

# *IL VELTRO*

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



**ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025**

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società. Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di S. Gioacchino di Wolfgang Huber (1480-1549)

IL VELTRO  
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA  
Organo di ITALIA NEL MONDO  
Rivista fondata nel 1957  
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•  
COMITATO SCIENTIFICO:  
Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido Cimino; Renato Cristin;  
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;  
Francesco Guida; Danijela Janjic';  
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;  
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo Tondi

REDAZIONE:  
Giovanni Barracco, Capo redattore  
letteratura e filosofia;  
Camilla Tondi, Capo redattore arte,  
scienze mediche e biologiche;  
Veronica Tondi, Capo redattore  
diritto ed economia.  
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI  
Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI  
Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,  
AMMINISTRAZIONE  
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86  
00193 Roma info@ilveltrorivista.it  
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,  
Europa € 120,00, Altri  
Paesi € 160,00,  
Sostenitore € 200,00.  
Conto corrente postale 834010.

•  
© 2025

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:  
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

Autorizzazione del Tribunale di Roma  
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via  
dell'Artigianato, 19  
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in  
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.  
27/02/2004 n. 46)  
art. 1 comma 1 CN/FC

## SOMMARIO

### PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplice rivoluzione della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

Il genoma umano: panorama storico e problemi etici (1998)

Morgagni e Virchow (1987)

Momenti della biologia tedesca: da Virchow a Driesch (1982)

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

**LETTERATURA**

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

**DOSSIER**

**VERISMO IN RETE. VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA E CRITICA**

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

Marina Paino, Andrea Manganaro, Antonio Sichera, Antonio Di Silvestro, Liborio Pietro Barbarino, Introduzione 8

A. LETTURE

Liborio Pietro Barbarino, Scrivere su un margine virtuale. Per un commento digitale ai *Malavoglia* di Giovanni Verga (capitolo I) 14

Ottavia Branchina, La colica, il cane, il corvo. Commentare il *Mastro-Don Gesualdo* tra carta e digitale 34

Christian D’Agata, Per una lettura apocalittica di *Viceré e Imperio* di Federico De Roberto: Risorgimento, crisi, fine del mondo 57

Eliana Vitale, Di mutrie, mutismi e male parole: la parola antirelazionale nei *Viceré* di Federico De Roberto 79

B. VARIANTI

Mariagiusti Polizzi, Appunti per una nuova edizione de *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana 108

Miryam Grasso, Il laboratorio compositivo del Capuana “fantastico”: *Il Dottor Cymbalus* dalla rivista all’edizione a stampa 121

Elisa Conti, La ricerca di una nuova lingua in *C’era una volta*. Per uno studio del laboratorio variantistico di Luigi Capuana 143

Denise Bruno, La «concretezza» e il «fantastico»: la dàrsena filologica del Capuana per ragazzi 159

C. LESSICO

Antonio Di Silvestro, Per un dizionario tematico del Verismo: storia di *bozzetto* 175

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto, Marco Biffi, Giovanni Salucci, Verso il vocabolario digitale dell’italiano verista (VIVer): *corpus*, metodi e prospettive 198

**DOSSIER**

**IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE**

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

Mauro Distefano, *I Malavoglia*: romanzo familiare tra modernità e attualità 228

Andrea Sartori, Genealogie familiari. *I Viceré* (1894) ‘dopo’ *I Buddenbrook* (1901) 250

Luigi Gussago, Genio e sregolatezza. Percorso narrativo di una famiglia disgregata in *I divoratori* (1911) di Annie Vivanti 270

Emanuele Delfiore, Elisa filologa romanzesca: l'epistolario di Anna ed Edoardo in <i>Menzogna e sortilegio</i>	289
Lucia Faienza, Ricostruire l'albero. Il romanzo di famiglia di Natalia Ginzburg, tra dissolvimento e connessioni intertestuali	305
Silvia Annavini, <i>Homely/Unhomely</i> : il perturbante familiare. Natalia Ginzburg tra spazio domestico e scrittura minore	319
Alessandro Gerundino, La famiglia e le case: <i>Athénopis</i> di Fabrizia Ramondino	337
Marco Marzi, Aria di famiglia nel contesto brigatista	357
Giuseppe D'Angelo, «Nessuna resa dei conti». Il <i>family novel</i> di Antonio Franchini	374
Sonia Glauser, <i>L'abusivo</i> e <i>Il fuoco che ti porti dentro</i> di Antonio Franchini: un raffronto tra famiglie e generi	395
Serena Cianciotto, Romanzi multigenerazionali oggi	414
<b>ALTRA CRITICA</b>	
Paolo Puppa, Abramo in scena	435
Antonella De Blasio, Due romanzi post-millennial di Sally Rooney	451
Elena Grazioli, Finzioni biografiche e pubbliche conferenze: la ricezione della Beatrice dantesca nell'Ottocento	472
<b>STORIA DELLA DIPLOMAZIA</b>	
Massimo Spinetti, La cultura e la lingua italiana nell'azione diplomatica di Costantino Nigra	491
<b>CULTURA E SOCIETÀ</b>	
Elisabetta Vaccarone, Franco Pistono, Valerio Ciarocchi, Musica, mito, ambiente e intelligenza artificiale: una riflessione	504
<b>CINEMA</b>	
Enrico Procentese, Tra assurdo e assenza: L'eclisse e l'attesa di Godot. Intervista a Gianni Massironi	521
<b>RECENSIONI</b>	
<b>GEOPOLITICA</b>	
Mario Boffo, <i>Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro</i> (di Athanasia Andriopoulou)	532
<b>LETTERATURA</b>	
Gabriele d'Annunzio, <i>Il fuoco</i> (di Giovanni Barracco)	535
Angelo Conti, <i>La beata riva. Trattato dell'oblio</i> . Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio (di Giovanni Barracco)	540

## **LETTERATURA**

**VERISMO IN RETE.  
VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO  
TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA  
E CRITICA**

a cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

## B. VARIANTI

LA «CONCRETEZZA» E IL «FANTASTICO»:  
LA DÀRSENA FILOLOGICA  
DEL CAPUANA PER RAGAZZI

*La letteratura per l'infanzia è un campo di studi poco indagato dagli studiosi, o meglio subordinato alla sola funzione pedagogica connessa agli insegnamenti da tramandare. In realtà molta di questa letteratura offre, se vista dall'interno, un vero e proprio cantiere variantistico, sintomo della difficoltà incontrata dagli autori che scelgono di cimentarsi nella scrittura per i più piccoli, volendo al tempo stesso veicolare messaggi al 'mondo degli adulti'. La scrittura per l'infanzia di Capuana esula da ogni pedagogismo 'ortodosso', impiantandosi piuttosto su un 'fantastico reale'. Il raggiungimento di questo difficile equilibrio tematico e stilistico richiede una serie di scritture e riscritture che testimoniano sia il labor limae testuale sia la difficoltà di trovare la medietas linguistica indispensabile per il lettore ideale e reale.*

*Il contributo proposto intende discutere come lo scrutinio delle carte capuaniane relative ai racconti per ragazzi possa promuovere una ermeneutica interdisciplinare del testo, aperta alla dimensione non solo letteraria, ma anche storica e sociologica. Inoltre, a partire dall'analisi delle varianti, si mira a discutere il*

*senso e il significato di un'edizione critica dei testi di letteratura per l'infanzia.*

Parole chiave: *Luigi Capuana, Letteratura per l'infanzia, filologia d'autore, edizione, lingua*

*Children's literature is a field of study little investigated by scholars, or rather subordinated only to the pedagogical function related to the lessons to be passed on. In fact, much of this literature offers, when viewed from the inside, a true variant yard, a symptom of the difficulty encountered by authors who choose to try their hand at writing for the youngest children, wanting at the same time to convey messages to the 'adult world.' Capuana's writing for children eschews any 'orthodox' pedagogy, implanting itself rather on a 'real fantasy'. Achieving this difficult thematic and stylistic balance requires a series of writings and rewritings that testify both to textual labor limae and to the difficulty of finding the linguistic medietas essential for the ideal and real reader.*

*The proposed contribution aims to discuss how the scrutiny of Capuan papers related to children's stories can promote an interdisciplinary hermeneutics of the text, open to not only literary but also historical and sociological dimensions. In addition, from the analysis of variants, we aim to discuss the meaning and significance of a critical edition of children's literature texts.*

Keywords: *Luigi Capuana, Children's Literature, author philology, edition, language*

## 1. **Premesse e implicazioni culturali della scrittura di Capuana**

Nel panorama letterario italiano tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la letteratura per l'infanzia è rimasta a lungo ai margini del canone, considerata un genere minore e spesso ridotta alla sola funzione pedagogica. Questa idea trova eco nel giudizio di Benedetto Croce, il quale, pur riconoscendo il valore eccezionale di un'opera come *Pinocchio*, relegava la letteratura 'congegnata e calcolata per bambini' a mero prodotto educativo, negandole implicitamente una piena dignità artistica e sottolineando a più riprese come scrivendo per l'infanzia non possa farsi «arte pura»<sup>1</sup>.

Eppure, proprio in questi decenni, assistiamo a una trasformazione profonda: l'infanzia emerge come soggetto autonomo nella società borghese, e con essa nasce una produzione letteraria pensata per un lettore nuovo, dotato di immaginazione e sensibilità, meritevole di una voce narrativa dedicata. Autori affermati iniziano così a cimentarsi in questo genere, superando i modelli didascalici ottocenteschi e avviando una riflessione più

complessa sui contenuti e sulle forme della scrittura per ragazzi<sup>2</sup>.

Uno fra questi fu Luigi Capuana, che definisce l'opera destinata ai ragazzi come la parte più «vitale» della sua scrittura. A questa letteratura, infatti, lo scrittore mineolo dedicherà un lungo impegno compositivo che durerà circa trent'anni, nei quali la sua penna cercherà di imprimere sulla carta la giusta combinazione tra la naturale sistemazione soggettiva di impressioni, immagini semplici e fresche, e un andamento tutto oggettivo che egli costruisce nel suo dettato narrativo, benché questo riesca a disvelare credibilmente – seguendo appunto l'andamento e la naturalezza della realtà – quell'aura di meraviglioso e fantastico che connota fiabe, racconti e novelle e che, non di rado, affonda le sue radici nei racconti popolari siciliani, o meglio «germina da un seme apprestatogli dal popolo».<sup>3</sup>

Sin dal suo esordio come scrittore Capuana riflette, quindi, sulla «forma» dell'opera d'arte e sulla solidità di una poetica sviluppata con acume a partire dalle intuizioni di De Sanctis. Tale riflessione attraversa – e si manifesta – nell'impianto metodologico che definisce l'intera opera destinata all'infanzia, in cui il processo creativo trae linfa dalla visione del 'concreto vivere', nonché dallo studio attento delle dinamiche del cuore umano e delle trasformazioni della società contemporanea, condotto però secondo una prospettiva distaccata. Ciò affinché il fine pedagogico risulti dall'interno e i 'tipi', rispettati «quanto ad ambiente, costumi e caratteri psicologici vengano affidati desanctisianamente a sé stessi, e, con l'aiuto dell'impersonalità, comincino a parlare una propria lingua»<sup>4</sup>.

Capuana non preordina il proprio lavoro secondo una finalità educativa *a priori*, ma al contrario struttura la sua narrazione in modo che **sia l'opera stessa, nel suo compiersi, a raggiungere autonomamente** «una sua recondita finalità educativa».<sup>5</sup> Tuttavia per far ciò è necessario che tale «finalità» rimanga latente,

cioè deve – secondo l'espressione che Èmile Zola usava in una lettera al poeta Antony Valabrègue – esserci presentata attraverso il "Trasparente realistico" il quale, avvicinandosi di più alla realtà si contenta di mentire appena quel tanto che basta per far sentire un uomo in una immagine della creazione.<sup>6</sup>

Si può pertanto affermare che un autentico valore educativo risiede unicamente nell'esemplarità dell'agire, in quanto essa costituisce una forma di trasmissione implicita e concreta di principi e norme, assai più incisiva e duratura rispetto alla formulazione astratta di precetti. Inoltre, l'empiricità dell'esempio diventa determinante in quanto

sospinge alla imitazione; quindi, tanto più appare viva la creatura d'arte e tanto più appaiono vive le azioni che ella compie, tanto più potenti [saranno] le sensazioni e i sentimenti, che hanno

scaturigine schietta nei sensi e nell'animo del lettore. E quando identiche sensazioni o identici sentimenti vengono ripetendosi nel lettore con forza e insistenza, allora possono riuscire a dare quella particolare attitudine di vita, che appunto è il risultato dell'opera educativa.<sup>7</sup>

Fa da sfondo a questa rinnovata concezione dell'intento pedagogico la situazione storico-sociale e storico politica dell'Italia post-unitaria e soprattutto il ruolo degli intellettuali borghesi. Essi furono tra i principali artefici di quel processo di «rigenerazione culturale» volto alla costruzione dell'identità nazionale e alla formazione morale del cittadino, attraverso la promozione di valori quali il sacrificio, l'obbedienza, le virtù borghesi, i miti patriottici e i codici morali e sociali tipici dell'epoca. Al vertice di questa gerarchia valoriale si collocava la patria, seguita dalla monarchia – considerata l'agente politico dell'unificazione – e dall'esercito, quale strumento operativo di tale impresa. La famiglia, infine, veniva concepita come una sorta di microcosmo nazionale, una «patria in miniatura» centrata sulla figura idealizzata e affettivamente dominante della madre.<sup>8</sup>

## 2. Il laboratorio della scrittura per ragazzi: *La Reginotta*, *Schiaccianoci*, *Scurpiddu*

In questa temperie storico-politico-culturale travagliata e profondamente stratificata si innesta la scrittura di Capuana, il quale ci offre, sin dalle sue prime prove, un vero e proprio cantiere variantistico, sintomo della difficoltà incontrata dagli autori che scelgono di cimentarsi nella scrittura per i più piccoli, volendo al tempo stesso veicolare messaggi anche al 'mondo degli adulti'. Ciò nonostante la scrittura per l'infanzia di Capuana esula da ogni pedagogismo 'ortodosso', impiantandosi piuttosto su un 'fantastico reale'.

Il raggiungimento di questo difficile equilibrio tematico e stilistico richiede una serie di scritture e riscritture che testimoniano sia il *labor limae* testuale sia la difficoltà di trovare la *medietas* linguistica indispensabile per il lettore tanto ideale quanto reale. Il laboratorio di scrittura, dunque, come luogo di elaborazione e limatura, pratica che Capuana iniziò già nel 1879, quando scrisse il primo abbozzo de *La Reginotta*,<sup>9</sup> fiaba illustrata per ragazzi da N. Facchinetti e pubblicata dall'editore Brigola-Ottino nel 1882. Essa fu definita da Scarfoglio, sulle pagine della «Cronaca Bizantina», «una cosa perfetta».<sup>10</sup>

L'abbozzo del manoscritto, custodito presso la “Casa Museo Giovanni Verga”, all'interno del “Fondo Adelaide Bernardini”, consta di 12 carte<sup>11</sup>; il testo si ritrova sempre sul recto, dal momento che il verso solitamente riporta – com'è consuetudine di Capuana – appunti o riscritture di altro genere<sup>12</sup>.

L'autografo ci dà contezza dei molteplici cambiamenti lessicali, stilistici e strutturali

apportati dall'autore sia nella struttura interna del manoscritto che nel passaggio all'edizione a stampa. Rivela, inoltre, la difficoltà incontrata nell'elaborare un paratesto di accompagnamento che non solo giustificasse la sua pubblicazione, ma che sapesse anche motivare la lunga attesa che aveva preceduto la consegna per le stampe di una *editio ne varietur*.

Povero editorino mio! Hai tribolato un anno, come gli editori grandi, per aver in mano il manoscritto. Mi ero incaponito a volerti regalare una fiaba proprio nuova di zecca, e non ci riuscivo. C'è voluto un anno per persuadermi che le fiabe, pari ai poemi e alle tragedie, non è possibile rifarle. Perciò ho tentato, alla meglio, di ricorrere alla memoria.<sup>13</sup>

Capuana era consapevole, infatti, di aver già imparato a proprie «spese quanto potesse nuocere a un'opera d'arte l'improprietà dei vocaboli e la poca precisione della frase»<sup>14</sup>. Proprio per questo in lui si era sviluppato ancora di più «l'amore, la passione per la semplicità e la rapidità»<sup>15</sup>, intesi come strumenti indispensabili per raggiungere quella che egli e l'amico Verga definivano l'«*efficacia*, che nasce dalla rappresentazione viva, del fatto».<sup>16</sup>

Interessante a tal proposito è la postilla presente sul verso della carta 1, in cui lo scrittore afferma: «Questa fiaba non è di mia invenzione. Ho tentato di trascriverla di memoria, come la udi narrare a una vecchia contadina, anni fa, sforzandomi di non togliere nulla del suo genuino sapore».<sup>17</sup> Questa annotazione non presenta segni di ripensamento, e pertanto sembrerebbe la considerazione dalla quale Capuana prende le mosse, per inserire e sviluppare – con non poche difficoltà, come testimoniano le cassature – la figura della zia Angiola, che, alla pari dell'Agatuzza Messia impressa nella memoria del demologo Pitrè, aveva il compito di narrare e incantare i più piccoli, incasellando così il suo laboratorio fiabistico nella macrocornice, alla maniera di Sharazad delle *Mille e una notte*.

Quand'ero bimbo, nelle giornate d'inverno, la Mamma mandava a chiamare in casa nostra la moglie d'un ciabattino famosa per raccontar fiabe. Son tornato addietro, a quegli anni, a quelle giornate d'inverno, quando ci stringevamo tutti, fratellini e sorelline, attorno il gran braciere di rame rosso che il babbo, buon'anima! si teneva fra le gambe; e, intanto che la zia Angiola, filando in piedi, raccontava, senza mai stancarsi, le sue storie meravigliose, stavamo cheti come l'olio, a bocca aperta, incantati per ore ed ore.

È una di quelle questa qui che io ti ripeto, ahimè non così bene come la zia Angiola la raccontava!<sup>18</sup>

Prendiamo come esempio un passo del manoscritto, in cui Capuana inizialmente scrive: «La reginotta piangeva: pensava al babbo e alla mamma che non avrebbe più riveduti, pensava a questo paese così lontano che non ci si arriva mai».<sup>19</sup> Con una prima cassatura

«piangeva» viene sostituito con «non si dava pace», espressione idiomatica e vicina alla lingua parlata, che restituisce meglio lo stato d'animo della protagonista attraverso un registro colloquiale tipico dell'oralità. La seconda variante, invece, muta da «pensava a questo» in «aveva paura di quel», giungendo a una formulazione più allusiva (data dalla sostituzione del dimostrativo «questo» con «quel») e precisando e rafforzando l'interiorizzazione dell'angoscia infantile. Entrambe le varianti evidenziano il lavoro di raffinamento stilistico e narrativo che Capuana compie per avvicinare il testo scritto al tono e alla logica del racconto orale, rimanendo coerente con la poetica del «fiabesco popolare» dichiarata nella postilla iniziale.

Confrontando ancora il manoscritto con l'edizione a stampa, si coglie un'altra importante tendenza correttoria. Il testo definitivo, infatti, recita: «La Reginotta intanto non si dava pace. Pensava al babbo e alla mamma che non avrebbe più riveduti. Quel paese, così lontano lontano che non ci s'arrivava mai, le metteva un grande sgomento»<sup>20</sup>. Capuana segmenta ora il discorso in tre frasi brevi, creando un effetto più ritmato e scorrevole e introducendo una strategia più sottile, tramite l'uso del discorso indiretto libero. In particolare, la frase «Quel paese, così lontano lontano che non ci s'arrivava mai»<sup>21</sup>, pur rimanendo in terza persona, riproduce fedelmente la percezione soggettiva della bambina, attraverso una sintassi semplice, ripetitiva («lontano lontano») e una costruzione idiomatica («non ci s'arrivava mai»), che riproduce l'oralità infantile. Il narratore si ritrae, lasciando emergere la voce interiore della protagonista, senza adottare il discorso diretto, ma mimandone tono, lessico e ritmo. Anche la conclusione – «le metteva un grande sgomento» – contribuisce a rafforzare l'effetto di immedesimazione emotiva, filtrata dal narratore. L'aggiunta di questa chiusa non solo introduce una variante significativa sul piano narrativo, ma si distingue anche per il registro linguistico adottato. L'uso del verbo «mettere» con l'oggetto «sgomento» riflette una sintassi più aderente alla norma linguistica coeva dell'italiano, meno marcata sul piano del parlato rispetto a una possibile riformulazione più 'moderna' (es. «le faceva paura», «la sgomentava»). Tale scelta contribuisce a conferire alla prosa una tonalità riconducibile a una maggiore sorveglianza formale della scrittura.

Dal punto di vista stilistico, questa clausola, oltre a rafforzare l'effetto di immedesimazione emotiva, funge da cadenza soggettiva che traduce in termini psicologici lo smarrimento della protagonista, ponendo l'accento sul sentire interiore più che sulla descrizione esterna. Si tratta di una scelta autoriale che orienta la lettura verso una partecipazione empatica che smorza una narrazione puramente descrittiva, arricchendola di una sfumatura più intimamente vissuta – che meglio si adatta al lettore reale –, come spesso accade nella prosa più matura di Capuana.

Le varianti qui discusse, quindi, non sono semplici aggiustamenti formali, ma rivelano un preciso intento autoriale. Lo scrittore mineolo intende costruire una prosa che conservi la semplicità e l'immediatezza del racconto orale, senza rinunciare a una forma letteraria raffinata, capace di restituire, in modo naturale, la voce dei personaggi, rimanendo così ancorata a quella norma linguistica che i testi per l'infanzia dell'epoca ancora richiedevano.

Anche le novelle per ragazzi sono costruite secondo lo stesso intento, e anche qui ogni elemento del testo assume una valenza significativa. Ne è un esempio la cura con la quale Capuana riflette sui titoli, come nel caso della novellina *Schiaccianoci*.

Il manoscritto autografo, conservato presso la Biblioteca Comunale "Luigi Capuana" di Mineo,<sup>23</sup> è incluso in un gruppo di 184 carte (210x135 mm) ed è avvolto da una carpetta azzurra di cartone con intitolazione sul dorso. Quasi tutte le novelle sono cucite e numerate. La novellina *Schiaccianoci* è composta da 24 carte sciolte a quadretti rettangolari oblunghi, numerate sul recto da Capuana da 1 a 24. Tutti gli scritti raccolti all'interno verranno successivamente pubblicati da Bemporad in *Schiaccianoci. Novelle e novelline per fanciulli*, edita nel 1897.<sup>24</sup>

Sul recto della prima carta della novella omonima, la disposizione testuale suggerisce che il titolo originario fosse *Il Teatrino*, successivamente cassato e sostituito da *Rompinocciole*, il quale appare soprascritto nello spazio residuo. Tuttavia, *Rompinocciole* viene in un secondo momento modificato in *Schiaccia-noci*. Non è possibile stabilire con certezza se il titolo originariamente concepito fosse *Il Teatrino*, poi mutato in *Rompinocciole*, o se entrambe le intitolazioni coesistessero in fasi diverse della stesura. Di particolare rilievo è, inoltre, la presenza ricorrente nel testo fino al nono rigo dell'ottava carta del nome *Schiaccianoci* e della sua variante *Scaccianoci* (alle volte *scaccia-nuci*), sempre sovrascritti a *Rompinocciole*.

A partire dalla carta 9, tuttavia, non si riscontra più alcuna traccia di cassature o interventi correttori: il nuovo nome viene adottato direttamente nel testo. Tale evidenza materiale consente di ipotizzare che il ripensamento onomastico – al pari di quello relativo al titolo – sia intervenuto in una fase successiva alla stesura delle prime otto carte, quando il processo compositivo era ancora *in fieri*. La presenza di sovrascritture nelle prime porzioni e la loro assenza nelle sezioni seguenti segnala dunque un momento di revisione interna, verosimilmente riconducibile a una revisione consapevole da parte dell'autore, rilevabile solo attraverso un'attenta analisi delle varianti autografe.

*Scaccianoci*, inoltre, potrebbe derivare da una forma dialettale poi adattata all'italiano, il che dimostra la coscienza capuaniana del problema della scelta tra dialetto e lingua standard.<sup>25</sup> In siciliano, infatti *scaccia* proviene dal verbo *scacciari*, che significa «Rompere,

infrangere con forza soverchiante: schiacciare»<sup>26</sup>; *stiacciare* sarebbe la sua forma toscana, mentre *nuce* corrisponde a «Albero di frutto noto: come noce [...] o frutto di esso», da cui il plurale *nuci*. Quindi, dalla combinazione di *scacciari* e *nuci* si ottiene la forma *scaccianuci*, che innestata sulle strutture dell'italiano diventa *Scaccianoci*, probabilmente utilizzata come variante regionale di *Schiaccianoci*, come testimoniano i vocabolari storici<sup>27</sup>.

Quell'arte semplice, schietta e trasparente (com'è stata definita da uno dei suoi pochi critici), capace di conquistare anche il lettore adulto, emerge con grande efficacia nei racconti lunghi, a partire da *Scurpiddu*, quel «figliolino del mio cuore» oggetto di «una gran predilizione», come Capuana lo descriveva in una lettera a Giuseppe Ernesto Nuccio<sup>28</sup>.

Anche il manoscritto di *Scurpiddu* è conservato presso la Biblioteca Comunale “Luigi Capuana” di Mineo.<sup>29</sup> Esso consta di 118 carte complessive (di dimensioni 136x217 mm), più un cartiglio.<sup>30</sup> Tutte le carte sono numerate dall'autore solo sul recto, da 1 (sottinteso) a 113, e si presentano così ripartite: un frontespizio, scritto a doppia linea nera con una rossa all'interno, riporta sul recto «Luigi Capuana – Scurpiddu – racconto per ragazzi illustrato da» (più una nota scritta da altra mano «da ritornarsi a Torino! 18/11/97»); sul verso, invece, troviamo la dedica: «a Michele La Spina, scultore». Si tratta di un personaggio realmente esistito, dalla cui opera *Il faunetto* lo scrittore trasse ispirazione e che farà da corredo come illustrazione (come mostra l'appunto in alto a sinistra presente sulla carta). Ci sono poi due carte in cui è stata scritta la prefazione, 113 carte contenenti il testo, di cui la 112 e 113 sono ripetute con ampie varianti.

Benché si tratti di un manoscritto unico, esso, letto e studiato nella sua interezza, costituisce un valido *exemplum* del laboratorio compositivo dell'autore, sin dal cartiglio in cui egli ci restituisce la sua memoria compositiva. È infatti lo stesso Capuana a “raccontare” i tempi di composizione del racconto:

*Scurpiddu* è stato scritto il giorno dieci (domenica) ottobre 1897. Nei giorni 11,12, 13, 14 scritti fino a pag. 41. Riparto il 19 (interrotto per indisposizione) nei giorni 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, scrissi fino alla pag. 71. Interrotto per altre occupazioni dopo aver scritto nei giorni 1 e 2 non fino alla pagina 75. Fu terminato il giorno 18 dicembre 1897 alle ore 11 p.m. Luigi Capuana (in tutto 76 ore di lavoro o quasi tre giorni e mezzo).

Il cartiglio posto da Capuana all'inizio del manoscritto di *Scurpiddu* costituisce un documento di eccezionale valore filologico e genetico, poiché offre una testimonianza autoriale diretta del processo compositivo. Lo scrittore non si limita solo a registrare date, ma “drammatizza” il tempo della scrittura, con l'indicazione puntuale delle giornate di lavoro, delle interruzioni (per «indisposizione» o «altre occupazioni»), del numero di pagine prodotte

e della durata complessiva dell'elaborazione («76 ore»). È un esempio lampante di scrittura “riflessiva”, dove l'autore si osserva mentre scrive, e anzi fissa nel testo la memoria della propria attività creativa.

Questa pratica si inserisce in quella che potremmo definire una sorta di “filologia interna”, in cui l'autore stesso anticipa il lavoro del filologo, offrendogli non solo un testo, ma la cronologia vivente della sua costruzione. La nota finale («in tutto 76 ore di lavoro o quasi tre giorni e mezzo») introduce un calcolo rigidamente oggettivo, in contrasto con l'idea romantica dell'ispirazione improvvisa: Capuana sembra registrare la fatica, la misura, la disciplina della scrittura.

In quest'ottica, il promemoria non costituisce solo un paratesto, ma un luogo di autenticazione e di riflessione: Capuana non documenta soltanto quando ha scritto, ma come e in quali condizioni, lasciando emergere la materialità del fare letterario.

Di questo sono testimonianza le varianti che costellano diverse carte, spesso in relazione a snodi cruciali del testo. Un esempio interessante di variante lessicale, che si riscontra alla carta 24, è *mulacchia* (un uccello nero fosco, che impara a imitare la favella umana), forma regionale toscana<sup>31</sup> che viene cassata a favore del termine di uso più comune, ma anche più tecnico, cioè *tàcola*. Questa forma sarà però ripresa, sempre in combinazione con *falchetto*, qualche anno dopo in quello che Capuana definisce, in una lettera del 25 maggio 1906 a Giuseppe Ernesto Nuccio, come un romanzo «gemello»: «ho dato un fratellino [a Scurpiddu] – Gambalesta – che forse può stargli accanto: è dello stesso paese e della stessa età, ed ha assistito [...] a parecchi avvenimenti della rivoluzione siciliana del sessanta, ma non ha avuto la fortuna di un solerte editore come Paravia [...]»<sup>32</sup>.

Se in questo caso Capuana vira in direzione di un italiano più forbito, utilizzando un termine tecnico, più avanti, alla carta 60, si registra una delle tante inversioni di tendenza che connotano il laboratorio linguistico dello scrittore mineolo. Infatti, nella frase: «– Non lo so, domandatelo a quello là» la forma deittica «Quello là» viene cassata a favore di «quel cristiano», abbassando nuovamente il tenore narrativo a favore di un tratto idiomatico, con una colloquialità tipica del registro parlato.

Un'altra delle carte più tormentate di *Scurpiddu* è senza dubbio la 50, in cui si nota un intervento reciso da parte di Capuana: l'autore elimina un'intera porzione di testo, che comprende un commiato affettuoso e religioso: «– Va' a dormire; devi svegliarti per tempo, figlio mio! Il signore ti benedica. E di un paternostro e un'avemmaria per la salute dei massai, che Gesù Cristo li rimeriti della carità che ci fanno!». La soppressione di questo passaggio suggerisce l'intento di essenzializzare la narrazione, sia per evitare toni troppo sentimentali o

moralistici (di cui la letteratura per ragazzi di Capuana è priva) che per snellire il ritmo del racconto. La cancellazione sembra dunque rispondere a una precisa esigenza di asciuttezza stilistica e di coerenza tonale, in linea con l'estetica verista perseguita da Capuana anche nella letteratura per ragazzi, per la quale l'autenticità del parlato popolare e l'immediatezza dell'azione risultano prioritari rispetto a inserzioni moralistiche o affettive di matrice tradizionale, privilegiate dai fautori dell'intento pedagogico a ogni costo.

L'eliminazione di una formula contenente precetti religiosi suggerisce inoltre la volontà di allontanarsi da retaggi non solo linguistici ma anche culturali della tradizione letteraria ottocentesca, privilegiando un registro più essenziale, coerente con l'intento di riprodurre fedelmente il parlato quotidiano, in una società in cui la morale era spesso imposta ai bambini che dovevano poi eseguirne i principi a comando. La variante cassata risulta quindi coerente con il progetto poetico dell'autore e testimonia una consapevole strategia di controllo del tono e del ritmo narrativo.

Un ultimo interessante caso riguarda il finale rielaborato dall'autore, scritto in forma di abbozzo e poi di copia in pulito in quattro carte che riportano gli stessi numeri 112 e 113. In esse è contenuta la rielaborazione della scena conclusiva del romanzo<sup>33</sup>:

Cc. 112-113 ( <i>T<sub>1</sub></i> ) <sup>34</sup>	Cc. 112-113 ( <i>T<sub>2</sub></i> )
<p>– Se il Signore non voleva che andassi soldato, me la faceva campare, •massaia (<i>agg. interl.</i>). Tutto è destino. E ora che le carte son pronte... me l'ha mandato a dire don Corrado...</p> <p>– C'è entrato •pure (<i>agg. interl.</i>) in mezzo quello scomunicato?</p> <p>Don Corrado non era in odore di santità presso la massaia. Don Pietro •lo chiamava (<i>sps. a</i> aveva detto ch'era <i>cass.</i>) protestante, perché •era liberale; e protestante per la massaia significava peggio di turco, uomo senza *nessuna (<i>agg. interl.</i>) religione (<i>sps. a</i> che diceva male del papa, come tutti i liberali <i>cass.</i>)</p> <p>– Peccato! Eppure fa del bene! Soleva aggiungere quando le accadeva di sentirlo nominare o nominarlo. Ma questa volta, no:</p> <p>– C'è entrato pure in mezzo quello scomunicato? E si fece il segno della santa croce.</p> <p style="text-align: center;">***</p>	<p>– Se il Signore non voleva che andassi soldato, me la faceva campare, massaia. Tutto è destino. E ora che le carte son pronte... me l'ha mandato a dire don Corrado della Posta...</p> <p>– C'è entrato di mezzo pure quello scomunicato? Don Corrado non era in odore di santità presso la massaia. Don Piero soleva chiamarlo <u>protestante</u>, perché era liberale; e protestante, per la massaia, significava peggio di turco, uomo senza nessuna religione.</p> <p>– Peccato! Eppure fa del bene! – aggiungeva ogni volta che le accadeva di sentirlo nominare o di nominarlo. Ma questa volta, no:</p> <p>– C'è entrato di mezzo quello scomunicato? E si fece il segno della santa croce.</p> <p style="text-align: center;">***</p>

Scurpiddu tornava per l'ultima volta •coi tacchini alla (*sps. a* dal pascolo coi *cass.*) masseria.

Aveva indugiato lassù, quasi per dare un lungo addio a quei luoghi che non gli erano mai parsi tanto belli come quella sera. La vallata era tutta verde di seminati; i mandorli in fiore. >Gli< Stormi di •taccole (*sps. a* mulacchie) •passavano rapidi (*sps. a* gli aliavano leggieri >in< su la masseria che si staccava buona \*nell'orizzonte [*sps. a* nel cielo rossiccio *con* nell' *da* nell) *cass.*) per andare ad appollaiarsi nei nidi tra le rocce. Due falchetti aliavano squittendo, inseguendosi con lunghi zig-zag, fermandosi per librarsi •su le ali •così (*agg. interl.*) in alto (*spostato dopo* su le ali *con segno di inversione*), da sembrare due immobili >[... ..]< punti neri sul cielo >[...]< limpidissimo, •aurato dai (*sps. a* <sup>1</sup>di un azzurro cupo <sup>2</sup>= T (dai] *da* dagli *segue cass.* da) riflessi sul crepuscolo che accendevano una striscia di fuoco •in cima alle (*sps. a* su le *cass.*) rocce •della (*sps. a* di *cass.*) Làmia, •e (*agg. interl.*) dietro i campanili e le cupole di Mineo. >[...]< Lo zi' Girolamo scendeva per le viottole di Saraceni, cacciandosi avanti i buoi e le [113] vacche che facevano risuonare i campanacci...

Scurpiddu non si era immaginato che quel verde, quel silenzio attorno, e quei campanacci potessero dare >tanta malinconia e< tanta tristezza quanto •egli (*agg. interl.*) ne sentiva nel cuore in quel momento >che li< *segue cass.* <sup>1</sup> Avrebbe ricordato <sup>2</sup>Li avrebbe ricordato quei cari luoghi?-

Domani sarebbe stato lontano; domani l'altro più lontano ancora! •Il suo sogno cominciava ad avverarsi (*al posto di* Ma lo stacco era doloroso! Il massaiò e la massaià piangevano. *cass.*)

Al beveratoio si incontrò con lo zi' Girolamo.

– Parto domani, – gli disse.

– Il signore ti aiuti! – rispose il bovaro.

– E a voi, zi' Girolamo, che vi dice il cuore? Faccio bene? Faccio male?

– Fai quel che •ha (*agg. interl.*) •disposto (*su* dispose) Dio: non si muove foglia, che Dio non voglia.

– Ma il cuore che vi dice? – insisté Scurpiddu.

Voleva (*sps. a* E avrebbe voluto *cass.*) che il bovaro intendesse:

– che •vi hanno (*sps. a* dicono *cass.*) detto le Nonne per me? *segue cass.* Chi è galantuomo sta bene da[ ]

– Male non fare, paura non avere!<sup>35</sup> – sentenziò il •vecchio (*sps. a* caro *cass.*) bovaro. *segue cass.* Chi è galantuomo sta bene dappertutto. >[...]< E non disse più altro fino

– È vero! – rispose Scurpiddu.

Scurpiddu tornava per l'ultima volta coi tacchini alla masseria.

Aveva indugiato lassù, quasi per dare un lungo addio a quei luoghi che non gli erano parsi mai tanto belli come quella sera. La vallata era tutta verde di seminati novelli; i mandorli in fiore. Stormi di taccole passavano rapidi per andare ad appollaiarsi nei nidi tra le rocce. Due falchetti aliavano, squittendo, inseguendosi con lunghi zig-zag, librando sulle ali, da sembrare due immobili punti neri nel cielo limpidissimo, dorato dal crepuscolo che accendeva una striscia di fuoco in cima alle rocce della Làmia e dietro i campanili e le cupole di Mineo.

Lo zi' Girolamo scendeva per la viottola di Saraceni, cacciandosi avanti i buoi e le vacche che facevano tintinnare i campanacci.

Scurpiddu non si era immaginato che quel verde, quel silenzio, e quei campanacci potessero dare tanta [113] tristezza, quanta egli ne sentiva nel cuore in quel momento. Domani sarebbe stato lontano! Domani l'altro più lontano ancora!

Il suo sogno cominciava ad avverarsi.

Al beveratoio s'incontrò con lo zi' Girolamo.

– Parto domani, – gli disse.

– Il Signore ti aiuti – rispose il bovaro.

– E a voi, zi' Girolamo, che vi dice il cuore? Faccio bene? Faccio male?

– Farai quel che ha già disposto Dio; non si muove foglia, che Dio non voglia!

– Ma il cuore che vi dice? – insisté Scurpiddu.

Voleva che il bovaro intendesse:

– Che vi hanno detto le Nonne per me?

– Male non fare, paura non avere! – sentenziò gravemente il bovaro.

– È vero, – rispose Scurpiddu.

E aveva un tremito nella voce.

Otto giorni dopo, Scurpiddu ridiventava: Schizza Mommo del 3° Regimento Bersaglieri, 1° Compagnia.

Fine

Roma, 16 dicembre 1897.

Alle ore 11 a.m.

18 dic.

<p>E aveva un tremito nella voce.  <i>segue cass.</i> Otto giorni dopo un sergente gli domandava.        Otto giorni dopo <u>Scurpiddu</u> ridiventava: •Scuizza (<i>agg. in interl. dopo aver cass.</i> Schizza <i>dopo</i> Mommo) Mommo        &gt;nel&lt;, 3° regimento &gt;dei&lt; Bersaglieri, 2° compagnia.</p> <p style="text-align: center;">18 dicembre 1897 alle ore 11 a. m.</p> <p style="text-align: right;">Fine</p>	<p style="text-align: right;">Ho messo 16 per        celebrare l'onomastico        di Ada</p>
--	---

Tra le numerose correzioni intervenute tra le due versioni, interessanti sono quelle relative alla descrizione del paesaggio, che diviene più suggestiva e allusiva: il movimento degli uccelli e la descrizione della luce al tramonto sono rese in  $T_2$  più fluide; l'espressione «mai tanto belli» aggiunge *pathos*, senza privare la scena di quella patina realistica che accompagna la narrazione. Le cassature, dunque, mostrano un tentativo di bilanciare visione oggettiva ed emozione soggettiva, traducendo la bellezza del paesaggio in malinconia per il distacco. Inoltre, il tema dell'allontanamento dai propri luoghi natii viene reso più universale e struggente, attraverso la soppressione di espressioni troppo dirette a favore di un impianto simbolico (il crepuscolo, i falchetti, i campanacci), bilanciate però da quella crudezza di toni 'fatalistici' che emergono dalla arcaica voce dello zì' Girolamo, il quale, alle paure espresse dal protagonista per quell'addio al «microcosmo» contadino, asserisce: «Fai quel che ha disposto Dio: non si muove foglia, che Dio non voglia». «Otto giorni dopo» – si legge in  $T_2$  – l'identità ancestrale di *Scurpiddu*, identificato dal soprannome 'colorito' («Schizza Mommo») scompare, come registra la variante contenuta nell'edizione a stampa – la *princeps* – del 1897 (Paravia, Torino), in favore del nome anagrafico «Scaglio Girolamo», oltre che della denominazione ufficiale del reparto sottolineata dall'introduzione della lettera maiuscola. Questo conferisce solennità e oggettività al passaggio verso la dimensione 'altra', quella della maturità, nettamente in contrasto con la malinconia delle scene precedenti. Il tono diventa così cronachistico, senza perdere però la sfumatura impersonale che connota l'arte narrativa di Capuana.

Sebbene i due finali si presentino come sostanzialmente simili nella versione definitiva, l'analisi delle carte preparatorie rivela una fase redazionale particolarmente densa e articolata. Questo fatto suggerisce che l'autore non era tanto incerto sull'esito narrativo, quanto impegnato a calibrare con esattezza il tono, la chiusura simbolica e l'effetto sul lettore. Le varianti, pur non alterando il destino del protagonista né la logica interna del racconto, agiscono sul piano stilistico, modificando sfumature di senso, tempi verbali, scelte lessicali e

costruzioni sintattiche.

L'indagine condotta a campione su alcuni dei testi di Capuana, attraverso il confronto sistematico tra le testimonianze manoscritte e le successive versioni a stampa, ha messo in luce un processo di riscrittura che non è riconducibile a semplici interventi correttori, ma rivela una profonda riflessione sulla funzione del racconto, sul suo pubblico di riferimento e sui meccanismi narrativi più efficaci nella trasmissione di contenuti educativi e ideologici. Le varianti riscontrate – a livello lessicale, sintattico, semantico, onomastico – testimoniano una stratificazione che interroga direttamente il rapporto tra intenzione autoriale e mediazione editoriale, tra oralità e scrittura, tra modello pedagogico e progetto estetico.

In quest'ottica, l'edizione critica di questi testi non si configura soltanto come una ricostruzione filologicamente fondata, ma come uno strumento ermeneutico in grado di restituire la complessità della sua genesi e delle sue metamorfosi. Nel caso specifico della letteratura per l'infanzia – ambito a lungo marginalizzato nel panorama degli studi letterari – , l'attività editoriale assume un valore epistemologico rilevante: essa consente non solo di legittimare tali testi come degni di uno scrutinio filologico, ma anche di decostruire la loro apparente semplicità, rivelando i molteplici livelli di significazione che li attraversano.

In particolare *Scurpiddu* si offre come un caso paradigmatico. Il lavoro critico sulla sua tradizione testuale apre interrogativi più ampi sul modo in cui si configura l'autorialità nella letteratura per l'infanzia, sul ruolo delle istanze editoriali e didattiche nella definizione del testo, e sul ruolo del "critico" in un genere che tende a privilegiare la funzione comunicativa immediata rispetto alla caratterizzazione della forma letteraria.

DENISE BRUNO

## Note

- <sup>1</sup> Cfr. B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1973, pp. 111-112.
- <sup>2</sup> P. Bargellini, *Canto alle rondini: panorama storico della letteratura infantile*, Mursia, Milano 1963, p. 84.
- <sup>3</sup> G.E. Nuccio, *Luigi Capuana nella letteratura per l'infanzia*, Libreria Int. A. Reber, Palermo 1912, p. 42.
- <sup>4</sup> R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1978, p. 323.
- <sup>5</sup> G.E. Nuccio, *Luigi Capuana dei giovani*, in «Il giornalino della domenica», V, 5, 30 gennaio 1910, p. 2.
- <sup>6</sup> Id., *Luigi Capuana nella letteratura...*, cit., p. 8.
- <sup>7</sup> Id., *Luigi Capuana dei giovani*, cit., p. 2.
- <sup>8</sup> Cfr. R. Paternostro, *Introduzione. Luigi Capuana e la letteratura per l'infanzia*, in *Il Raccontafiabe ovvero fiabe, novelle, raccontini e altri scritti per fanciulli*, a cura di R. Paternostro, Aracne, Roma 2003, pp. 119-120.
- <sup>9</sup> L. Capuana, *La Reginotta*, fiaba illustrata da N. Facchinetti, Brigola-Ottino, Milano 1882.
- <sup>10</sup> E. Scarfoglio, *Recensione a C'era una volta...*, in «Cronaca Bizantina», 16 dicembre 1882.
- <sup>11</sup> Che il manoscritto preso in esame sia un abbozzo, una copia di lavoro della fiaba, lo si deduce comparando tale stesura con la versione in pulito pubblicata in L. Capuana, *La Reginotta; C'era una volta... fiabe. Con la riproduzione del manoscritto originale de La Reginotta, Audiolibro*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo 2016.
- <sup>12</sup> Ad esempio, il verso della carta 2 conserva l'*incipit* della recensione, composta per la «Rassegna Letteraria», a *Vita e morte di Mosè. Leggende ebraiche tradotte, illustrate e comparate da Salvatore De-Benedetti* (Tipografia Nistri, Pisa 1882); o ancora, sul verso della carta 3 si conserva parte di una missiva diretta alla signorina Elisa Bonomelli.
- <sup>13</sup> L. Capuana, *La Reginotta*, in *Stretta la foglia larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Illustrazioni di L. Scuderi, Donzelli, Roma 2015, p. 3.
- <sup>14</sup> L. Capuana, *A Neera*, in *Giacinta*, G. Brigola, Milano 1879 p. 15.
- <sup>15</sup> *Ibidem*.
- <sup>16</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania del 18 giugno 1879 in G. Verga, *Carteggio con Capuana*, Edizione critica a cura di M. Giuffrida, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2024, p. 102. Il corsivo è mio.
- <sup>17</sup> L'aggettivo 'genuino' sembra rievocare il passo di una lettera da Milano del 24 settembre 1882 di Verga a Capuana, in cui il primo esprimeva il suo apprezzamento per le fiabe contenute in *C'era una volta...* (Treves, Milano 1882): «il tuo volume di fiabe mi ha riconciliato con te interamente. Le ho lette tutte l'una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio, e le figure nostrane mi si disegnavano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne. Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine della immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso. De fil en aiguille. come dicono i francesi, mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana [...] Tu hai reso stupendamente questa vera e schietta poesia coll'impronta efficace della sua ingenuità caratteristica. È una vera opera d'arte che hai fatto. E del resto in questo sei maestro» (in G. Verga, *Carteggio con Capuana*, cit., p. 221).
- <sup>18</sup> L. Capuana, *La Reginotta*, in *Stretta la foglia...*, cit., p. 3.
- <sup>19</sup> Anche qui ci si riferisce all'abbozzo manoscritto, non alla copia in pulito (vd. nota 11).
- <sup>20</sup> L. Capuana, *La Reginotta*, in *Stretta la foglia...*, cit., p. 6.
- <sup>21</sup> *Ibidem*.
- <sup>22</sup> Questo «lontano lontano» richiama altresì la fiaba della cugina Anna presente nei *Malavoglia*. Per un ulteriore approfondimento del tema si veda L. Spera, *Storie del qui e dell'altrove: la favola di Anna e la «storia buona» di Ntoni*, in L. Spera, *Storia e destino nell'opera di Verga. Una nuova prospettiva etica*, Carocci, Roma 2022, pp. 56-71. R. Castellana, *La voce dei Vinti: la fiaba della cucina Anna e La Reginotta di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», 15, 2022, pp. 91-106; A. Manganaro, «Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più». *Il capitolo XI e gli addii dei Malavoglia*, in *La letteratura degli italiani rotte confini passaggi*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Associazione degli Italianisti XIV Congresso Nazionale Genova 15-18 settembre 2010, pp. 1-9.
- <sup>23</sup> Armadio Blindato 1, cartella 58, n.i. 2542.
- <sup>24</sup> L. Capuana, *Schiaccianoci. Novelle e novelline per fanciulli. Con splendide illustrazioni di C. Chiostri*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1897.
- <sup>25</sup> Per una ricostruzione dell'uso della lingua di Capuana vd. R. Sardo, *Educazione linguistica e Risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», a cura di G. Sorbello, 3, 2010, pp. 361-380; EAD., *Il dialetto nascosto nelle fiabe di Capuana, fra istanze normative e istanze mimetiche*, in *Il dialetto nel tempo e nella storia*, a cura di G. Marcato, CLEUP, Padova 2016, pp. 497-506; EAD., *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in «Annali della Fondazione Verga», a cura di N. Mineo, 10, 2017, pp. 419-440. Per una ricostruzione della lingua relativa alla letteratura per l'infanzia si vd. L. Ricci, *L'Italiano per l'infanzia*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di P. Trifone, Carocci, Roma 2006, pp. 269-294.

<sup>26</sup> S. Macaluso Storaci, *Nuovo Vocabolario Siciliano-Italiano e Italiano-Siciliano*, Tipografia Andrea Norcia, Siracusa 1875, p. 270.

<sup>27</sup> *Scacciari* e *nuci* sono forme attestate in A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Pedone Lauriel, Palermo 1868.

<sup>28</sup> Lettera di L. Capuana a G.E. Nuccio del 25 maggio 1906 (<https://www.gonnelli.it/it/asta-0028/capuana-luigi-raccolta-di-15-lettere-autografe.asp?pback=results-list&pagBack=1>).

<sup>29</sup> Armadio Blindato 1, cartella 49, n.i. 2305.

<sup>30</sup> *Pro memoria*, Armadio Blindato 1, cartella 49, n.i. 2762.

<sup>31</sup> G. Rigutini-P. Fanfani, *Vocabolario Italiano della lingua parlata*, G. Barbèra, Firenze 1891, p. 1006; *mulacchia* viene altresì attestato come forma regionale in Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1961, Vol. XI, p. 56; GRADIT, Re Tosc. (<https://dizionario.internazionale.it/parola/mulacchia>).

<sup>32</sup> Lettera di L. Capuana a G.E. Nuccio del 25 maggio 1906 (<https://www.gonnelli.it/it/asta-0028/capuana-luigi-raccolta-di-15-lettere-autografe.asp?pback=results-list&pagBack=1>).

<sup>33</sup>  $T_1$  rappresenta l'abbozzo,  $T_2$  la copia in pulito, entrambi conservati nello stesso incartamento.

<sup>34</sup> Al fine di una corretta lettura dell'apparato si segnala: • = punto da attacco da cui inizia il segmento di testo implicato in variante; *agg. interl.* = aggiunta in interlinea; *sps. a* = soprascritto a testo cassato; *cass.* = cassato; *spos. prima di* = testo spostato prima di; [ ] = interruzione nella scrittura di una frase o di una parola; ◊ = integrazione di parola non scritta; > < = cassatura di un segmento di testo sostituito sul medesimo rigo o comunque di seguito; >[...]< = parola cassata e illeggibile; >[... ...]< = due parole cassate e illeggibili; *su* = ricalcato su; *da* = ricavato da, o per riuso di alcune lettere, o in parte ricalcando e in parte soprascrivendo la nuova lezione su quella precedente; *spostato dopo* = porzione di testo spostata; *al posto di* = segmento di testo che ne sostituisce un altro; \* = lezione aggiunta all'interno di varianti introdotte dal punto di appiccio; <sup>1</sup> · <sup>2</sup> = l'esponente numerico progressivo scandisce le varie fasi correttorie. Se non è diversamente specificato, le lezioni precedenti l'ultima sono sempre da considerarsi cassate dall'autore. Inoltre, quando l'ultima fase redazionale dell'autografo risulta uguale o prossima alla versione adottata a testo, essa è rappresentata in apparato con la dicitura = T con eventuali microvarianti segnalate fra parentesi ( ).

<sup>35</sup> Interessante è la patina regionale che si riscontra in questo proverbio, innestato sulle strutture sintattiche dell'italiano, ma ripreso, come testimoniato dai vocabolari, interamente dal siciliano: «*mali nun fari, paura nun aviri*, non paventi chi non falla: mal non fare, paura non avere» (A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 55).