



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe LT-10

Tesina di Laurea

Desiderio, corpo e violenza.

Le figure femminili in tre novelle verghiane

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Valeria Benedetti
n° matr.1228747 / LT

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

| | |
|---|----|
| Introduzione | 3 |
| 1. Giovanni Verga: Verismo e critica femminista | |
| 1.1 La vita:«ho cercato sempre di essere vero [...] e se ho sbagliato o non sono riuscito [...] ne ho avuto sempre l'intenzione»..... | 6 |
| 1.2 Il Verismo e l'impersonalità..... | 12 |
| 1.3 Donne verghiane e critica femminista..... | 15 |
| 2. Tre figure femminili sotto la lente | |
| 2.1 Su tre novelle verghiane..... | 20 |
| 2.2 <i>Nedda</i> | 22 |
| 2.3 <i>Vita dei campi</i> | 35 |
| 2.4.1 <i>La Lupa</i> | 37 |
| 2.4 <i>Drammi intimi</i> | 45 |
| 2.5.1 <i>Tentazione!</i> | 54 |
| 3. Per concludere | |
| 3.1 Tra ideologia e letteratura..... | 63 |
| Bibliografia | 70 |

Introduzione

La rappresentazione del desiderio e del corpo femminile, così come quella della violenza, sia essa fisica o psicologica, agita nei confronti delle donne, è stata largamente discussa tra i critici letterari. Infatti, si tratta di tematiche che sono centrali nella letteratura dalle origini. Come prova di questo, basta portare l'esempio dell'*Ippolito* di Euripide e delle sue numerose trasposizioni: dalla *Fedra* di Seneca alla secentesca *Phèdre* di Racine. Tuttavia, è certo anche che, nel Novecento, la critica letteraria femminista ha contribuito a portare nuova linfa vitale a queste tematiche. L'argomento centrale di questa critica consiste nell'individuare le immagini e gli stereotipi della donna in letteratura, i pregiudizi intorno alle donne nella critica e le omissioni nelle opere declinate al maschile. Utilizzando proprio gli strumenti della critica femminista, questo studio intende analizzare le figure femminili e l'espressione del loro desiderio, del loro corpo e della violenza che subiscono all'interno della produzione breve di uno dei maggiori autori del canone italiano, Giovanni Verga. Lo studio intende altresì individuare in che modo l'ideologia maschilista dell'autore si manifesti e il ruolo che essa esercita nel testo letterario.

La scelta dell'autore siciliano è stata determinata sicuramente dalla volontà di indagare alcuni memorabili personaggi femminili apparsi nelle sue novelle. Oltre a questo aspetto, non è possibile negare una personale curiosità e interesse nei confronti della produzione, così ampia e diversificata, di questo autore. Infatti, la traiettoria artistica di Verga lo vede inizialmente impegnato nell'esaltazione del Risorgimento italiano attraverso romanzi intrisi di passionalità e sentimentalismo e, invece, assestarsi al termine della sua carriera assestandosi su posizioni reazionarie, tormentato da un nero pessimismo.

L'obiettivo che questo lavoro si propone è, inoltre, da una parte quello di individuare le tecniche narrative e stilistiche utilizzate dall'autore nei suoi racconti, facendo particolare attenzione all'evoluzione dello stile di Verga nel corso della sua produzione, e dall'altra quello di utilizzare gli strumenti della teoria di Francesco Orlando, il quale, avanzando una critica capace di valorizzare nei testi la presenza di contrari in equilibrio dinamico e conflittuale, ha teorizzato che la letteratura esprima un ritorno del represso.

Prima di prendere in esame i testi si è deciso di dedicare il primo capitolo agli aspetti teorici e storici relativi a Verga più rilevanti per l'analisi successiva. Il capitolo è stato quindi tripartito: nella prima sezione è presente la biografia dell'autore alla quale è stato dedicato ampio spazio per restituire al lettore un'idea quanto più completa di Verga, della sua opera e del suo percorso artistico. Per fare ciò sono state utilizzate citazioni provenienti dai suoi testi e carteggi personali.

Le successive due sezioni illustrano gli aspetti teorici veri e propri. La prima delle due è dedicata al Verismo verghiano e alle sue caratteristiche. La decisione è stata quella di utilizzare le analisi del critico contemporaneo che si è dedicato allo studio dell'opera di Verga con i maggiori risultati, Romano Luperini. Quest'ultimo, in *Verga Moderno*, indaga come l'autore, con la scrittura di *Vita dei campi*, compia una vera e propria svolta all'interno della novellistica italiana dell'epoca e, come prova, è necessario guardare alle differenze di stile tra *Nedda* e *La Lupa*. Luperini utilizza a sua volta gli studi di Luigi Pirandello che, a inizio Novecento, teorizza che la novella moderna si distingue, tra le altre cose, per la centralità che al suo interno è data a un momento culminante. Per consegnare al lettore un'immagine completa del Verismo così come inteso da Verga si sono, inoltre, adoperate citazioni dalla lettera prefatoria a *L'amante di Gramigna*, oltre che da carteggi in cui Verga stesso dichiara le proprie dichiarazioni di poetica. È stata condivisa poi la tesi di Guido Baldi, che per primo definisce come regressione il fatto che nei testi veristi di Verga, mancando il narratore onnisciente, l'autore consegna le redini del racconto al narratore popolare omodiegetico, interno cioè alla vicenda.

Infine, l'ultima sezione del primo capitolo è finalizzata a illustrare in che modo Verga dipinge i propri personaggi femminili, la ricezione da parte della critica a lui contemporanea e non e i problemi interpretativi che sorgono da questa analisi. La sezione, inoltre, illustra brevemente che cosa si intenda per critica femminista, descrivendone le idee principali, in modo tale da fornire al lettore gli strumenti per affrontare l'analisi successiva. Per definire le caratteristiche e i confini di questo genere di critica ci si è affidati agli studi di Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e Elaine Showalter.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi dei tre testi ed è ripartito in quattro sezioni. La prima parte è dedicata ad una breve introduzione alle tre analisi testuali, con la

spiegazione della scelta delle tre novelle e l'illustrazione delle modalità con cui si è deciso di procedere all'indagine.

Prima dell'analisi di *La Lupa* e di *Tentazione!* si trovano le presentazioni delle rispettive sillogi, cioè *Vita dei campi* e *Drammi intimi*, che lo stesso Verga ha redatto inserendo le proprie novelle.

Segue la parte occupata dall'analisi testuale. Durante questa ricerca testuale si è prestata particolare attenzione ai cambiamenti stilistici dell'autore, nonché alle tematiche del desiderio, del corpo femminile e della violenza subita o agita dalle donne verghiane. Nonostante sia difficile non riconoscere il fatto che dalle novelle trapeli l'ideologia maschilista dell'autore, Verga appare consapevole dei giudizi, delle repressioni e delle violenze che i personaggi femminili subiscono. Infatti dipinge donne che, nonostante la volontà di esprimersi liberamente, anche a livello sessuale, vengono puntualmente giudicate e punite dalla società che le circonda. Allo stesso tempo, appare evidente che i suoi personaggi femminili si trovino ad essere molto ambigui e ambivalenti e, in questa loro ambivalenza, è possibile riconoscere il ritorno del represso così come teorizzato da Francesco Orlando. La compresenza di tutti questi elementi rende le novelle verghiane molto interessanti e ancora incredibilmente attuali.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato a un momento di confronto e di bilancio finale delle tre letture, in dialogo con la parte teorica iniziale. Il capitolo è dedicato al rapporto tra l'ideologia dell'autore e l'opera letteraria e, per questa analisi, si sono utilizzate come supporto le interessanti considerazioni che Stefano Brugnolo elabora riguardo al racconto verghiano *Libertà*. Che le novelle di Verga siano influenzate dall'ideologia maschilista e pessimista dell'autore è certo: per l'autore la società, pur nella sua ingiustizia e crudeltà non può cambiare. Tuttavia tutte e tre le novelle analizzate, mentre dicono ai lettori che niente può essere cambiato, allo stesso tempo suggeriscono che ciò è scandaloso perché invece tutto dovrebbe essere cambiato. Sono queste apparenti contraddizioni a rendere le opere verghiane così affascinanti e ancora estremamente attuali.

1. Giovanni Verga: Verismo e critica femminista

1.1 La vita: «ho cercato sempre di essere vero [...] e se ho sbagliato o non sono riuscito [...] ne ho avuto sempre l'intenzione»

È il 2 settembre 1840 quando a Catania nasce Giovanni Verga. La famiglia d'origine è agiata, appartenente alla media borghesia e vanta proprietà e possedimenti in città e provincia. Il nonno materno era stato capo della Carboneria di Vizzini, vicino a Catania, e il piccolo Giovanni cresce in un ambiente liberale in cui non mancavano idee ed interessi letterari.

La prima formazione di Verga avviene alla scuola privata di don Antonino Abate, un sacerdote combattivo e politicamente impegnato nella resistenza ai Borbone nel 1849, fervido promotore dei valori laici e degli ideali patriottici e risorgimentali. Nel 1858 il giovane Verga si iscrive, a Catania, alla Facoltà di Giurisprudenza, ma non consegue mai la laurea. Piuttosto, nel 1860 abbandona gli studi per entrare a far parte, per quattro anni, della Guardia Nazionale, istituita dopo l'arrivo di Garibaldi a Catania per reprimere "disordini" e agitazioni sociali. La Sicilia dell'epoca era infatti attraversata da un periodo di violente sommosse popolari e, soprattutto nella provincia catanese, si assistette alla reazione dei contadini che, esasperati, arrivarono ad uccidere e a saccheggiare. Nel corso della produzione letteraria verghiana l'autore rivivrà con forza drammatica una di queste rivolte, quella di Bronte, con la novella *Libertà* contenuta nella raccolta *Novelle Rusticane*,

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: "Viva la libertà!". Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche, le scuri e le falci che luccicavano¹.

¹Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1979, pag. 338

È in questo periodo che Verga fonda, insieme ad altri, il settimanale politico di orientamento unitario e antiregionalistico *Roma degli Italiani*, ma soprattutto matura la decisione di seguire la vocazione di scrittore. Al periodo catanese, infatti, vanno fatte risalire le prime prove narrative, ispirate dalla formazione patriottica ricevuta nella fanciullezza. Sono romanzi intrisi di passionalità risorgimentale e di sentimentalismo, costruiti sulla mescolanza di eventi storici e peripezie romanzesche, caratterizzati da trame colme di colpi di scena, da eroi senza macchia e da malvagi senza cuore, opere in cui il tema politico si intreccia con quello sentimentale dell'amore purissimo che si giurano l'eroe e l'eroina, secondo il binomio "amore e patria". Si tratta di *Amore e patria*, terminato già nel 1857 e ispirato alla guerra d'indipendenza americana; di *I carbonari della montagna*, pubblicato tra il 1861 e il 1862, che narra invece una storia sulla resistenza all'imperialismo napoleonico e, infine, di *Sulle lagune*, uscito tra il 1862 e l'anno seguente.

Tuttavia, per ottenere maggiore successo come scrittore e conquistarsi un pubblico nazionale, Verga deve abbandonare la sua Sicilia e introdursi negli ambienti mondani e letterari di Firenze e Milano, capitali della cultura e dell'editoria. A Firenze, che nel frattempo è divenuta capitale d'Italia, Verga si trasferisce definitivamente nel 1865, tranne che per un periodo trascorso nuovamente in Sicilia che gli permette di assistere allo scoppio di una nuova epidemia di colera. Non a caso lo scenario del colera tornerà più volte nella narrativa verghiana. A Firenze ha modo di conoscere artisti, scrittori e letterati come Francesco Dall'Ongaro che lo prende sotto la sua ala protettiva. Quest'ultimo, oltre a introdurre Verga in alcuni salotti della città dove lo scrittore può venire in contatto con l'eleganza, gli svaghi e i "drammi intimi" dell'alta società, lo aiuta con la pubblicazione, avvenuta nel 1871, del romanzo epistolare *Storia di una capinera*, che segna l'inizio della sua fama nazionale. Il tema della monacazione centrale nel romanzo è simbolico ed evoca allusivamente la situazione di Verga, insofferente alla chiusa provincia siciliana e, piuttosto, proiettato verso la carriera di scrittore a Firenze. È quindi indicativo che Verga non aderisca all'interpretazione che dà del romanzo lo stesso Dell'Ongaro nella prefazione: Verga rifiuta l'etichetta di letteratura impegnata su temi sociali quali, appunto, quello della monacazione coatta. Invece, dall'ambiente dell'alta società Verga trae materia per una nuova serie di romanzi che avrebbe caratterizzato in senso mondano la sua seconda stagione narrativa, a

cominciare da *Una peccatrice* (1865-1866). A Firenze, inoltre, Verga incontra il conterraneo Luigi Capuana, avviando con lui un sodalizio umano e intellettuale molto importante.

Preceduto dal successo di *Storia di una capinera*, nel 1872 Verga si trasferisce a Milano, dove si ferma per un ventennio. Si inserisce nell'ambiente culturale della città, ancora più proiettata in Europa rispetto a Firenze: stringe rapporti con i principali esponenti della Scapigliatura e si fa conoscere da Emilio Treves, che in seguito diventerà il suo editore. Nei primi anni milanesi Verga prosegue il filone dei romanzi mondani intrapreso a Firenze: *Eva* esce nel 1873, seguito due anni più tardi da *Tigre reale* e da *Eros*. Sono romanzi che risentono fortemente dell'influsso della narrazione scapigliata, segnano il passaggio dal patetico al passionale, essendo sostanzialmente incentrati sul drammatico conflitto tra ideali e realtà quotidiana, fra amori passionali e "romantici" e i semplici ma sereni affetti familiari. Nella prefazione ad *Eva* è evidente l'insofferenza nei confronti della borghesia, in cui l'influenza della Scapigliatura da un lato e la lezione degli scrittori del Realismo e del Naturalismo francesi danno vita a una concezione dell'arte come reazione all'ipocrisia e al perbenismo borghesi e restauratrice della verità dei sentimenti e dei valori ideali.

Ma la fisionomia di Verga come autore di tormentate storie galanti viene stravolta dalla pubblicazione, nel 1874, del bozzetto siciliano *Nedda*, scritto in un momento di grave crisi e profondi dubbi. L'opera sposta, a sorpresa, il baricentro della sua attenzione narrativa dal mondo dei drammi del cuore alla triste realtà di sfruttamento e di miseria della campagne della sua terra. La novella ha un successo così sorprendente da invogliare Verga a cimentarsi di nuovo con il mondo delle sue origini. Per rappresentare questo mondo popolato di pescatori e braccianti, carrettieri e cavatori, mastri e manovali, Verga sente il bisogno di aggiornare il proprio modo di scrivere, assimilando e sviluppando in maniera originale la tecnica naturalista dei narratori francesi. Se *Nedda* è ancora lontana dalla poetica verista dell'impersonalità, già le otto novelle di *Vita dei campi* presentano ben altra compattezza di sguardo e stile, segno di una poetica ormai saldamente raggiunta e matura.

Tuttavia, a differenziare l'autore dai naturalisti francesi c'è il rifiuto totale del vagheggiamento idillico del mondo rurale della Sicilia, che porta Verga a maturare un

sempre più profondo pessimismo e un'ideologia conservatrice. Infatti, i protagonisti delle sue opere sono sempre dei vinti nel tentativo di migliorare la propria condizione di vita. Dalla pubblicazione di *Nedda* fino al 1894 l'attività novellistica di Verga continua senza interruzioni e spesso funge da "bozzetto preparatorio" per la scrittura dei romanzi, che si colloca al centro di questa produzione, negli anni Ottanta. Le due raccolte principali, quelle che daranno più fama all'autore sono *Vita dei campi* (1880), che si avrà modo di analizzare più approfonditamente nel seguito di questa trattazione, e *Novelle rusticane*, pubblicata nel 1882. Quest'ultima registra il fallimento degli ideali risorgimentali tanto cari a Verga durante la giovinezza e descrive la lotta dell'uomo, impotente nei confronti del potere politico, religioso ed economico. Dopo queste due raccolte, Verga torna a cimentarsi con l'ambiente cittadino con la raccolta *Per le vie* (1883): in un mondo dove può accadere solo di sprofondare più in basso, ai miserabili protagonisti non resta che guardare con occhi e cuore pieni d'incanto e d'invidia i ricchi che oziano, si divertono, sprecano, stanno al caldo. Mentre il filo rosso della raccolta successiva *Vagabondaggio*, pubblicata nel 1887, va ricercato nel titolo stesso: l'umanità è in perenne cammino per necessità di lavoro o perché messa in fuga da una realtà ostile oppure perché insegue il sogno di una vita. Ma il suo è un girovagare a vuoto perché spesso si trova, senza volerlo, al punto di partenza e più logora di prima.

Verga continuerà a comporre raccolte di racconti: *Drammi intimi* viene assemblata nel 1884, lo stesso anno dell'esordio drammaturgico di Verga che con *Cavalleria Rusticana*, messa in scena al teatro Carignano di Torino, realizza un vero e proprio trionfo, a cui contribuisce anche il talento della celebre attrice Eleonora Duse, nei panni di Santuzza. Come raccolta, a *Drammi Intimi* seguirà *I ricordi del capitano d'Arce*, uscita nel 1891, e infine con *Don Candeloro e C.* si chiude la stagione novellistica dell'autore, nel momento in cui Verga ha fatto ormai ritorno nella terra natale.

Parallelamente alle novelle, dopo il successo di *Nedda* Verga si dedica al bozzetto siciliano *Padron 'Ntoni*, che avrebbe dovuto essere inizialmente una semplice novella, ma di fatto nel bozzetto si può riconoscere il nucleo originario dei futuri *I Malavoglia*, primo romanzo di un ciclo narrativo che Verga andò maturando negli anni seguenti. Per questo progetto, come espresso nella lettera del 21 aprile 1878 all'amico Salvatore Paolo Verdura,

Verga pensa a una «fantasmagoria», che suggerisce l'idea di un grande affresco e che si differenzia fortemente dalle prime prove veriste, definite invece bozzetti:

Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciauolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità di guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità².

Il suo scopo è quello di formare un affresco della «vita italiana moderna», dalle «classi infime» alle più altolocate, nel segno complessivo di una lotta spasmodica per appagare le proprie aspirazioni. Infatti *I Malavoglia*, cioè il primo romanzo del ciclo, narrano la storia di una famiglia di pescatori di Aci Trezza che cerca di migliorare le proprie condizioni di vita, subendo invece i duri colpi del destino. Si tratta di un romanzo corale, le cui vicende sono scandite non dal tempo storico, ma dalla ciclicità delle stagioni e delle festività religiose. I personaggi non sono descritti ma presentati tramite le azioni e le parole, spesso veicolate dal discorso indiretto libero.

Io mi sono messo in pieno e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse conosciuti diggià e più vissuto con loro e in quel ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali³.

Il secondo romanzo del ciclo, *Mastro-don Gesualdo*, narra nei primi capitoli l'ascesa e il successo di Gesualdo Motta, mentre negli ultimi ne presenta il declino e la morte solitaria. Gesualdo è il prototipo del *self-made man* che, nonostante l'origine popolare, lotta per entrare nell'aristocrazia. Di conseguenza, rispetto a *I Malavoglia* la classe sociale descritta è quella nobile e il protagonista è uno solo. Quindi, alla corallità del primo romanzo si sostituisce un sistema di valori unitario, incentrato sul personaggio principale.

2 G. Verga, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, cit. p.751-752.

3 G. Verga, Lettera di G. Verga a F. Cameroni del 27 febbraio 1881 in *Lettere sparse*, a cura di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 107.

Il ciclo dei *Vinti* si doveva comporre di cinque romanzi, ma rimase incompiuto: Verga non riuscì ad andare oltre i primi due. Il motivo probabilmente è la forte e sconcertante difficoltà di scrittura sperimentata dall'autore: finché si era trattato di mettere in scena una piccola comunità di pescatori, come nel primo romanzo, risultava relativamente facile renderne la psicologia perché questa trovava immediata via di sfogo in comportamenti del tutto spontanei, mentre questo stesso metodo faceva un misero naufragio tra i silenzi, le reticenze e i comportamenti poco spontanei e trasparenti dell'alta società.

Nel 1893 Verga si ritira definitivamente a Catania. Insoddisfatto per i lavori letterari successivi al *Mastro-don Gesualdo*, incapace di condurre a termine il ciclo dei *Vinti* e assillato dalle preoccupazioni economiche, vive nel silenzio e nell'isolamento, tormentato da un pessimismo crescente e cupo. Inoltre, assume posizioni politiche sempre più conservatrici se non apertamente reazionarie: sostenitore della politica di Crispi, nel 1898 elogia la violenta repressione dei moti di Milano compiuta dal generale Bava Beccaris e successivamente aderirà al programma del Partito nazionalista. Nel 1915, allo scoppiare della prima guerra mondiale, si dichiara interventista. Ormai riconosciuto come uno dei narratori italiani più significativi, nel 1920 è nominato senatore e solennemente festeggiato per i suoi ottanta anni: a Catania Luigi Pirandello tiene il celebre discorso ufficiale in cui distingue gli «scrittori di cose» dagli «scrittori di parole», ma Verga non partecipa alle solenni onoranze. Muore a Catania il 27 gennaio 1922, in seguito a una paralisi cerebrale.

1.2 Il Verismo e l'impersonalità

Nel capitolo precedente è stata brevemente trattata la svolta verista di Giovanni Verga e le conseguenze che essa comporta sulle sue opere. A questo proposito, Romano Luperini all'interno di *Verga Moderno*⁴ analizza come il Verga di *Vita dei campi* compia una vera e propria svolta all'interno della novellistica italiana dell'epoca. Come prova di questo basta misurare la distanza stilistica tra *Nedda* e *La Lupa*. Nella prima novella la protagonista viene introdotta da un narratore-testimone che si presenta direttamente sulla scena narrativa, ed è proprio lui a spiegare i fatti e gestire la narrazione. Inoltre, come nei racconti campagnoli della Percoto o di Dall'Ongaro, le sventure dei personaggi sono presentate in serie, quasi come per una successione di *exempla*, senza «momenti decisivi»⁵, per dirla con le parole di Pirandello. Quest'ultimo, infatti, a inizio Novecento teorizza che la novella moderna, a differenza del romanzo che raffigura una situazione colta nel suo processo evolutivo, sia caratterizzata dalla centralità data a un momento culminante, un «eccesso». Quindi, sempre secondo Pirandello, la novella moderna somiglia a una tragedia classica perché entrambe «condensano in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta dilatati o dispersi». In questo senso sono singolari e significative le coincidenze con la riflessione di altri due critici del primo Novecento, ovvero il giovane Lukács di *L'anima e le forme* e di *Teoria del romanzo* e il formalista russo Ejchenbaum. Come in Lukács, la novella non rappresenta analiticamente la totalità di oggetti e di relazioni di una condizione umana colta nella sua genesi, ma sinteticamente, un momento particolare ed estremo; come in Ejchenbaum, è tutta tesa alla sua conclusione, in cui trova il punto di forza e la ragione d'essere.

Tornando alle due opere verghiane, per quanto riguarda *Nedda* dall'inizio alla fine del bozzetto si avverte sempre la presenza del narratore che difende il comportamento della protagonista e cuce gli episodi in un testo completamente organico. La conquista

4 Luperini R., *Verga Moderno*, Bari, Laterza, 2005.

5 L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, in *Le Grazie*, 4, 16 febbraio 1897, ora in *Allegoria*, III (8), 1991, pp. 158-160.

dell'impersonalità, invece, a partire da *Vita dei campi* e soprattutto in *La Lupa* favorisce un cambiamento di strategia narrativa:

salta la mediazione di un narratore (sia esso un personaggio o l'autore stesso) che racconta in prima persona filtrando la vicenda attraverso il proprio punto di vista; la rappresentazione diventa oggettiva e l'azione si fa diretta concentrandosi in pochi primi piani; il racconto si raggruppa in singoli episodi, staccati gli uni dagli altri e dotati ciascuno di un rilievo netto; infine essi sono collocati in una climax narrativa culminante nella conclusione⁶.

Il trovarsi catapultati di colpo dentro la vicenda senza che il narratore senta l'esigenza di spiegare alcunché è il primo aspetto del Verismo che disorienta i lettori. Verga rinuncia al ritratto dei personaggi per dare al lettore «l'illusione della realtà», come scrisse all'amico Felice Cameroni il 27 febbraio 1881. Trasportando il lettore in mezzo ai personaggi del romanzo, come se «li avesse conosciuti diggià» e anzi fosse «vissuto con loro e in quell'ambiente sempre», Verga dava al lettore l'illusione di trovarsi immerso in una vicenda reale. L'autore in realtà aveva manifestato la volontà di abolire il narratore onnisciente già nella *Prefazione* all'*Amante di Raja* – novella che poi in *Vita dei campi* sarebbe diventata *L'amante di Gramigna*. Secondo Verga, per riprodurre fedelmente il «fatto nudo e schietto», «la mano dell'artista» deve rimanere «assolutamente invisibile», in modo che l'opera abbia «l'impronta dell'avvenimento reale», come se si fosse «fatta da sé». Di conseguenza, mancando il narratore onnisciente, Verga consegna le redini del racconto al cosiddetto narratore popolare omodiegetico, interno cioè alla vicenda. Guido Baldi, in un libro pionieristico del 1980, ha definito questo espediente tecnico “regressione”:

Per “mettersi nella pelle dei personaggi” l'autore rinuncia al suo punto di vista di intellettuale borghese, con i parametri gnoseologici, la scala di valori e gli strumenti espressivi che ad esso competono, e regredisce totalmente nell'ottica di un anonimo “narratore” popolare, che appartiene allo stesso ambiente sociale rappresentato; il risultato è che tale “narratore”, essendo interno all'universo mentale del mondo subalterno, dominato dal principio brutale della lotta per la vita, presenta i fatti da una prospettiva decisamente parziale, o addirittura vistosamente deformante, generando un forte attrito con la visione “giusta” della realtà, quella di cui per definizione sono portatori lo scrittore e il lettore [...], visione che però resta del tutto implicita e virtuale rispetto al piano effettuale del narrato.⁷

6 Luperini R., *Verga Moderno*, Bari, Laterza, 2005, cit. p. 95.

7 G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980.

A ridosso di *Nedda*, nel 1875, Verga scrive un “bozzetto marinaresco” dal titolo *Padron 'Ntoni*, il cui protagonista ritorna poi nella novella *Fantasticheria*. Quest'ultima, insieme ad alcune lettere agli amici Verdura e Capuana, alla già citata *Prefazione a L'amante di Gramigna* e a quella de *I Malavoglia*, contiene le dichiarazioni di poetica dell'autore. Nella lettera a Capuana, nello specifico, ai principi fondamentali espressi precedentemente l'autore aggiunge la poetica della distanza. Infatti, parlando proprio del bozzetto *Padron 'Ntoni*, Verga si chiede se non sia il caso di andarsi a «rintanare in campagna [...] fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti». Ma poi avverte che è bene che

io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi⁸?

Si analizzerà come le differenze tra lo stile pienamente verista di *La Lupa* e *Tentazione!* e quello di *Nedda* comportano inesorabilmente delle diversità nella descrizione dei personaggi femminili, nel loro modo di vivere il desiderio o subire violenza e oggettificazione sessuale. Infatti, da una parte *Nedda* conserva i tratti della giovane eroina romantica, la cui incrollabile forza d'animo viene esaltata dalle tribolazioni che deve affrontare tra l'indifferenza, il pregiudizio e l'ostilità generale; la sua storia dolorosa, simile a un vero e proprio calvario, è trattata dal narratore in chiave patetica, allo scopo di muovere a compassione i lettori borghesi. Dall'altra parte invece la forte impressione che *La Lupa* esercita sulle persone emerge tutta dall'indiretto libero, che rappresenta le sensazioni dei paesani, per lo più giudizi di condanna. Così come, apparentemente, non c'è spazio per la pietà nei confronti della giovane donna senza nome, vittima della brutale violenza di *Tentazione!*

8 G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'ateneo, Roma, 1984, cit. p. 80.

1.3 Donne verghiane e critica femminista

Attraverso la propria opera Verga rivela il suo particolare talento nel descrivere le donne. Lavoratrici dei campi e contesse, ballerine e suore, giovani e madri, la diversità dei vari personaggi può essere attribuita, almeno in parte, ai temi distinti e allo stile narrativo dei testi in cui appaiono. È stato infatti già reso conto della traiettoria dell'opera di Verga: dai romanzi giovanili influenzati dai sentimenti patriottici conseguenti all'Unificazione, ai romanzi e alle novelle veriste. Ma, nonostante le differenze all'interno della produzione verghiana, resta una costante dell'autore il ritrarre le donne e le loro vite con un misto di compassione e pessimismo, il che porterebbe a pensare a una certa attenzione alla condizione femminile da parte dell'autore. Tuttavia, come ben sottolinea Susan Amatangelo, la posizione dell'autore rispetto ai personaggi femminili è un vero e proprio problema interpretativo.

Si vedrà anche successivamente nel corso di questa trattazione come i critici avessero tentato di classificare le donne protagoniste della letteratura dell'epoca secondo due stereotipi particolarmente in voga nel diciannovesimo secolo, ovvero quello dell'angelo del focolare e quello della *femme fatale*. Questi stereotipi sono il risultato del fatto che molti autori dell'800 avessero inizialmente esaltato le figure femminili come simbolo patriottico ma, successivamente, in un tentativo di togliere potere a queste figure, tentarono di liquidare questo ruolo, ritenuto ormai troppo eversivo. Di tale programma si fecero garanti gli intellettuali acquisiti nell'area dei gruppi dominanti. Così, l'eroina romantica si trasformò in una mangiauomini, una nemica, una *femme fatale* per l'appunto. Di conseguenza la donna nella letteratura diventa l'incarnazione delle forze dell'istinto e della natura nella sua immediatezza bestiale, oppure, se acculturata, appare come figura concorrente e quindi molto pericolosa. Al contrario, la figura della madre e moglie che, con intensa abnegazione, si dedica solamente alla casa e alla famiglia è l'approdo naturale di questo processo, oltre che un modo rassicurante per prevenire la pericolosa emancipazione dei personaggi femminili⁹.

9 N. Mineo, *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga. Atti del Convegno nazionale*, Perugia, 25-26-27 ottobre 1989, pp 5-6.

Le donne che compaiono nelle opere di Verga sono riconducibili ai due tipi illustrati poc'anzi e in questo modo traspare anche il maschilismo dell'autore stesso. Infatti si vedrà che è impossibile non scorgere nei tratti della Lupa le caratteristiche più tipiche della donna vampiro. Tuttavia, allo stesso tempo, asserire che i suoi personaggi femminili siano fondamentalmente riducibili solo ad essi limita l'interpretazione. Rita Verdirame infatti osserva che, mano a mano, personaggi femminili sempre più sfaccettati popolano le opere verghiane: donne sempre più ambivalenti, che si arricchiscono via via di senso e ci consentono allo stesso tempo di seguire il percorso letterario stesso dell'autore¹⁰.

Come è stato precedentemente anticipato, il contesto sociale per lo più conservatore in cui Verga ritrae le donne e le loro lotte costituisce un secondo problema interpretativo. Infatti, rappresentando un ambiente che rigetta la diversità femminile, l'autore è stato spesso accusato di misoginia¹¹. La questione del conservatorismo di Verga e della sua misoginia nasce inevitabilmente dall'analisi delle sue opere, infatti dopotutto le sue eroine più ribelli incontrano una fine violentissima, come è il caso de *La Lupa*. Questi finali portano il lettore a chiedersi se l'autore stia ammonendo le donne che deviano dalla norma imposta dalla società, oppure se stia semplicemente ritraendo il modo in cui la società stessa giudica, esclude e perseguita le donne che si scontrano con il sistema patriarcale. Si può asserire con sicurezza che è proprio la consapevolezza di Verga delle convenzioni sociali che opprimono le figure femminili a rendere i suoi ritratti così significativi. C'è da aggiungere, inoltre, che il finale tragico che incontrano molte protagoniste verghiane, seppur legato nella maggior parte dei casi alla loro difficile esperienza femminile in un mondo e in una cultura dominati dagli uomini, non le distingue, in realtà, dalle loro controparti maschili: la maggior parte dei personaggi verghiani sono caratterizzati dalla strenua lotta per la sopravvivenza e ne escono, alla fine, sconfitti.

Inoltre, mentre è noto che Verga abbia analizzato e preso ispirazione dai lavori di altri autori, come Manzoni, Flaubert e Dumas, per la costruzione dei suoi personaggi femminili si può ipotizzare che si sia ispirato anche alle attiviste femministe dell'epoca. Nello stesso periodo di attività dello scrittore molte donne in Italia combattevano la società

10 R. Verdirame *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga. Atti del Convegno nazionale*, Perugia, 25-26-27 ottobre 1989, pp. 225-6.

11 In *Verismo e positivismo* (Milano: Arcipelago Edizioni, 1993) Vittorio Spinazzola considera l'atteggiamento di Verga come essenzialmente misogino.

patriarcale e le sue leggi repressive grazie a movimenti nati in Europa intorno agli anni sessanta del diciannovesimo secolo. Tuttavia, è Verga stesso che, alla fine della sua carriera, in una lettera a una giovane donna aspirante scrittrice si definisce «poco [...] femminista¹²» e, mentre questa asserzione fa luce almeno in parte sulla visione dell'autore, allo stesso tempo lascia inevitabilmente delle domande in sospeso e la questione, ancora una volta, non risolta.

A questo problema si aggiunge quello della ricezione dell'autore da parte dalle intellettuali a lui contemporanee. Alcune, infatti, lo considerarono un simpatizzante del movimento di emancipazione, proprio grazie all'attenzione per la rappresentazione della condizione femminile dimostrata. In questo senso va analizzata la lettura che Caterina Percoto fece di *Storia di una capinera*, di cui si è già detto precedentemente. L'autrice considerò Verga come uno scrittore particolarmente attento ai diritti delle donne proprio per aver gettato luce sulla pratica, ancora attuale nell'Italia di fine XIX secolo, della costrizione a prendere i voti. Tuttavia, l'autore stesso fu sorpreso non solo dal successo del romanzo, ma anche dalla lettura, che per altro egli stesso rigettò, fatta della sua opera.

Dunque, risulta veramente difficile definire la posizione di Verga riguardo alla condizione femminile e al femminismo a lui contemporaneo in maniera definitiva, e il contesto in cui egli scrive le sue opere, del tutto patriarcale, non aiuta a comprenderla. Di conseguenza, è difficile non percepire che nelle sue opere filtri inesorabilmente anche l'ideologia maschilista. È tuttavia necessario sottolineare l'attenzione che l'autore dedicò alle donne delle sue opere, tanto che molte delle tematiche centrali verghiane come l'adolescenza femminile, il legame tra madre e figlia, la sorellanza, ma anche le violenze sessuali e il giudizio che la società applica alle donne a ai loro corpi, sono importanti per la critica femminista tutt'ora.

La critica femminista, nata sulla spinta dei movimenti politici di liberazione e della battaglia per i diritti civili degli anni Sessanta, è «un'analisi storicamente fondata che verifica le assunzioni ideologiche dei fenomeni letterari. Il suo tema include le immagini e gli stereotipi della donna in letteratura, le omissioni e i pregiudizi intorno alle donne nella

12 G. Verga, *Lettere sparse*, ed. Giovanna Finocchiaro Chimmirri, Roma: Bulzoni, 1979, no. 494.

critica, e gli strappi nelle storie letterarie declinate al maschile¹³». Nel pensiero femminista il dominio patriarcale dell'uomo sulla donna è considerato la matrice di ogni relazione di potere. Per questo tipo di critica non si tratta quindi soltanto di restituire la voce cancellata delle donne ma di demistificare un'ideologia secolare che ha improntato il discorso della cultura come discorso del maschio: la rappresentazione della donna riflette una costruzione di femminilità legata a convenzioni culturali che situa la donna sotto il controllo maschile e la modella non come soggetto reale ma come proiezione ideale del desiderio dell'Altro. In questo senso, la precoce riflessione che Virginia Woolf elabora in *Una stanza tutta per sé* anticipa il punto di passaggio fondamentale segnato dall'opera *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir. Quest'ultima autrice elabora i temi dell'esistenzialismo sartriano nella prospettiva dell'emancipazione femminile: de Beauvoir distingue il genere come dato biologico e il genere come dato sociale. Ella sostiene che nella storia occidentale il "femminile" è stato costruito come "altro" in opposizione al "maschile", che è considerata la norma, e di conseguenza la donna viene definita solo per differenza, negata nel suo diritto alla soggettività. Necessariamente quindi, per la critica femminista è fondamentale la nozione di corpo che, associata con le donne, si sostiene essere servita come giustificazione per pensare la donna come proprietà, oggetto e bene di scambio.

Il femminismo francese, a differenza di quello americano più pragmatico, ha solide fondamenta nella linguistica e nella psicoanalisi lacaniana. Secondo questo ragionamento pure la nozione marxiana di ideologia è stata messa al servizio dei modi in cui il dominio patriarcale, inteso come regime di rappresentazione, costruisce il soggetto femminile, cioè produce immagini e definizioni della donna volte a legittimare i rapporti di potere esistenti. Così come il critico marxista vuole sollevare il velo mistificante dell'ideologia di classe sottesa ai testi letterari, l'approccio femminista postula una donna reale nascosta sotto la facciata patriarcale del testo: è compito di chi utilizza questo approccio svelare questa verità.

La trattazione che seguirà sarà volta anche ad individuare attraverso gli strumenti della critica femminista in che modo si manifesti l'ideologia maschilista dell'autore e il ruolo delle convenzioni sociali nelle vite di tre personaggi femminili verghiani, da Nedda

13 Showalter E., *New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Pantheon Books, New York, 1986, cit. p. 12.

alla trasgressiva gnà Pina, fino alla tragica donna senza nome di *Tentazione!*. Pur nelle grandi differenze, un tratto che accomuna tutte quante queste protagoniste è il giudizio che in qualche modo sempre ricevono: si vedrà come la visione che la società e la cultura impongono alle donne si scontri drammaticamente con la loro individualità.

2. Tre figure femminili sotto la lente

2.1 Su tre novelle verghiane

L'indagine testuale che segue ha come oggetto tre racconti verghiani. Essendo la produzione di Verga molto ampia e varia, spaziando dalle opere giovanili al Verismo, si è deciso di analizzare tre opere appartenenti a un intervallo di tempo di dieci anni, dal 1874 al 1884. *Nedda*, il primo tra i testi analizzati, è un bozzetto che non appartiene ad alcuna raccolta. Le due novelle seguenti, invece, appartengono a due raccolte distinte: *La Lupa* fa parte di *Vita dei campi* e *Tentazione!* fa parte di *Drammi intimi*.

Come è possibile notare le tre novelle sono analizzate secondo l'ordine di apparizione. Si è preferito disporle seguendo questa logica, in modo tale da analizzare da un lato il cambiamento stilistico di Verga e dall'altro il cambiamento nella trattazione delle donne verghiane. Particolare attenzione è stata data all'individuare il ruolo dell'ideologia all'interno delle novelle e al riconoscere in che modo essa si manifesti.

La prima novella rappresenta un momento significativo nello sviluppo della poetica di Verga, che rinuncia all'autobiografismo diretto delle figure maschili dei romanzi, per proiettare la propria visione del mondo su una giovane donna di bassa estrazione sociale.

La seconda novella fa parte di una raccolta, *Vita dei campi* per l'appunto, che segna l'approdo dell'autore al Verismo. Si tratta di uno dei racconti più memorabili di Verga, soprattutto grazie alla protagonista, una donna che l'autore delinea come sospesa tra tratti tradizionali e tratti eversivi, coraggiosa nel mostrare apertamente il proprio desiderio e nello sfidare l'ordine patriarcale.

L'ultima novella, appartenente a una delle raccolte meno conosciute dell'autore, ha invece un'ambientazione cittadina e racconta di un efferato episodio di stupro e omicidio di cui è vittima un'anonima ragazza.

Si è deciso di analizzare questi tre racconti nello specifico perché tutti quanti presentano delle figure femminili emblematiche nelle loro differenze, ma anche nelle similitudini. Nedda è ancora oggetto di compassione da parte del narratore-Verga, mentre stabilire la posizione dell'autore riguardo alle altre due figure femminili è sicuramente più complicato. Tuttavia, queste donne sono accomunate dal provare e mostrare il desiderio attraverso il corpo, scontrandosi con una società maschilista che non lo permette, o dal subire una violenza che passa anche dall'oggettificazione del loro corpo stesso.

Per quanto riguarda la struttura argomentativa si è deciso di impostare l'analisi a partire dal titolo e dell'incipit, scegliendo le informazioni chiave e relazionandole con il successivo sviluppo del testo. Ogni indagine è composta dall'individuazione dei momenti cardine dell'intreccio e la messa a fuoco di tutti quegli elementi, narrativi, sintattici e lessicali, che permettono una lettura del testo approfondita attraverso gli strumenti della critica femminista, ma anche quelli della critica di Francesco Orlando. Dove possibile sono anche rilevate analogie o differenze sia con altre opere di Verga, sia con altri autori, laddove queste arricchiscano l'analisi.

La conclusione a termine di ogni novella si propone di esporre un'interpretazione dei testi e, nello specifico, delle figure femminili in essi centrali.

2.2 *Nedda*

Il bozzetto rusticano *Nedda* fu pubblicato nel 1874 sulla *Rivista Italiana* e, sempre nello stesso anno, dall'editore Brigola a Milano.

La storia di *Nedda* inizia in una fattoria alle falde dell'Etna, in cui la protagonista, una semplice e rassegnata raccoglitrice di olive, si trova per lavorare. La ragazza è costretta a vagare di fattoria in fattoria in cerca di lavoro per aiutare la madre che è gravemente ammalata e che in seguito morirà. *Nedda*, a questo punto, è sostenuta solo dall'aiuto dello zio Giovanni e, soprattutto, dall'amore per il contadino Janu, con cui ha intenzione di sposarsi. Tuttavia, anch'egli muore in seguito a una caduta durante il lavoro e lascia *Nedda* sola e in attesa di una bambina. A questo punto, la protagonista, già bersaglio di riprovazione da parte degli abitanti del villaggio per essere andata a lavorare non avendo rispettato il lutto per la madre, viene completamente estromessa dalla cerchia sociale e non trova più lavoro. Anche sua figlia in breve muore, non essendo la madre capace di provvedere al suo sostentamento.

Il titolo si riferisce al nome della protagonista della vicenda, un'umile contadina che abita a Ravanusa e che, nella storia, viene chiamata più volte con il soprannome di «varannisa¹⁴» perché originaria di Viagrande. È da notare come Verga, per questo titolo, abbia utilizzato il solo nome della protagonista senza riferimenti alle caratteristiche della donna o a giudizi morali nei suoi confronti, a differenza delle opere precedenti al 1874. È il caso di *Una peccatrice*, in cui il nome della protagonista è rivelato solamente dopo diversi capitoli, mentre in *Storia di una capinera*, inizialmente pubblicato a puntate sul *Corriere delle dame* come *La capinera*, l'animale a cui si fa riferimento allude alla passività del personaggio principale. Anche l'intestazione di *Tigre reale* rimanda agli attributi da *femme fatale* di Nata, come pure il titolo di *Eva* è ambiguo nei confronti della protagonista, ambiguità confermata dallo svolgimento della narrazione in cui si suggerisce che *Eva*, nome per altro già di per sé connotato negativamente, non sia il vero nome della donna¹⁵. Perfino le opere successive a *Nedda* non sono esenti da questo tipo di titolazione, anche se

14 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 234

15 « Si chiamava Eva, o almeno si faceva chiamare così? » (G. Verga, *Eva*, cit., p.91)

con diversa connotazione, basti pensare al caso evidente di *La Lupa*, come avremo modo di analizzare.

La differenza con i titoli delle opere precedenti al 1874 si spiega in parte poiché Verga, come è stato precedentemente anticipato, in procinto di scrivere questo bozzetto abbandona la descrizione della società salottiera e aristocratica e guarda «all'umanità dei derelitti, canta l'epica della miseria, della prepotenza, dell'incomprensione, delle 'vittime', dei rassegnati al destino inesorabile e alle ingiustizie sociali nella rinuncia e nella sconfitta¹⁶». *Nedda*, in questo senso, è il proemio del poema dedicato all'amarezza dell'umanità sfruttata e incompresa che verrà realizzato in *Vita dei Campi*, nei *Malavoglia*, nelle *Novelle Rusticane* e in *Mastro-don Gesualdo*.

A questo punto, è necessario chiarire cosa si intenda per “bozzetto” e la differenza tra di esso e la “novella”. Il termine “bozzetto”, tratto dal linguaggio artistico, a metà dell'Ottocento indica un abbozzo narrativo e descrittivo che ha come oggetto la rappresentazione della vita delle persone comuni, essenzialmente senza differenza dalla “novella”, sebbene la loro diversità di struttura sia oggi per noi evidente. Infatti, attualmente si chiama “bozzetto” un racconto breve senza intreccio forte, che rappresenta personaggi generali e tipici, privo di un finale ad effetto.

È stato detto come *Nedda* anticipi la riflessione verista di Verga. Tuttavia il bozzetto non può ancora essere considerato il momento di svolta dell'autore in tal senso, come lo sarà invece *Rosso Malpelo* nel 1878. Si può piuttosto dire che *Nedda* avvia il tentativo dell'uomo di cultura borghese di cogliere una realtà diversa attraverso l'artificio letterario di separare il tempo della narrazione dal tempo della storia narrata. Ciò è chiaro nell'incipit del bozzetto in cui come è stato precedentemente anticipato, piuttosto che presentare la protagonista della storia, Verga narra l'azione intellettuale del narratore che, seduto davanti al camino di un salotto borghese ricorda un altro focolare, quello della fattoria del Pino, collocata in un altro spazio, in un altro tempo e in un'altra dimensione culturale.

16 P. Toscano, *Attilio Momigliano lettore del Verga*, in AA. VV., *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga. Atti del Convegno nazionale*, Perugia, 25-26-27 ottobre 1989, a cura di Norberto Cacciaglia, Ada Neiger, Renzo Pavese, Leo S. Olschki

E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito, la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna¹⁷.

Siamo ben lontani dal naturalismo e l'autore non riesce ancora a calarsi nella realtà della protagonista scomparendo dietro ciò che racconta. Ne risulta che «Nedda è più compassionata e difesa che compresa¹⁸» e in questo riveste un grande ruolo l'ideologia maschilista dell'autore.

La storia di Nedda, così come viene raccontata ai lettori, si svolge in circa quindici mesi ed è suddivisa in più spezzoni narrativi, a partire dalla presentazione della protagonista e della sua condizione di assoluta povertà fino alla morte di sua figlia.

L'andamento della storia è catastrofico e fin dal primo spezzone narrativo, quello ambientato alla fattoria del Pino alle falde dell'Etna in cui la ragazza si trova per racimolare i soldi per la madre malata, si presenta come una storia caratterizzata da un itinerario dal male al peggio. A segnalarlo è il corpo stesso di Nedda che, nel momento del suo ingresso in scena, in seguito alla chiamata delle compagne di lavoro, è accoccolato nell'«angolo più buio».

Quando le ragazze furono stanche, venne la volta delle canzonette: - Nedda! Nedda la varannisa! - esclamarono parecchie. - Dove s'è cacciata la varannisa?

- Son qua - rispose una voce breve dall'angolo più buio, dove s'era accoccolata una ragazza su di un fascio di legna¹⁹.

Infatti, fin dalla sua prima apparizione, Nedda è connotata da una povertà che appare irrimediabile, dalla tristezza e dall'umiliazione. Lo testimoniano la «voce breve», il tenere «il mento sui ginocchi», gli «occhioni neri, scintillanti, ma asciutti, quasi impassibili» sollevati a guardare la compagna ma subito chinati, i «piedi nudi» e l'annuncio della morte imminente della madre («Ha la mamma che sta per morire»), motivo per cui la ragazza non partecipa agli allegri balli e canti di gruppo. Questi tratti risaltano ancora maggiormente per il fatto che siano presentati su un fondale vivace e allegro, entro i limiti

17 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 231.

18 A. Momigliano, *Dante, Manzoni, Verga*, ed. Cit., pp. 231-232.

19 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 232.

del contesto nel quale della povera gente si trova a compiere un lavoro duro e mal pagato. «La certa arietta montanina che pizzicava le gambe» e le ragazze «allegre, quelle che avevano dei soldi in tasca, o quelle innamorate²⁰» che cantano contrastano con la figura di Nedda. Ella è accomunata alle altre compagne dalla povertà e dalla rusticità ma è più misera di loro, come sottolinea il fattore con una battuta: «sei più povera e più piccola delle altre²¹».

Dopo essere venute a conoscenza della condizione della madre di Nedda, le altre ragazze non esitano a giudicare subito la protagonista («O allora perché hai lasciato tua madre?»), di fatto insinuando che Nedda non si stia comportando da brava figlia. È difficile non leggere in questo atteggiamento poco solidale l'influenza della società patriarcale che contrappone e divide le donne piuttosto che unirle contro di essa. È lo stesso sistema che entra in scena quando, al momento del pagamento settimanale, «gli uomini più turbolenti furono pagati per primi, poscia le più rissose delle donne, in ultimo, e peggio, le timide e le deboli²²». Nella condotta delle compagne è leggibile tra le righe anche il maschilismo dell'autore stesso che rappresenta una Nedda completamente isolata rispetto alla comunità femminile, in grado solo di giudicarla ed escluderla, comportamento che con il proseguire della narrazione e l'accumularsi delle sventure si fa sempre più accentuato. Alle insinuazioni delle compagne di lavoro, Nedda risponde lanciando un'occhiata «simile a quella che un cane accovacciato dinanzi al fuoco lanciava agli zoccoli che minacciavano la sua coda²³». Il paragone con il cane è un tratto ricorrente nei protagonisti di *Vita dei campi*, dalla Lupa fino a Malpelo. L'elemento di selvatichezza di Nedda viene ripreso appena qualche rigo dopo quando, sempre in risposta alle altre ragazze, la protagonista cerca di difendersi dalle accuse:

- Lo zio Giovanni non è ricco, e gli dobbiamo diggià dieci lire! E il medico? e le medicine? e il pane di ogni giorno? Ah! si fa presto a dire! - aggiunse Nedda scrollando la testa, e lasciando trapelare per la prima volta un'intonazione più dolente nella voce rude e quasi selvaggia²⁴.

20 Ibidem.

21 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 236.

22 Ibidem.

23 Ivi, p. 232.

24 Ivi, p.233.

D'altronde, la condizione di Nedda, quella di una giovane adolescente completamente sola nell'affrontare la malattia della madre, non è certamente facile. Infatti l'adolescenza, che viene definita dalla critica americana Patricia Spacks come il momento nella vita in cui i giovani sono alla ricerca del giusto equilibrio tra la coscienza individuale e il mondo che li circonda²⁵, nel diciannovesimo secolo si configura come un processo particolarmente difficile per le giovani. Effettivamente, esse non possono partecipare alla vita pubblica e sono piuttosto invitate ad orientarsi verso la totale abnegazione nei confronti dei bisogni degli altri, siano essi i figli e le figlie o gli uomini della propria famiglia. Ed è verso la cura della madre malata che, infatti, si orientano tutte le azioni e le scelte di Nedda all'inizio del racconto.

I tratti di Nedda vengono arricchiti nel ritratto che Verga fa di lei da ferma, mentre aspetta la distribuzione del pasto da parte della castalda:

Era una ragazza bruna, vestita miseramente; aveva quell'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento. Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non ne avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana²⁶.

È «un ritratto fisico-morale, un ritratto cioè in cui l'aspetto fisico consente una lettura dell'indole del ritrattato, e consente persino d'intravedere la sua storia personale²⁷».

A seguire la descrizione si trova il dialogo tra la protagonista e la castalda. Quest'ultima è generosa e protettiva nelle parole («Perché vieni per ultima? Non sai che gli ultimi hanno quel che avanza?²⁸»), mentre è anche giusta regolatrice dell'ordine di un mondo economico e sociale retto dalla legge della roba («Hai forse lavorato in queste tre giornate perché ti s'abbiano a pagare?²⁹»).

Punto di riferimento di Verga per il tipo di ritrattistica utilizzata per Nedda è Manzoni. La Nedda «accoccolata» nell'«angolo più buio» è modellata sulla figurazione de *I promessi Sposi* di Lucia nel castello dell'Innominato. Il ritratto più simile a Nedda nell'opera di Manzoni è, tuttavia, per analogie nella modalità di conduzione, quello di Gertrude. In entrambi i ritratti ci si trova di fronte a un'alterazione dell'immagine

25 P. Meyer Spacks, *The Female imagination*, New York, Alfred A. Knopf, 1975, cit., p. 114.

26 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 233.

27 D. Conrieri., *Lettura di Nedda*, in *Annali della Fondazione Verga* N 17.

28 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p.234.

29 Ibidem.

femminile. Infatti, se Nedda «forse sarebbe stata bella se gli stenti e le fatiche non ne avessero alterato profondamente [...] le sembianze gentili della donna», allo stesso modo per Gertrude «Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione³⁰». Viene chiamato in causa per entrambe un'ideale di femminilità, per altro tipicamente ottocentesco, che le due, anche se per motivi ben diversi, non possono incarnare.

La differenza di Nedda rispetto a questo ideale viene rimarcata ancora nella conclusione della stessa descrizione:

I cenci sovrapposti in forma di vesti rendevano grottesca quella che avrebbe dovuto essere la delicata bellezza muliebre. [...] Nessuno avrebbe potuto dire quanti anni avesse cotesta creatura umana; la miseria l'aveva schiacciata da bambina con tutti gli stenti che deformano e induriscono il corpo, l'anima e l'intelligenza³¹.

Verga vuole indicare attraverso i riferimenti al corpo della protagonista, ai lineamenti grossolani, ai suoi capelli arruffati, alla postura «raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana», lo stato di degradazione totale della donna. Tuttavia, è da notare che queste caratteristiche convivono con le tracce accennate precedentemente («voce rude e quasi selvaggia») che riconducono alla ferinità di Nedda. Ne consegue che la figura di Nedda qui tratteggiata sia ambigua e ambivalente, scissa in due parti non congruenti tra loro. Da una parte è una ragazza di campagna dotata di una certa avvenenza, pur nella sua grossolanità, di sentimenti, trapelati nel momento in cui ha parlato della propria condizione familiare, e di remissiva ingenuità («balbettò Nedda timidamente³²»). Dall'altra appare come una creatura grottesca, senza età e con tratti selvaggi.

È in questa ambiguità che si cela il *ritorno del represso*, così come teorizzato dal critico Francesco Orlando. Egli avanza una teoria che legittima una critica capace di valorizzare, nei testi, la presenza di contrari in equilibrio dinamico e conflittuale. Ed è la duplicità stessa della protagonista, con la sua voce capace di essere talvolta rude e «quasi selvaggia», talvolta connotata da «un'intonazione più dolente³³», a sembrare contraria e, appunto, in equilibrio drammatico con se stessa. Ed è ancora più interessante constatare

30 A. Manzoni, *I promessi sposi*, IX cit., p. 170.

31 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 233.

32 Ivi, p. 234.

33 Ivi, p. 233.

che, con il proseguire della narrazione, Verga cercherà di sottrarre dalla descrizione di Nedda le linee più aspre utilizzate nella pagina del ritratto di lei. Nel bozzetto la protagonista rappresenta l'Altro, l'esatta controparte delle norme vigenti nella propria epoca e in quella dell'autore, e costituisce in questo modo l'altra faccia di una stessa medaglia³⁴.

La narrazione prosegue con la descrizione del viaggio notturno di Nedda dalla fattoria del Pino fino a Ravanusa, dove si trova la madre inferma.

Il sole era tramontato da qualche tempo e le ombre salivano rapidamente verso la cima della montagna. Nedda camminava sollecita, e quando le tenebre si fecero profonde, cominciò a cantare come un uccelletto spaventato. Ogni dieci passi voltavasi indietro, paurosa, e [...] ella si fermava tutta tremante, come una capretta sbrancata. [...] Quando passava dinanzi ad una cappelletta, accanto alla porta di qualche fattoria, si fermava un istante nella viottola per dire in fretta un'avemaria, [...] poi partiva di passo più lesto, rivolgendosi due o tre volte a guardare il lumicino che ardeva in omaggio alla Santa, nello stesso tempo che faceva lume al fattore, quando doveva tornar tardi dai campi.

Quel lumicino le dava coraggio, e la faceva pregare per la sua povera mamma. Di tempo in tempo un pensiero doloroso le stringeva il cuore con una fitta improvvisa, e allora si metteva a correre, e cantava ad alta voce per stordirsi, [...] ma il suo pensiero correva sempre là, dinanzi al misero giaciglio della sua inferma³⁵.

Poco resta di selvaggio nella ragazza tremante, che si volta all'indietro ogni dieci passi ed è profondamente e sinceramente devota per le immagini sacre.

Per altro, una volta giunta ormai a Ravanusa, Nedda incontra Janu, il ragazzo di cui è innamorata e con cui ha un breve scambio di battute riguardo la condizione della madre. Il dialogo tra i due provoca in Nedda un forte desiderio che si configura come una visione fantastica della natura, che lei immagina tutta intenta a proteggerla ed accarezzarla:

E le parve che le stelle splendessero come soli, che tutti gli alberi, noti uno per uno, stendessero i rami sulla sua testa per proteggerla, e i sassi della via le accarezzassero i piedi indolenziti³⁶.

La studiosa Carla Ricciardi ha indicato nel viaggio di Renzo da Gorgonzola all'Adda il modello della sequenza del ritorno di Nedda, quasi che quest'ultimo sia una riproduzione in scala ridotta e più semplice di quelle de *I promessi sposi*. È da notare che il

34 «Si pensi per esempio a come il desiderio si modelli sempre su un qualche divieto» (S. Brugnolo, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 252).

35 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 237.

36 Ivi, p. 238.

modello di Manzoni agisce prevalentemente per descrivere la misura psicologica e sentimentale della protagonista. In generale, è in questo modo che funziona il modello manzoniano in *Nedda*, come è visibile anche nella rappresentazione del comportamento della protagonista alla morte della madre.

La sequenza narrativa successiva, infatti, inizia con la visita del medico a casa di Nedda, dopo che la protagonista è rientrata finalmente a casa. Il dottore («il quale concedeva ai suoi malati poveri il giorno che non poteva consacrare ai suoi poderi³⁷») porta il triste annuncio della scomparsa imminente della madre alla ragazza, al quale fa seguito poco dopo l'avvento del curato e una mesta funzione. Il comportamento di Nedda alla morte della madre per molti critici pare ispirato all'episodio della madre di Cecilia ne *I promessi sposi*³⁸. Di certo c'è che Nedda si dedica con cura delicata alla madre e Verga rende questo episodio carico di connotazioni che si rifanno alla modestia rustica e alla carenza economica della protagonista.

Quando Nedda ebbe acconciato la morta nella bara, coi suoi migliori abiti, le mise tra le mani un garofano che aveva fiorito dentro una pentola fessa, e la più bella treccia dei suoi capelli; diede ai becchini quei pochi soldi che le rimanevano perché facessero a modo, e non scuotessero tanto la morta per la viottola sassosa del cimitero³⁹.

La protagonista a questo punto resta completamente sola, se non fosse per il supporto dello zio Giovanni, che le consiglia di trovare al più presto un lavoro nuovo per sostentarsi. Egli è l'unico, nel corso della storia, ad applicare i veri principi religiosi e di solidarietà umana nei confronti di Nedda. Infatti, come viene narrato nello spezzone narrativo successivo, il comportamento della ragazza diviene causa di ripudio e di derisione da parte delle altre giovani («le fanciulle, vestite dei loro begli abiti da festa, si tiravano in là sul banco, o ridevano di lei») e degli altri ragazzi («i giovanotti, all'uscire di chiesa, le dicevano facezie grossolane⁴⁰»), dopo che il curato, avendola vista cucirsi un grembiule di domenica, predica in chiesa contro il mal costume di non osservare le feste. Nedda, per tutta reazione, si dimostra mossa da una profonda religiosità e fede, tantoché rimedia subito

37 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p.238.

38 «Al di là delle tante differenze, è indubbio che tra i due luoghi, il manzoniano e il verghiano, vi siano affinità» (D. Conrieri, *Lettura di Nedda*, in *Annali della Fondazione Verga* N 17., cit., p. 178)

39 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 239.

40 Ivi, p. 240.

a ciò che è stato giudicato come un peccato lavorando gratuitamente per il curato. Inoltre, si comporta con pudicizia e dignità, affidandosi a Dio in modo sereno, grato e quasi ingenuo.

Ella si stringeva nella sua mantellina tutta lacera, e affrettava il passo, chinando gli occhi, senza che un pensiero amaro venisse a turbare la serenità della sua preghiera - ovvero diceva a se stessa a mo' di rimprovero che si fosse meritato: - Son così povera! - oppure, guardando le sue due buone braccia: - Benedetto il Signore che me le ha date! - e tirava via sorridendo⁴¹.

La parte seguente dello spezzone narrativo è dedicata all'amore tra Nedda e Janu. Egli è tornato a Ravanusa dopo aver contratto la febbre malarica che gli ha impedito di continuare a lavorare. Il desiderio che Nedda prova per il giovane è variamente descritto e viene associato a descrizioni della natura intorno alla protagonista.

Ella non aggiunse altro, e guardò l'orticello al di là del muricciolo. I sassi umidicci fumavano; le gocce di rugiada luccicavano su di ogni filo d'erba; i mandorli fioriti sussurravano lieve lieve e lasciavano cadere sul tettuccio del casolare i loro fiori bianchi e rosei che imbalsamavano l'aria; una passera, petulante e sospettosa nel tempo istesso, schiamazzava sulla gronda, e minacciava a suo modo Janu, che aveva tutta l'aria, col suo viso sospetto, di insidiare al suo nido, del quale spuntavano tra le tegole alcuni fili di paglia indiscreti. La campana della chiesuola chiamava a messa⁴².

Gli elementi naturali lasciano intuire l'arrivo della primavera, stagione collegata all'amore e al desiderio, anche in ambito animale. E in effetti nella descrizione, che potrebbe essere ricondotta al *topos* classico del *locus amoenus*, fa capolino anche la figura di una passera, tutta sospettosa di Janu, che potrebbe insidiare il suo nido. Questa immagine sembra una prefigurazione dell'inevitabile corso catastrofico della storia di Nedda, nella quale l'amore per Janu si configura come uno sviamento momentaneo e apportatore di nuove sciagure, piuttosto che una vera possibilità di vita alternativa.

Il desiderio dei due personaggi trova espressione in un corteggiamento carico di una «galanteria un po' manesca⁴³». Lo dimostra Janu ripicchiando Nedda, la quale «tutta rossa e sorridente⁴⁴» a sua volta gli aveva allungato un pugno sul dorso. Verga, non limitandosi all'attrazione, sottolinea i tratti rustici dei due, nel loro aspetto fisico, nei loro modi di fare e di vestire. Ancora più rilevante, è il fatto che torni la caratteristica “selvaggia” di Nedda,

41 Ibidem.

42 Ivi, cit., p. 241.

43 Ivi, cit., p. 242.

44 Ibidem.

accompagnata da una caratteristica opposta, a confermare ancora una volta la duplicità della protagonista:

Ella si fece rossa, come se la grossa spesa le avesse dato idea dei caldi sentimenti del giovane, gli lanciò, sorridente, un'occhiata fra carezzevole e selvaggia, e scappò in casa; e allorché udì i grossi scarponi di lui sui sassi della viottola, fece capolino per accompagnarlo cogli occhi mentre se ne andava⁴⁵.

Il rapporto tra Nedda e Janu si intensifica dal momento che entrambi si recano a Bongiardo per cercare lavoro. Sulla via del ritorno verso casa, i due giovani si fermano all'ombra dei campi per pranzare e bere del buon vino. Entrambi ebbri, si scambiano i consueti pugni, questa volta «sull'omero», e una serie di battute, al termine delle quali il giovane chiede a una Nedda reticente e molto imbarazzata di sposarlo. Il motivo della rusticità dei comportamenti è, in *Nedda*, carico di materialità. Nella scena d'amore, preludio di un rapporto sessuale che i due consumano ma che non viene narrato esplicitamente dall'autore, non casualmente la ripetizione del gesto grossolano ma affettuoso del pugno è seguita subito dopo da un raglio di asino «nel quale si condensa come in un simbolo la naturalesca fisicità che pervade la scena⁴⁶».

Ella gli diede un pugno sull'omero e si mise a ridere.

Da lontano si udì il raglio di un asino che sentiva l'erba fresca. - Sai perché ragliano gli asini? - domandò Janu.

- Dillo tu che lo sai.

- Sì che lo so; ragliano perché sono innamorati, - disse egli con un riso grossolano, e la guardò fiso⁴⁷.

Tuttavia, l'idillio d'amore dei due giovani è destinato a durare ben poco.

Infatti Nedda, giunta la Pasqua, confessa in chiesa di avere consumato il rapporto con Janu, ma ciò si rivela causa di ulteriore ripudio e conseguentemente di sfruttamento lavorativo, piuttosto che di perdono e di solidarietà («Da quel giorno nessuna ragazza onesta le rivolse più la parola, e quando andava a messa non trovava posto al solito banco, e

45 Ibidem.

46 D. Conrieri, *Lettura di Nedda*, in *Annali della Fondazione Verga* N 17., cit., p. 183.

47 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 244.

bisognava che stesse tutto il tempo ginocchioni [...] e quelle che le davano da lavorare, ne approfittavano per scemarle il prezzo della giornata⁴⁸). Successivamente, Janu torna a lavorare nonostante abbia contratto nuovamente la febbre malarica. Egli, infatti, decide di partecipare alla rimondatura degli ulivi a Mascalucia e promette a Nedda di sposarla al ritorno. Tuttavia, ciò non sarà possibile, perché il giovane muore in seguito alla caduta da un'alta cima dovuta proprio alla debolezza della febbre. Nedda assiste impotente alle sue ultime ore di vita.

Ella l'ascoltava coi suoi grand'occhi spalancati, pallida come lui e tenendolo per mano. Il domani egli morì⁴⁹.

A questo punto, Nedda resta completamente sola e in attesa di una bambina concepita, di fatto, fuori dal matrimonio. Isolata e «derelitta», la protagonista era comparsa nel bozzetto «accoccolata» nell'«angolo più buio» e finisce, nello spezzone narrativo finale, come «un uccelletto ferito che va a rannicchiarsi nel suo nido⁵⁰».

Nedda, quindi, dà alla luce una «bambina rachitica e stenta⁵¹», di cui Verga narra nelle ultime righe del bozzetto. Nelle sue opere, nel descrivere la maternità Verga non si limita a dividere le madri in due categorie, una positiva e l'altra negativa, ma rappresenta anche «figure materne segnate dallo stigma della diversità⁵²» e dimostra, in questo modo, che essere una buona madre non è un fattore puramente caratteriale e morale ma dipende anche dal contesto socioeconomico e familiare della donna. In questo senso, Nedda è, come anche la Lupa di *Vita dei campi*, una madre appartenente alla classe subalterna che si comporta in maniera inadeguata alle aspettative della società. Infatti, visto che nel diciannovesimo secolo l'esaltazione della maternità è direttamente collegata alla legittimità del matrimonio, la protagonista del bozzetto non viene considerata una vera madre ma piuttosto viene alienata dalla società e in più perde il suo unico vantaggio: la sua abilità di lavorare («Adesso, quando cercava del lavoro, le ridevano in faccia, non per schernire la

48 Ivi, p. 245.

49 Ivi, p. 246.

50 Ibidem.

51 Ibidem.

52 A. Neiger, *Maternità trasgressiva nell'opera verghiana*, in AA. VV., *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga. Atti del Convegno nazionale*, Perugia, 25-26-27 ottobre 1989, a cura di Norberto Cacciaglia, Ada Neiger, Renzo Pavese, Leo S. Olschki

ragazza colpevole, ma perché la povera madre non poteva più lavorare come prima⁵³»)). Discostandosi dal costume e dalla tradizione Nedda incorre inevitabilmente nelle sanzioni del sistema contro il quale lei stessa, seppur in maniera molto diversa dell'aggressività manifestata dalla Lupa, si scaglia non tenendo conto di alcune norme standardizzate e sulle quali esiste un consenso generale.

Le comari la chiamavano sfacciata, perché non era stata ipocrita, e perché non era snaturata⁵⁴.

Il gruppo delle cosiddette comari è compatto nel condannare la difformità di comportamento di Nedda e trasforma la solitudine abitativa della protagonista in vero e proprio isolamento. Non è altrettanto concorde l'autore, che qui esplicitamente vuole denunciare la stortura e l'assurdità della loro morale: per le comari la ragazza è da biasimare perché non ha nascosto la figlia avuta con Janu e si è rifiutata di abbandonarla alla ruota del convento. Invece, per Verga, la scelta di Nedda denota il suo amore materno e l'assenza di ipocrisia. Il «perché» ha la funzione di rassicurare il lettore e di indirizzarlo verso il pensiero dell'autore, che dimostra in questo bozzetto di non avere ancora messo in pratica il principio naturalista dell'impersonalità.

Nonostante la scelta di andare contro le norme della società non abbandonando la figlia, un gesto che è «un atto di scelta e non un sinonimo di disfatta⁵⁵», il coraggio di Nedda non basta, poiché la bimba, nel finale del bozzetto, muore per mancanza di nutrimento.

Nedda la scosse, se la strinse al seno con impeto selvaggio, tentò di scaldarla coll'alito e coi baci, e quando s'accorse che era proprio morta, la depose sul letto dove aveva dormito sua madre, e le s'inginocchiò davanti, cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura.

- Oh! benedette voi che siete morte! - esclamò. - Oh! benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me! -⁵⁶

53 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 246.

54 *Ibidem*.

55 A. Kardiner, citato in R.N. Anshen (a cura di), *La famiglia, la sua funzione e il suo destino*, Milano, Bompiani, 1974, p. 299.

56 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 246.

Verga lascia intravedere ancora una volta la caratteristica “selvaggia” di Nedda, qui sublimata dalla situazione tragica, quando ella stringe al petto la figlia tentando di scaldarla con l’alito e con i baci. Alla fine, alla morte della figlia la protagonista sembra abbandonarsi a un rassegnato fatalismo. «Così era stato di sua madre, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia⁵⁷», questa frase profetica si dimostra anche tristemente vera. La protagonista stessa, infatti, capisce che solo la morte può sottrarre all’inamovibilità di questo destino sociale e familiare.

Nedda si dimostra, nel corso del bozzetto, un modello di religiosità pura, di riservatezza e di cura. In questo senso è visibile il maschilismo dell’autore, che dipinge un personaggio femminile campione di abnegazione nei confronti del prossimo, modellato almeno in parte sulla figura dell’angelo del focolare, molto in voga nel diciannovesimo secolo. Verga, come è stato analizzato, sta esplicitamente dalla sua parte, ma si riferisce a lei per lo più con un’inflessione commiserevole («povera ragazza»). Tuttavia, la figura della protagonista non si limita a questo. Ella, infatti, è pur sempre caratterizzata dallo «stigma della diversità» e decide di rifiutare i modelli comportamentali della classe egemone, seppur non mettendo in atto comportamenti eversivi pari a quelli della gnà Pina ne *La Lupa*, ma anzi muovendosi sempre nel solco della devozione religiosa e del rispetto verso chi rappresenta il potere, siano essi il curato del paese o i padroni che le danno lavoro. Allo stesso tempo, dal suo ritratto, emerge più e più volte nel corso della narrazione la sua caratteristica “selvaggia”, un elemento che sembra contrastare con il resto della sua descrizione. La compresenza di tutti questi elementi è spiegabile proprio grazie al *ritorno del represso*, così come teorizzato da Francesco Orlando. Per spiegare il fascino che la figura di Nedda esercita su noi lettrici e lettori, vale la pena usare le parole che il critico stesso adopera per la *Phèdre* di Racine:

la cosa più interessante per gli spettatori o lettori della tragedia di Racine è che repressione e represso, Minosse e Pasifae, legge e desiderio, sono compresenti e inseparabili l’uno dall’altro nell’animo stesso di Fedra, e proprio questo ne fa un personaggio così straordinariamente commovente e di così straordinaria universalità⁵⁸.

57 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., pp.233-234.

58 F. Orlando, 2002-2003.

2.3 *Vita dei campi*

Vita dei campi è una raccolta di racconti di Giovanni Verga pubblicata per la prima volta nel 1880 e riedita in nuova versione definitiva nel 1897. La raccolta si compone di otto racconti scritti fra il 1878, anno in cui fu pubblicato *Rosso Malpelo* e il 1881, anno in cui fu pubblicata la seconda edizione contenente il racconto *Il come, il quando ed il perché*.

Se *Primavera e altri racconti*, la prima raccolta di novelle pubblicata dall'autore, nella disomogeneità che la contraddistingue, riepiloga i modi già sperimentati da Verga e documenta l'incertezza dell'autore sulla strada da prendere, le novelle di *Vita dei campi* presentano ben altra compattezza di sguardo e stile, segno che la poetica dell'autore è ormai saldamente raggiunta e matura. La raccolta è incentrata ancora una volta sul tema dell'amore, che spesso si configura come rapporto triangolare. Il triangolo diviene per Verga la condizione attraverso la quale analizzare la contrapposizione fra il sentimento naturale e genuino e l'artificiosità e l'omologazione perbenistica della società: la rappresentazione dell'antitesi drammatica fra natura e cultura, fra sentimenti e realtà. L'attenzione per il tema dell'amore permette anche la descrizione di personaggi femminili tra i più memorabili delle opere verghiane: donne che non temono di esprimere il proprio desiderio, come la Peppa de *L'amante di Gramigna*, in cui l'amore, connotato come il provenzale *amor de lonh*, cioè il *tópos* dell'innamoramento per fama, si contrappone all'idea tradizionale di matrimonio. Oppure ne *La Lupa*, come di qui a poco si analizzerà, l'amore si configura come un incesto che si contrappone a una concezione sacrale e tradizionale della famiglia.

Il narratore popolare, cui viene affidato il racconto, esprime un punto di vista collettivo ma di parte, radicalmente ostile al protagonista, messo costantemente in cattiva luce. In un mondo che obbedisce solo alle leggi brutali dell'egoismo, del calcolo e della violenza, non si concepisce nemmeno che qualcuno possa conservare buoni sentimenti o passioni autentiche, per cui chi esce dal coro, chi non si comporta secondo la mentalità corrente, chi insegue scopi diversi dal proprio tornaconto, chi infrange le regole della comunità, deve essere denigrato, emarginato e perseguitato con ogni mezzo. Per questo

motivo i protagonisti di queste novelle vengono spesso sottoposti dal narratore a una degradante descrizione: come si vedrà nel caso della Lupa, dipinta come un vampiro assatanato. Devono pagare con la morte o l'emarginazione il proprio essere diversi, non omologati, portatori di valori arcaici e, allo stesso tempo, in conflitto con l'opinione dominante.

Fin dal titolo la raccolta si propone di analizzare il mondo contadino nei suoi significati più profondi e simbolici. La campagna di Verga, come è già stato esposto nell'analisi di *Nedda*, non è il luogo sano e incontaminato, semplice e laborioso caro alla tradizionale narrativa campagnola, dove, seppur poveri, si viveva però in pace con il mondo. Piuttosto, nelle novelle di Verga la campagna è un luogo ostile in cui vige, come dappertutto, la lotta per la vita, con le sue regole spietate e i suoi tabù.

2.3.1 *La Lupa*

Questa novella, una delle più memorabili di Verga, fu pubblicata inizialmente sulla *Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti* nel 1880, per poi essere raccolta nello stesso anno in *Vita dei campi*.

La vicenda, ambientata nella campagna siciliana, vede protagonista Pina, soprannominata la Lupa dai compaesani. Il nomignolo le è stato dato perché è considerata una vera mangiatrice d'uomini, una *femme fatale* (donna fatale). La Lupa è vedova e ha una figlia, Maricchia, che nessuno vuole sposare per la condotta della madre. Gnà Pina non solo sfida le convenzioni sociali intrattenendo rapporti con più uomini, ma si innamora anche del giovane Nanni, che inizialmente la respinge. La Lupa, quindi, costringe Maricchia a sposare il giovane, in modo da poterlo tenere sempre in casa con sé e viola, in questo modo, il tabù dell'incesto. Incapace di resistere alla donna, Nanni si appresta a ucciderla con una scure, in un finale che lascia un margine di ambiguità.

Il titolo è emblematico e si riferisce, come in *Nedda*, alla protagonista della novella. Tuttavia, a differenza del bozzetto, il titolo *La Lupa* rimanda al soprannome affibbiato dalla comunità di appartenenza alla donna. Similmente, un altro romanzo di Verga, *Tigre Reale*, fa riferimento nel titolo alla *femme fatale* della storia, Nata, con un appellativo che ne lascia parimenti intuire l'aggressività. Infatti, il soprannome di gnà Pina si spiega grazie alla sua fama di mangia uomini e al fatto che incarni un'ideale di sessualità istintiva e animalesca. Il nome stesso rappresenta una sfida alle convenzioni sociali, visto che il lupo tipicamente è collegato all'atteggiamento predatorio maschile. Afferma Amatangelo che

The author's choice of a wolf, in the case of Pina, may hark back to Dante as well as point to the meaning of "lupa" in Sicilian slang: prostitute⁵⁹.

Inoltre, il titolo di questa novella viene ripreso da Grazia Deledda trentadue anni dopo con *La volpe*, pubblicato nel 1912 nella raccolta *Chiaroscuro*. Il racconto costituisce

59 S. Amatangelo, *Figuring Women. A Thematic Study of Giovanni Verga's female Characters*, Fairleigh Dickinson Univ Pr, 2004, cit., pp. 141-142.

una revisione proto-femminista della novella verghiana. Deledda, in questo caso, gioca con la tradizione stessa dello stereotipo della donna fatale, in cui la sessualità femminile viene vista come aggressiva e associata ad animali selvatici. Nonostante descriva il corpo della protagonista come simile a quello dell'animale del titolo, l'autrice lascia al lettore il compito finale di decidere chi sia la vera "volpe" del racconto.

Il titolo *La Lupa*, quindi, introduce i lettori alla donna protagonista del racconto, rivelandone fin da subito le caratteristiche fisiche, morali e caratteriali. È evidente, quindi, che l'ideologia maschilista dell'autore filtri già prima di iniziare la narrazione stessa. Nonostante Verga abbia vissuto per anni a Milano e Firenze, città centrali per il movimento femminista italiano, come è stato precedentemente esposto, la sua posizione verso di esso non è chiara. Certo è, però, che nella società italiana del XIX secolo era considerato impossibile per una donna esprimere il proprio desiderio sessuale in maniera libera. Uno stereotipo come quello della *femme fatale*, opposto e complementare a quello dell'angelo del focolare, esprime la preoccupazione della società patriarcale per le istanze di cambiamento portate avanti dalle donne. Questo cambiamento era visto come un possibile pericolo alla stabilità individuale e collettiva perché sfidava i valori su cui era costruita la società borghese. Di conseguenza gli autori del XIX secolo relegavano le donne non convenzionali alla categoria delle distruttrici e delle donne vampiro.

L'incipit, come l'intera novella, è caratterizzato da una «narrazione rapida, scarnificata ed essenziale⁶⁰». È una parte descrittiva, non c'è ornamento narrativo e viene fin da subito tematizzato il corpo della donna protagonista. È evidente la novità di *Vita dei campi*, prima opera verista di Verga: la voce narrante è lontana dal narratore eterodiegetico tradizionale e, piuttosto, il ritratto iniziale della donna è condotto dal punto di vista della comunità contadina, al punto da riprodurre i modi di dire popolari.

Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano⁶¹.

60 G. Sconamiglio, *Come (ri)leggere "La Lupa" di Giovanni Verga*, Spring, 2009, cit., p. 24.

61 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 83.

La presenza di questo narratore popolare è subito rivelata da una «spiccata caratteristica di oralità⁶²». Il narratore anonimo e senza volto è, come è stato detto, portavoce della comunità rurale e si rivolge a un uditorio (il narratorio, cioè il destinatario interno della narrazione) sottolineando le proprie parole con i gesti. Pina, in questo modo, è la protagonista sia del racconto di Verga sia della storia all'interno della novella stessa.

Quello della Lupa è, a tutti gli effetti, un ritratto fisico. In particolare, risaltano i due «occhi grandi» e le «labbra fresche e rosse che vi mangiavano⁶³», con cui appare come l'incarnazione della lussuria. Questa donna dominata dalla passione erotica viene paragonata da alcuni critici a un'eroina della tragedia greca ma anche ad una divinità tellurica, una *Mater Tellus*⁶⁴. In particolare nell'incipit troviamo delle caratteristiche tipiche di quest'ultimo archetipo come la fertilità, simboleggiata dal suo «seno fermo e vigoroso». Questa figura mitica di divinità femminile primordiale evoca insieme a sé l'immagine di una società antitetica a quella patriarcale repressiva, cioè una società matriarcale in cui l'*eros* poteva essere espresso più liberamente. Tuttavia, la novella è calata in una società patriarcale e, di conseguenza, la Lupa, in quanto portatrice dell'*eros* libero, diventa una forza oscura e perturbante agli occhi dei compaesani.

Ed è proprio quest'ultimo l'elemento che più emerge nel secondo capoverso della novella.

Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai - di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina⁶⁵.

62 G. Baldi, *Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del "diverso"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, GENNAIO/AGOSTO 2007, Vol. 36, No. 1/2, pp. 121-127.

63 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 83.

64 G. Baldi e S. Amatangelo sono entrambi concordi. «[...] critics have concentrated on Pina as an incestuous surrogate mother, comparing her both to a figure in Greek tragedy and to the Earth Mother» (S. Amatangelo, *Figuring Women. A Thematic Study of Giovanni Verga's female Characters*, cit., p. 54).

65 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 83.

Il villaggio nominato nella prima frase non è mai precisato. Verga, mettendo in scena ciò che ha a che fare con il rimosso, il represso e il proibito, decide di spostare il racconto in un altro tempo, nell'ambiente arcaico siciliano, lo stesso di Rosso Malpelo. La comunità coinvolta nel racconto è così arretrata da permettere proprio questa stessa indicibilità. Inoltre, l'autore crea una perfetta osmosi tra le voci dei personaggi, tanto che è difficile attribuire ciò che viene detto dal narratore o piuttosto dal coro. In particolare, da «ella si spolpava» non è esplicito se si tratti di un discorso del narratore, che ripete quanto illustrato nel primo capoverso («vi mangiavano»/ «si spolpava», «due labbra fresche e rosse»/ «con le sue labbra rosse», «due occhi grandi così»/ «con quegli occhi da satanasso») oppure se siano le donne del villaggio a parlare, spaventate dalla carica erotica della Lupa. Verga riesce, in questo modo, a rendere perfettamente la totale identificazione del narratore con il coro rurale.

Sempre nel secondo capoverso gnà Pina viene paragonata ancora una volta ad un animale, ma questa volta diverso da quello del suo soprannome: una cagna. In italiano, questo sostantivo può essere utilizzato in senso figurato con connotazione spregiativa nei confronti di una donna. Si tratta evidentemente di un sostantivo figlio della cultura patriarcale e maschilista. Con esso si attacca da un lato la sessualità della Lupa, mentre dall'altro lato si fa riferimento ancora una volta alla sua aggressività, incompatibile con la società permeata di maschilismo in cui vive. Non è tutto: gnà Pina non solo è «una cagnaccia» ma è anche «sola». Proprio come Nedda o come Malpelo, paragonato anche lui a un «can rognoso⁶⁶», la donna protagonista della novella è completamente alienata dalla società che non ne accetta i tratti eversivi, l'attacco diretto al sistema patriarcale e il rifiuto di reprimere il suo desiderio sessuale.

Verga, inoltre, mette in evidenza l'elemento del desiderio sessuale femminile, che viene accostato al cannibalismo («non era sazia giammai – di nulla», «due occhi grandi così [...] che vi mangiavano», «ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio») proprio perché visto come pericoloso per la società.

È naturale, a questo punto, chiedersi da che parte stia l'autore. Nonostante la presenza della voce del coro rurale, la distanza tra quest'ultimo e il punto di vista implicito

66 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 50.

dello scrittore è meno evidente che in *Rosso Malpelo*, altra novella memorabile di *Vita dei Campi*. Come è stato ripetuto in precedenza, il narratore anonimo è portatore della comunità rurale e, conseguentemente, alla Lupa vengono attribuiti tratti demoniaci («occhi da satanasso») e animaleschi («ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti») che servono a connotarne negativamente la sensualità. Verga non condivide la superstizione popolare alla base del coro narrante, ma allo stesso tempo ne *La Lupa* è molto più difficile comprendere il suo giudizio morale rispetto ad altre novelle della raccolta.

Al dodicesimo rigo viene presentato il secondo dei tre personaggi della novella, ovvero Maricchia, figlia di Pina. Ella è caratterizzata come una timida e rassegnata ragazza in età da marito, la cui cattiva sorte è di avere una mamma simile. Maricchia è del tutto priva di caratteri eversivi e non è descritta fisicamente nella novella, a differenza della trasposizione teatrale dell'opera che può risultare utile leggere per inquadrare meglio il personaggio verghiano. Qui, la «giovanetta delicata e triste», caratterizzata dal «capo biondo» e dai «begli occhi timidi⁶⁷» sembra confermare il fatto che si tratti di un personaggio ricollegabile allo stereotipo dell'angelo del focolare. In antitesi con la madre che gode attivamente dell'amore, Maricchia è molto passiva e viene presentata mentre «piangeva di nascosto, perché [...] nessuno l'avrebbe tolta in moglie⁶⁸».

Successivamente, ha inizio la storia vera e propria con l'entrata in scena del terzo personaggio: Nanni, un giovane ragazzo appena tornato da soldato.

Nel paragrafo sono presenti moduli mitologico-fiabeschi («Una volta la Lupa si innamorò di un bel ragazzo⁶⁹») che vengono ripetuti più volte («La Lupa affastellava manipoli su manipoli, e covoni su covoni», «[...] Nanni, che mieteva e mieteva») e che contribuiscono a creare un'atmosfera di leggenda popolare, sfumando miticamente le proporzioni della protagonista, circondandola di un alone legendario.

Pina, donna spinta da prepotenti pulsioni sessuali e da forti sentimenti ma non più giovane e madre di una figlia, si innamora dunque del giovane. E se ne innamora certamente con il corpo («sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto, e provare [...] la sete che si ha nelle ore calde di giugno⁷⁰»), ma il suo è anche un autentico

67 G. Sconamiglio, *Come (ri)leggere "La Lupa" di Giovanni Verga*, cit., p. 69.

68 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., pp. 83-84.

69 Ibidem.

70 Ibidem.

innamoramento romantico («ma proprio quello che si dice innamorarsi⁷¹»). «La sfera dell'erotismo è essenzialmente la sfera della violenza, la sfera della violazione» e la protagonista ne è vittima fin da subito⁷².

Ma la Lupa si rivela anche un'instancabile lavoratrice:

Nei campi immensi, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli, quando il sole batteva a piombo, la Lupa, affastellava manipoli su manipoli, e covoni su covoni, senza stancarsi mai, senza rizzarsi un momento sulla vita, senza accostare le labbra al fiasco, pur di stare sempre alle calcagna di Nanni, che mieteva e mieteva, e le domandava di quando in quando: - Che volete, gnà Pina? -⁷³

Da un lato è evidente il tema dell'ossessione amorosa, che porta la Lupa ad affastellare, sullo sfondo del paesaggio ardente, manipoli e covoni, quasi come se l'accanita fatica fisica fosse «il sostitutivo dell'esercizio sessuale negato⁷⁴». Dall'altro lato non si può non cogliere il carattere eversivo della donna, sola, che utilizza il suo corpo come vuole, per amare e per lavorare. Pina, dunque, è pericolosa anche perché, come altre *femme fatale*, è forte e lavora come un uomo, come Verga ripete più volte nella novella mettendo l'accento sulla sua forza fisica: «andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti⁷⁵».

A questo punto della novella i personaggi principali che animano la storia sono stati presentati. Pina, Maricchia e Nanni costituiscono anche e soprattutto i tre poli dell'intreccio amoroso e incestuoso che si sviluppa. Infatti, ben presto la Lupa manifesta un'attrazione così potente da riuscire a esprimerla a Nanni: «Una sera ella glielo disse [...]: - Te voglio!⁷⁶». Si dimostra, quindi, sprezzante delle regole patriarcali per cui una donna deve essere pudica, riservata e deve tenere repressa la propria sessualità. Di contro, Nanni risponde di essere intenzionato a sposare Maricchia. Pina, a questo punto, «se ne andò, né più comparve nell'aria⁷⁷». Gli effetti dell'innamoramento repentino della Lupa e del

71 Ibidem.

72 G. Bataille, *L'erotismo*, Milano, Studio Editoriale, 1986, traduzione di A. Dell'Orto, pp. 17-18.

73 Ibidem.

74 G. Baldi, *Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del "diverso"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, GENNAIO/AGOSTO 2007, Vol. 36, No. 1/2, pp. 121-127.

75 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 85.

76 Ivi, p. 84.

77 Ibidem.

momentaneo rifiuto da parte di Nanni vengono raccontati facendo uso di espressioni che rimandano al concetto della donna – demonio («La Lupa si cacciò le mani nei capelli, grattandosi le tempie senza dir parola⁷⁸»).

Segue uno iato temporale, il primo dei numerosi che costellano la novella e che rendono la narrazione rapida ed essenziale, destabilizzando inizialmente il lettore che deve ricostruire da sé in quale momento della vicenda ci si trovi. Vale la pena sottolineare che questi elementi di tipo stilistico e strutturale differenziano grandemente la novella verghiana e la sua trasposizione teatrale, molto più lineare nel descrivere la successione degli eventi. La storia della novella, quindi, riprende «in ottobre⁷⁹», mentre Nanni lavora vicino a casa della Lupa. La donna, presa con sé la figlia, decide di offrirla al giovane proponendogli un contratto di matrimonio, introducendo il tema caro a Verga della “roba” («Essa ha la roba di suo padre⁸⁰»), cioè la bramosia di possesso e l’attaccamento ai beni materiali. Tuttavia, più che il desiderio economico, che comunque al momento sembra muovere Nanni, è il desiderio sessuale proibito a motivare la donna. Infatti in questo modo la Lupa, facendo richiesta di restare nella casa in cui il futuro genero abiterà con Maricchia, vorrebbe in realtà fare in modo di stare più vicina possibile a Nanni.

In queste ultime righe, Verga dipinge, in maniera sintetica e scorciata, il rapporto tra Pina e Maricchia, madre e figlia. La maternità è un tema importante in Verga, soprattutto nelle opere della sua maturità. La sua attenzione per questa tematica, in realtà, è sintomatica dell’esaltazione della maternità non solo nella cultura italiana, ma nel corso dell’intero XIX secolo. In questo periodo, insieme ad essa viene idealizzata la figura stereotipica dell’angelo del focolare, la donna che si dedica esclusivamente ai bisogni fisici, emotivi e spirituali di suo marito e dei suoi figli in maniera completamente disinteressata e altruistica. Paradossalmente, nonostante questa attenzione alla maternità, in questo periodo storico non avviene nessun cambiamento a favore delle madri a livello di legge o di società, tantoché anche in casa la massima autorità, colui che detiene tutto il potere, resta il marito e padre. Nonostante l’esaltazione della maternità nel corso del 1800, non tutte le madri vengono

78 Ibidem.

79 Ibidem.

80 Ivi, p. 85.

idealizzate. Per esempio, le donne che non accettano pienamente la loro identità materna vengono prontamente condannate.

Verga, nelle sue opere, descrive sia “buone” che “cattive” madri. A proposito del caso de *La Lupa*, Susan Amatangelo sottolinea che:

In *La Lupa* (1880), Verga portrays the quintessential bad mother: Pina is lustful, destructive and selfish, the opposite of what a mother (and a woman) should be. [...] That *la Lupa*, in effect, finds a husband for her disgraced daughter only accentuates her perverseness; she has Maricchia marry Nanni so that she can conquer him sexually, thereby setting up an incestuous relationship with her daughter through their shared lover⁸¹

Pina, inoltre, si trova in una situazione particolare rispetto alle altre madri verghiane: è presentata fin dall’inizio della novella come vedova e, quindi, priva di una figura maschile di riferimento in casa. Probabilmente, anche se Verga non lo specifica direttamente, è anche questo il motivo che spinge la donna a lavorare e provvedere alla figlia materialmente. Infatti, è precisato il fatto che Maricchia abbia una buona dote («la sua bella roba nel cassetton») e una casa («la sua buona terra al sole⁸²»). Nonostante questo, Pina distrugge la figlia a livello emotivo e psicologico per appagare il proprio desiderio, minacciando di ucciderla nel caso le si opponga («Se non lo pigli ti ammazzo!⁸³»). A fronte di questa situazione, la giovane non fa che rivelarsi ancora una volta totalmente passiva e completamente incapace di opporsi al volere della madre.

Come è stato analizzato, a partire dall’inizio del quarto paragrafo Verga descrive tre scene d’azione (la Lupa segue Nanni che miete, poi gli confessa il proprio desiderio e, infine, «in ottobre» porta la figlia da Nanni imponendole di sposarlo). A queste scene rapide segue una nuova parte descrittiva e narrativa. Tutta la novella si basa su questa alternanza tra parti descrittive o narrative all’imperfetto e parti di azione al passato remoto in cui la rappresentazione è concentrata e volta ad arrivare a momenti culminanti⁸⁴. I passaggi tra

81 S. Amatangelo, *Figuring Women. A Thematic Study of Giovanni Verga's female Characters*, Fairleigh Dickinson Univ Pr, 2004, cit., pp. 53-54.

82 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 84.

83 Ivi, p. 85.

84 «[nelle] parti di azione al passato remoto la rappresentazione è diretta, tesa, massimamente concentrata, tutta volta a porre in primo piano dei momenti culminanti o, direbbe Pirandello, degli «eccessi» (R. Luperini, *Verga Moderno*, cit. p.96).

queste parti sono talvolta molto bruschi, come nel paragrafo successivo che comincia con l'ennesimo iato temporale:

La Lupa era quasi malata, e la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita.[...] Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli, e sua madre andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti [...] ⁸⁵.

Il taglio è nettissimo: il narratore non dice nulla del matrimonio fra Nanni e Maricchia e sta al lettore ricostruire che esso è avvenuto, che è passato molto tempo in cui Maricchia ha avuto dei figli, e Pina è malata perché non ha ancora soddisfatto il proprio desiderio. In questo contesto, «*In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*⁸⁶» come viene narrato adattando un proverbio siciliano, il profilo della Lupa, identificabile qui con la natura stessa, campeggia come una divinità tellurica su uno sfondo di campagna battuta dal sole implacabile, «la cui arsura diviene come il correlativo oggettivo dell'ardore sessuale del personaggio⁸⁷». La Lupa vaga inquieta per la campagna spinta dal desiderio insoddisfatto ed è anche questa volta giudicata negativamente dal narratore popolare attraverso l'utilizzo del proverbio. Inoltre Verga, per descrivere il vagare di gnà Pina in questo passo, adopera il verbo *errare*, la cui radice riconduce alla voce greca ἔρρειν, cioè andare a male e allontanarsi dal bene, essendo l'idea dell'errore connessa a quella dello smarrimento della giusta strada.

Segue un altro paragrafo, aperto dall'esclamazione *ex abrupto* della Lupa («Svegliati!⁸⁸»). Qui, senza nessuna mediazione narrativa, il narratore popolare introduce la scena di seduzione. È stato precedentemente sottolineato come alla Lupa vengano attribuiti tratti demoniaci da parte del narratore popolare e superstizioso. L'immagine stessa della donna che si aggira assetata per la campagna infuocata non può che riportare alla mente immagini di tipo infernale. Nanni, al culmine della scena dell'incontro sessuale, si trova

85 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 85.

86 Ivi, p.86.

87 G. Baldi, *Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del "diverso"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, GENNAIO/AGOSTO 2007, Vol. 36, No. 1/2, pp. 121-127.

88 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 86.

davanti la Lupa «ritta, pallida, col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone⁸⁹». Il suo punto di vista, che è quello assunto dal narratore popolare, conferma la visione demoniaca della Lupa, con quegli «occhi neri come il carbone» che suggeriscono l'idea di un incantesimo esercitato sull'uomo, quasi come se Pina fosse una maga. Nonostante il riferimento alla dimensione di possessione demoniaca («Andatevene! Andatevene! Non ci venite più nell'aia!⁹⁰»), al primo incontro ne seguono molti altri e da parte di Nanni si sviluppa una vera e propria ossessione erotica:

Ma nell'aia ci tornò delle altre volte, e Nanni non le disse nulla: e quando tardava a venire, nell'ora tra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte [...]⁹¹.

A questo punto, Maricchia si accorge della relazione tra la madre e il marito e, nonostante sia ancora principalmente caratterizzata dall'azione passiva del pianto («e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lacrime e gelosia»), questa volta è riportato, anche se brevemente, il dialogo con cui si ribella al comportamento della madre e decide di rivolgersi alla forza pubblica per denunciare l'incesto («- Ladra! Ladra! [...] - Andrò dal brigadiere, andrò!⁹²»). Come per la madre, è il desiderio a mettere in moto le azioni di Maricchia, che adesso ama e desidera il marito che gnà Pina le aveva imposto.

Il brigadiere, in seguito alla denuncia, fa chiamare Nanni il quale reagisce anch'egli in maniera passiva, chiedendo di essere salvato o di essere piuttosto ucciso, facendo ricorso al tipico lessico della possessione demoniaca («- è la tentazione dell'inferno!», «-Per carità, signor brigadiere, levatemi da questo inferno!⁹³»). Di contro la Lupa, probabilmente dopo essere stata interrogata (ma anche questa mediazione è stata cassata da Verga a favore di uno iato temporale che precipita il lettore immediatamente alla risposta della donna), asserisce: «-No! [...] io mi son riserbato un cantuccio della cucina per dormirvi, quando gli ho data la mia casa in dote. La casa è mia. Non voglio andarmene!⁹⁴». Il narratore, come è

89 Ibidem.

90 Ibidem.

91 Ibidem.

92 Ivi, p.87.

93 Ibidem.

94 Ibidem.

stato analizzato in precedenza, condanna moralmente la trasgressività della donna e, in questo momento della narrazione, la Lupa si dimostra ancor più pericolosa perché, oltre ad essere sessualmente libera, non rispetta le istituzioni e non obbedisce alle intimidazioni del brigadiere, insomma fa vacillare in toto il dominio maschile. Per quanto riguarda Nanni, invece, egli si ritrova soggiogato da una volontà più forte di lui, «perde totalmente la sua autonomia di individuo e in questo modo compromette anche la propria funzione di *pater familias*⁹⁵».

L'allontanamento tra i due amanti è destinato a essere temporaneo. Infatti, dopo che Pina si è vista costretta a lasciare la casa su minaccia del parroco, non passa molto tempo «prima che il diavolo tornasse a tentarlo e a ficcarglisi nell'anima e nel corpo⁹⁶».

Ci si avvia, in questo modo, verso la scena finale tragica, l'explicit in cui tutta la tensione accumulata durante la novella si scarica. Vi si arriva dopo l'ultimo dialogo tra i due amanti, senza alcuna preparazione, ancora una volta dopo uno iato temporale. Spesso i personaggi di *Vita dei campi* agiscono con una violenza che spezza bruscamente la calma apparente. Questa violenza in Pina si esprime come passione e sensualità ma Nanni, che non può più sopportare il rapporto che lo subordina a una donna eversiva e quindi pericolosa, giunge a compiere l'assassinio. Il giovane pensa che solamente con la morte il demone della Lupa non lo tormenterà più. La Lupa, invece, quasi per una sorta di *amor fati* va incontro alla morte che vede come risoluzione della sua passione ribadita, nell'atto stesso di autonegarsi, dall'immagine carica di sensualità dei «manipoli di papaveri rossi⁹⁷». È come se un destino ineluttabile sia insito negli ultimi gesti ciechi e selvaggi di Nanni e di Pina, un destino che li porta a consumare una breve e fulminea tragedia:

Ei come la scorse da lontano, in mezzo ai seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad

95 G. Baldi, *Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del "diverso"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, GENNAIO/AGOSTO 2007, Vol. 36, No. 1/2, pp. 121-127.

96 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 88.

97 «Così come carica di *pathos* suggestivo è la chiusa del racconto, su cui grava un senso di fato tragico, con il personaggio che quasi per una sorta di *amor fati* va incontro alla morte come unica soluzione per una passione insostenibile e devastante, ribadita però, nell'atto stesso di autonegarsi, dalla straordinaria immagine simbolica dei «manipoli di papaveri rossi», densa di tutta la carica di prepotente sensualità che anima la protagonista» (G. Baldi, *Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del "diverso"*).

andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. - Ah! malanno all'anima vostra! - balbettò Nanni⁹⁸.

Si è detto e scritto molto su questo finale, in ultima analisi davvero ambiguo. Nonostante l'intenzione dell'autore sia chiara, visto che Verga dichiarò in varie occasioni che nella novella Nanni uccide la Lupa, il testo non è altrettanto limpido. In questo senso, il mutamento del finale della trasposizione teatrale de *La Lupa* in scena a Parigi nel 1908 è significativo: Nanni non uccide Pina ma la abbraccia. Da un lato si potrebbe giustificare questo "tradimento" del testo, per altro davvero osteggiato da Verga⁹⁹, come sintomatico del cambiamento dei tempi, ma dall'altro risulta anche segnale del margine di ambiguità lasciato dal testo stesso. Verga inoltre, come mostra il processo variantistico, ha consapevolmente escluso una raffigurazione completa dell'omicidio eliminando ogni particolare esplicito e creando una rappresentazione fortemente scorciata. Isolato a livello temporale e di logica narrativa, il dramma, che si frantuma in frammenti di energia e violenza, è assoluto e si avvicina ai finali della tragedia classica, anticipando allo stesso tempo la tecnica espressionista.

La Lupa, nei suoi tragici ultimi atti, non rinuncia fino all'ultimo ad esercitare il suo incantesimo erotico verso Nanni «mangiandoselo con gli occhi neri» come ha fatto per il resto della novella. Ma, alla fine, l'eroina sovversiva è sconfitta, anzi va essa stessa incontro alla sconfitta e alla cieca violenza, questa volta reale e non mediata dalla visione superstiziosa del narratore popolare, di Nanni. Come osserva Spinazzola: «Nanni ammazza balbettando la Lupa, e restaura l'ordine del patriarcato¹⁰⁰». Questa conclusione asserisce che nel contesto sociale della Lupa non c'è spazio per un'autenticità primigenia, per una donna che si ribelli ed infranga le leggi ferree della società. È la conclusione a cui vanno incontro, in realtà, i protagonisti delle principali novelle di *Vita dei campi*, dei "diversi" in conflitto con la società. In questi finali sta anche tutto il pessimismo veristico dell'autore che esclude a ogni livello di classe uno spazio per la forza dei sentimenti autentici.

98 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 89.

99 « Io non mi spiego ancora il successo della Compagnia Grasso a Parigi; [...] Il Grasso si permette di travisare il finale così che tutta la commedia diventa barocca e assurda» (G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, pp. 245-246)

100 V. Spinazzola, *op. cit.*, p.94.

Con *La Lupa*, Verga dimostra ancora una volta il suo talento nel ritrarre le donne. Le figure femminili ritratte da Verga sono molte e diverse per classe sociale ed età e riflettono la ricchezza della condizione femminile italiana dell'epoca. Come è stato anticipato, la considerazione delle donne da parte di Verga e di conseguenza quella dei suoi personaggi femminili e della Lupa in questo caso costituisce un problema interpretativo.

La critica femminista tende a leggere il comportamento della Lupa come il risultato delle sue difficoltà economiche e di madre sola in una società maschilista e patriarcale. Tuttavia, la novella non supporta del tutto una lettura di questo tipo. Verga non sembra interessato ad attualizzare la novella in un preciso momento storico e trattare problematiche economiche e storiche. Anzi, è stato precedentemente analizzato come lo spostamento nell'ambientazione arcaica siciliana sia funzionale alla messa in scena di tematiche altrimenti indicibili. Inoltre, nell'intreccio narrativo non c'è spazio per dettagli che riguardino la condizione di madre vedova della Lupa. Il suo comportamento sia con la figlia Maricchia, sia con Nanni può essere letto come una macchia morale predeterminata, più che determinata da fattori esterni di difficoltà economica. Infatti gnà Pina entra in scena, nel memorabile incipit, come una donna già corrotta spiritualmente e moralmente¹⁰¹.

Tuttavia, risulta davvero difficile capire quale sia l'atteggiamento dell'autore nei confronti della Lupa. Anche per questa novella viene da chiedersi se il contenuto sia volto ad ammonire coloro che deviano dalla norme imposta dalla società o semplicemente a descrivere come la società giudichi le donne non convenzionali? È un problema a cui è difficile dare una risposta, trattandosi di un testo verista impostato sull'impersonalità e sull'"eclisse" dell'autore. Ci si trova costretti quindi a muoversi su delle ipotesi. Si può ipotizzare che la novella, con la sua condanna della Lupa da parte del narratore popolare, esprima anche la riprovazione moralistica dell'autore implicito stesso. Infatti in Pina si proietta la figura, cara alla letteratura di fine secolo, della *femme fatale* in cui si manifestano la misoginia e la ginofobia dell'uomo del tempo che guarda con paura alle rivendicazioni di emancipazione da parte delle donne. Verga stesso ha rappresentato in alcune sue opere precedenti personaggi femminili che corrispondono allo stereotipo, basti

101 «The story never distinguishes between these frustrations that are specific to particular situations and moral flaws which precede such social conditions. Her behaviour up to the point of her problems with Nanni can be read only as some kind of moral and predetermined character flaw, and not as sexually or economically determined» (R.Hopkins, *Re-examining female desire inheritance law, colonialism, and folklore in Grazia Deledda "La Volpe"*)

pensare alle protagoniste di *Eva*, *Tigre Reale* ed *Eros*. Ma allo stesso tempo è da escludere che ne *La Lupa* ci sia solamente un atteggiamento di moralistica disapprovazione verso la donna. Gnà Pina, infatti, esercita un fascino straordinario, tanto da assurgere nel finale ad una statura tragica ed eroica. La Lupa alla fine va incontro alla morte come unica soluzione ad una passione insostenibile e devastante. Nella novella «si può dunque riconoscere una forte tensione interna, tra la condanna moralistica in nome di codici tradizionali e il prepotente fascino esercitato dall'eros trasgressivo che si rovescia in pulsione di morte¹⁰²».

In questa ambiguità verso la protagonista, nell'ambivalenza dell'autore, è possibile scorgere quello che il critico Francesco Orlando definisce *ritorno del represso*. Orlando pensa che siano letteratura tutti quei testi che veicolano istanze divergenti rispetto ai codici morali e ideologici dominanti, trasgredendo, se pure entro certi limiti, le regole del linguaggio e del pensiero. Il critico è consapevole che i testi poetici presentano anche «un versante ufficiale o conformista», ma è convinto che dietro questa maschera essi veicolino sempre ciò che è avverso all'ordine costituito. Orlando non ha mai analizzato i testi di Verga, ma è comunque possibile ipotizzare una lettura delle sue novelle applicando gli strumenti desunti dal critico letterario. Così, si può pensare che ne *La Lupa*, Verga ufficialmente stia dalla parte di Nanni, di Maricchia e della società patriarcale in generale, ma poi spinga i lettori nel finale a patteggiare per la Lupa. Questa è anche la motivazione del grande fascino della protagonista: se la novella fosse unicamente complice dell'ordine esistente non ci piacerebbe tanto e non ci ammalierrebbe dopo così tanto tempo. Spiega Orlando:

[...] è difficile che l'opera letteraria tralasci di cedere la parola al nemico, sia pure temporaneamente, tendenziosamente, indirettamente, ambiguamente¹⁰³.

Quindi, nella novella, a prendere la parola è la Lupa, il Nemico, l'Altro che è dentro di noi prima e più che fuori di noi. E infatti nei dialoghi che gnà Pina intrattiene con Nanni non c'è traccia dello stereotipo della donna vampiro. Quelle della protagonista sono parole

102 G. Baldi, *Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del "diverso"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, GENNAIO/AGOSTO 2007, Vol. 36, No. 1/2, pp. 121-127.

103 F. Orlando, 1975, pp. 101-102.

che esprimono la bellezza del desiderio («-Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!», «[...] ma senza di te non voglio starci»), piuttosto che un atteggiamento sadico. Per Orlando, Verga scriverebbe questa novella «*contro* la sua epoca piuttosto che *secondo* la sua epoca (anche se sarebbe meglio dire *secondo-e-contro* essa)¹⁰⁴», e, come tutti i grandi autori, in questo modo avrebbe infranto le cornici ideologiche dentro cui pure ha operato. Se Verga nella novella avesse dato voce solo alla società patriarcale e maschilista o solamente alla trasgressione della Lupa, l'opera non sarebbe così grande ed apprezzata. «È grande perché dà voce e fa drammaticamente i conti con entrambe le forze, ci mostra che l'una è il rovescio dell'altra, che si rafforzano vicendevolmente¹⁰⁵».

In definitiva, la Lupa è caratterizzata sia da tratti tradizionali sia da tratti eversivi, è sospesa tra pregiudizio e paradossale libertà. Tuttavia, alla fine il personaggio femminile più eversivo di Verga incontra comunque una morte violentissima, una sconfitta. Ed è possibile leggere in essa le difficoltà vissute quotidianamente dalle donne alla fine del XIX secolo ma non solo, messe a tacere dalla società e dai suoi codici repressivi che trionfano su chi vuole trasgredirli.

104 S. Brugnolo, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 252.

105 Ivi, p. 253.

2.4 *Drammi Intimi*

Questa raccolta fu pubblicata inizialmente dall'editore Sommaruga di Roma nei primi mesi del 1884: un volumetto in sedicesimo contenente sei novelle.

La raccolta si presenta come diseguale ed eterogenea fin dai titoli dei racconti stessi, a cominciare dal primo, quello emblematico de *I drammi ignoti*, in cui viene narrato di una giovane che è sul punto di morire d'amore e il conseguente dramma di sua madre che rinuncia per lei al suo segreto amante. Allo stesso tema riallacciano le vicende intimistiche de *L'ultima visita*, che ha per oggetto il dramma di chi perde una persona amata, e di *Bollettino sanitario*. A queste si intromettono e si contrappongono i bozzetti rusticali de *La Barberina di Marcantonio* e *Tentazione!*, e quello rusticano de *La chiave d'oro*.

Contro ogni intenzione di Verga «di ammannire al pubblico un pasticcio letterario¹⁰⁶», preoccupazione costante per ogni progetto di raccolta di novelle, la struttura di *Drammi Intimi*, presentandosi nella sua poco omogeneità, trovò una fredda accoglienza da parte della critica. Infatti, si legge in un anonimo trafiletto de *L'Illustrazione italiana*, che pur aveva ospitato la novella inaugurale del volume:

Giovanni Verga ha fatta un'altra raccolta di suoi racconti e bozzetti, pubblicati già nel nostro periodico, e l'ha intitolata *Drammi Intimi*. Il volumetto è un misto di gente elegante, che si stanca d'amare e ch'è ammalata, e di gente plebea che, magari di notte, comincia collo scherzare colle ragazze e finisce col violarle e ucciderle. Non vorremmo che l'egregio autore diventasse troppo monotono nel rappresentarci i soliti villani, i soliti delitti, i soliti infermi. Ma egli è artista; e, perché tale, è capace di farci apparir nuove, per uno studio accurato de' particolari, anche le cose vecchie e decrepite¹⁰⁷.

Il giudizio sommario si ripeté sulla *Domenica letteraria* a firma, argutamente cifrata, di P.S. Eudonimo, che parlò chiaramente di regresso per i racconti che facevano seguito a *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*. Positivo fu, invece, il giudizio del recensore del *Fanfulla della Domenica*, che lodava l'evidenza «maschia¹⁰⁸» dello stile verghiano, magistralmente concentrata in *Tentazione!*, in particolar modo contro l'«intimo dramma» ne *I drammi ignoti*.

106 G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, 54 n. 46.

107 *Illustrazione italiana*, 9 marzo 1884, p. 162.

108 *Fanfulla della Domenica*, 16 marzo 1884.

Si può dire che è evidente che la raccolta, strutturata secondo un chiasmo, con l'alternanza dell'ambientazione aristocratica e popolare, disorientò critica e pubblico.

Dando uno sguardo alle raccolte novellistiche successive, *Vagabondaggio, I ricordi del capitano d'Arce e Don Candeloro e C.i.*, in cui Verga torna a descrivere, soprattutto nelle ultime due, il mondo frivolo e brillante dei salotti anche se questa volta in prospettiva veristica, sembra che *Drammi intimi* si situi a metà di questo percorso, con linee tematiche che rimandano sia ai mali dell'animo caratteristici dei bozzetti dedicati alle classi sociali più povere, sia a quelli della classe aristocratica.

2.4.1 *Tentazione!*

Questa novella fu pubblicata inizialmente sulla rivista torinese *Gazzetta del popolo della domenica* il 2 settembre 1883, per poi entrare a far parte della sfortunata raccolta *Drammi intimi*, edita nel 1884.

Tentazione! si configura come un testo scomodo, una delle novelle più scioccanti dell'intero repertorio verghiano, ed è incentrata su un episodio di inaudita violenza sessuale. Il tutto ha inizio quando tre giovani, Ambrogio, Carlo e il Pigna, si recano a Vaprio, vicino a Milano, per partecipare a una festa. Dopo i festeggiamenti, per tornare a casa imboccano una strada in mezzo ai campi e temono di essersi persi. Incontrano quindi casualmente una giovane contadina con cui cominciano a scherzare. La ragazza è spaventata, ma i giovani piuttosto che desistere continuano con i loro approcci, fino ad arrivare a delle vere e proprie molestie. La situazione presto precipita e i tre non solo diventano protagonisti della violenza sessuale ai danni della giovane, ma anche suoi assassini, per paura che la ragazza racconti quanto è successo. Dopo alcuni giorni vengono arrestati tutti quanti dai carabinieri e la novella si chiude con un ultimo sguardo retrospettivo: nessuno dei tre ragazzi riesce a capacitarsi di come sia stato possibile arrivare a tanto.

Il titolo è alquanto originale e prelude da un lato al fatto di violenza sessuale che viene narrato nella novella, dall'altro all'assenza di giudizio morale da parte del narratore. È da notare che, a differenza di *Nedda* e *La Lupa*, il titolo non fa in alcun modo riferimento al nome della protagonista, che invece resta durante la narrazione del tutto anonima. Inoltre in *Tentazione!* il titolo rimanda indubbiamente alla pulsione sessuale vista come forza demoniaca che perturba la ragione e induce, in questo modo, alla violenza inconsapevole, come ne *La Lupa*.

Il tema stesso della novella, per il modo in cui viene trattato da Verga, assume una valenza insolita: la rappresentazione di uno stupro di gruppo descritto fino in fondo, la mancanza di una disparità di classe tra i colpevoli e la vittima e la mancanza di un giudizio morale sono tutti elementi straordinariamente moderni, soprattutto se confrontati con altre opere coeve che parlano di violenza sessuale. È il caso di *Paolina* (1869) di Igino Ugo

Tarchetti, *Giacomo l'idealista* (1897) di Emilio De Marchi, *Giacinta* (1879) e *Tortura* (1893) di Luigi Capuana e, infine, di *Ermanno Raeli* (1889) di Federico De Roberto. I primi due autori riprendono il *clichè* della fanciulla di umili condizioni sedotta per il volere prepotente di un nobile, secondo il *topos* del violentatore maschio e aristocratico, lo stesso utilizzato da Manzoni ne *I promessi sposi* con la figura di Don Rodrigo. Inoltre, al lettore durante la narrazione viene sempre risparmiato il dettaglio della scena di violenza. Invece nelle opere di Capuana e De Roberto gli stupri al centro della narrazione non sono caratterizzati dal sopruso di classe e, specialmente per quanto riguarda il primo autore, i lettori sono messi davanti a tutti i preliminari del fatto, anche se non si arriva a descrivere la scena centrale, come succede molto esplicitamente in *Tentazione!*.

L'attacco della novella è lapidario in *medias res* e illustra subito la natura del racconto.

Ecco come fu. - Vero com'è vero Iddio! Erano in tre: Ambrogio, Carlo e il Pigna, sellaio. Questi che li avevano tirati pei capelli a far baldoria: - Andiamo a Vaprio col tramvai -. E senza condursi dietro uno straccio di donna! Tanto è vero che volevano godersi la festa in santa pace¹⁰⁹.

L'incipit, come del resto l'intera novella, è caratterizzato dal tentativo di ricostruire lo svolgimento degli eventi. Verga utilizza una mossa introduttiva tipica della narrazione orale di un fatto. Infatti l'appello alla verità, pronunciato da uno dei protagonisti utilizzando il modulo di un'espressione popolare, prepara i lettori a un narratore che vuole spiegare e giustificare l'evento. Le premesse della novella sono nelle poche battute iniziali: si narra per provare a darsi conto di un evento irrisolto. «Il racconto-confessione è allora necessità di verbalizzare ed elaborare il trauma della violenza compiuta; al lettore, cui è rivolto, il compito di trovarne una *ratio*¹¹⁰».

Come emerge fin dall'incipit, allo scrittore Verga non interessa giudicare quanto succede nella novella e questa sospensione del giudizio produce una necessità di riflessione e spiegazione. L'autore non si adegua al conformismo morale tipico del suo tempo e scava fino in fondo negli oscuri motivi del terribile atto. L'intera novella si costruisce attorno alla domanda: come è stato possibile tutto questo? Con un coraggioso capovolgimento delle

109 G. Verga, *Drammi intimi*, cit., p. 27.

110 G. Lo Castro, *La verità difficile*, cit., p. 11.

consuetudini letterarie il narratore e il punto di vista di *Tentazione!* è uno degli stupratori. Ne consegue che il giudizio morale che il lettore è chiamato a dare è completamente spiazzato. Siamo quindi ben lontani da *Nedda* e dalla sua protagonista «compassionata e difesa¹¹¹». Infatti, Verga adotta un'impersonalità radicale, caratteristica anche de *La Lupa* e tipica del verismo. Il tema è trattato fuori da ogni condanna morale e i carnefici possono apparire irresponsabili tanto quanto lo è la vittima. Pertanto anche lo spazio lasciato all'anonimo personaggio femminile vittima dell'atroce violenza è veramente esiguo.

Come accennato precedentemente, la vicenda si mette in moto grazie a una festa nei pressi di Milano verso cui i tre giovani al centro della vicenda si stanno recando.

Giocarono alle bocce, fecero una bella passeggiata sino al fiume, si regalarono il bicchierino e infine desinarono al Merlo bianco, sotto il pergolato. C'era lì una gran folla, e quel dell'organetto, e quel della chitarra, e ragazze che strillavano sull'altalena, e innamorati che cercavano l'ombria; una vera festa¹¹².

I tre giovani sono soli, senza fidanzate, in modo tale da divertirsi liberamente e scherzare con le ragazze del posto. In questo spensierato clima di festa, niente lascerebbe presagire il dramma imminente, se non una funesta osservazione che avverte il lettore:

Dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire¹¹³.

Il narratore che fino a questo punto si era proposto come un testimone informato dei fatti, adesso dà la parola a uno dei tre protagonisti. Quindi, anche il punto di vista si fa più interno e viene chiarito che il «come fu» iniziale è un pensiero del giovane, il quale non riesce a rendere conto degli eventi accaduti successivamente. L'evento viene descritto come un «precipizio»: è successo qualcosa e si è varcata una soglia dopo la quale si è giunti alla caduta irrimediabile. Verga coinvolge il lettore alla ricerca di una *ratio* dell'evento, oltre ogni censura morale. Il responsabile sembra chiedersi in quale momento della giornata ha cominciato a sbagliare e dove si trovi la soglia che dallo scherzo porta alla violenza e all'assassinio.

111 A. Momigliano, *Dante, Manzoni, Verga*, ed. Cit., pp. 231-232.

112 G. Verga, *Drammi intimi*, cit., p. 28.

113 *Ibidem*.

Per acchiappare il tramvai, verso sera, fecero un bel tratto di strada a piedi. Carlo, che era stato soldato, pretendeva conoscere le scorciatoje, e li aveva fatto prendere per una viottola che tagliava i prati a zig zag. Fu quella la rovina¹¹⁴!

Infatti, quando per tornare a casa i tre decidono di prendere una scorciatoia che conosce solo Carlo, il narratore commenta che è stata quella la rovina, quasi che la scelta della strada sia stata la vera causa della piega degli eventi. Il narratore cerca in ogni modo la determinazione dell'evento e il suo primo giudizio fa riferimento a un inspiegabile impazzimento di tutti quanti che, come direbbe Capuana¹¹⁵, è un buon modo per etichettare ciò che non si riesce a spiegare.

Successivamente i tre giovani, che temono di essersi persi, incontrano una contadina:

Dopo un po' raggiunsero una contadina, con un panierino infilato al braccio, che andava per la stessa via. - Sorte! - esclamò il Pigna. - Ora ci facciamo insegnar la strada -.

Altro! Era un bel tocco di ragazza, di quelle che fan venire la tentazione a incontrarle sole¹¹⁶.

Niente c'è di provocante nella contadina, eppure la donna, per Verga, può essere di per sé «tentazione» nelle circostanze e nelle condizioni del racconto. Anche in questo caso si manifesta il maschilismo dell'autore che giudica la contadina come una ragazza onesta perché inizialmente reagisce in modo passivo agli approcci dei giovani, chinando il capo e affrettando «il passo senza dargli retta¹¹⁷» e, successivamente, si lascia persuadere a rispondere alle loro domande solo perché Ambrogio «aveva la faccia d'uomo dabbene¹¹⁸». Si fa subito evidente anche l'estrema oggettificazione sessuale cui è sottoposta la giovane donna, che viene definita più volte solamente come bella, tantoché lo stesso narratore sottolinea:

Perdio! se era bella! Con quegli occhi, e quella bocca, e con questo, e con quest'altro¹¹⁹!

114 *Ibidem*.

115 Giudizi di questo tipo si trovano nei racconti di Capuana a proposito dell'allucinazione.

116 G. Verga, *Drammi intimi*, cit., p.28.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

119 *Ivi*, p.29.

La ragazza e il suo corpo, in questo modo, vengono considerati alla stregua di un oggetto volto ad appagare i desideri sessuali maschili. Un corpo, per altro, su cui è lecito avere «le mani lunghe» pur sapendo bene che il gesto non è consensuale.

È sicuramente significativo il fatto che il personaggio femminile rimanga completamente anonimo per tutta la durata della novella. Infatti, durante uno dei primi scambi di battute, Carlo effettivamente chiede il nome alla contadina, ma ella non risponde alla domanda («Mi chiamo come mi chiamo¹²⁰»). Per questo aspetto, la distanza sia da *Nedda* che da *La Lupa* non potrebbe che essere più grande. Pina, protagonista di *La Lupa*, è una ribelle il cui nome è sulla bocca di compaesane e compaesani, una donna che sfida le convenzioni del sistema in cui vive. Quest'ultimo elemento è proprio, con le dovute differenze, anche di *Nedda*, come è stato precedentemente analizzato. In *Tentazione!*, invece, quasi non c'è spazio per il personaggio femminile e il punto di vista è tutto dei tre giovani uomini.

I fatti si susseguono con un'*escalation* di violenza. Dall'approccio iniziale si passa ai complimenti e alle domande insistenti, poi alle molestie e infine all'efferato stupro di gruppo.

E allora tutti e tre, l'uno dopo l'altro, al contatto di quelle carni calde, come fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa, ubbriachi di donna... Dio ce ne scampi e liberi¹²¹!

La donna reagisce di conseguenza: prima affretta il passo, poi si mette a strillare, minaccia colpi col paniere, picchia sodo, corre e, alla fine, «mordeva, graffiava, sparava calci¹²²».

Lo Castro sottolinea come gli eventi non abbiano spiegazione e non ci sia una decisione di commettere violenza¹²³. Il solo commento che suggerisce un'interpretazione è «come fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa», secondo cui l'ebbrezza del momento, dovuta al vino e alla festa appena passata, si trasforma in ebbrezza della carne.

120 Ivi, p.28.

121 *Ibidem*.

122 Ivi, p.29.

123 «[C'è] solo un *raptus* che, appunto, rapidamente monta, perturbando una situazione di normalità fino alla degenerazione delittuosa» (G. Lo Castro, *Il mistero della violenza: Tentazione! E il racconto di stupro in La verità difficile*).

Anche l'appello finale a Dio indica la paura che la criminalità e la violenza siano una deriva potenziale per tutti in maniera indiscriminata. In realtà, nonostante l'*escalation* di violenza sia effettivamente rapidissima, le ragioni dietro le azioni dei protagonisti sono da ricercare anche nel tipo di società in cui sono immersi, un mondo basato su di una struttura patriarcale, carico di maschilismo e che non considera le donne sullo stesso piano degli uomini.

Questa novella scandalosa, in cui Verga rappresenta la violenza senza reticenze fino al cuore della scena, non poteva non suscitare proteste nel benpensante secondo Ottocento italiano. Ed è questa probabilmente anche la ragione stessa della sfortuna di *Tentazione!*. Eppure gli stupri erano atti di violenza assai frequenti nella società dell'epoca. Tiziana Noce, che ha ricostruito il quadro delle teorie giuridiche e le dinamiche processuali dei casi di stupro nel territorio di Pisa tra il 1850 e il 1878, mostra chiaramente quanto la giustizia si eserciti all'epoca solo in casi di disparità sociale a favore della vittima e per il resto il processo si trasformi in un'inchiesta sulla moralità della vittima con la prevedibile assoluzione dei colpevoli¹²⁴. Nonostante la frequenza con cui si verificano questi atti di violenza, essi non trovano rappresentazione nella letteratura di fine Ottocento. È ancora una volta Verga che osa sfidare una rimozione collettiva.

Il crescendo di violenza non si ferma, infatti l'epilogo si fa ancora più tragico perché lo stupro giunge a provocare l'omicidio della ragazza, descritto anch'esso con dettagli vividi e compiuto per paura di essere scoperti e denunciati.

Diventava livida, con la lingua tutta fuori, nera, enorme, una lingua che non poteva capire più nella sua bocca; e a quella vista persero la testa tutti e tre dalla paura. Carlo le stringeva la gola sempre più a misura che la donna rallentava le braccia, e si abbandonava, inerte, con la testa arrovesciata sui sassi, gli occhi che mostravano il bianco. Infine la lasciarono ad uno ad uno, lentamente, atterriti.

Ella rimaneva immobile stesa supina sul ciglione del sentiero, col viso in su e gli occhi spalancati e bianchi¹²⁵.

Successivamente, al culmine della crudeltà e della violenza, al cadavere della contadina viene tagliata la testa, perché non entra nella fossa.

124 T. Noce, *Il corpo e il reato. Diritto e violenza sessuale nell'Italia dell'Ottocento*, Lecce, Manni, 2009.

125 G. Verga, *Drammi intimi*, cit., p. 29-30.

Quel cadavere pareva di piombo. Poi nella fossa non c'entrava. Carlino gli recise il capo, col coltelluccio che per caso aveva il Pigna. Poi quand'ebbero calcata la terra pigiandola coi piedi, si sentirono più tranquilli e si avviarono per la stradiciuola¹²⁶.

Del resto c'è da dire che la forza violenta del desiderio è una tematica centrale anche de *La Lupa* e del suo delitto finale. In questa novella, come è stato analizzato precedentemente, Nanni uccide la Lupa perché solo un atto di violenza mette a tacere la tentazione e lo libera dalla colpa. Anche in *Tentazione!* l'omicidio si configura come un disperato tentativo di occultare e negare ciò che è successo.

I tre giovani uomini, successivamente, finiscono per guardarsi in cagnesco temendosi a vicenda, in un modo che ricorda il timore reciproco successivo alla violenta rivolta proprio dei protagonisti di *Libertà*, un'altra novella verghiana appartenente alla raccolta *Novelle rusticane*.

Tentazione!, similmente a *La Lupa*, è un racconto estremamente asciutto e scarno, tantoché dopo il racconto dell'omicidio e dell'occultamento del cadavere si arriva brevemente alla conclusione. Per questo è, tra le novelle di Verga, quella che rispecchia di più i principi espressi nella lettera dedicatoria all'*Amante di Gramigna*, cioè il progetto di mettere il lettore «faccia a faccia col fatto nudo e schietto» e di semplificare la narrazione fino a presentare soltanto «il punto di partenza e quello di arrivo¹²⁷», in modo tale da lasciar comprendere al lettore le cause. Da questa novella emerge anche l'altra funzione del racconto di Verga, espressa sempre nella lettera citata:

Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico¹²⁸.

Le ragioni del «misterioso processo delle passioni» risultano qui un problema sottoposto alla riflessione dei lettori. Il racconto, in questo modo, vuole costruire una

126 *Ibidem*.

127 G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p.92.

128 *Ibidem*.

riproduzione *in vitro* del caso di violenza. Il fatto violento nella lettura straniante di Verga sembra consistere in un'esplosione di passione istintiva che riporta l'individuo a comportamenti primitivi, piuttosto che una responsabilità individuale.

La novella si conclude, per l'appunto, con i tre amici che, di fronte al tribunale, si accusano l'un l'altro di aver fatto la spia. Nello specifico, le righe finali sono dedicate a un ultimo sguardo retrospettivo:

Ma quando ripensavano poi al cellulare com'era stato il guaio, gli pareva d'impazzire, una cosa dopo l'altra, e come si può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzare¹²⁹.

Ritorna il motivo centrale della vicenda, l'interrogativo su come sia stato possibile arrivare a tanto. Ma il tentativo di ricordare e trovare una *ratio* al tutto ancora una volta produce solo l'impressione di impazzire. In questo modo viene anche ripreso l'incipit della novella, con quell'«ecco come fu» che, adesso, diventa un'osservazione postuma. La circolarità del racconto dimostra al lettore come la ricerca di un senso rimanga la costante dell'andamento del racconto. Allo stesso tempo il commento finale del narratore conferma la ricerca di una molla scatenante che, «cominciando dallo scherzare», ha portato «ad avere il sangue nelle mani».

Si può dire che, probabilmente, il mistero di *Tentazione!* risiede nell'immagine della donna che cammina sola di notte vista come elemento perturbante e tentatore. Dietro di questo si nasconde l'idea misogina dell'intima fragilità e allo stesso tempo pericolosità dell'essere femminile. La donna è, in quanto bella, oggetto per natura di desiderio da parte dei tre personaggi maschili («Corpo! Che prospettiva – Il Pigna se la mangiava con gli occhi, di sotto il braccio alzato¹³⁰»). Ma nel momento in cui la contadina protagonista della violenza viene vista come pericolosa perché potenzialmente in grado di denunciare lo stupro, allora i personaggi maschili la uccidono. La novella si fa carico anche di questa contraddittorietà del maschile e del femminile. Una contraddittorietà che, come è stato analizzato precedentemente, si può ipotizzare celi il *ritorno del represso* come teorizzato dal critico Francesco Orlando. Infatti Verga, anche in questo caso, infrange le cornici

129 G. Verga, *Drammi intimi*, cit., p.30.

130 Ivi, p. 29.

ideologiche dentro cui ha operato. È proprio quando un «testo tocca i cosiddetti valori eterni della condizione umana [che] lo sentiamo dettato da un'epoca, da una società e da un costume¹³¹». Allora è vero che alla grandezza dell'autore contribuiscono anche le ideologie con cui egli ha fatto i conti, magari solo per contraddirle. Infatti se i tre personaggi maschili sono sicuramente dei carnefici che compiono atti di inaudita violenza, Verga comunque non ha paura di presentare al lettore il loro punto di vista e mostrargli le forze da cui sono spinti. Allo stesso modo, anche il personaggio femminile, apparentemente una passiva e casuale vittima degli eventi, dimostra, nei suoi ultimi attimi di vita, di essere in grado di rialzarsi «come una bestia feroce», rivelando di essere anch'essa, nel poco spazio dedicatole, un personaggio ricco di contraddizioni.

Se Verga avesse portato alla luce solo le istanze della legge o solo a quelle della trasgressione, *Tentazione!* non sarebbe una novella così grande e, probabilmente, non avrebbe suscitato le gravi polemiche di cui parla Augusto Berta, direttore della *Gazzetta del popolo della Domenica*, direttamente all'autore:

La sua tentazione fu pubblicata nell'ultimo numero e suscitò gravi polemiche. Giammai la *Gazzetta della Domenica* fece parlar tanto di sé. Ricevetti parecchie lettere in cui mi si facevano dei rimproveri sia per quel pajo di Cristo, sia per quella bella farsa che i tre giovanotti fecero alla ragazza. [...] Strana questa febbre di morale che piglia il pubblico a un tratto¹³².

131 F. Orlando, 1979, cit.p.239.

132 G.Verga, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, II, p.31, n 1.

3. Per concludere

3.1 Tra ideologia e letteratura

L'analisi delle tre novelle che è stata poc'anzi compiuta ha messo in luce come l'ideologia maschilista dell'autore, vissuto in un'epoca in cui l'influenza della società patriarcale è particolarmente forte, sia ben riconoscibile e permei le sue opere. Tuttavia, la conclusione a cui è giunta l'indagine di ciascuna delle novelle non è un semplice giudizio sul pensiero di Verga. Piuttosto, si è notato come nei suoi testi emerga una forte componente di ambiguità: la Lupa stessa, considerata una delle figure verghiane più ribelli, è in realtà sospesa tra tratti tradizionali e tratti eversivi, così come i personaggi apparentemente più passivi sono ricchi di contraddizioni. Ed è appunto in questa ambiguità che si svela e veicola il ritorno del represso, così come teorizzato da Francesco Orlando.

Per procedere in questa analisi finale sul rapporto tra l'ideologia di Verga e ciò che effettivamente le sue novelle trasmettono si è scelto di utilizzare come supporto le considerazioni che Stefano Brugnolo, allievo di Orlando, ha compiuto in merito a *Libertà*, opera appartenente a *Novelle rusticane*.

Verga è stato accusato di misoginia da diversi critici e diverse critiche. D'altronde è vero, per esempio, che è impossibile non scorgere i tratti dello stereotipo della donna vampiro nel personaggio della Lupa, così come il fatto che, nonostante la grande ribellione compiuta dalla donna nei confronti del contesto maschilista in cui vive, ella trovi una fine particolarmente cruenta, che sembra quasi ammonire le lettrici.

Non c'è dubbio che i racconti risentano di questa visione di parte, ma allora perché allo stesso tempo sono così apprezzati tutt'ora, anche da chi è distantissimo da quella visione di parte? Il presupposto a cui qui ci si richiama fermamente è che ogni giudizio di valore positivo su un'opera presuppone che essa comunichi una verità, sia pure parziale, e

che è ad essa che le lettrici e i lettori rispondono. Va da sé che non si tratta di una verità “effettuale”, perché i testi dell’autore non sono cronache o opere storiche e quindi non hanno lo stesso tipo di ambizioni, ma piuttosto è in gioco una contraddizione. Resta quindi da chiedersi quale tipo di contraddizione Verga esplora nelle tre novelle analizzate precedentemente. Si può dire che in *Nedda* si parla del tentativo fallimentare di una giovane donna di sopravvivere, far sopravvivere chi le sta a cuore e migliorare la propria condizione di vita. Questo tentativo si scontra con un mondo bloccato e arretrato, una società che la giudica anche quando, pure per lo stesso narratore-Verga, è evidente che la ragazza non abbia colpe. Alla rovina porta pure il tentativo della Lupa di ribellarsi allo *status quo* esprimendo liberamente il proprio desiderio sessuale. Infatti, l’appagamento di quest’ultimo porta la protagonista a una fine violentissima. Anche in *Tentazione!* i protagonisti vanno incontro alla catastrofe: varcano una soglia, quella della violenza più brutale, senza saperne nemmeno loro le ragioni. Sembra quasi che, nonostante la loro volontà da bravi ragazzi, vengano spinti verso la caduta irrimediabile. Come se non solo non fosse possibile uscire dai mali prodotti da vecchie e nuove strutture sociali o psicologiche di ingiustizia e disuguaglianza, ma anzi questi mali peggiorerebbero quanto più si pretende di dissolverli. Certo è anche che queste sono “verità” conservatrici, maschiliste e pessimiste a cui molti lettori delle novelle si rifiutano certamente di aderire.

Fermo restando che è evidente la visione fatalista e pessimista di Verga, si tratta di capire come da quella l’autore abbia poi prodotto grande arte. Per dirla con le parole di Stefano Brugnolo:

Ebbene, l’ipotesi di fondo, che va ben oltre il caso Verga, è che nel tempo del trionfo dell’ideologia del Progresso, visioni poetiche che postulano provocatoriamente strutture immodificabili del mondo e della natura umana, possono produrre momenti di verità e illuminazione¹³³.

È indubitabile che, dal punto di vista intellettuale, Verga non veda e vada oltre questa visione disperata, ma non è detto che non spinga chi legge al di là di essa. Infatti, il racconto interroga, chiama in causa e quasi sfida lettori e lettrici in quanto idealmente

133 S. Brugnolo., *Libertà di Verga ovvero come il testo rovescia l’ideologia dell’autore* in *Lettere aperte*, Pisa, numero 1/2014, cit. p. 53.

progrediti e quindi costretti a confrontarsi con una realtà periferica e arretrata. Chi legge si sente letteralmente e quasi fisicamente coinvolto dal desiderio delle donne protagoniste, oppure dalla violenza, che sia fisica o psicologica, agita. Non ha scelta: deve partecipare. Si pensi a *Tentazione!* e al racconto del terribile «precipizio» che porta allo stupro e assassinio finale. Non viene dato conto delle cause e della preparazione della violenza. Ciò naturalmente accentua l'impressione di qualcosa di spontaneo e irresistibile, una sorta di fenomeno naturale. In realtà i lettori sanno che non è così: c'è una *ratio* dovuta sia alla mentalità e alla psicologia dei giovani protagonisti, sia ai condizionamenti esterni di una società fortemente maschilista. Ma si tratta di un'ellissi voluta che non permette di prendere nessuna distanza rispetto ai fatti a chi legge, che anzi si trova dentro la tempesta senza avere tempo e modo di rifletterci sopra.

L'immersione è tale che si è portati a stare sia con i carnefici che con la donna. I primi compiono un gesto sicuramente criminale di cui sembrano quasi non essere responsabili, ma piuttosto spinti dalla "tentazione" rappresentata dalla donna. La seconda si trova del tutto casualmente vittima dell'evento di sangue ma fino alla fine non cede alla passività.

A differenza di *Nedda*, in cui il narratore prende tutte le distanze possibili dall'irrazionalità dei compaesani della protagonista, qui è difficile mantenere una neutralità di giudizio. Certo, il narratore di Verga non si schiera mai dalla parte dei carnefici, però nemmeno si dissocia apertamente, piuttosto sta tra di loro, viene trascinato dalla loro follia omicida e dalla totale confusione che ne consegue, ne conosce dall'interno i sentimenti. Quindi nella novella non c'è un punto di vista superiore o terzo rispetto alle vicende in corso. E non è nemmeno possibile un ribaltamento delle considerazioni del coro popolare come in *Rosso Malpelo*: anche solo il ritmo incalzante della scrittura induce quasi ad una partecipazione dell'evento, di cui il lettore sarà subito chiamato a pentirsi.

Per spiegare meglio come funziona questo meccanismo di rovesciamento delle intenzioni di partenza, Stefano Brugnolo porta un esempio, seppur lontanissimo da Verga, ovvero quello del racconto *Lispeth* di Rudyard Kipling. Anche questo racconto si ispira a convinzioni maschiliste, oltre che colonialiste e razziste, che poi l'autore ribalta puntualmente. La protagonista Lispeth è una ragazza orfana di due montanari

dell'Himalaya che viene educata da un pastore e dalla moglie come una bianca. Innamoratasi di un giovane inglese, decide di sposarlo: «selvaggia di nascita, non si prendeva la briga di tenere nascosti i suoi sentimenti, cosa che divertiva l'inglese¹³⁴». Nel finale, dopo essersi resa conto di essere stata ingannata dai genitori adottivi e dall'innamorato che le aveva fatto credere avere intenzioni serie, dichiara «Ritournerò dal mio popolo [...] siete tutti bugiardi voi inglesi¹³⁵». Come si anticipava, il racconto è ispirato alle convinzioni maschiliste e razziste di Kipling, tuttavia

Questo tema è quasi completamente oscurato dalla sua ammirazione per la ragazza e dalla sua evidente insistenza sulla superiorità di Lipheth nei confronti dei suoi custodi inglesi¹³⁶.

Insomma, il lettore sente le ragioni della ragazza e tuttavia ciò è lontanissimo dalle intenzioni coscienti di Kipling.

Qualcosa del genere accade anche in *La Lupa* di Verga. Infatti, anche se l'autore ha scritto il testo influenzato dalla propria ideologia maschilista e denunciando la pericolosità delle donne che non sottostanno al sistema patriarcale, di fatto mette lettrici e lettori davanti a un personaggio femminile veramente coraggioso, che solo in parte assomiglia allo stereotipo della donna vampiro. Infatti, come è stato sottolineato nell'analisi, le parole che la donna rivolge a Nanni sono di forte desiderio, non sadiche: «-Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!¹³⁷». Verga in questo modo svela una verità scandalosa, che va ben aldilà della sua ideologia: esprimere il desiderio non è per tutti, soprattutto per le donne. Quelle che lo fanno, che esprimono liberamente la propria sessualità e il proprio corpo, vanno incontro al giudizio della società e, addirittura, possono andare incontro alla morte. Difficile non notare come si tratti di temi ancora attualissimi, pregiudizi e violenze nei confronti delle donne che permangono tutt'ora, a più di cent'anni dalla scrittura della novella.

Verga non proclama queste verità, bensì le afferma solo per via di negazione, facendo una specie di controesempio. È d'altra parte antica la tradizione che permette agli

134 Kipling, R. *Plain Tales from the Hills*. Teddington: Echo Library, 2007, cit. p. 6.

135 *Ibidem*.

136 McClure, J. *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1981, cit. p.51.

137 Verga G., *Vita dei campi*, ed. critica a cura di Carla Ricciardi, Le Monnier, Palermo, 1987, cit. p. 84.

scrittori di dare voce a coloro che criticano e si ribellano ad uno *status quo*, solo a patto di affidare queste critiche a personaggi così estremi che diventa impensabile per i lettori restare fino in fondo dalla loro parte. È così per la *Medea* di Euripide, anche lei aspra critica dell'organizzazione patriarcale della società, come anche per *La Lupa*. La verità poetica che le due donne protagoniste delle rispettive opere esprimono sta anche e proprio nelle azioni terribili che compiono.

L'arte di Verga sembra quindi caratterizzata dal fatto che una certa verità si possa esprimere solo attraverso il suo contrario, attraverso il rovesciamento. Un meccanismo del genere presiede al discorso diretto libero adoperato anche in *Rosso Malpelo*, in cui il coro popolare sembra esprimere un punto di vista ignorante e fatalistico:

Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone; perciò appunto lo chiamavano mastro Misciu Bestia, ed era l'asino da basto di tutta la cava [...] Zio Mommù lo sciancato aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d'altra parte tutto è pericoloso nelle cave, e se si sta a badare al pericolo, è meglio andare a fare l'avvocato ¹³⁸.

Solo a livello superficiale si può ritenere che quelle parole si richiamano ad una presunta e fatalistica saggezza popolare, quando sono piuttosto la dimostrazione che il popolo ha introiettato la logica spietata di un certo tipo di economia spietata. Proprio come il coro rurale de *La Lupa*, che non cessa durante tutta la novella di essere superstizioso e giudicante nei confronti della ribelle protagonista. Il testo in modo evidente, e andando come sempre aldilà delle intenzioni dell'autore, induce lettrici e lettori a rivoltare quel discorso e a sentire che non deve, o almeno non dovrebbe essere così. Infatti non è possibile che Malpelo sia cattivo solo perché ha i capelli rossi, così come la Lupa non è una creatura demoniaca per il solo fatto di esprimere la propria sessualità liberamente.

Che la visione di Verga sia fatalista e pessimista è già stato sottolineato precedentemente. Sempre sotto il segno del pessimismo amaro potrebbe essere interpretato il senso di sconforto e disorientamento che prende i giovani uomini protagonisti di *Tentazione!* immediatamente dopo aver compiuto il femminicidio. I tre, infatti, finiscono

138 Verga G., *Vita dei campi*, ed. critica a cura di Carla Ricciardi, Le Monnier, Palermo, 1987, cit- pp. 51-52.

per guardarsi in cagnesco temendosi a vicenda, in un modo che ricorda la confusione e il timore reciproco successivo alla violenta rivolta proprio dei protagonisti di *Libertà*.

Si può affermare che solo perché era “protetto” dalla sua visione pessimistica Verga ha potuto permettersi una critica tanto radicale dello stato reale dei rapporti sociali e, nel caso preso in esame con questa indagine, della società patriarcale e maschilista. Proprio perché l'autore sente e pensa che non è possibile nessuna riforma dello *status quo* ha poi potuto rivelarne fino in fondo l'assoluta ingiustizia. Stefano Brugnolo afferma che il nucleo profondo dell'immaginazione di Verga potrebbe essere riassunto in questo modo:

Il mondo che racconto è ingiusto e inaccettabile *tuttavia* esso non può che essere accettato come l'unico possibile. La ricezione contraddittoria del racconto, e più in generale dell'opera verghiana intera, può essere intesa a partire da questa proposizione: tra i critici c'è chi ha scelto di enfatizzare la prima parte dell'enunciato e chi la seconda. A me pare però che è solo se ci si rifiuta di scegliere o l'una o l'altra delle opposte tendenze che abitano il testo e le si tratta come opposti coincidenti che ci si può spiegare l'originalità di *Libertà*: non è *benché* ma è proprio *perché* Verga pensa e sente il sistema sociale come imm modificabile che egli ce ne può dare una rappresentazione così potente, spietata, capace cioè di farci sentire e rigettare la disumanità di quel sistema ¹³⁹.

Questo è senz'altro vero non solo per il racconto di *Novelle rusticane*, ma anche per *Nedda*, *La Lupa* e *Tentazione!*. È proprio perché l'autore pensa che l'organizzazione maschilista e misogina della società che limita, giudica e sopprime le donne che non si conformano, o anche semplicemente quelle che di notte hanno la sfortuna di camminare da sole per strada, sia imm modificabile che Verga la dipinge perfettamente in tutta la sua crudeltà.

In questo modo non si sostiene che l'autore fosse arrivato a vedere e dire qualcosa di tanto spietato e vero su quello stato delle cose, ma piuttosto si afferma che c'è una solidarietà segreta tra la visione fatalista e cupa del mondo presentata nel testo e la reazione di rivolta morale che esso comunica a chi legge. Non è la prima volta che una concezione disumana della vita si rovescia in una rivendicazione di umanità: basti pensare alla Fedra di Racine, per restare a un illustre esempio di donna desiderante citato nei capitoli precedenti. Nell'autore francese c'è una certa solidarietà tra la visione giansenista, cupamente

139 Verga G., *Vita dei campi*, ed. critica a cura di Carla Ricciardi, Le Monnier, Palermo, 1987, cit- pp. 51-52.

pessimista verso la natura peccaminosa umana, dello scrittore e l'esaltazione involontaria che lui fa della grande peccatrice Fedra e, in generale, della potenza del desiderio.

In conclusione, mentre le novelle di Verga dicono ai lettori che niente può essere cambiato esse suggeriscono agli stessi che ciò è scandaloso perché invece tutto dovrebbe essere cambiato. E le sue affermazioni non possono fare a meno l'una dell'altra: leggere Verga mette la lettrice e il lettore davanti a questi doppi vincoli interpretativi, costitutivi della sua grandezza e di cui nessun riduzionismo ideologico può mai venire a capo.

Bibliografia:

- AA. VV., *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga. Atti del Convegno nazionale*, Perugia, 25-26-27 ottobre 1989, a cura di Norberto Cacciaglia, Ada Neiger, Renzo Pavese, Leo S. Olschki.
- Amatangelo S., *Figuring Women. A Thematic Study of Giovanni Verga's female Characters*, Fairleigh Dickinson Univ Pr, 2004.
- Amatangelo S., "Ora tutto è finito!" *female developement in the novels of Giovanni Verga*, in *Spunti e Ricerche*, fascicolo numero 14.
- Baldi G., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980.
- Baldi G., *Le ambivalenze della "Lupa": moralismo e fascino del 'diverso'*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, gennaio/agosto 2007, Vol. 36, No. 1/2, pp. 121-127.
- Beauvoir S. De, *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 1961.
- Brugnolo S., Colussi D., Zatti S., Zinato E., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci editore, Roma, 2016.
- Brugnolo S., *Libertà di Verga ovvero come il testo rovescia l'ideologia dell'autore* in *Lettere aperte*, Pisa, numero 1/2014.
- Conrieri D., *Lettura di Nedda*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, Volume CLXXVIII, Anno 2001, Fasc.582, pag.161.
- Hopkins R., *Re examing female desire inheritance law, colonialism, and folklore in Grazia Deledda "La Volpe"*, in *Quaderni d'italianistica*, numero 2, 2002.
- Kipling, R. *Plain Tales from the Hills*. Teddington: Echo Library, 2007.
- Lo Castro G., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Liguori Editore, 2012.
- Luperini R., *Verga Moderno*, Bari, Laterza, 2005.
- Luperini R., Zinato E., *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma, 2020.

- McClure, J. *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Manzoni A., *I promessi sposi*, edizione critica, introduzione e note a cura di Paolo Bellezza, L.F. Cogliati, Milano, 1930.
- Meyer Spacks P., *The Female imagination*, New York, Alfred A. Knopf, 1975.
- Orlando F., *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino, 1971.
- Paccagni E., *Una Lupa tra Lupe*, in *Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica letteraria*, Vol. 22, N° 1-2, 1998, pp. 85-132.
- Pirandello L., *Romanzo, racconto, novella*, in *Le Grazie*, 4, 16 febbraio 1897, ora in *Allegoria*, III (8), 1991.
- Raya G., *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'ateneo, Roma, 1984.
- Sconamiglio G., *Come (ri)leggere "La Lupa" di Giovanni Verga*, Spring, Caserta, 2009.
- Showalter E., *New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Pantheon Books, New York, 1986.
- Spinzazzola V., *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1993.
- Verga G., *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972.
- Verga G., *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980.
- Verga G., *Lettere sparse*, ed. Giovanna Finocchiaro Chimmirri, Bulzoni, Roma, 1979.
- Verga G., *Vita dei campi*, ed. critica a cura di Carla Ricciardi, Le Monnier, Palermo, 1987.
- Verga G., *Drammi Intimi*, ed. critica a cura di Gabriella Alfieri, Le Monnier, Palermo, 1987.
- Verga G., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Arnoldo Mondadori, Milano, 1979.
- Woolf V., *Una stanza tutta per sé*, Feltrinelli, Milano, 2005.