ROSY CUPO

Riscritture e ibridazioni nella produzione drammatica di Giovanni Verga:
Rose caduche *e* Anna Karenina *a confronto*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Il teatro delle contaminazioni: incontri, viaggi e intersezioni»
a cura di M.C. Figorilli, V. Merola
Gruppo di Ricerca AdI "Letteratura e Teatro"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ROSY CUPO

Riscritture e ibridazioni nella produzione drammatica di Giovanni Verga: Rose caduche *e* Anna Karenina *a confronto*

Le opere teatrali giovanili di Giovanni Verga rappresentano una occasione di non poco rilievo per individuare e misurare l'influenza, l'impatto e le tecniche di riuso della letteratura ottocentesca sulla produzione dello scrittore catanese; ciò avviene perché più scoperti sono i riferimenti e meno scaltrite le tecniche di costruzione narrativa. In particolar modo, mi propongo di approfondire il rapporto tra il più acerbo tentativo drammatico, Rose caduche*, e il celebre romanzo di Lev Tolstoj* Anna Karenina*, che ne rappresenta un sicuro modello. Se nota, perché apertamente dichiarata nei carteggi, è la stima profonda nutrita dal Verga nei confronti del grande autore russo, poco sondate sono invece le effettive tangenze letterarie; in* Rose caduche *è riscontrabile non solo il ritorno di una precisa situazione narrativa, ma anche l'approfondimento di uno spazio di indagine lasciato "aperto" da Tolstoj, e cioè il quadro psicologico dell'amante, Aleksej Vronskij, così come delle cause che conducono alla tragedia finale.*

Le opere giovanili di Giovanni Verga rappresentano un'interessante opportunità sotto numerosi aspetti; oltre che consentire, molto più delle opere maggiori, di penetrare nel laboratorio creativo dell'autore, attraverso le "crepe" originate dalle meno scaltrite tecniche di costruzione narrativa, sono molto utili anche per individuare e misurare l'impatto e i modi di riuso della letteratura coeva. Nello studio dell'influsso delle letture giovanili sulla produzione dello scrittore catanese, molto battute (e spesso addirittura sopravvalutate) sono le strade risalenti alla letteratura ottocentesca d'oltralpe, mentre meno indagato, nonostante la profonda ammirazione nutrita dal Verga nei confronti del grande autore russo Lev Tolstoj, è il rapporto con la letteratura russa.[1]

In un mio precedente contributo mi sono soffermata sul rapporto tra il teatro tolstojano e quello verghiano; e ho rilevato il fruttuoso e ininterrotto dialogo che Verga instaura con il suo *alter ego* russo, in particolare analizzando gli echi testuali de *La puissance des ténèbres* (Verga lo cita nel suo carteggio nella traduzione francese che teneva tra le mani) in *Dal tuo al mio*, ultima opera scritta dall'autore e unica scritta espressamente per il teatro.[2] Esistono poi, sui rapporti tra Verga e Tolstoj, due studi di Sergio Campailla e Claudia Olivieri, tra loro strettamente intrecciati. Entrambi gli autori hanno deciso di intitolare il proprio saggio *Discorso anomalo*: su *Verga e Tolstoj*[3] il primo e su *Verga e la Russia* il secondo. L'aggettivo *anomalo* è impiegato da Claudia Olivieri in riferimento alla ricerca presentata da Sergio Campailla, definita come «non filologica, intrigante e superficiale»;[4] nello studio Campailla proponeva infatti una analisi comparativa tra due novelle, *L'asino di San Giuseppe* di Verga e *Cholstomer* di Tolstoj, individuando un possibile parallelismo, che la Olivieri definisce «'superficiale' nel senso letterale del termine, giacché in buona parte incentrato sulla somiglianza esteriore degli animali protagonisti delle due opere, entrambi anomali in quanto pezzati cioè non di razza e pensanti»;[5] e d'altronde gravato dall'impossibilità di istituire una precisa derivazione per motivi cronologici. Ma, rileva giustamente la Olivieri, «rimane peraltro filologicamente irrisolta anche

[1] La lacuna non sorprende, quando si leggono le dichiarazioni fatte sulla letteratura russa da alcuni letterati italiani, come quella di Gian Paolo Marchi (*Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970, 165): «Occorrerebbe ritornare sui grandi romanzi russi, leggendoli magari nelle tradizioni francesi che probabilmente ebbe tra mano Verga; rifare insomma delle non incoraggianti letture, che, […] si sono fatte durante gli anni del ginnasio e del liceo, caratterizzati da una certa grinta rabbiosa e da uno stomaco ferreo».

[2] R. CUPO, *Il teatro realista europeo: Zola, Tolstoj e Verga*, in *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri-G. Longo-A. Manganaro, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno, 2023, 247-261.

[3] S. CAMPAILLA, *Discorso anomalo su Verga e Tolstòj: La "Storia dell'asino di San Giuseppe" e "Cholstomjèr"*, «Rivista di Letteratura italiana», XI (1982), 1, 49-69.

[4] C. OLIVIERI, *Discorso anomalo su Verga e la Russia*, «Annali della Fondazione Verga», II (2009), 63-76: 63.

[5] Ivi, 63-64.

un'altra questione: se Verga *non ha* letto Tolstoj, non viene provato – e nemmeno prospettato – il contrario». Una situazione pertanto "anomala", come il titolo preannunciava, che tuttavia non riceve lumi neanche dal contributo della Olivieri stessa; qui l'autrice si concentra su alcuni aspetti della ricezione verghiana in Russia e segnala la presenza all'Università di Catania dello slavista Domenico Ciampoli, che avrebbe svolto una rilevante funzione di intermediario, diffondendo opere fino allora sconosciute in Italia. Tuttavia, che le letture verghiane siano state ben più ampie di quanto la ricostruzione della biblioteca dell'autore lasci supporre, è un fatto agevolmente ipotizzabile *a priori*.

Ai due saggi qui richiamati se ne è aggiunto nel 2015 un terzo, a firma di Giampaolo Marchi;[6] nel capitolo significativamente intitolato *Convergenze parallele*, l'autore rivela la somiglianza, stavolta sottoposta a una, per quanto non ampia, analisi testuale, tra *La morte di Ivan Il'ič*, uscito nel 1886 in una traduzione francese che Verga ebbe senz'altro tra le mani,[7] e il *Mastro-Don Gesualdo*. In maniera sorprendente, tuttavia, l'autore afferma di voler «escludere […] un rapporto di dipendenza», che le pur rapide notazioni avevano nondimeno inteso suggerire.

Questa breve ricognizione bibliografica è interessante perché lascia intuire quanto ci sia ancora da scoprire sulle reciproche influenze; e nonostante mi trovi in parziale disaccordo con quanto sostenuto dai tre studiosi sopra citati, anche il mio intervento non potrà che limitarsi a indicare una "parallela convergenza" tra uno dei più acerbi tentativi drammatici verghiani, *Rose caduche*, e il celebre romanzo di Lev Tolstoj *Anna Karenina*.

Fornisco alcune informazioni essenziali sul dramma verghiano; opera giovanile degli "anni fiorentini", fu scritta tra il 1867 e il 1868; nel giugno di quell'anno, infatti, il manoscritto, cui Verga aveva evidentemente lavorato fino allora, venne spedito all'amico Nicola Niceforo, che avrebbe dovuto curarne una rappresentazione catanese. Si tratta di un dramma in tre atti, ciascuno riconducibile, nella diversità di ambientazione e di tono che la caratterizza, a un preciso modello culturale. Già notevole si rivela, a quest'altezza cronologica, la tecnica drammatica verghiana, individuata da Gianni Oliva in «un agile movimento scenico che isola i duetti e subito dopo li riassorbe con abilità nel dinamismo corale», e in «dialoghi vivaci, scritti con linguaggio frizzante e affettato, costellato di stranierismi alla moda».[8] Il primo atto, le cui scene si svolgono in un elegante giardino, rappresenta il più acerbo dei numerosi tentativi esperiti dallo scrittore durante la sua carriera artistica di tratteggiare un quadro d'ambiente mondano, che risultasse al contempo dinamico, verosimile e brillante, accogliendo al suo interno diversi "tipi" umani che interagiscono tra loro; l'azione principale è racchiusa nelle battute finali: l'avvocato Paolo Avellini assiste a una inequivocabile e compromettente scena d'amore tra la sua futura sposa, Lucrezia, e l'impenitente cavalier Falconi. Nel secondo atto la vicenda giunge alla sua acme, e al contempo si delinea l'opposizione tra la coppia positiva e quella negativa: Paolo e Lucrezia si riconoscono reciprocamente «nobili d'animo» e fondano su questo un rapporto destinato a rafforzarsi giorno dopo giorno; mentre si salda il destino degli altri due protagonisti: Adele Landi, celebre artista e Alberto Giliotti, poeta e sognatore: la donna, per salvare il proprio onore e l'altrui vita, implora il suo innamorato *de lonh* di rinunciare a battersi con il cavalier Falconi per difenderla, e cede infine all'impeto del suo sentimento. Nel terzo atto si confrontano esplicitamente gli esiti delle due vicende amorose: l'amore ufficiale, convolato a giuste nozze, fondato non sulla cieca passione ma

[6] G. MARCHI, *Citazioni e autocitazioni nel Mastro-Don Gesualdo*, «Parole rubate», XI (2015), 145-166.
[7] Ivi, 161: «Nella biblioteca di casa Verga è presente l'ottava edizione, uscita nel 1887».
[8] G. VERGA, *Teatro*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1987, XXXIV.

sulla «stima» e sull'«amicizia», ha prodotto un nucleo familiare stabile e felice; mentre l'amore "illecito" (ma si badi, solo formalmente nel caso di *Rose caduche*: entrambi sono liberi da vincoli precedenti) e nascosto si è bruciato al fuoco di una passione violenta e non ne rimangono, adesso, che le ceneri.

Già dalla sintesi tratteggiata si coglie dunque una certa somiglianza tra *Rose caduche* e *Anna Karenina*, di Lev Tolstoj. L'analisi dei rapporti intertestuali non può tuttavia essere affrontata con strumenti, per così dire, canonici, per un motivo semplice: la prima pubblicazione di *Anna Karenina*, apparsa in rivista nel 1875, è posteriore alla stesura del dramma di alcuni anni. Né è possibile che sia stato Tolstoj a essere ispirato dal dramma verghiano: non in assoluto, ma certamente nel caso di quest'opera, che rimase inedita durante la vita del Verga, e vide la luce solo nell'edizione mondadoriana del 1952.

A questo punto, il discorso potrà sembrare peregrino; credo tuttavia che possa risultare di qualche utilità rintracciare, come mi propongo di fare nelle pagine a seguire, l'ennesima "consonanza di poetica" tra due autori che ebbero in comune molto di più di quanto sia stato sinora accertato.

Si noterà in via preliminare che nell'analisi delle ascendenze letterarie quest'opera giovanile è stata comunemente ricondotta alle influenze torelliane e dumasiane, con un richiamo che, facile e quasi scontato, andrebbe però meglio analizzato. Al Dumas della *Dame aux camélias* sembrerebbe rimandare il tema dell'amore illecito per una donna perduta; come si è detto, tuttavia qui la donna perduta non lo è affatto; e neppure il rapporto è "illecito", se non per volontà e decoro dell'amata («Son sola, sono artista, l'ultimo imbecille si crede in diritto di insultarmi col suo oro!… […] Sono stimata meno di una donna e la mia riputazione deve essere al di sopra di quella di una duchessa! …», atto II, scena XIV);[9] non si riscontrano altri punti di contatto, né tematici né testuali.

Per quanto riguarda la commedia *I mariti* di Achille Torelli,[10] un esplicito legame narrativo si ravvisa nella, seppur parziale, sovrapponibilità delle trame; anche qui infatti troviamo la coppia positiva Fabio/Emma (assimilabile a quella dei verghiani Paolo e Lucrezia) in cui l'uomo dal carattere irreprensibile riuscirà a inculcare nella moglie, dapprincipio vana e leggera, il culto della famiglia e della vita tranquilla, lontana dalle mondanità e dagli eccessi. Se non mancano gli intrighi, resi quasi indecifrabili dalla sovrabbondanza di personaggi e dalla voluta allusività del linguaggio, questi tuttavia sono limitati agli sgarbi tra mogli annoiate e deluse e mariti infedeli e superficiali. Pur ammettendo senz'altro che Verga abbia conosciuto la commedia *I mariti*, dato lo straordinario successo di pubblico e di critica ottenuto al suo apparire nei maggiori teatri italiani, è però doveroso notare che le differenze sono molto più numerose.[11] Nella commedia torelliana, infatti, è il saggio e buon Fabio a elevare la sua sposa al proprio livello, e la rappresentazione della metamorfosi si riduce alla puntuale e quasi mnemonica ripetizione, da parte della donna, di massime pronunciate

[9] G. VERGA, *Rose caduche*, in Id., *Teatro II. Drammi borghesi, frammenti di commedie e sceneggiature*, edizione critica a cura di R. Cupo, «Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XVII», Interlinea, Novara, 2025, 166.

[10] A. TORELLI, *I mariti*, in *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, vol. V, tomo secondo, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979. Fu scritta e rappresentata nel 1867.

[11] Forse l'unica precisa corrispondenza torelliana può essere individuata in un passaggio dell'Atto V, scena I (ivi, 403): «Ecco compiuto il romanzo del decoro di una moglie, compromesso dal marito e salvato da un innamorato!»; anche nella commedia verghiana, infatti, Alberto intende sfidare a duello il cavalier Falconi per difendere l'onore di una donna che non gli è in alcun modo legata.

dal marito, da cui a poco a poco si lascia persuadere.[12] Ben altrimenti profonda e complessa è l'analisi della psicologia femminile nella commedia verghiana, che sorprende soprattutto pensando all'inesperienza del giovane letterato catanese, che aveva concepito e scritto quest'opera in data assai alta, e prima che il lungo soggiorno fiorentino imprimesse in lui l'idea di un impegno nell'arte che si ponesse l'obiettivo di un rinnovamento necessario.

Tuttavia, se su tali labili punti di contatto è verosimile fondare l'ipotesi di una derivazione, tanto più sorprendenti appaiono le correlazioni tra il terzo atto di *Rose caduche* e *Anna Karenina*, che indicherò rapidamente. Innanzitutto, in entrambe le opere si trova una netta contrapposizione tra la coppia positiva e quella negativa; ben più evidente e "strutturale", in effetti, rispetto a quella prospettata nella commedia *I mariti*, in cui su uno sfondo formato da almeno tre coppie negative, risultato di matrimoni combinati, che intende dipingere la totale crisi dell'istituzione matrimoniale nella società borghese, si staglia la figura del "marito ideale", Fabio. Ancora, nel romanzo russo Kitty è inizialmente innamorata di Vronskij, e attende da lui una proposta di matrimonio che non verrà; anche in *Rose caduche* la giovanissima Lucrezia è segretamente innamorata del cavalier Falconi, e aspetta invano di essere da lui salvata dal matrimonio con Paolo. L'*escamotage* narrativo per il quale Anna risolve positivamente la crisi matrimoniale tra Dolly e Stiva si ripete identico nella commedia verghiana: Lucrezia sarà avvertita del doppio gioco condotto dal cavalier Falconi proprio da Adele, e a lei serberà l'amicizia che si porta a una donna di dubbia moralità a cui tuttavia si deve la propria felicità. La commossa gratitudine spingerà quindi Lucrezia a infrangere l'isolamento a cui Adele si è condannata per preservare il buon nome del proprio amante. Sarà proprio in quell'atmosfera di intensa partecipazione e di affettuosa confidenza che si svolgerà, nel dramma verghiano, una conversazione investita dall'autore di una delicatissima funzione nell'economia dell'opera (e che trova puntuale riscontro in un simile confronto, tra Anna e Dolly, collocata nei capitoli XXVII e XXVIII della VI parte di *Anna Karenina*). In questo dialogo tra le due donne protagoniste, la profonda dignità e la consapevolezza di Lucrezia, che dichiara con orgoglio di aver trovato la ricetta per stabilizzare la propria felicità, «legando [*al marito*] mani e piedi […] con un ricciolo» richiamano da vicino la saggezza e il sano equilibrio di Kitty, che nel suo essere moglie e madre ha trovato la propria realizzazione. L'immagine della felicità «tenuta pei capelli», alla cui saldezza concorre «un angioletto di sei mesi [*che*] stende dalla culla le sue manine», descritta ancora da Lucrezia, evoca la scena finale del romanzo *Anna Karenina*: Lèvin assiste al bagno del figlioletto, notando con gioia, dal modo in cui «risplende» il suo sorriso, che il bambino è in grado di riconoscere la madre mentre si china su di lui.

Ma è nella coppia negativa formata da Alberto e Adele che è possibile individuare i più evidenti punti di contatto con la coppia Anna/Vrònskij, a partire dalla modalità del corteggiamento di Alberto, che segue silenziosamente i passi dell'amata, modalità compendiata nelle parole di

[12] Una veloce esemplificazione nelle battute di seguito riportate, vd. atto II, scena I; ivi, 359: «EMMA: Sono leggera e non voglio essere altro! FABIO: Oh, v'ingannate! – Se avessi avuto menomamente il dubbio che non poteste mai esser altro che leggera, non vi avrei fatto l'onore di darvi il mio nome! (*La guarda severamente*)»; atto II, scena III; ivi, 363: «EMMA: Così… fra il bene e il male… È strana, sai: io non l'amo, quell'uomo; ma pure… non so… mi fa meditare… me ne impone… mi fa stare attenta quando mi parla… mi fa pensare infine, io che non ho mai pensato…»; atto V, scena quarta; ivi, 412: «EMMA: Fabio mi ha insegnato che non basta d'essere onesta, ma che bisogna anche parerlo. RITA: Fabio ti ha insegnato?»; atto V, scena ultima; ivi, 414: «EMMA: Mi guardi dall'alto, è vero, sei così grande tu, e io son così poca cosa! … FABIO (*con grazia*): Ma cosa dice; lei è tutto… lei sta in cima ai miei pensieri… e quindi io sono d'un tanto al disotto di lei…».

Vrònskij: «Perché sono in viaggio? […] Voi lo sapete, io sono in viaggio per essere dove siete voi».[13] Le somiglianze si infittiscono se si circoscrive l'analisi al confronto tra il terzo atto della commedia e il capitolo XXVIII della parte quinta del romanzo. Vrònskij e Anna, dopo un lungo viaggio in Europa, si sono stabiliti in campagna, dove si avvedono subito che «se la società per lui *è* aperta, per Anna *è* chiusa»;[14] la vita ritirata pesa però su Anna, soprattutto quando comincia a notare che Vrònskij, rientrato nella propria città natale, esce regolarmente e prende parte a ritrovi e passatempi che le sono negati; a poco a poco si insinua in Anna il sospetto che l'amore di lui si stia spegnendo. Le parole con cui si è sin qui riassunto il contenuto di questa sezione di *Anna Karenina*, potrebbero senza errore alcuno essere attribuite al terzo atto di *Rose caduche*. La causa della fine della storia d'amore non è, in entrambi i casi, un tradimento: pur in presenza di un sollecito desiderio di accondiscendenza da parte dell'uomo, la donna denuncia la propria insoddisfazione, dovuta al venir meno dell'amore esclusivo e folle che li ha legati un tempo. Dall'altra parte, umana, consequenziale e assai simile è la reazione della donna di fronte al raffreddamento dell'amante; si riportano a confronto due brani molto significativi, che non fanno che esprimere i medesimi moti dell'animo; nel primo esempio, tratto da *Anna Karenina*, è il narratore a ripercorrere i pensieri di Vrònskij, mentre nel secondo (*Rose caduche*) vengono naturalmente affidati al dialogo tra i due:

> Questi accessi di gelosia, che negli ultimi tempi la prendevano sempre più spesso, lo atterrivano; e benché cercasse di nasconderlo, lo raffreddavano verso di lei, anche se riconosceva che la causa della gelosia era il suo amore per lui. Quante volte s'era detto che l'amore di lei era la felicità! Ed ecco, ella lo amava come può amare una donna che per l'amore abbia distrutto tutti gli altri beni di questa vita, ma egli era molto più lontano dalla felicità ora, che quando era partito da Mosca per seguire lei. Allora egli si considerava infelice, ma la felicità era una cosa da raggiungere; ora, invece, sentiva che la felicità più piena era già nel passato. Ella già non era più quale egli l'aveva veduta nei primi tempi. […] Malgrado questo, sentiva che allora, quando l'amore era più violento, egli avrebbe potuto, se l'avesse voluto fermamente, strapparlo quell'amore dal proprio cuore, ma adesso, quando, come in questo momento, gli pareva di non sentire più amore per lei, egli avvertiva che questo legame non poteva più essere spezzato.[15]

> ADELE (*interrompendolo come disperata*): Non dirmi nulla! Non dirmi nulla! Strappami il cuore dal petto con le tue mani piuttosto… mi farai bene! Non ho più speranza, capisci?… No, tu non puoi capire perché ti spezzeresti il capo dalla disperazione su queste pareti!… Non mi ami più!… Peggio ancora! Non puoi più amare!… […]
> ALBERTO (*risoluto ma colla morte nell'anima*): Ascoltami, Adele! Per l'anima mia! Ascoltami!… […] Vorrei amarti… ho bisogno di amarti cogli stessi trasporti, colle stesse frenesie di un tempo… quando tutto il tuo amore, e la tua bellezza, la tua vita non bastavano ad estinguere l'immensa sete che avevo di te!… Quando passavo le notti sotto le tue finestre fantasticando col lume della tua lampada notturna, baciando cogli occhi la tua ombra, sognando ad occhi aperti tutte le carezze e tutte le ebbrezze di una passione insensata il mio sogno non arrivava sino al desiderio di baciare il lembo della tua veste… ed ho bevuto dai tuoi labbri il segreto del tuo cuore! E mi son cullata la tua testa sui miei ginocchi! Ed ho immerso le mie mani nei tuoi capelli ed i miei occhi nei tuoi!… Avrei dato tutto il mio sangue per udire soltanto il mio nome profferito con la tua voce… e tu m'hai detto che mi ami!… E non son morto! E non son rimasto fulminato di delirio, di gioia, di felicità!… Ma poi… quando codesto sogno febbrile di amore non ebbe più misteri per me… quando non ci fu nulla d'inesplorato nel tuo cuore pel mio… io non ho desiderato più nulla!… Nulla!… È orribile!… No! Ho desiderato il fascino, il

[13] L.N. TOLSTOJ, *Anna Karenina*, traduzione di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 2001, 105. VERGA, *Rose caduche*…, 124: «Te lo dice chi è più matto di te… ed ha amato dei mesi, dei lunghi mesi una donna che non conosce, che non si cura di lui, che non sa ch'egli esiste, che l'ha seguita per ogni dove, a Milano, a Firenze, qui, che passa le notti sotto le sue finestre […]». Si veda anche ivi, 130.
[14] TOLSTOJ, *Anna Karenina*…, 536.
[15] Ivi, 532.

> mistero di una volta!… Ho desiderato che fosse ancora un mistero per me cotesto amore di cui mi sono abbeverato sino alla sazietà! È un'orribile malattia del cervello! È l'infame brama dell'ignoto che appagata si spegne… e ci strappa dal cuore ogni illusione, ogni entusiasmo, ogni energia d'amore!… Ho cercato quei sogni partiti alle tue ginocchia, quell'ebbrezza che trovavo nelle tue carezze, quel fascino che c'era nei tuoi occhi!… (*Desolato*) Ho fatto di tutto… ho mentito a te, a me… e non trovo più nulla!… Nulla! Oh; tu non puoi sapere com'è atroce questa tortura!… Odio me stesso, questa inferma e povera natura umana, mi disprezzo, mi maledico! Sono stanco, Adele. Sono orribilmente stanco di questa lotta disperata… e vorrei morire![16]

La prevedibile obiezione, tutt'altro che infondata, è che si tratti di *topoi* romanzeschi; se anche così fosse tuttavia, il numero e l'importanza di tali snodi narrativi nella costruzione quasi simmetrica delle due opere avrebbe dell'incredibile. Una seconda, a parer mio più verosimile ipotesi è che entrambi derivino da una fonte comune, a oggi non rintracciata. Ho lasciato in ultimo le due corrispondenze forse più significative perché strutturali alla concezione di entrambe le opere; la prima riguarda il temporale estivo[17] che riunisce fortuitamente la comitiva nella villa dove Adele si nasconde, esasperando e portando a rottura il rapporto ormai logoro tra Adele e Alberto; il medesimo espediente narrativo ricorre anche nel romanzo tolstojano, dove la nube improvvisa che si addensa sulla brigata riunita nella casa di Lèvin e Kitty, facendo sperimentare a Lèvin il terrore di aver perso moglie e figlioletto, riconcilierà quest'ultimo con la vita e con Dio. La seconda coinvolge i drammatici finali, che potrebbero dirsi quasi ricalcati l'uno sull'altro; le ultime battute del dramma, affidate alle parole della cameriera intermediaria, ricorrono pressoché testualmente in entrambi i testi: nel romanzo tolstojano Anna, dopo aver ordinato alla cameriera di informare Vronskij che non vuole essere disturbata, dichiara: «Se lui verrà, nonostante le parole della cameriera, vuol dire che mi ama ancora. Se invece non verrà, vuol dire che tutto è finito e allora deciderò io che cosa devo fare!»; anche in *Rose caduche* Adele si rivolge alla cameriera per comunicarle qualcosa, ma prima che possa parlare viene da questa informata che Paolo le ha lasciato una lettera; e per quanto Adele tenti di aggrapparsi all'estrema speranza che la missiva rechi un messaggio di riconciliazione, la conferma che Paolo è partito subito dopo averla consegnata, senza attenderne l'effetto, suscita la dolorosa battuta finale: «Partito! Partito! […] Ma tutto è finito!… Sola! … Mio Dio!… Sola!…».[18] Tali parole riecheggiano ancora nella battuta di Anna: «"È andato via! È finita!" si disse Anna, restando in piedi accanto alla finestra»;[19] il grido disperato, che lascia aperto il finale nel dramma verghiano, avvia la rapida discesa verso la catastrofe in *Anna Karenina*.

Nonostante sia da escludere una reciproca dipendenza, le due opere non solo hanno in comune una serie di precise situazioni narrative e di echi testuali; ma sembrano addirittura condividere l'impostazione e gli scopi ultimi, pur nella diversa misura imposta dalle differenti tecniche utilizzate (narrativa e drammatica): descrivere cioè dettagliatamente l'evoluzione dei sentimenti e le relative genuine manifestazioni del rapporto amoroso, con le inevitabili conseguenze sulla stabilità e, in definitiva, sulla felicità dei personaggi. In conclusione, lo studio sinottico dei due testi può forse ambire, per Verga, a illuminare le tappe di un apprendistato letterario che, oltre che dipendere, probabilmente, da letture comuni con il celebre scrittore russo, ha attraversato fasi comparabili

---

16 VERGA, *Rose caduche*…, 200-202.

17 Il temporale, centrale per lo scioglimento della trama, lo era anche nella concezione della commedia; infatti *Nuvole d'estate* era il primo titolo pensato da Verga per l'opera, soppiantato poi dall'immagine analoga delle rose destinate a perire.

18 Ivi, 205.

19 TOLSTOJ, *Anna Karenina*…, 758.

nell'approccio all'analisi della psiche umana; e potrebbe servire a ribadire un fatto sin qui forse non abbastanza segnalato, e cioè la profonda consonanza morale, sentimentale e artistica che legò i due artisti.