoglia*. Lo studio accurato dei manoscritti permette, infatti, di aggiungere tasselli preziosi alla

<sup>29</sup> DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore...*, 164.

<sup>30</sup> Ivi, 163.

<sup>31</sup> Ivi, 164.

<sup>32</sup> Ivi, 166.

<sup>33</sup> Ivi, 169.

<sup>34</sup> Ivi, 170.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

ricostruzione del metodo di lavoro di Verga. La prossima pubblicazione dei volumi dell'Edizione Nazionale contribuirà senza dubbio a fornire nuova linfa agli studi di filologia d'autore. Soprattutto se i curatori, come certamente avverrà e come è già avvenuto per le *Novelle Rusticane*,<sup>36</sup> seguiranno il rigore filologico e documentaristico di chi li ha preceduti.

---

<sup>36</sup> G. VERGA, *Novelle Rusticane*, a cura di G. Forni, Novara, Interlinea, 2016.