

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 11 / Issue no. 11

Giugno 2015 / June 2015

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 11) / External referees (issue no. 11)

Franco Arato – Università di Torino

Giuseppe Chiecchi – Università di Verona

Fabio Forner – Università di Verona

Mara Santi – Universiteit Gent

William Spaggiari – Università Statale di Milano

Anna Tylusińska-Kowalska – Uniwersytet Warszawski

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Ottocento

TESSERE DI TRAME. LA CITAZIONE NEL ROMANZO ITALIANO DELL'OTTOCENTO

a cura di Fabio Danelon

<i>Presentazione</i>	3-15
<i>Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"</i> CECILIA GIBELLINI (Università di Verona)	17-46
<i>Citare (e non) nei "Promessi Sposi". Storia e invenzione</i> CORRADO VIOLA (Università di Verona)	47-76
<i>Il linguaggio degli affetti. "Fede e bellezza" e il romanzo di Gertrude</i> DONATELLA MARTINELLI (Università di Parma)	77-96
<i>Scrivere e riscrivere. Modi della citazione nelle "Confessioni d'un Italiano"</i> SARA GARAU (Università della Svizzera Italiana)	97-121
<i>"Mai, inteso nominare". La citazione in "Dio ne scampi dagli Orsenigo"</i> SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano)	123-144
<i>Citazioni e autocitazioni nel "Mastro-don Gesualdo"</i> GIAN PAOLO MARCHI (Università di Verona)	145-166
<i>Processi intertestuali nel "Piacere"</i> RAFFAELLA BERTAZZOLI (Università di Verona)	167-192
<i>Reminiscenze e citazioni letterarie in "Piccolo mondo antico"</i> TIZIANA PIRAS (Università di Trieste)	193-210

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] <i>Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance</i> , edited by G. di Bacco and Y. Plumley, Volume Two: <i>Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture</i> , Liverpool, Liverpool University Press, 2013 LUCA MANINI	213-217
--	---------

[recensione/review] Antonio Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri*, Edizione critica a cura di M. Lettieri e R. M. Morano, Prefazione di G. Bárberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014
CATERINA BONETTI

219-222



GIAN PAOLO MARCHI

**CITAZIONI E AUTOCITAZIONI
NEL “MASTRO-DON GESUALDO”**

1. *Gesualdo ‘in cunabulis’*

È opinione largamente condivisa che le *Novelle rusticane* siano da riguardare come cartoni preparatori del grande affresco del *Mastro-don Gesualdo*, progettato e tentato in un primo tempo come biografia integrale del protagonista. Infatti, dopo averne rievocato l’infanzia caratterizzata da un picaresco vagabondare tra la piana di Catania e il Biviere di Lentini, il romanzo doveva seguire i difficili esordi di Gesualdo come imprenditore, narrarne l’affermazione economica e l’ascesa sociale, descriverne insomma le vicende fino all’atroce malattia e alla morte con cui nella solitudine del palazzo palermitano dei Leyra si chiude la sua tormentata esistenza.

A testimonianza dell’originario progetto rimangono tre novelle dedicate ai primi anni di Gesualdo: pubblicate nel 1884 (*Come Nanni rimase orfano* e *Vagabondaggio* nel “*Fanfulla della domenica*”, *Mondo piccino* nella “*Nuova Antologia*”), furono abilmente ritessute in

Vagabondaggio, novella che, dopo essere stata pubblicata in due puntate nella “Nuova Antologia” tra giugno e luglio 1884, fu posta in apertura della raccolta di novelle pubblicata da Barbèra nel 1887, cui fu dato appunto il titolo complessivo di *Vagabondaggio*. Va peraltro ricordato che per queste novelle fu in questione anche il titolo *Mondo piccino*, che ricalcava quello di una raccolta di “racconti dell’Amica dei Bimbi”, registrata tra le “ultime pubblicazioni” della casa editrice Treves elencate in quarta di copertina della prima edizione dei *Malavoglia* (1881): titolo fortunato e anche un po’ usurato, dal momento che fu in seguito ripreso dal Treves per un settimanale di “Lecture illustrate per ragazzi” lanciato nel 1886.

Ma fin dalla prima redazione del *Gesualdo* pubblicata a puntate nella “Nuova Antologia” tra il 1° luglio e il 16 dicembre 1888, Verga mostra di aver decisamente accantonato questi vangeli dell’infanzia del protagonista, che appare già dal primo capitolo in tutto il suo vigore di personaggio affermato e definito, sia pure con la “qualificazione, duplice ed antinomica”, di *mastro-don*, che “designa bene, secondo il giudizio della collettività paesana, la figura del manovale divenuto imprenditore”.¹ Dei primi anni pieni di fame e di stenti rimane traccia nel capitolo IV della *Parte prima*, allorché Gesualdo, giunto alla Canziria, trova riposo accanto a Diodata, la serva-amante, e si abbandona all’onda dei ricordi:

“Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di posseder tutta quella roba! Ragazzetto... gli sembrava di tornarci ancora quando portava il gesso dalla fornace di suo padre, a Donferrante! Quante volte l’aveva fatta quella strada di Licodia, dietro gli asinelli che cascavano per via e morivano alle volte sotto il carico! Quanto piangere e chiamar santi e cristiani in aiuto! Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, colla funicella stessa della soma... [...] – Più colpi di funicella che pane! – Poi quando il Mascalise, suo zio, lo condusse seco manovale, a cercar fortuna... Il padre non voleva, perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era stato

¹ Cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Opere*, A cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1988, p. 1589 (nota del curatore).

sempre padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comando altrui – Ci vollero sette anni prima che gli perdonasse, e fu quando finalmente Gesualdo arrivò a pigliare il primo appalto per conto suo...”²

Mentre il pur ricco materiale di *Vagabondaggio*, dopo essere stato assunto nell’abbozzo del romanzo (dove largo spazio è riservato alle peripezie di Gesualdo che segue don Tinu, merciaio ambulante, e poi lo Zannu, un ciarlatano),³ viene in certo modo accantonato, diverso è il rapporto con il mondo delle *Rusticane*. Fin dal primo capitolo del romanzo lo scrittore cita il personaggio di don Licciu Papa quasi con le stesse parole dell’omonima novella, pur sdoppiandolo con il Capitano di Giustizia:

“Ma in questa accorse don Licciu Papa, colla tracolla dello sciabolotto attraverso la pancia, gridando da lontano come un ossesso: – Largo alla Giustizia! Largo alla Giustizia!”⁴

“Don Liccio Papa, il caposbirro, gridando da lontano, brandendo la sciaboletta sguainata: – Aspetta! aspetta! Ferma! ferma! – e il signor Capitano dietro di lui, trafelato come don Liccio, cacciando avanti il bastone: – Largo! Largo! Date passo alla Giustizia!”⁵

Un’anticipazione della scena in cui don Ferdinando sorprende la sorella in intimità col cugino si può riconoscere nella novella *I galantuomini*, allorché don Piddu sorprende la figlia Marina in intimo colloquio con il suo innamorato:

“Ah! quel che aveva trovato! lì, a casa sua! in quel camerino di sua figlia che nemmen c’entrava il sole!... Il ragazzo di stalla, che scappava dalla finestra; e Marina

² Ivi, pp. 977-978. Il passo è già presente nella prima redazione: si veda Id., *Mastro-don Gesualdo. Redazione "Nuova Antologia" 1888*, a cura di G. P. Marchi, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 1989, pp. 89-90.

³ Si veda Id., *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 242.

⁴ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 613.

⁵ Id., *Don Licciu Papa*, in Id., *Novelle rusticane*, in Id., *Opere*, cit., p. 933.

pallida come una morta che pure osava guardarlo in faccia, e si afferrava colle braccia disperate allo stipite dell'uscio per difendere l'amante."⁶

Ed ecco come nel *Gesualdo* don Diego scopre la tresca della sorella Bianca col cugino don Ninì:

“Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando con le mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia. Ad un tratto si piegò sulle ginocchia, aggrappandosi allo stipite, balbettando:

– Ammazzatemi, don Diego, ma non lasciate entrare nessuno qui!...”⁷

A togliere qualsiasi dubbio che questa scena sia una citazione dei *Galantuomini* valgano gli abbozzi del *Gesualdo*, in cui il personaggio che corrisponde a quello di Bianca è designato col nome di Marina:

“Picchiarono e ripicchiarono all'uscio della sua camera; donna Marina comparve finalmente pallida come un cencio, colle trecce disfatte, le belle mani bianche che le tremavano nell'abbottonarsi il vestito.”⁸

Anche *Il reverendo* è ripreso nel personaggio del canonico Lupi, in cui Verga presenta lo stravolgimento della religione piegata a servire un'insaziabile bramosia di beni terreni, di roba... Tutti, poveri e ricchi, devono adeguarsi a questa legge. Così avviene in *Pane nero*, in un passo che sembra richiamare la manzoniana sentenza sui capponi di Renzo, che si beccavano tra di loro “come accade troppo sovente tra compagni di sventura”:⁹

⁶ Id., *I galantuomini*, ivi, p. 678.

⁷ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 933.

⁸ Id., *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 341.

⁹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, Testo critico dell'edizione definitiva del 1840, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, vol. II, t. I, p. 43.

“Lucia singhiozzava nel grembiale; ed anche la *Rossa*, poveretta. In quel momento avevano fatto la pace, e si tenevano abbracciate, piangendo insieme. – La *Rossa* ha il cuore buono – diceva suo marito. – Il guaio è che non siamo ricchi, per volerci sempre bene. Le galline quando non hanno nulla da beccare nella stia, si beccano fra di loro.”¹⁰

Ed ecco come la zia Cirmena esorta Isabella a rinunciare all’amore per un matrimonio di convenienza, subito appoggiata dal marchese Limòli:

“– Che vuoi, mia cara? Io ho fatto il possibile. Ma senza denari non si canta Messa. Corrado non ha nulla; tu hai nulla neppure, se tuo padre si ostina a dir di no... Faresti un bel matrimonio! [...].

Il marchese Limòli poi gliela cantava su un altro tono:

– Figliuola mia, quando uno non è ricco, non può darsi il gusto di innamorarsi come vuole. Voialtri siete giovani tutti e due, e avete gli occhi chiusi.[...] Anche Corrado è della costola d’Adamo. Ma i baiocchi li tiene tuo padre! Se non vuol darvene, andrete a scopar e strade tutti e due, e dopo un mese vi piglierete pei capelli. Invece puoi fare un gran matrimonio, sfoggiarla da gran signora, in una gran città!... Dopo, quando avrai il cuoco in cucina, la carrozza che t’aspetta, e le tue buone rendite garantite nell’atto dotale, potrai darti il lusso di pensare alle altre cose...”¹¹

Tutto ciò che non rientra nella logica dell’accumulo e del possesso viene considerato come inutile ingombro. Così avviene – nella novella *La Roba* – dello stemma del barone, progressivamente spogliato dei suoi beni da parte di Mazzarò:

“In tal modo a poco a poco Mazzarò divenne il padrone di tutta la roba del barone; e costui uscì prima dall’uliveto, e poi dalle vigne, e poi dai pascoli, e poi dalle fattorie e infine dal suo palazzo istesso, che non passava giorno che non firmasse delle carte bollate, e Mazzarò ci metteva sotto la sua brava croce. Al barone non rimase altro che lo scudo di pietra ch’era prima sul portone, ed era la sola cosa che non avesse voluto

¹⁰ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 663 e si veda p. 1536 (la nota del curatore).

¹¹ Ivi, pp. 1121-1122 e cfr. p. 1606 (la nota del curatore, dove a proposito dell’espressione “costola d’Adamo” si rinvia al capitolo IX dei *Promessi sposi*). Quanto al proverbio citato dalla zia Cirmena, è registrato da A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel, 1868, p. 598: “*Senza dinari nun si canta missa*, senza denaro non si hanno neppure i rinfreschi all’altro mondo”.

vendere, dicendo a Mazzarò: ‘Questo solo, di tutta la mia roba, non fa per te’. Ed era vero; Mazzarò non sapeva che farsene, e non l’avrebbe pagato due baiocchi.”¹²

Nel *Marito di Elena* (1882) la “villa del Barone” ha “una corte vasta come una piazza”, su cui si apre la

“ [...] porta dell’abitazione principale sormontata da un grande scudo, sbocconcellato, incoronato da un cimiero di cui restava una sola piuma di pietra confitta a un rampone di ferro. [...] Al di sopra di selle vecchie e di finimenti messi sul cavalletto, di giganteschi cestoni colmi di legumi e di nocciuole, erano appesi dei ritratti di famiglia, fatti colla scopa, polverosi, alcuni senza cornice, ma tutti decorati da un grosso blasone messo in cima, di lato, sotto i piedi, coronato, zeppo di croci, di torri, di sbarre, di stelle, e di bestie feroci.”¹³

2. *Il misero orgoglio dei privilegi nobiliari*

I valori simbolici connessi con stemmi e motti araldici che sono testimonianza di prerogative nobiliari vengono messi in discussione anche a proposito dei Traho. Mentre ancora sconosciuta (per quanto mi risulta) rimane la fonte del motto familiare *Virtutem a sanguine traho*, ritengo di poter indicare quella relativa al privilegio vantato da don Ferdinando, il diritto cioè dei membri della famiglia di essere sepolti *una cum regibus*. Richiamiamo il passo che interessa:

“E tutt’a un tratto, in mezzo al crocchio dei parenti che discorrevano sottovoce, si vide capitare don Ferdinando strascicando le gambe, coi capelli arruffati, la camicia aperta, il viso di un cadavere anch’esso, recando uno scartafaccio che andava mostrando a tutti quanti:

– Ecco il privilegio !... Il diploma del Re Martino... Bisogna metterlo nell’iscrizione mortuaria... Bisogna far sapere che noi abbiamo diritto di esser seppelliti nelle tombe reali... *una cum regibus!* Ci avete pensato alle bandiere collo stemma? Ci avete pensato al funerale?

– Sì, sì, non dubitate...

¹² G. Verga, *La roba*, in Id, *Novelle rusticane*, cit., p. 639.

¹³ Id., *Il marito di Elena*, introduzione di M. Vitta, Milano, Mondadori, 1980, pp. 63-64.

- Come ciascuno evitava di impegnarsi direttamente, voltandogli le spalle, don Ferdinando andava dall'uno all'altro biascicando, colle lagrime agli occhi.
- *Una cum regibus!*... Il mio povero fratello!... *Una cum regibus!*...
- Va bene, va bene, – gli rispose il marchese Limòli. – Non ci pensate.”¹⁴

In effetti, come si ricava dall'ambigua battuta dello smalzato marchese Limòli, don Ferdinando, a causa della sua indigenza, non sarebbe certo stato in grado di far valere il diritto di seppellire il fratello nella cappella del duomo di Catania in cui sono sepolte le spoglie dei re aragonesi del XIV e del XV secolo.

Verga attribuì alla famiglia Traho il singolare privilegio concesso alla famiglia Gravina, adattando al suo racconto quanto è riferito in un'opera di erudizione municipale di metà Ottocento:

“Nella cattedrale sino al 1387 sì le reliquie di s. Agata che degli altri santi come il Sacramento nel vecchio sacrario in serbo eransi riposti in una scanzia o scaffale detto *gazzana*. Poi nell'assida di s. Agata vennero portati, la ove nel 1580 custodivansi, come si rileva dalla visita del regio visitatore Pietro Manriquez. Quinci nel 1592 trasportato vedesi il Sacramento nella sua cappella particolare a man destra di detto tempio. Gutierrez de la Valle pretese di questo luogo il patronato per farvi la sepoltura di sua stirpe, obbligandosi a' canonici corrispondere aurei quaranta nonché una messa quotidiana e diecimila aurei per l'abbellimento di quella parte medesima; ma il capitolo accettare non volle simili profferte. Indi il vescovo Secusio quel ciborio che tuttora si vede a sue spese fece costruire; ed il resto con denari d'Ignazio Gravina marchese di Francofonte. Dassezzo compissi soto la direzione del canonico don Pietro Gravina, perocché i canonici aveano a tale famiglia conceduto per tarì venticinque annui; di che forte il casato Valle gravossi.”¹⁵

A questo punto una nota precisa l'attribuzione ai Gravina del privilegio di essere sepolti accanto ai re d'Aragona:

“I canonici si mossero ad accordar tale concessione alla famiglia Gravina, dacché re Martino sin dal 1405 loro di già permesso avea di seppellirsi nella cattedrale.

¹⁴ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1056.

¹⁵ V. Cordaro Clarenza, *Osservazioni sopra la storia di Catania cavate dalla storia generale di Sicilia*, Catania, Salvatore Riggio, 1855, t. III, p. 121.

Nella cappella del ss. Sacramento tuttavia si legge la iscrizione: Gravinensibus Regum consanguineis una cum regibus datum est sepeliri. *Martinus anno 1405.*¹⁶

Certo è che, al pari di Mazzarò e di Gesualdo, Verga tenne più alle rendite dei suoi giardini di agrumi di Vizzini che al titolo di barone di Fontanabianca che pur gli competeva.¹⁷ Forse anche per questo, come scrittore, ha saputo esprimere con profondità la percezione della roba come elemento vitale, come valore primordiale.

In questa prospettiva, la novella *La roba* assume un particolare rilievo, a partire dalla data in cui fu composta e pubblicata. Se si tiene a mente che *La roba* fu pubblicata nella “Rassegna settimanale” del 26 dicembre 1880,¹⁸ e cioè contemporaneamente all’ultima stesura dei *Malavoglia*, e se si ammette che Mazzarò è una sorta di sinopia di Gesualdo, si dovrà semplicemente concludere che la diversità delle strutture linguistiche verificabile tra i due grandi romanzi non può essere ricondotta a una conversione dalla religione della famiglia alla religione della roba, ma è piuttosto in funzione del diverso stato sociale che viene analizzato, in piena coerenza con il manifesto programmatico del ciclo dei *Vinti*, pubblicato in apertura dei *Malavoglia*. Del resto, anche la stesura del *Marito di Elena* ebbe un esordio precoce, documentato da una lettera a Emilio Treves del 9 gennaio 1879,¹⁹ cui corrisponde una prima stesura manoscritta.²⁰

¹⁶ Ivi, pp. 121-122. L’opera non è presente nella biblioteca catanese del Verga, verisimilmente prelevata da qualcuno di famiglia interessato alla storia locale; in ogni caso, non si può escludere che Verga abbia potuto leggere direttamente l’iscrizione nella cappella della cattedrale di Catania.

¹⁷ Si veda F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 28.

¹⁸ L’indicazione di questa importantissima data si deve ad A. Navarria, *Lettura di poesia nell’opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D’Anna, 1962, p. 243.

¹⁹ Si veda G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 45.

²⁰ Si veda F. Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l’Edizione Nazionale*, a cura del Comitato per

Avviene così che nel *Gesualdo* vengano riprese, in termini di autocitazione, alcune descrizioni di latifondi siciliani e di residenze patrizie di campagna sperimentate nel *Marito di Elena* (si sa che l'ambientazione ad Altavilla Irpina è un puro espediente):²¹

“La casa della baronessa era vastissima [...] Fin dall'androne immenso e buio, fiancheggiato da porticine basse, ferrate a uso di prigione, si sentiva di essere in una casa ricca: un tanfo d'olio e di formaggio che pigliava alla gola; poi un odore di muffa e di cantina [...] Più in là, nel cortile che sembrava quello di una fattoria, popolato di galline, di anatre, di tacchini, che si affollavano schiamazzando attorno alla padrona, il tanfo si mutava in un puzzo di concime e di strame abbondante. Due o re muli, della lunga fila sotto la tettoia, allungarono il collo tagliando; dei piccioni calarono a stormi dal tetto; un cane da pecoraio, feroce, si mise ad abbaiare strappando la catena; dei conigli allungavano pure le orecchie inquiete, dall'oscurità misteriosa della legnaia. E la baronessa, in mezzo a tutto quel ben di Dio, disse al cugino:

– Voglio mandarvi un paio di piccioni, per Bianca...”²²

All'accumulo delle derrate fa riscontro il degrado della dimora patrizia: il salone del teatro domestico era stato ridotto a magazzino. Il canonico Lupi ne rievoca i fasti citando un testo teatrale molto diffuso tra Settecento e Ottocento:

“– Eh, eh, quante cose ha visto questo magazzino! Mi rammento, da piccolo, il marchese Limòli che recitava *Adelaide e Comingio* colla Margarone, buon'anima, la madre di don Filippo, quella ch'è andata a finire poi alla Salonia. “Adelaide, dove sei?” – La scena della Certosa... Bisognava vedere! tutti col fazzoletto agli occhi!”²³

l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia – Le Monnier, 1986, p. 105.

²¹ Si veda G. P. Marchi, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 18-19.

²² G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 941-942.

²³ Ivi, p. 940 e si veda p. 1590 (la nota del curatore). Del romanzo di Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin *Mémoires du comte de Comminges* (1735) esistono riduzioni per il teatro e il melodramma, la più nota delle quali è *Le comte de Comminges* (1764) di François-Thomas de Baculard d'Arnaud, quest'ultima adattata per il teatro come *Adelaide e Comingio romiti*, commedia del signor Gualzetti detto Eriso, in Napoli presso Gaetano Eboli a spese di Francesco d'Amico, 1816: “un pezzo drammatico, dove ci sono intrecci e agnizioni molto romantiche, che piacquero molto ai nostri bisnonni. [...] Nel romanzo, i due amanti sono divisi dai genitori, Adelaide è maritata per forza ad un uomo geloso, e Comingio va a seppellirsi in un convento; là lo riconosce Adelaide,

La dimora di Gesualdo viene descritta nel gran fervore della trebbiatura:

“L’ aia era vasta quanto una piazza. Dieci muli trottavano in giro, continuamente; e dietro i muli correvano Nanni l’ Orbo e Brasi Camauro, affondando nella pula fino ai ginocchi, ansanti, vociando, cantando, urlando. Da un lato, in una nuvola bianca, una schiera di contadini armati di forche, colle camice svolazzanti, sembrava che vangassero nel grano; mentre lo zio Carmine, in cima alla bica, nero di sole, continuava a far piovere altri covoni dall’ alto. Delle tregge arrivavano ogni momento dai seminati intorno, cariche d’ altra messe; dei garzoni insaccavano il grano e lo portavano nel magazzino, dove non cessava mai la nenia di Pirtuso che cantava “e viva Maria!” ogni venti moggi. Tutt’ intorno svolazzavano stormi di galline, un nugolo di piccioni per l’ aria; degli asinelli macilenti abboccavano affamati nella paglia, coll’ occhio spento; altre bestie da soma erano sparse qua e là; e dei barili di vino passavano di mano in mano, quasi a spegnere un incendio.”²⁴

Sembra che il Verga abbia prelevato non poco dalla descrizione della casa del barone nel *Marito di Elena*:

“A dritta e a manca si stendevano delle praterie immense, solcate dal maggese, tagliate a vasti quadrati di fave; qua e là giallastre di stoppia a perdita di vista. Alle falde delle colline si arrampicavano le vigne. In interminabili filari già diradati dall’ autunno, sino agli oliveti, folti, vasti come un mare di nebbia, grigiastri nell’ ora malinconica. Più in alto, sulle cime brulle, si vedevano errare le numerose mandre, come delle immense ombre di nuvole vaganti in un giorno procelloso sul paesaggio lontano, e i buoi che scendevano al piano, più radi, di cui si sentiva la campanella monotona nel gran silenzio del tramonto. Di tanto in tanto s’ incontrava un casolare, un gruppetto di fabbricati rustici, specie di piccoli centri di coltura, cogli arnesi sparsi intorno sull’ aia verde, le alte biche di paglia che sovrastavano il tetto colla crocetta di canna. In fondo, in mezzo a un quadrato di verdura cinto da un muro bianco, su vedeva un gran casamento col tetto rosso, i vetri delle finestre lucenti, sormontato da un campanile tozzo.

‘Son le case del Barone’ dicevano. ‘C’è anche la chiesa.’ Questi possessi, di qua, di là, dappertutto, erano del Barone, sin dove si vedevano biancheggiare delle mandre che pascolavano nelle sue terre, sin dove si udiva la campanella della sua chiesa [...] Di là dalle siepi, pei campi, scorazzavano stormi interi di tacchini e di polli. In fondo si

rimasta vedova, e gli vive accanto senza rivelarsi. Il racconto sceneggiato fu largamente rappresentato fin negli anni della puerizia del Verga” (cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 513, nota del curatore).

²⁴ Id., *Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Opere*, a cura di G. Tellini, cit., p. 1000.

vedeva il caseggiato massiccio, grande quanto un villaggio, su cui aleggiava un nugolo di piccioni.”²⁵

Non siamo lontani dal respiro che governa l'*incipit* della *Roba*:

“Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristemente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: – Qui di chi è? – sentiva risponderci: – Di Mazzarò. – E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi magazzini che sembravano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: – E qui? – Di Mazzarò. – E cammina e cammina, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scoteva all'improvviso l'abbaiare di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e apriva un occhio per vedere chi fosse: – Di Mazzarò. – Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò. E verso sera, allorché il sole tramontava rosso come il fuoco, e la campagna si velava di tristezza, si incontravano le lunghe file degli aratri di Mazzarò che tornavano adagio adagio dal magnese, e i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si vedevano nei pascoli lontani della Canziria, sulla pendice brulla, le immense macchie biancastre delle mandre di Mazzarò; e si udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì e ora no, e il canto solitario perduto nella valle. – Tutta roba di Mazzarò.”²⁶

3. *Verga e Gogol*

Più di quarant'anni fa, studiando questa pagina, in cui “domina il senso vasto, grandioso, nostalgico della campagna uguale e senza confine”,²⁷ constatavo che, “oltre all'evidente rapporto di identificazione roba-paesaggio (espresso in termini epici popolari)”, non andava trascurato l'importante ruolo che nell'*inventio* del Verga gioca “la suggestione della

²⁵ Id., *Il marito di Elena*, cit., pp. 61-62.

²⁶ Id., *La roba*, cit., p. 636.

²⁷ Cfr. A. Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, p. 206.

memoria, la nostalgia per il paesaggio della sua infanzia e adolescenza, così diverso da quello di Firenze e Milano, che aveva davanti mentre scriveva”; e formulavo di seguito la proposta che nell’*incipit* della *Roba* si potesse riconoscere una sorta di “trascrizione” di un passo delle *Anime morte* di Nikolai Gogol, relativo alla vicenda di un nobile di campagna che, “dopo aver iniziato la sua carriera nella pubblica amministrazione, decide di tornare ad occuparsi direttamente delle sue terre e delle trecento ‘anime’ di contadini che le lavoravano”,²⁸ e si mette in viaggio verso la sua campagna:

“In fondo all’anima vennero a ridestarglisi antiche impressioni che da un pezzo non gli affioravano alla coscienza.

Di molti di questi posti, ormai, non si ricordava più...Ed ecco che d’improvviso, senza saper perché, cominciò a battergli il cuore. Quando poi la strada scivolò per uno stretto burrone nel folto d’un enorme bosco selvaggio, e egli poté vedere in alto, in basso, sopra di lui e sotto di lui, quelle querce tre volte secolari, che tre uomini non abbracciavano, mischiate d’abeti, d’olmi e di pioppi, che confondevano insieme, in alto le loro cupole, e alla domanda: ‘Di chi è questo bosco?’, gli risposero: ‘Di Tientietnikov’; quando, traendosi fuori dal bosco, la strada filò via attraverso i pascoli, lungo i boschetti di tremule, di giovani e vecchi salici e vétrici, mentre si profilavano lontano le alture, e poi con due ponti varcò in punti diversi il medesimo fiume, lasciandoselo ora sulla destra, ora sulla sinistra, e alla domanda: ‘Di chi sono questi pascoli e questi prati irrigati?’, gli risposero: ‘Di Tientietnikov’; quando più oltre la strada si sollevò e si mise a correre su un dosso uguale, da una parte della quale erano mèssi non mietute, frumento, segale e orzo, dall’altra tutti quei posti che aveva traversato finora, e che a un tratto apparivano tutti di scorcio in lontananza; quando, man mano oscurandosi, la strada finì con l’entrare nell’ombra degli ampi, ramosi alberi, disseminati sul verde tappeto fino alle soglie del villaggio, e spuntarono le izbe dei contadini e i rossi tetti delle case di pietra padronali, e scintillarono i dorati culmini [della chiesa], mentre febbrilmente palpitando il cuore sapeva, senza più domandare, dove stava arrivando: le impressioni, accumulate senza tregua, proruppero infine in altisonanti parole: ‘Ebbene, non sono stato uno stordito, fino ad oggi? La sorte m’aveva destinato ad essere il signore d’un paradiso terrestre, e io sono andato a impormi la schiavitù di scarabocchiare delle carte morte!’.”²⁹

²⁸ Cfr. G. P. Marchi, *L’anima a Dio e la roba a chi tocca*, in Id., *Concordanze verghiane. Cinque studi con un’appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1970, pp. 159-161.

²⁹ N. Gogol, *Le anime morte*, traduzione di A. Villa, Milano, Mondadori, 1966, pp. 265-266.

La proposta di riconoscere in questa *ouverture* una “trascrizione” (in senso musicale) o una citazione, o un’allusione al passo di Gogol non fu condivisa da uno studioso di cose verghiane, il quale riconobbe bensì che la consonanza era stata valorizzata “con intelligenza”, “puntando sul fatto che il frammento gogoliano è una pagina di memoria e di ritorno nostalgico alla propria terra”; ma ritenne di poter considerare il testo di Gogol “fuori del campo verghiano”, in cui sarebbe stato forzosamente portato “dalle suggestioni del filologismo”. Come antidoto a tali suggestioni veniva proposto il “raffronto, un po’ impertinente – è vero – ma non inutile, con un altro testo classico”, *Le Chat botté* di Charles Perrault con l’iterata formula “C’est à Monsieur de Carabas” suggerita dall’accorto felino ai contadini come risposta alla domanda del re.³⁰ Su questa linea interpretativa, che esclude il legame Verga-Gogol, si è posta di recente una studiosa di letteratura russa, dichiarando la sua propensione per “lo stesso *pattern*, mutuato da un formulario fiabesco (come quello, ad esempio, del *Gatto con gli stivali* di Perrault)”.³¹

Certamente l’oggetto della discussione rientra nella larga sfera dell’opinabile. Non si capisce, peraltro, perché considerare manifestamente infondata l’ipotesi che Verga avrebbe potuto leggere il passo in esame del secondo volume delle *Anime morte* nella traduzione apparsa a Parigi nel 1859;³² tanto più che tale ipotesi era stata giudicata ammissibile da un italianista con larga competenza nel campo delle letterature slave.³³ Né

³⁰ Cfr. S. Campailla, *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron, 1978, pp. 231-233.

³¹ Cfr. C. Olivieri, “Discorso anomalo” su Verga e la Russia, in *Il punto su... Verga e il verismo* (“Annali della Fondazione Verga”, n. s., 2), Catania, Fondazione Verga, 2009, pp. 63-76.

³² N. Gogol, *Les âmes mortes*, traduit du russe par E. Charrière, Paris, Hachette, 1859. Si veda G. P. Marchi, *L’anima a Dio e la roba a chi tocca*, cit., pp. 165-166.

³³ Cfr. C. De Michelis, “I Malavoglia” nei paesi slavi, in *I Malavoglia. Atti del Congresso internazionale di studi. (Catania, 26-28 novembre 1981)*, Catania, Fondazione Verga, 1982 [ma ottobre 1983], p. 866: toccando “la questione dei debiti

giova riscontrare l'assenza dei frammenti relativi alla seconda parte del romanzo di Gogol (compreso il passo che ci interessa) nelle traduzioni italiane apparse nell'Ottocento: il dato in sé non è privo di significato ma appare del tutto irrilevante in ordine alla questione in esame, poichè Verga aveva una conoscenza del francese adeguata per accostare senza difficoltà testi letterari in tale lingua.

Che, del resto, il collegamento Verga-Gogol non fosse privo di una qualche plausibilità è attestato dal fatto che il contatto fra *La roba* e il passo delle *Anime morte* appare esplicitamente proposto da Natale Scalia nella sua monografia dedicata a Verga nel 1922. Non ho difficoltà a dichiarare che non mi era riuscito alla fine degli anni Sessanta di procurarmi il volume, divenuto abbastanza raro anche perché la sua fortuna era stata ostacolata dal giudizio tutt'altro che cordiale espresso da Luigi Russo nell'*Appendice bibliografica* aggiunta nel 1934 alla sua nuova edizione della monografia verghiana del 1919.³⁴ Sicché non mi resta che fare ora quel che non ho fatto allora, dando allo Scalia quel che gli spetta. Lo studioso, dopo aver citato l'*incipit* della *Roba*, osservava in nota:

“Anche Gogol dà, con movenza quasi parallela, il senso della roba: ‘Un nuovo sentimento si impadronì di lui... Quando vide la strada, stringendosi in sentiero perdersi nel folto di un bosco... e quando alla domanda: Di chi è quel bosco? gli rispondevano: È di Tientiotnicoff; quando, uscendo dal bosco, la strada correva per le praterie,

che Verga potrebbe aver contratto con la grande narrativa russa dell'Ottocento”, lo studioso rinvia alle “interessanti osservazioni a proposito di Turgenev” formulate da A. Kirchenstejne, e aggiunge: “si sa della questione del legame che intercorre tra il brano d'apertura de *La roba* e un un frammento della seconda parte delle *Anime morte* di Gogol”, rinviando in nota alle mie *Concordanze verghiane*.

³⁴ Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga. Nuova redazione con appendice bibliografica*, Bari, Laterza, 1934, p. 359: “È un volume pieno di grande amore al Verga e alla Sicilia, ma di scarso valore critico. Cfr. il mio *Elogio della polemica*, Bari, Laterza, 1933, pp. 112-121; ma anche *Siciliana*, Catania, settembre-ottobre, 1923, fascicolo di affettuosa commemorazione dello Scalia, in occasione della sua precoce morte. Allo Scalia si deve anche la compilazione del bel fascicolo di *Siciliana*, gennaio 1923, con buoni articoli di De Roberto, Borgese, Momigliano, Del Cerro, Gillet, ecc.”.

popolate di tremule, di vigne, di vecchi e nuovi salici ed egli domandava: A chi appartengono quelle colline e quelle praterie irrigate? gli rispondevano: A Tientionnicoff, ecc.' — (*Le anime morte*).³⁵

Non è d'altra parte da passar sotto silenzio il fatto che nessuna opera di Gogol è registrata nel catalogo della biblioteca di casa Verga, che attesta invece la presenza di altri scrittori russi e in particolare di Lev Nikolaïevitch Tolstoj, per il quale dichiara particolare ammirazione come risulta da una lettera scritta a Felice Cameroni da Vizzini l'8 aprile 1890:

“Non leggo altro per ora, onde non intorbidarmi e sbigottirmi lo spirito. *La puissance des ténèbres* di Tolstoj³⁶ la conosco da un pezzo, e la trovo una delle più belle, alte e forti concezioni letterarie e teatrali, insisto, come intendo, e come deve essere presto o tardi. In Italia nessuno e nessuno dei comici, chiamiamoli così, avrà mai il senso, la coscienza e il coraggio di un'arte siffatta.”³⁷

³⁵ N. Scalia, *Giovanni Verga*, Ferrara, S.T.E.T., 1922, p. 158. Non credo sia il caso di ricondurre questa ulteriore forma del nome del nostro eroe a una grafia in uso ai nostri giorni, come è stato fatto nel caso della forma “Tientietnikov”, presente nella traduzione di Agostino Villa edita da Mondadori, modificata in “Tentetnikov” (con l'aggiunta magari di un refuso: “Tentenikov”); cfr. C. Olivieri, “*Discorso anomalo*” su *Verga e la Russia*, cit., pp. 64-65. Queste varianti grafiche d'autore (o di traduttore), in sé irrilevanti, vanno conservate in quanto possono costituire un utile indizio per l'identificazione di un determinato testo, nel caso (com'è appunto quello dello Scalia) di indicazioni bibliografiche incomplete. Si tratta comunque di materia da non far cadere troppo dall'alto, come invita a fare Carlo Emilio Gadda a proposito della voce “ciapà”: “‘ciapà’ (italiano *chiappare* o *acchiappare*), nei dialetti lombardi: con tutte le sue variopinte flessioni. Il suono *ce* (dell'italiano celeste) si realizza con *tche* negli atlanti francesi e tedeschi (inglese per lo più *che*) e in genere nella parafonia empirica di chi scrive in dette lingue. Talché molti nomi (africani, cinesi, russi) ci rimbalzano come dei sontuosi Tchapàll, mentre erano nient'altro che dei mansueti e ordinarissimi ciapàll” (cfr. C. E. Gadda, *Un “concerto” di centoventi professori*, in Id., *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di G. De Robertis, Torino, Einaudi, 1960, p. 193).

³⁶ Si veda L. Tolstòj, *La potenza delle tenebre, ovvero Se gli resta preso un ugnello l'uccellino è perduto* [1886], in Id., *Teatro*, trad. ital. Firenze, Sansoni, 1955, pp. 171-279.

³⁷ G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 241. Per un parallelo con *La lupa* si veda S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 233-234.

4. Verga e Tolstoj: convergenze parallele

Il tema dei rapporti tra Verga e Tolstoj è stato richiamato in un articolo di una ventina d'anni fa che si legge con piacere e con frutto,³⁸ e che ha tra l'altro il merito di aver sottolineato la sostanziale inadeguatezza della formula di Russo, secondo il quale:

“Tirare fuori Shakespeare, Manzoni, Tolstoj, a proposito di Verga, non è solo retorica a vuoto, ma segno di grande disorientamento mentale di un mondo. Il Verga è indubbiamente un artista grande, ma poeta di un mondo di passioni elementari, poeta del ‘piccolo mondo antico’ della provincia [...] Orbene il Verga, così fermamente conchiuso ed espressivo nell’opera sua, non varcò certi limiti di un mondo dialettale d’affetti e di ispirazioni; e la sua formazione giovanile, e gli sforzi dell’artista maturo, e l’inaridimento precoce della sua pur robusta vecchiaia, stanno a dimostrare che quella fu la sua virtù, la sua grandezza e insieme la sua angustia e il suo limite. E però, il carattere idiotistico, la classicità dialettale della sua arte (e la formula è solo apparentemente contraddittoria) costituisce la ragione più intrinseca della sua limitata popolarità.”³⁹

Ora, dopo aver ‘tirato fuori’ Gogol, potremmo tirar fuori Alessandro Manzoni, aggiungendo una scheda a quella sopra riportata, citando la “grembiata di fave” che nel *Mastro-don Gesualdo* Bianca regala alla gna Grazia, considerata eccessiva da don Ferdinando che rimprovera la sorella brontolando (“Troppe!... Ne hai date troppe!”),⁴⁰ più che probabile allusione alla scena del capitolo III dei *Promessi sposi*, allorché fra Galdino si presenta per la cerca delle noci in casa di Agnese e Lucia: Lucia versa nel sacco del questuante un “grembiule così carico di noci, che lo reggeva a

³⁸ Si veda S. Campailla, *Discorso anomalo su Verga e Tolstòj*, in Id., *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bonacci, 1986, pp. 45-72. Il saggio prende le mosse da un confronto tra la *Storia dell'asino di San Giuseppe* di Verga e *Cholstomjèr* di Tolstoj: confronto criticamente produttivo, anche se Verga pubblicò il suo racconto nel 1881 mentre quello di Tolstoj uscì nel 1885.

³⁹ L. Russo, *Giovanni Verga. Nuova redazione con appendice bibliografica*, cit., pp. 24-25.

⁴⁰ Cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1002 e si veda p. 1595 (la nota del curatore).

fatica”, provocando il preoccupato rimprovero di Agnese (“tutte quelle noci! [...] in quest’anno!”).⁴¹

E potremmo ‘tirar fuori’ anche un’opera celebratissima di Tolstoj, uscita nel 1886 contemporaneamente al già citato *La potenza delle tenebre*: ci riferiamo a *La morte di Ivan Il’ič*, disponibile nello stesso anno in traduzione francese.⁴² Nella biblioteca di casa Verga è presente l’ottava edizione, uscita nel 1887,⁴³ che Verga certamente poté leggere nel periodo in cui era impegnato a mettere a punto il testo del romanzo da pubblicare nella “Nuova Antologia”.⁴⁴ Il mirabile racconto di Tolstoj è ispirato a una visione dell’uomo e del suo destino ultraterreno radicalmente diversa da quella verghiana; e tuttavia non è improbabile che Verga l’abbia tenuto presente nelle pagine dedicate all’insorgere della malattia, al suo aggravarsi e all’agonia del povero Gesualdo. In un incisivo saggio pubblicato di recente su *La morte dei vinti* si afferma che Verga

“ [...] doveva incontrare il grande Tolstoj, anche se solo per gusto del contrasto, che fa della morte un lasciapassare per la luce dell’autocoscienza. È difficile, infatti, capire fino in fondo il ruolo della morte nell’opera del Verga senza inserirla nel contesto vario, contraddittorio, di un drappello di scrittori che hanno riportato, ognuno a suo modo, l’essere nel tempo, in un insieme aberrante di naturalismo, tendenze tardo-romantiche e grottesche, nichilismo, elementi satirici e inclinazioni per condizioni psicologico-spirituali morbose, in un impasto che esercitò direttamente o indirettamente notevole influenza anche sugli sviluppi del romanzo italiano di fine Ottocento e primo Novecento. In fondo, si può terminare questa nota con l’immagine di Ivan Il’ič sul punto di chiudere gli occhi per sempre in cui si gioca la più forte contropartita nei confronti dell’ideale eroico della morte romantica e dove si celebra la nuova fine dell’antieroe, quella che in queste pagine verghiane è diventata *la morte dei vinti*.

⁴¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., pp. 53-54.

⁴² L. Tolstoj, *La mort*, Traduit et précédé d’une préface par E. Elpérine, Paris, Perrin, 1886. L’edizione contiene *La mort d’Ivan Illitch*, *La mort d’un cheval*, *La mort sur le champ de bataille*, *La mort du prince Andrei*, *Mort de Nicolai Lévine*.

⁴³ Si veda *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Introduzione di S. S. Nigro, Catania, Assessorato Regionale dei beni culturali e ambientali e della P. I. – Soprintendenza ai beni librari per la Sicilia Orientale, 1985, p. 423.

⁴⁴ Si veda C. Riccardi, *I tempi dell’elaborazione del “Mastro-don Gesualdo” [1881-1888]*, in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., pp. IX-LI.

Questa non è la smentita tragica della morte gratuita e buffa, ma il potenziamento drammatico di una morte vissuta dall'interno che non consola, non promette nulla per il dopo, ma rimanda all'indietro, verso il significato della vita. La luce è ritrovata dal moribondo nel suo itinerario a ritroso, in una presenza-chiave situata 'da qualche parte dell'infanzia': 'Qui sì, nell'infanzia, c'era stato qualcosa di effettivamente piacevole, che sarebbe stato pronto a rivivere [...] Soltanto laggiù, lontano, all'inizio della vita, c'era un punto luminoso, poi le cose diventavano sempre più nere, sempre più precipitose'."⁴⁵

Ma proprio la totale assenza di una luce ideale segna l'irriducibile alterità di Gesualdo rispetto a Ivan Il'ič. La luce, per lo più la luce dell'alba, ricorre in Verga non come preannuncio e pegno di salvezza, ma come metafora di svelamento di una realtà amara e senza riscatto.⁴⁶ Così era stato nel finale di *Eros*, alla morte di Adele ("Il marchese levò il capo come svegliandosi, e vide confusamente che i vetri delle finestre cominciavano ad imbiancare. Alla pallida luce dell'alba...")⁴⁷ e poi in *Jeli il pastore* ("ancora i *tre re* non erano tramontati [...] Ora il cielo s'era fatto bianchiccio"),⁴⁸ in *Fantasticheria* ("Un'alba modesta e pallida"),⁴⁹ nei *Malavoglia* alla morte della Longa ("l'alba entrava dalla finestra pallida

⁴⁵ E. Pellegrini, *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, con un percorso fotografico di C. Tosques, Firenze, Florence Art Edizioni, 2013, p. 24. La citazione finale è tratta da L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. ital. di G. Buttafava, Milano, Garzanti, 1981, p. 80.

⁴⁶ Si tratta di un artificio tipico della macchinistica del teatro e del melodramma. Si ricordi come l'amara consapevolezza di un amore non corrisposto ("Ella giammai m'amò") espressa da Filippo nel terzo atto del *Don Carlos* di Giuseppe Verdi si manifesti (come precisa la didascalia) alla fine di una notte di "profonda meditazione", allorché "l'alba rischiarà già le invetriate delle finestre" ("L'aurora imbianca il mio veron! / Già spunta il dì!"). Anche nel terzo atto della *Tosca* di Giacomo Puccini la catastrofe è preparata dalla "luce incerta e grigia che precede l'alba". Cfr. *Don Carlos*, in *Tutti i libretti di Verdi*, Introduzione e note di L. Baldacci, con una postfazione di G. Negri, Milano, Garzanti, 1975, p. 441 e *Tosca*, in *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di E. M. Ferrando, Nota di S. Puccini, Prefazione di R. Tedeschi, Iconografia di G. Pintorno, Milano, Garzanti, 1984, p. 216. Si veda G. P. Marchi, *Per un saggio su Giovanni Verga*, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 2002, pp. 166-167.

⁴⁷ Cfr. G. Verga, *Eros*, in Id., *Opere*, cit., p. 331.

⁴⁸ Cfr. Id., *Jeli il pastore*, in Id., *Vita dei campi*, in Id., *Opere*, cit., p. 352 e p. 355.

⁴⁹ Cfr. Id., *Fantasticheria*, in Id., *Vita dei campi*, cit., p. 337.

come la morta”) e nelle ultime pagine (“Egli levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano, e la Puddara che annunciava l’alba”),⁵⁰ in *Camerati* (“stavolta nell’alba che cominciava a rompere [...]”),⁵¹ in *Lacrymae rerum* (“L’alba imbiancava pallida”).⁵² Così è naturalmente anche nel *Gesualdo*:

“Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s’irrigidì e si chetò del tutto. La finestra cominciava a imbiancare.”⁵³

E così è nel racconto di Tolstoj:

“A un tratto una forza lo colpì al petto, al fianco, gli tolse il fiato, ed egli piombò nel buco; e là, nel fondo del buco, brillava qualcosa. [...]”

Era il punto che Ivan Il’ič piombava nel buco, vedeva la luce e gli si svelava che la sua vita non era stata come doveva, ma ancora c’era rimedio. [...]

Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov’è? Ma che morte? Non c’era più paura perché non c’era più morte.

Invece della morte, la luce. [...]

Poi il gorgoglio e il rantolo si fecero sempre più rari.

‘È finito!’ disse qualcuno su di lui.

Egli udì questa parola e se la ripeté nell’anima. ‘Finita la morte’, si disse. ‘Non c’è più, la morte’.

Trasse il fiato, si fermò a mezzo, s’irrigidì e morì”.⁵⁴

L’evocazione di questa luce, l’allusione al grido di trionfo di san Paolo “Ubi est mors victoria tua?” (*Ad Corinthios*, I, 15, 55), si collocano, giova ribadirlo, in una dimensione del tutto estranea alla cultura materialista del Verga, che condivide invece con Tolstoj l’attenzione alla psicologia del malato destinato all’ultimo passo, con le sue paure, le sue incertezze, le sue illusioni, i suoi scoramenti. Registriamo qui di seguito

⁵⁰ Cfr. Id., *Malavoglia*, in Id., *Opere*, cit., p. 534 e p. 598.

⁵¹ Cfr. Id., *Camerati*, in Id., *Per le vie*, in Id., *Opere*, cit., p. 741.

⁵² Cfr. Id., *Lacrymae rerum*, in Id., *Vagabondaggio*, in Id., *Opere*, cit., p. 922.

⁵³ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1183.

⁵⁴ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il’ič*, cit., pp. 98-100.

alcuni passi paralleli, escludendo di voler con questo accertare un rapporto di dipendenza:

“ [...] il gusto in bocca era sempre più strano, gli sembrava che il suo fiato avesse un odore schifoso, e l'appetito e le forze diminuivano sempre”;⁵⁵

“Don Gesualdo, malato, giallo, colla bocca sempre amara, aveva perso il sonno e l'appetito”;⁵⁶

“Il celebre medico si congedò in aspetto serio, ma non disperante. E alla timida domanda che cogli occhi levati su di lui, brillanti di terrore e di speranza, gli rivolse Ivan Il'ič, se cioè ci fosse possibilità di guarigione, rispose che garantire non si poteva nulla, ma la possibilità c'era”;⁵⁷

“– Tutto questo va benone. Però ditemi se potete guarirmi, vossignoria. [...] – Ecco... Una cosa sola... Voglio sapere prima se mi garantite la pelle...”;⁵⁸

“Poi si calmò, smise non solo di piangere, ma di respirare quasi e si fece attentissimo: pareva ascoltare non una voce che parlasse a suoni ma la voce dell'anima, il corso dei pensieri che s'agitavano in lui.

‘Che vuoi?’ Fu la prima domanda esprimibile a parole che udì. ‘Che vuoi? Che vuoi?’ ripeté a se stesso”;⁵⁹

“Se ne stava alla larga, lì nel cortile o sotto la tettoia, ogni cosa gli stringeva il cuore; ogni cosa gli diceva: Che fai? Che vuoi?”;⁶⁰

“E smise di piangere e, volgendo la faccia alla parete, si mise a pensare sempre a questa medesima cosa: perché, a che scopo tutto questo orrore?”;⁶¹

“Va bene! Ho capito! E volse le spalle, tal quale suo padre, buon'anima. Appena fu solo cominciò a muggire come un bue, col naso al muro”.⁶²

⁵⁵ Ivi, p. 55.

⁵⁶ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1151.

⁵⁷ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., p. 82.

⁵⁸ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 1168-1169.

⁵⁹ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., p. 87.

⁶⁰ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1170.

⁶¹ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., pp. 89-90.

⁶² G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1180. Analoga gestualità era stata introdotta nella descrizione della morte di mastro Nunzio e della malattia di Bianca: “Infine, perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più [...] Oppure non rispondeva affatto, col viso rivolto al muro, implacabile” (cfr. ivi, p. 1106 e p. 1140). Viene in mente il passo in cui Isaia annuncia a Ezechia la morte imminente (“Dispono domui tuae, quia morieris tu, et non vives. Et convertit Ezechias faciem suam ad parietem”, *Isaias*, XXXVIII, 1), nella traduzione di Antonio Martini (“dà sesto alle cose della tua casa, perocché tu morirai e non viverai. E volse Ezechia la sua faccia al muro”) o in quella di Giovanni Diodati (“disponi della tua casa, perciocché tu sei morto,

Tuttavia, anche quando le parole sembrano le stesse, completamente diversa è la temperie in cui si collocano. Verga è attento a non concedere nulla che incrinii un rigoroso materialismo, mentre Tolstoj non si appaga del chiuso orizzonte del naturalismo, come risulta esplicitamente (“Si coricò e prese un romanzo di Zola, ma non lesse e si mise a pensare”).⁶³

Altri esempi avevo raccolto, ma non li presento qui, avvertendo in questo lavoro di schedatura un senso di incongruità e inadeguatezza di fronte a due testi che si pongono ai vertici della letteratura di tutti i tempi. In questi esercizi si può constatare quanto sia ancor oggi valido il messaggio di Seneca, il quale, preoccupato del fatto che “*quae philosophia fuit, facta philologia est*”,⁶⁴ così argomentava, richiamando l'importanza della finalità con cui si affronta un qualsiasi studio:

“Qui grammaticus futurus Vergilium scrutatur, non hoc animo legit illud egregium: *fugit inreparabile tempus*: vigilandum est; nisi properamus, relinquemur; agit nos agiturque velox dies; inscii rapimur; omnia in futurum disponimus et inter

e non viverai più. Allora Ezechia voltò la faccia verso la parete”). Cfr. *La Sacra Bibbia secondo la Volgata tradotta in lingua italiana e con annotazioni dichiarata da monsignore Antonio Martini*, Mendrisio, Tipografia della Minerva Ticinese, 1837, p. 700 e *La Sacra Bibbia, ossia l'Antico e il Nuovo Testamento tradotti da Giovanni Diodati*, Roma, Libreria Sacre Scritture, s. d., p. 582: le due versioni (quella del Martini, peraltro, del 1896-1897) sono presenti in *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, cit., pp. 52-53. Il fatto che i riferimenti biblici possano essere ricondotti a mera coincidenza non ne diminuisce, anzi ne accresce il rilievo. Si veda la battuta di Malpelo a proposito della morte dell'asino della miniera in G. Verga, *Rosso Malpelo*, in Id., *Vita dei campi*, cit., p. 375 (“E se non fosse mai nato sarebbe stato meglio”), che corrisponde a *Matteo*, 26, 24 (“*bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille*”). Su possibili filigrane bibliche riconoscibili nel *Gesualdo* si veda G. P. Marchi, *Verga e il rifiuto della storia*, cit., p. 16 e per alcune osservazioni sulla struttura della prosa verghiana, caratterizzata da un parallelismo sinonimico simile a quello dei libri poetici della *Bibbia*, si veda Id., *L'anima a Dio e la roba a chi tocca*, cit., pp. 172-176.

⁶³ Cfr. L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., p. 87.

⁶⁴ Cfr. Seneca, *Ad Lucilium Epistulae morales*, with an english translation by R. M. Gummere, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1925, vol. III, p. 244 (CVIII, 23).

praecipitia lenti sumus; sed ut observet, quotiens Vergilius de celeritate temporum dicit, hoc uti verbo illum 'fugit'."⁶⁵

Anche questa comunque è una citazione: difficile, per un uomo di lettere (sia pur controriformisticamente emendato e difeso), uscire dalla sua gabbia di parole.

⁶⁵ *Ibidem* (CVIII, 24).

Copyright © 2015

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies