



**HAL**  
open science

# Famiglia, donna e società nelle prime opere di Giovanni Verga

Alessandra Gaggero

► **To cite this version:**

Alessandra Gaggero. Famiglia, donna e società nelle prime opere di Giovanni Verga. Literature. 2012. dumas-00826977

**HAL Id: dumas-00826977**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00826977>**

Submitted on 31 May 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# **Famiglia, donna e società nelle prime opere di Giovanni Verga**

**Alessandra GAGGERO**

UFR de Langues étrangères

Mémoire de master 2 recherche - Langues littératures et civilisations étrangères -

Spécialité : Études italiennes

Sous la direction de M. Enzo Neppi

Année universitaire 2011-2012

# **Famiglia, donna e società nelle prime opere di Giovanni Verga**

## **Introduzione**

pag. 4

## **Capitolo primo**

I romanzi e le novelle del giovane Verga: la problematica della famiglia nelle opere esaminate

pag. 8

## **Capitolo secondo**

Famiglia, donna e società

pag. 72

## **Capitolo terzo**

La donna, l'amante, l'angelo del focolare

pag. 80

## **Conclusioni**

pag. 92

## **Bibliografia**

pag. 96



## INTRODUZIONE

Per la stesura di questa tesi sono state presi in considerazione i seguenti romanzi:

- *I carbonari della montagna* (1861-1862)
- *Sulle lagune* (1863)
- *Una peccatrice* (1866)
- *Storia di una capinera* (1871)
- *Eva* (1873)
- *Nedda* (1874)
- *Tigre reale* (1875)
- *Eros* (1875)

Nato nel 1840 Giovanni Verga, ventunenne, incomincia a sviluppare la sua passione per la scrittura. Le vicende della nuova Italia incidono profondamente sul cambiamento della società a lui contemporanea.

**1860** - Segue con entusiasmo le vicende della seconda guerra d'indipendenza e della spedizione dei Mille, arruolandosi nella guardia nazionale. Ma nel '62, deluso nelle speranze liberali, si dimetterà.

**1861** - Collabora con vari giornali e fonda con Niceforo "L'Italia contemporanea" nel cui numero appare la sua prima novella, *Casa da the*.

**1862** - Nel giorno dell'armistizio di Villafranca (11 luglio 1859) comincia a scrivere il suo secondo romanzo storico, *I carbonari della montagna*, che verrà pubblicato presso la tipografia Galatola di Catania, tra il 1861 e il '62, in quattro tomi.

**1863** - Tra il 13 gennaio e il 15 marzo, in ventidue puntate, nelle appendici del periodico fiorentino "La nuova Europa" (già allora si

parlava di Europa!), esce il romanzo *Sulle lagune*, ambientato a Venezia. Il 5 febbraio 1863 muore il padre. La tutela dei figli è affidata al fratello don Salvatore.

**1864** - Dirige a Catania "L'indipendente", poi diretto da Antonio Abate

**1865/66** - Nel maggio del 1865 si reca a Firenze, capitale d'Italia. Viene introdotto nei circoli fiorentini da due siciliani di fama, Capuana, critico della "Nazione", e Rapisardi, che lo presenta a Francesco Dall'Ongaro, docente di letteratura drammatica all'Università di Firenze. In casa Dall'Ongaro conosce Giselda Fojanesi, futura moglie di Rapisardi, per la quale nutrirà una breve ma tempestosa passione negli anni dall'80 all'85. In agosto invia al Concorso drammatico governativo, promosso in Firenze dalla "Società di incoraggiamento all'arte teatrale", la commedia *I nuovi tartufi*. L'opera non ebbe neppure una menzione da parte degli esaminatori.

**1866** - Presso l'editore Del Negro di Torino pubblica il romanzo *Una peccatrice*.

**1867** - Ritorna in Sicilia, dove l'epidemia di colera lo costringe a soggiornare in una villa di campagna a Sant'Agata Li Battiati e a Trecastagni.

**1869** - Si trasferisce a Firenze, dove tra il giugno e il luglio, scrive *Storia di una capinera* e lavora al romanzo *Eva*, abbozzato a Catania.

**1869/70** - Nell'agosto del '69 scrive il primo atto dell'*Onore* rimasto incompiuto.

**1871** - Il successo arriva con la pubblicazione di *Storia di una capinera*, presso l'editore Lampugnani (l'opera era già uscita a puntate, nel '70, sul giornale "La ricamatrice").

**1872** - Si trasferisce a Milano, dove si lega d'amicizia con Arrigo Boito, con Giacosa e con Rovetta. Lo impegna molto la revisione

del romanzo *Eva*, offerto per tre anni ai vari editori, e finalmente ai fratelli Treves, nella cui villa a Belgirate lo scrittore è spesso ospite.

**1873** - Presso Treves esce il romanzo *Eva*.

**1874** - Il 15 giugno nella "Rivista italiana di scienze, lettere e arti" pubblica *Nedda*, bozzetto siciliano, poi raccolto in estratto di 61 pagine dall'editore Brigola.

**1875** - Nel giugno l'editore Brigola pubblica il romanzo *Tigre reale*, scritto negli anni precedenti. Alla fine dell'anno compare *Eros*, che conclude i romanzi di cornice mondana e aristocratica.

Questi i fatti che potranno aiutarci a capire il contesto in cui sono nate le opere di Verga prese in considerazione in questa tesi. Viaggi, amicizie, alcuni amori e ritorni nella terra natale mai dimenticata che gli darà l'ispirazione per i suoi futuri capolavori.

Il Verga ebbe una concezione dolorosa e tragica della vita. Pensava che tutti gli uomini fossero sottoposti ad un destino impietoso e crudele che li condanna non solo all'infelicità e al dolore, ma ad una condizione di immobilismo nell'ambiente familiare, sociale ed economico in cui sono venuti a trovarsi nascendo. Chi cerca di uscire dalla condizione in cui il destino lo ha posto, non trova la felicità sognata, ma va incontro a sofferenze maggiori. Con questa visione un po' pietrificata della società Verga rinnova il mito del fato (cioè la credenza in una potenza oscura e misteriosa che regola imperscrutabilmente le vicende degli uomini), ma senza accompagnarlo con il sentimento della ribellione in quanto non crede nella possibilità di un qualsiasi cambiamento o riscatto. Per Verga non rimane che la rassegnazione eroica e dignitosa al proprio destino. Questa concezione fatalistica e immobile dell'uomo sembra contraddire la fede nel progresso propria delle dottrine positivistiche ed evoluzionistiche. In verità, Verga non nega il progresso, ma lo riduce alle sole forme esteriori ed

appariscenti; in ogni caso è un progresso che comporta pene infinite.

La visione verghiana del mondo sarebbe la più squallida e desolata di tutta la letteratura italiana se non fosse confortata da tre elementi positivi. Il primo è quel sentimento che porta il Verga ad assumere verso i "vinti" un atteggiamento di pietà e di rispetto: pietà per le miserie e le sventure che li travagliano, rispetto per la rassegnazione e la dignità di alcuni di essi (questo elemento positivo sarà sviluppato successivamente al periodo giovanile): il segnale di apertura di una nuova tematica arriverà con *Nedda*. Secondo elemento positivo è la fede in alcuni valori che sfuggono alle dure leggi del destino e della società: la famiglia, la casa, la dedizione al lavoro, lo spirito di sacrificio e l'amore nutrito di sentimenti profondi ma fatto di silenzi, sguardi furtivi e di pudore. Il terzo elemento è la saggezza che ci viene dalla coscienza dei propri limiti e ci porta a sopportare le delusioni.

Giovanni Verga torna più volte su un tema preciso: quello dell'attaccamento alla famiglia, al focolare domestico, alla casa. Il bene della famiglia sembra il supremo valore: è questo il principale senso dell'ideale dell'ostrica. Se l'ostrica si distacca dallo scoglio è destinata a morire. Per coloro che appartengono alla fascia dei deboli è necessario rimanere legati ai valori della famiglia, al lavoro, alle tradizioni ataviche, per evitare che il mondo, cioè il "pesce vorace" li divorì. Come l'ostrica che vive sicura finché resta avvinghiata allo scoglio dove è nata, così l'uomo di Verga vive sicuro sino a quando non comincia ad avere smanie di miglioramento.



## Capitolo primo

**I romanzi e le novelle del giovane Verga: la problematica della famiglia nelle opere esaminate.**

- *I Carbonari della montagna*
- *Sulle lagune*
- *Una peccatrice*
- *Storia di una capinera*
- *Eva*
- *Nedda*
- *Tigre reale*
- *Eros*

Nelle novelle preveristiche di Verga il legame tra il protagonista e la sua famiglia è di fondamentale importanza. La famiglia e la casa offrono un elemento di sicurezza e di possibile felicità di fronte alle incertezze e crisi spirituali vissute dai diversi protagonisti. Talvolta è la madre, o il pensiero di lei che domina questa relazione. Ci viene da credere che la storia personale dello scrittore fosse un fattore determinante a questo riguardo. In una lettera a suo fratello Mario scrive:

“Spero che almeno farai adesso la Pasqua in famiglia, perché in tali occasioni deve essere doloroso alla povera mamà che due dei suoi figli siano lontani. Io col cuore sono sempre in mezzo a voi. Sapete che in fondo la famiglia è il primo pensiero e l'affetto più intimo: i piaceri, i divertimenti di tutti i generi non possono farmi dimenticare le ore tranquille, e qualche volta anche le stizzose, ma

sempre più care, che passo in mezzo a voi,; ed una delle feste più grandi del mio pensiero è l'immaginarsi il ritorno accompagnato dalla riuscita di quello che mi son proposto di fare." <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> G.VERGA, *Lettere sparse*, p. 61

## **I carbonari della montagna (1861-1862)**

Publicato a Catania tra il 1861 e il 1862, il romanzo narra la storia della resistenza anti francese in Calabria al tempo di Murat. Scritto subito dopo l'armistizio di Villafranca, al centro del racconto è la figura del carbonaro Corrado, patriota ribelle, capo di un piccolo esercito di fuorilegge, che contrasta l'esercito straniero.

Strutturata secondo le regole del romanzo di consumo, la narrazione asseconda l'ispirazione patriottica del giovane autore, procedendo tra colpi di scena, equivoci e agnizioni.

Nell'acerbo *Amore e patria* (1857), nel romanzo *I Carbonari della montagna* (1861), stampato a spese dell'autore con il denaro destinato alla laurea in Giurisprudenza, e nel racconto *Sulle lagune* è facile riscontrare l'itinerario di un giovane romantico, nel senso più ampio del termine, alla ricerca di una propria identità artistica. Il romanzo è così congegnato: vi è una storia d'amore che vede impegnati l'eroe (Corrado) e l'anti-eroe (Guiscard), la donna virtuosa (Giustina) e la donna sleale (Carolina); accanto a questa vicenda di amori "elevati" vi è una seconda storia d'amore fra i contadini Angelo e Rita.

*I Carbonari della montagna* hanno come sfondo la carboneria, le cospirazioni nel Sud d'Italia ma, al centro della vicenda, c'è un trovatello, un figlio di genitori ignoti, Corrado, che, per salvare la donna amata, Carolina, si accusa di un delitto che non ha commesso. E' in realtà un romanzo storico solo per definizione dell'autore; più correttamente potremmo definirlo a scelta romanzo spagnolesco, romanzo galante, romanzo d'avventura, romanzo favola. Scrivere un romanzo storico, attorno al 1860, è un'operazione di retroguardia; la grande stagione di questo genere letterario declina intorno agli anni '40 e viene spazzata via

definitivamente dalla rivoluzione europea del '48, per sopravvivere come letteratura di intrattenimento. Di più: non solo la scelta di un tal genere da parte del Verga è anacronistica; anche l'ideologia e la scrittura sono conservatrici, rivolte all'indietro. *I carbonari della montagna* trae le sue origini da una delusione politica: l'armistizio di Villafranca. In effetti Napoleone III, firmando la pace con l'Austria, aveva raffreddato l'entusiasmo dei patrioti italiani e inferto un duro colpo alle loro aspirazioni unitarie. Tutto il romanzo è venato da un profondo odio, per lo più contro i francesi, comunque contro lo straniero oppressore.

In questo romanzo si scorgono delle reminiscenze foscoliane. Non si può sapere fino a che punto le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* abbiano pesato nella cultura del giovane Verga, ma è indubbio che nel suo romanzo lo schema richiamava quello dell'*Ortis*: tema politico (Ortis patriota - Corrado carbonaro) e tema amoroso (amore di Ortis per Teresa - amore di Corrado per Giustina). Nei *Carbonari della montagna* però corrono, lungo l'intricato filo del racconto, tre diverse storie d'amore che non mancano di rendere la narrazione spettacolare e piena di colpi di scena, nel loro vario intrecciarsi. Da una parte si ha l'amore di Corrado e Giustina (i protagonisti), tutto deliri e tormenti cerebrali; dall'altra la perversa relazione tra Guiscard e Carolina, la quale a sua volta, come si scoprirà nel terzo libro, era stata amata da Corrado e all'amore del giovane aveva risposto con la perfidia e il tradimento.

Accanto a queste passioni fra gente di elevato rango sociale si ha, infine, la narrazione di un amore tutto contadino e popolare, nella quale si può scorgere il Verga verista in embrione: il sano e sincero sentimento di affetto non ricambiato - e tratteggiato con una certa vena umoristica - nutrito dal giovane Angelo per la dolce e ingenua Rita, "la piccola pazza", che invece si strugge di passione

per il subdolo Guiscard (il quale sotto il falso nome di Luigi, l'aveva sedotta e poi era scomparso) fino a cadere in un profondo stato di prostrazione psichica.

L'ascendente del Manzoni riesce ad imporre alcuni moduli esterni: infatti, secondo la tecnica canonica, all'inizio del romanzo viene presentata un'ampia panoramica, una veduta su larga scala dello spazio geografico in cui si svolgerà l'azione; la prospettiva quindi gradatamente si riduce e si precisa analiticamente attorno ai luoghi del racconto.

La regione è la Calabria; i luoghi privilegiati sono un castello goticeggiante, il Castello di San Gottardo e, su una piccola collina opposta, una torretta a forma di guglia, egualmente gotica, la Torre degli spiriti.

Appena il racconto si inoltra la divaricazione sostanziale fra Manzoni e Verga prende forma nella diversa gerarchia degli ambienti e dei personaggi: all'inizio dei *Promessi Sposi* appaiono nell'ordine Don Abbondio, i bravi, il paese, i contadini del paese e quindi una dimensione sociale tutta a livello di quarto stato, orizzontale; ne *I Carbonari* subito invece il castello e i padroni del castello, poi i servi, i cavalli, i cani, quindi una precisa stratificazione classista, in ordine decrescente.<sup>2</sup> Ne *I Carbonari* il Verga fa agire il popolo in posizione subordinata rispetto alla classe nobiliare. I vari personaggi, espressioni di ben individuate classi sociali, compaiono sulla scena secondo rigidi schematismi, conseguenza non soltanto della non ancora raggiunta maturità dello scrittore, ma del più generale trapasso del romanzo storico manzoniano (o del romanzo modellato sull'*Ortis* foscoliano) verso le forme popolari del romanzo d'avventura. *I Carbonari della montagna*, iniziato a comporre sull'ondata emotiva conseguente

---

<sup>2</sup> G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, saggio introduttivo a cura di C. Annoni, Milano, Vita e Pensiero, 1975, cit. p. 10.

all'armistizio di Villafranca, è caratterizzato da un accentuato odio antifrancese e antiborbonico.

Nel romanzo verghiano vi è una distinzione continua fra nobili e popolani, i quali sono diversi dai "gentiluomini" anche nei tratti fisici e nella mentalità. Prendiamo, ad esempio, i ritratti che il Verga fa dell'aristocratica Giustina e della plebea Rita. La prima è la bellezza personificata, è incantevole ed ha "i contorni, di un'armonia forse troppo perfetta"<sup>3</sup>; il suo viso è bianco e delicato, le sue mani sono affusolate e piccole; un "piedino" che le si scopre "avrebbe fatto impazzire un conoscitore". I suoi occhi, "di un bruno alquanto Chiaro...hanno una trasparenza tale" che "allora si è costretti a pensare agli angeli". La seconda invece, pur avendo un "sorriso d'angelo sui suoi delicati lineamenti"; pur possedendo "quei begli occhi celesti sempre umidi di espressione" e una "fina capigliatura di quel biondo sì gentile!...non era bella". I suoi lineamenti infatti non sono fini o, meglio, "non hanno quella finezza di contorno che fanno la bellezza della donna"<sup>4</sup>. Inoltre la fanciulla ha la pelle devastata dal vaiolo. Quindi la bellezza è un fatto di classe. La divisione delle parti resta tale anche quando sono messe in evidenza la gestualità e i sentimenti dei personaggi. Inoltre, quanto il linguaggio delle persone di alta estrazione sociale è magniloquente, tanto i discorsi dei contadini sono semplici ed essenziali, privi della minima ricercatezza. Uno dei meriti del realismo è proprio quello di rappresentare i diversi livelli di cultura e di raffinatezza dei personaggi. A tal proposito un altro passo esemplare è costituito dal discorso d'amore che l'ingenuo contadino Angelo fa a Rita, la piccola pazza, figlia di padron Parafanti. Esempio è anche il titolo del capitolo nel quale si

---

<sup>3</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 16.

<sup>4</sup> *Ivi*, p.72

svolge il discorso tra Angelo e Rita: *Amore e sospiri fra piatti e bicchieri*. Angelo, innamorato non corrisposto di Rita, vedendo che l'amata va dimagrendo di giorno in giorno a causa della passione che nutre per Guiscard, ha ritenuto opportuno portarle qualche leccornia, per farle dimenticare le pene d'amore e per rinfrancarle, oltre l'animo, il corpo. Il sentimento di Angelo viene quindi ambientato dal Verga tra una bevuta e un boccone.

Particolarmente forte il legame di sangue (e questa sarà una costante del Verga maturo) ed il rispetto del proprio *status*: "colui che macchia la polvere dei suoi antenati sarà maledetto dagli uomini e da Dio"<sup>5</sup>. È da tenere presente che l'essere Carbonaro viene di per sé considerato come una patente di nobiltà "poiché Carbonaro oggi vuol dire gentiluomo, vuol dire Italiano, vuol dire eroe!"<sup>6</sup>.

Corrado, gran maestro della Carboneria, è il protagonista del romanzo nel quale incarna il Bene. I *Carbonari* rappresentano, come già detto, un interessante esempio di romanzo popolare patriottico; pertanto, in accordo al genere del romanzo popolare, il protagonista Corrado, eroe nobile di spirito ma non di natali, è dotato di straordinarie caratteristiche fisiche e psichiche. Egli è l'angelo che si contrappone alla potenza malefica e prevaricatrice del demonio fattosi uomo (Guiscard il traditore). Corrado, per l'oscura vicenda di un delitto passionale, è marchiato e deportato galeotto nell'isola di Favignana; riesce a fuggire, è accolto e rifocillato nella casa di una famiglia di pescatori. Torna a Palermo dalla donna amata, per coprire la quale ha accettato l'infamia della condanna, e però s'avvede di essere stato dimenticato e tradito. Ripassa lo stretto per dedicarsi completamente alla guerra

---

<sup>5</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 22.

<sup>6</sup> *Ivi* p.30

carbonara, ma la situazione volge al peggio: i Borboni sono alleati con Murat, e compiono insieme la lotta contro i Carbonari, divenuti nemici comuni.

C'è un altro intermezzo amoroso: la nuova donna di Corrado, Giustina, viene rapita, il Gran-Maestro la libera, cadono ambedue in un fiume, ne vengono salvati da contadini che li ospitano e li ristorano fino al loro ristabilimento. Da qui in avanti gli avvenimenti precipitano: i Carbonari sono braccati, decimati, fino alla cattura dello stesso Corrado; il quale anticipa la propria fucilazione quando viene a conoscenza delle nozze di Giustina. Apoteosi finale.

Si tratta di una vera e propria vita d'eroe; un eroe amoroso e guerriero che invade con le sue passioni di donne e di patria tutto il romanzo. Quindi patria, società segrete, amore sfortunato, nobili sentimenti, sacrificio virtuoso e morte. Ecco tutti gli ingredienti romantici presenti all'appello.

Già ne *I Carbonari della montagna*, e lo vedremo poi nelle opere veriste fra il '78 e l'81, la famiglia è vista come elemento fondamentale di difesa dell'individuo nell'ambito di una società pre-moderna.

Particolarmente forte è il legame del sangue e il rispetto del proprio "status".

Le caratteristiche dei vari personaggi di Verga verista, che ritroviamo anche in Corrado, debolezza, infelicità, inferiorità sociale, nascono dal loro essere orfani. Nel momento stesso in cui la famiglia in qualche modo si indebolisce, perché muoiono i genitori oppure muore il capo famiglia, lo stato di orfano è la condizione del più indifeso, e quindi sull'orfano si scatena la violenza della società. E' veramente notevole come nel giovane



Verga sia presente e viva, a partire dalle prime opere, l'intuizione affermata dalla cultura psicoanalitica e acquisita solo nei tempi recenti, delle conseguenze che la deprivazione degli affetti nell'età della prima infanzia apporta all'individuo.

Corrado, non essendo nobile, è costretto a sublimare ogni sua passione nell'affermazione di sé e nell'esaltazione delle proprie capacità sovrumane. La sua forza non è nei muscoli, ma nell'animo: "uomo giovane, debole, ma energico, che stava con la testa alta e lo sguardo altiero.....che dominava tutti con il prestigio del genio e con l'onnipotenza della volontà". Riguardo a Corrado vi è un esplicito riferimento alle vicende dell'infelice Jacopo Ortis; proprio come l'eroe foscoliano, esso ricorre alla morte nel momento in cui ha la certezza che l'amata Giustina è perduta per sempre; ma questo non è che l'atto di un'infelice ricerca dell'amore. Dal canto suo Giustina, pur innamorata di Corrado, decide infine di sposare il cugino Francesco, che pure è un personaggio positivo: le pressioni della famiglia e della società portano la giovane donna a soffocare i propri sentimenti. L'eroina positiva può amare il "bastardo" Corrado e morire per amore suo, ma non può sposarlo: il solo matrimonio a lei permesso è un matrimonio endogamico, con il cugino. Giustina e Francesco crescono insieme come fratello e sorella. Sarà la madre di Francesco, in punto di morte, a chiedere ai due di prendersi cura l'uno dell'altra: "Avvicinatevi figli miei. Diss'ella. Io vi lascio soli sulla terra.....amatevi come si amano un fratello e una sorella....Francesco sarà il tuo appoggio, Giustina, e tua cugina sarà il tuo angelo consolatore, figlio mio..."<sup>7</sup>. Nel chiederla in matrimonio Francesco, si rivolge a Giustina come ad una sorella: "...anche mia madre ci raccomandò colle sue ultime parole di

---

<sup>7</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 173.

essere l'uno per l'altra...come due figli degli stessi genitori.....Ebbene! riprese il barone ....Come un fratello io devo vegliare su di voi..". Quando Francesco propone a Giustina "di aggiungere l'amore di sposo all'amore di fratello..."<sup>8</sup> si rende ben conto di quanto la situazione sia delicata. Giustina vuole bene a Francesco, ma è innamorata di un altro uomo: Corrado, il Grande maestro della Carboneria. In precedenza, al capitolo 23, è la stessa Giustina ad avere paura dei propri sentimenti: la moderazione con cui lei esprime la sua gioia nel vedere Corrado vivo è descritta come fraterna; lei parla di lui "quasi parlasse di suo fratello"<sup>9</sup>.

Anche Corrado si innamora di Giustina, ma non si sente degno di questo amore, di potere aspirare a lei: vi è in Corrado la contraddizione tra il superuomo e il suo sentirsi uomo macchiato di colpe. Il loro è un amore impossibile. Dopo che Giustina ha già deciso di sposare il cugino Francesco, Corrado fa notare all'amata che il comportamento di un fratello non è lo stesso di quello di un amante. Quando Giustina dice a Corrado: "...Vi ringrazio della vostra attenzione di cui pochi avrebbero il sentimento...Ma nella nostra situazione hanno influito circostanze tali, mi pare, da allontanare tutti i riguardi che non fossero da fratello a sorella..." lui le risponde facendole notare che fra di loro esiste un sentimento diverso: " Ah! sì... da fratello a sorella!..."<sup>10</sup>. Come "fratello" e "sorella", Corrado e Giustina possono continuare a esprimere affetto l'uno per l'altra, ma sono costretti a soffocare la loro passione. Sebbene i sentimenti di un legame fra fratello e sorella - fiducia e familiarità - possono essere desiderabili in una relazione romantica, un rapporto fraterno fra amanti è impossibile perché implicherebbe inoltre l'assenza di un'attrazione sessuale.

---

<sup>8</sup> *Ivi* p.181.

<sup>9</sup> *Ivi* p.158.

<sup>10</sup> *Ivi* p.321

Tutta la vita di Corrado è come sotto una maledizione che gli impedisce di realizzare il suo sentimento. L'ostacolo è rappresentato sempre dall'abisso sociale che separa il giovane "bastardo" dalle sue amate altolocate: "Io amava!.....io amavo una giovinetta che nei miei sogni avevo circondata di un'aureola quasi di idealità.....ma ella era ricca, era nobile, apparteneva alla corte ed io....". Corrado, prigioniero e privo di *status* sociale si sente annullato "ad un tratto l'idea mi colpì come un fulmine: ero più degno ora di amarla quella creatura angelica, io, l'uomo degradato e infamato?"<sup>11</sup>.

Guiscard, quasi a specchio di Corrado, è l'anti-eroe spregevole, capace di ogni bassezza. Si tratta logicamente, in un romanzo saturo di retorica patriottica, di uno straniero, di un francese eterno traditore, il cui scopo nella vita è l'appagamento della sessualità. Demone contrapposto a Corrado, Guiscard compare puntualmente ad insidiare le donne delle quali l'eroe positivo ha la sventura di innamorarsi. "Guiscard sarà punito da Dio stesso per mano di Corrado, Gran Maestro della Carboneria". Tutto il romanzo è venato da un profondo odio, per lo più contro i francesi, comunque contro lo straniero oppressore. Così Corrado, che come il giovane Ortis aveva creduto in Napoleone, descrive la propria militanza sotto le insegne francesi: "...ciò che ...mi sdegnava era il ruolo orgoglioso e sprezzante dei nostri istruttori francesi che non sapevano qualificarci altrimenti che di poltroni e di vili"<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 198.

<sup>12</sup> *Ivi* p.200. Per l'odio antifrancese, conseguente alla delusione di Villafranca, e per l'*animus* antiborbonico, cfr. N. Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I Carbonari della montagna*, in *I romanzi catanesi di G.V.* cit., pp. 86-90.

Parimenti, Corrado inveisce, quando prende coscienza del tradimento del Re di Napoli e della Regina Carolina d'Austria; per concludere con "fuori d'Italia lo straniero!".

Giustina di San Gottardo è anche la donna ideale dello scrittore. Figlia del conte di S. Gottardo e cugina del barone Francesco, è l'eroina del romanzo. Figura di una femminilità pura e dolce, e allo stesso tempo forte e romantica, ha la sua antitesi nel personaggio di Carolina, donna bella e passionale quanto spregiudicata e perversa. Si potrebbe affermare che il Verga abbia tentato di risolvere a suo modo (creando personaggi femminili) il problema che si ponevano l'estetica e la morale del suo tempo: "la donna è angelo o demonio?". Giustina rappresenta la quintessenza della donna greca. "I contorni" di Giustina, "Gli occhi di un bruno alquanto chiaro,.....hanno di quelle espressioni che sono impossibili a potersi descrivere"<sup>13</sup>. Giustina ha un alto concetto della patria e dell'onore, e quando si imbatte per la prima volta in Guiscard, saputo che costui, benché di nazionalità francese, combatte contro i suoi compatrioti vicino ai Carbonari, gli dice con voce ispirata e allo stesso tempo piena di disprezzo: "Qualunque siano i torti di un paese verso i propri figli, essi non giustificano il tradimento", e poi gira gli occhi da un'altra parte piena di disgusto. Anche Giustina avrà le sue peripezie: perderà il padre per opera dei francesi, sarà rapita dall'infido Guiscard e alla fine, vinta dalle tante pene patite, si lascerà morire. Un'anima così pura e nobile non può innamorarsi che del solo Corrado, vero e proprio alter ego della nostra eroina. Ella non potrà morire se non di crepacuore. Dopo aver visto morire sotto i propri occhi Corrado, per il quale aveva ottenuto la grazia. Sarà sepolta vicino al suo amore, presso le macerie della piccola torretta, poiché "l'ultima volontà di Giustina

---

<sup>13</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 16.

era quella di mescolare almeno le sue ossa con quelle di colui di cui il cuore e la vita erano stati separati dal suo della mano di ferro del destino”<sup>14</sup>.

Carolina è una donna sleale, l’ingannatrice, la traditrice. Il Verga crea due coppie: abbiamo da un lato la coppia degli eroi virtuosi (Corrado e Giustina) e dall’altro la coppia degli antieroi e scellerati (Guiscard e Carolina). Carolina è descritta come “una giovane....di quelle bellezze ardenti e appassionate dell’Italia meridionale”; soltanto “il fuoco del suo sguardo, del suo accento, sembravano conculcarsi sotto le finezze di un’etichetta rigorosa”. Solo nel terzo libro, intitolato *Memorie di un carbonaro*, si apprenderà che Carolina, giovane dama presso la corte borbonica a Palermo, era stata ardentemente amata da Corrado, che invece ora la disprezza. Il giovane infatti, poiché Carolina aveva ucciso (così aveva fatto sapere a Corrado) preterintenzionalmente il proprio marito e perciò rischiava di essere condannata, non aveva esitato ad affrontare l’infamia e la galera. Carolina però ricambia con la malafede questo generoso atto, poiché, del tutto dimentica di Corrado, si lega a Guiscard, un losco individuo che la dama diceva di non sopportare e con il quale invece aveva ordito l’assassinio del consorte. Tutto questo Corrado lo saprà dopo, quando, fuggito dal carcere di Favignana, andrà a trovare Carolina; alla quale durante la prigionia ha sempre pensato. L’amore di Corrado si muterà in disprezzo più che in odio.

Il peccato fondamentale di Carolina è l’infedeltà matrimoniale, l’odio del marito; essa è prima di tutto una nemica della famiglia e dei suoi valori. Insomma Carolina è una sciagurata e corrotta donna-diavolo; ella occulta la sua vera natura sotto le sembianze di

---

<sup>14</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 388.

un'astrale bellezza che produce uno stato di estasi nell'amante; paradigma del negativo, emblema di una femminilità dispensatrice di piacere e di morte, questa creatura verghiana si iscrive nella parabola narrativa e poetica delle *belles dames sans merci* di Gautier, Nodier...<sup>15</sup> Carolina più che apparire un demone con sembianze angeliche, sembra una donna vittima dell'influenza malefica di Guiscard. Certo che la ragazza avrebbe potuto agire in maniera onesta nei confronti di Corrado, ma non si può fare a meno di notare che la sua è un'indole debole, facile da piegare e assoggettare a una volontà ferrea e perversa come quella di Guiscard. Senza giustificarla, non si può nemmeno accusarla di essere una perfida creatura da una lucida coscienza che premedita malefatte.

Rita, figlia di Parafanti, capocaccia del barone Francesco di San Gottardo, è una delle figure più patetiche de *I Carbonari della montagna*. Questa ragazza "povera istituisce col contadino Angelo una storia d'amore non ricambiato che fa da modesto contrappunto alla quadriglia Corrado, Guiscard, Giustina, Carolina".

Il contadino Angelo infatti ama Rita, ma questa nutre per lui un affetto esclusivamente fraterno (è da rammentare che la ragazza ha perso due fratelli, uccisi dai francesi come Carbonari), poiché è morbosamente innamorata di un certo Luigi. Costui, come si scopre in seguito, non è altri che Gaston Guiscard, il quale dopo aver sedotto la giovinetta, approfittando della sua ingenuità, è poi scomparso misteriosamente. Per questo motivo Rita cade in un

---

<sup>15</sup> cfr. Il capitolo dedicato alle *Belles dames sans merci* da M. Praz. Per un storia letteraria ed artistica di questo tipo femminile si veda la *maga* Matilda di Lewis, la druida Velleda dei *Martyrs* di Chateaubriand, la *sorcière* gitana Carmen di Mérimée e Cécily, la diabolica creola che la fantasia di Sue colloca tra i *Mystères de Paris*.

Gautier scrive due romanzi incentrati su tali inquietanti figure femminili nel '36 e nel '38 – *La morta innamorata* e *Una notte di Cleopatra*; nel '42 Flaubert descrive la torrida sensualità di Marie in *Novembre*; nello stesso anno Sue pubblica la sua opera fitta di presenze mitiche e nel '44 Dumas dà alle stampe *I tre moschettieri*; ancora Dumas mette in scena un'immagine femminile densamente simbolica come la danzatrice Arsenia de *La dama del nastro di velluto*, racconto ispiratogli da Charles Nodier, autore quest'ultimo probabilmente noto a Verga.

profondo stato di smarrimento, in una fissazione tale da essere ritenuta pazza. In realtà, come non manca di far notare il Verga, “non era pazzia propriamente quella che sconvolgeva la mente della fanciulla, ma una fissazione continua, una sconnessione d’idee, che pure sapevano prendere il loro corso quando erano drizzate sulla giusta via del cuore della giovinetta”<sup>16</sup>. Rita perde la ragione dopo essere stata subdolamente circuita e abbandonata dal francese, presentatosi a lei sotto un altro nome.

“Rita, la disgraziata giovinetta che non avea gustato sulla terra che l’ebrezza del dolore”, morirà di dolore, abbracciata al corpo senza vita di sua madre, impiccata dai francesi, perché moglie di Parafanti il brigante.

Ne *I Carbonari* nell’ambito dei due parametri, cioè della nobiltà e del popolo<sup>17</sup> si agita un mondo di personaggi piuttosto schematici nelle loro tipizzazioni. Abbiamo le figure familiari, tra le quali in primo piano appare quella della madre, una figura sempre riverita, come la vecchia baronessa di San Gottardo: “Francesco prima di tutto prese una mano della madre e se l’accostò alle labbra con un’affezione sì riverente da sembrare incompatibile con quel carattere sì energico. Francesco aveva una specie di culto per sua madre”<sup>18</sup>.

La madre è sempre rispettosa dei voleri del marito e del figlio: “...da che venni ad abitare il castello con mio marito, quella era la camera dove egli si ritirava, e dove non permetteva che entrasse mai nessuno; ora è la camera di Francesco”<sup>19</sup>. La madre è sempre in apprensione per le sorti del figlio: “Oh no! Questo no! Gridò la povera madre quasi piangendo. Mi ucciderebbero anche

---

<sup>16</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 82.

<sup>17</sup> C. Annoni, *Il giovane V.*, introduzione a G. Verga, *i Carbonari della montagna. Sulle lagune*, cit., p.12

<sup>18</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 33.

<sup>19</sup> *Ivi*, p.28.

Francesco, il mio povero figlio”<sup>20</sup>. Non dobbiamo dimenticare che fra tanto affetto materno, la baronessa non tralasciava i doveri del proprio stato, esercitando una pietà caritatevole nei riguardi dei poveri contadini del vicinato.

Diversamente, una madre non aristocratica, come la madre di Corrado non può far altro che piangere. Come ricorda Corrado “ella era sempre sì malinconica!...piangeva sì spesso...! che io ormai ero abituato a confondere i miei baci con le sue lagrime”<sup>21</sup>; poco oltre Corrado confessa: “nulla valse a trattenermi. Neppure le lagrime di mia madre!”<sup>22</sup>. La madre in lacrime esercita un lacerante ricatto affettivo nei confronti del figlio in procinto di partire militare, sotto le insegne di Bonaparte, per farsi un nome e coprire con la gloria l’infamia della nascita:” ....va, figlio mio. Tu acquisterai ciò che Dio ti ha negato ed io avuto la disgrazia di non darti!...ma tu non ritroverai più tua madre!”<sup>23</sup>. Tale conflitto tra serenità familiare (in questo caso rappresentata esclusivamente dalla madre) e la volontà di autorealizzazione in un ambiente lontano sarà costante anche nelle opere del Verga maturo. Questo è interessante perché in una logica romantico-patriottica sarebbe positivo combattere per la libertà.

Nel romanzo i vincoli familiari sono ben saldi e si colgono su piani diversi, sia esplicitati, come pure a livello profondo. Non solo abbracciano la famiglia mononucleare, ma si dispiegano investendo tutta la fascia larga del parentado. Si ricordi a tal proposito quando Giustina e il padre, spinti da un temporale improvviso, arrivano al castello di San-Gottardo, dove sono ricevuti con calda cordialità dalla baronessa, la quale ricorda i vincoli di sangue che li legano reciprocamente.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p.30.

<sup>21</sup> *Ivi*, p.197.

<sup>22</sup> *Ivi*, p.199.

<sup>23</sup> *Ivi*, p.199.



Oltre al gruppo della nobile famiglia dei San-Gottardo, troviamo il gruppo familiare che fa capo al burbero padron Parafanti, “capoccia” del barone, delineato per altro secondo i canoni convenzionali del *pater familias*, con la moglie e la figlia Rita. Anche in questa famiglia i legami tra i vari membri sono caldi e vivaci.

La figura paterna la troviamo inoltre nel nobile padre di Giustina di San-Gottardo, descritto più come un eroe che come un genitore: “ella pensò a suo padre, sì bravo, sì entusiasta dei doveri della sua classe, sì audace da compromettersi”<sup>24</sup>. Nella coppia padre-figlia si percepiscono teneri legami d’affetto, che tuttavia non velano i sentimenti di nostalgia genitoriale per la mancanza di un figlio maschio, erede della fortuna economica del casato e del nome. Giustina disse al padre: “.....e il vostro nome, padre mio, è benedetto da tutti coloro che avete beneficiati, avete la benedizione dei poveri che vale la benedizione di Dio da lasciare a coloro che porteranno il vostro nome”.

Il barone di San-Gottardo rispose così alla figlia: “E a chi Giustina? Sarei stato felice di avere un figlio che portasse il tuo cuore e il tuo viso....perché capisci anche tu.....Ma io non mi lamento, Giustina”<sup>25</sup>.

“Vi è nostro cugino Francesco - riprese la fanciulla pensierosa; il suo nome è anche il nostro”.

Il barone replicò: “Sì, ma non è quello del ramo primogenito dei conti di San-Gottardo. Se avessi un figlio, gl’insegnerei io a portare il suo nome; la nostra povera Italia è in un punto in cui ha bisogno più che mai dei suoi figli; là vi è l’insulto e il sogghigno del soldato francese, del tedesco, dello straniero.... E tu mi parli di tuo cugino, che mentre suo padre è stato assassinato dagli stranieri, mentre i nemici della sua patria abitano il suo palazzo e dei giacobini

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p.40.

<sup>25</sup> *Ivi*, p.21

conculcano le sue leggi, e' si diverte alla caccia. - Vi è un dovere sacro, che pesa sulla testa di ogni gentiluomo"<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p.22

## Sulle lagune (1863)

Il terzo romanzo giovanile di Verga, *Sulle Lagune*, viene pubblicato a puntate nel quotidiano fiorentino "La Nuova Europa" fra il 13 gennaio e il 15 marzo 1863. Giovanni Verga è giovanissimo, avendo solo ventitré anni. Come *I Carbonari della montagna* vale la pena di leggere questo testo non solo per la capacità di documentare il gusto di un'epoca, quella tardo-romantica, all'interno della quale si inserisce, ma anche per vedere come alcuni aspetti della più riuscita produzione verista fossero già contenuti in questi primi lavori.

Il giornale sul quale viene pubblicato *Sulle Lagune* si presenta, nelle dichiarazioni programmatiche, come garibaldino e mazziniano, coerentemente repubblicano quanto al problema istituzionale. È antiaustriaco e antifrancesese, internazionalista e populista: si tratta in sostanza di un giornale di agitazione politica, uno degli organi di stampa della sinistra risorgimentale. La descrizione del quotidiano è significativa perché non a caso su di esso appare il romanzo verghiano; *Sulle Lagune*, infatti, trascura la linea populistica-sociale de "La Nuova Europa", ma si identifica coi caratteri di fondo del giornale.

*Sulle lagune* si svolge a Venezia. Si tratta di un romanzo dai toni romantici e dai contenuti risorgimentali, che ha al proprio centro la storia d'amore tra Stefano De Keller, ufficiale dell'esercito austriaco, e una giovane donna veneziana di nome Giulia. Sullo sfondo l'occupazione austro-ungarica, il carnevale, l'impresa garibaldina. Un tipico prodotto letterario del tempo, ricco di colpi di scena e di situazioni sentimentalmente accese. All'interno dell'intreccio della vicenda, infatti, tra l'aspetto politico e quello sentimentale, è sicuramente il secondo a prendere, alla fine, il

sopravvento. Del resto, se guardiamo la successiva produzione verghiana, *Una peccatrice* (1866), *Storia di una capinera* (1871), *Eva* (1873), *Tigre reale* (1875), vediamo che i suoi interessi si indirizzano quasi totalmente all'analisi e alla messa in scena delle passioni private, più che degli ideali politici collettivi.

Siamo dunque a Venezia, nei giorni dell'occupazione asburgica. E' il 1861. L'Unità d'Italia è incompleta; mancano all'appello Trento, Venezia, la Giulia, l'Istria, Fiume e la Dalmazia. Soltanto un anno prima, durante i festeggiamenti popolari per l'entrata di Garibaldi in Napoli (7 settembre 1860), la polizia austriaca aveva aggredito i manifestanti italiani, in laguna: aristocratici o popolani che fossero. Dà nell'occhio dei superiori un giovane sottotenente il quale tiene fermi i suoi uomini e non partecipa all'azione repressiva; invitato con durezza a sciabolare i cittadini e quindi a strappare un mazzo di fiori dal petto di una ragazza che si è venuta a trovare in primo piano, rifiuta l'atto vile, spezza la sciabola ed è messo agli arresti. L'ufficiale, Stefano De Keller, è un magiaro ostile all'Impero, figlio di un ribelle giustiziato ad Arad nel 1849; disertore nel 1858, soldato per i Savoia per un breve lasso di tempo, prigioniero e quindi degradato, era tornato a servire l'uniforme antica; si era, intanto, segretamente unito ai veneti che cospiravano a danno dell'invasore, rischiando un pericoloso doppio gioco. Suo grande amico e compare, uno di loro, Collini di Oderzo: che scopriremo, nel tempo, essere il fratello della donna amata. De Keller risiede all'albergo *Della Gran Bretagna* e dalla finestra della sua camera la sua attenzione è attirata dal palazzo di dirimpetto, un palazzo con le finestre sempre chiuse e dall'aspetto tetro. Finalmente sul davanzale di una finestra appaiono un vaso di rose e una ragazza che si china ad innaffiarlo: è la stessa in contratta da Stefano De Keller alla manifestazione dei giardini pubblici. La ragazza,

sbadatamente, rompe il gambo di una rosa che cade nell'acqua del canale; Stefano balza su una gondola, raccoglie il fiore e lo porta al portinaio del palazzo perché lo riconsegna alla padrona.

La ragazza, Giulia, è figlia e sorella di patrioti irredentisti; del fratello ha perso le tracce, del padre sa che è rinchiuso in carcere per questioni politiche. È mantenuta da un aristocratico austriaco, il conte Kruenn, assieme alla madre paralitica; il conte la sta proteggendo dalle probabili ritorsioni dell'impero, e sta evitando al padre una probabile condanna a morte. Periodicamente, la povera Giulia è oggetto delle sue *avances* e difende il suo onore come può.

Giulia è sospettata a lungo dal fratello di essere venduta e prostituta, solo più tardi si verrà a sapere che ha accettato di vivere con Kruenn, a scapito della propria reputazione, per salvare padre e madre. Ma da quando s'accorge dell'ufficiale ungherese, affacciato ai suoi davanzali nella speranza di rivederla, e di scoprirne almeno il nome, gli equilibri mutano; vorrebbe poterlo amare, ma il suo status glielo impedisce.

La situazione si complica e precipita quando il conte s'accorge dell'innamoramento dei due, incontra Stefano e lo sfida a duello; il giovane ungherese cade, e al suo ritorno a casa il conte ha un'aspra discussione con Giulia, al termine della quale la scaccia, assieme alla mamma. Stefano, fortunatamente, non è stato ferito a morte; Giulia scoprirà la lieta novella e poco dopo, proprio al capezzale del ferito, ritroverà il fratello. Collini dopo un certo tempo torna travestito a Venezia e manda ad effetto le vendette contro gli oppressori della sorella e della patria: fracassa la testa al prete Gontini (una figura inquietante; era il confessore della ragazza durante il periodo di permanenza nella casa del conte) e lancia una bomba contro Kruenn; scompare quindi di scena. Nuove e sciagurate vicende attendono la coppia, prima separata dal forzato

esilio di lei, e infine - con ogni probabilità - assassinata mentre cercava un'improbabile e onirica fuga in barca. Il romanzo infatti termina con un delirante incontro amoroso (conclusione di un lungo scambio epistolare) tra Stefano e Giulia sopra una gondola. La fonte immediata del romanzo è un episodio di cronaca che nell'epilogo di *Sulle Lagune* appare citato quasi alla lettera, come è possibile appurare leggendo le pagine del giornale *La Nuova Europa*. Verga conclude la narrazione sognando il giorno in cui Venezia sarebbe stata finalmente libera dall'oppressione austriaca, e la storia di questi giovani avrebbe avuto giustizia.

Diversi sono i modelli a cui si ispira Verga per *Sulle lagune*: sicuramente il Foscolo delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ma anche Eugène Sue, Alexandre Dumas (al quale invia, nel 1862, una copia dei *Carbonari*, accompagnata da una lettera in cui lo chiama "maestro"<sup>27</sup>), Paul Féval, Ponson du Terrail e l'Ippolito Nievo di *Angelo di bontà* (romanzo anch'esso ambientato a Venezia)<sup>28</sup>. Verga si interessò al movimento filosofico-culturale che in quegli anni prendeva forma in Francia: il naturalismo francese, caratterizzato dal "ritorno alla natura", dal ritorno alla realtà; nel naturalismo come succederà nel verismo, l'autore coglie i momenti più umili della realtà<sup>29</sup>.

L'emblema riassuntivo è schiettamente romantico: amore di donna e amore di patria, amore e morte; nella tradizione italiana il precedente più illustre è il romanzo epistolare le *Ultime lettere di*

---

<sup>27</sup> Uno dei giochi prediletti dell'infanzia verghiana era quello ispirato alle avventure de *I tre moschettieri*. La fortuna di Dumas è europea e riesce a durare oltre l'ottocento; lo scrittore francese appare anche favorevolmente legato al Risorgimento italiano e alla fase siciliana di esso: infatti, in qualità di corrispondente di giornali parigini, segue dal suo panfilo tutta la campagna garibaldina.

<sup>28</sup> Le lettere d'accompagnamento all'Arrighi, al Dumas, al Guerrazzi si possono trovare in appendice a *Studi vergani*, a cura di Lina Perroni, Palermo 1929 (rispettivamente alle pp. 146, 69, 145). La Perroni dà notizie interessanti sulla formazione del Verga e riporta brani antologici di *Amore e Patria* e de *I Carbonari della montagna*.

Per qualche possibile rapporto con la scapigliatura (che tuttavia in questi anni appare poco probabile o comunque assolutamente marginale) si veda il libro di G. Mariani, *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta, Roma, 1967.

<sup>29</sup> Giovanni Verga, *Sulle lagune* a cura di Riccardo Reim, Roma, Avagliano Editore, 2009.

*Jacopo Ortis*. In ambedue i romanzi al centro del contrasto di forze stanno una donna e una città (Teresa e Venezia nell'opera del Foscolo; Giulia e ancora Venezia in quella del Verga); le due opere inoltre hanno allo stesso modo il punto di partenza da un fatto di cronaca; comune è pure la forma epistolare (per *Sulle Lagune* solo l'ultima parte della narrazione); in parallelo con la delusione sentimentale viene descritto il dramma della patria oppressa.

Sul piano stilistico, nota Reim, "sulla base di un classico schema *feuilletoniste*, la scrittura si trova a oscillare tra palesi reminiscenze manzoniane e una convenzionale caratterizzazione romantica quale risulta, ad esempio, nelle esasperate e melodrammatiche, anche se non prive di una certa suggestione, pagine conclusive".

Verga, a questo livello della produzione, sembra sicuramente interessato a indagare le dinamiche psichiche dei suoi personaggi e a tratteggiare la bellezza della città che ospitava le loro avventure. Si ha l'impressione che il tema patriottico funzioni solo come una situazione storica data, attraverso cui lo scrittore convoglia i propri messaggi, cioè come la parte più estrinseca e meno autonoma del contenuto; è sintomatico poi che dopo quest'opera il motivo risorgimentale scompaia dall'attività del Verga.

In *Sulle lagune* La ricerca sulla psicologia e la tipologia dei personaggi sono di particolare interesse perché, pur attraverso *clichés* e forme imitate, vengono fuori costanti del Verga borghese quanto del Verga verista. Si veda per esempio il ritratto della donna Giulia che rappresenta una sintesi tra le qualità dell'innocente Giustina e della sensuale Carolina dei *Carbonari della montagna*. Il personaggio di Giulia pare condensare elementi che poi torneranno a sdoppiarsi e a formare due distinte figure femminili nei romanzi successivi. Giulia riunisce i due tipi della

donna materna-sororale e della donna fatale. Se all'inizio del romanzo Giulia è la vergine insidiata, alla fine invece acquista i caratteri della seduttrice e della donna che fa morire. Giulia ha dunque le apparenze della donna fatale, ma ha anche i tratti della figlia amorevole e fedele che si sacrifica per amore dei genitori: dietro la figura di fanciulla casta e devota alla patria si nasconde così la tentatrice. La connotazione principale del rapporto sentimentale tra Giulia e Stefano è nella passività dell'uomo: è Giulia a dare per ben due volte l'avvio alla storia, la prima profilandosi in primo piano davanti a Stefano nella festa patriottica ai giardini pubblici di Venezia, la seconda facendo cadere la rosa nel canale perché Stefano gliela riporti; è Giulia ad avvicinare mascherata Stefano durante la veglia al teatro Apollo; è Giulia ad accorrere da lui ferito; è Giulia infine a raggiungere Stefano a Venezia per concretare il rapporto d'amore. Si veda con quanta sensualità il Verga descrive l'amplesso di Stefano e Giulia: "le labbra infuocate del giovane cercano quelle della fanciulla che gli sfuggono tremanti, ma anche quando vi si posano, vi si attaccano umide e stillanti, vi tremano di un'arcana convulsione d'ansia, di delirio, di immenso desio..."<sup>30</sup>.

Per Giulia la famiglia è assente: essa vive con la madre inferma e assolutamente inabile, il padre è morto e il fratello è esule. Come Giustina anche Giulia è caratterizzata da una certa dose di anticonformismo, che se dal punto di vista ideologico è riscontrabile nell'impegno politico, dal punto di vista dei comportamenti si traduce in atteggiamenti volitivi ed anticonvenzionali, "devianti" rispetto alla norma ottocentesca. Giustina non esita a spogliarsi e gettarsi nel fiume per salvare

---

<sup>30</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 460.



Corrado e, già sposa di Francesco, non teme di compromettersi intercedendo per il Gran-Maestro presso la regina; Giustina tollera per amore della madre una situazione equivoca agli occhi del mondo e, nel finale del romanzo, si abbandona con partecipe passione all'amplesso.

Se entrambe, così virtuose e nobili, non incarnano l'ideale della sposa-sacerdotessa dei valori familistici ciò è probabilmente dovuto alla eccezionalità del momento in cui vivono; Verga, per mantenere alto il grado emotivo della vicenda deve escludere la banalizzante ricomposizione della pena d'amore e del travaglio patriottico nella pacifica atmosfera d'un interno domestico.

Quando lo scrittore avrà chiara l'inconciliabilità tra la dissipazione sessuale e le leggi della società ottocentesca; quando gli apparirà evidente l'impossibilità, per quella cultura, di una legittimazione ideologica dell'eros, allora egli potrà registrare le implicazioni affettive e le rifrazioni interpersonali del dissidio tra pulsione erotica e normativa sociale, ovvero tra natura e civiltà. Verga rappresenterà le stridenti interferenze tra l'una e l'altra sfera proprio servendosi delle due opposte figure dell'angelica sposa e della donna luciferina. Ma ciò avverrà solo con *Tigre reale*.

Dunque, come fa notare Rita Verdirame, a metà degli anni Sessanta, Verga si accosta ai due poli della femminilità con la rigidità scolastica e la staticità ideologica di chi ricopia modelli precostituiti ed è ancora scarsamente consapevole delle contraddizioni storiche, che nel secondo Ottocento cominciavano a investire il soggetto femminile, partendo dalle modificazioni dell'assetto economico-sociale e dell'ordinamento gerarchico in cui si inquadrava il rapporto uomo-donna.

La città, Venezia, assume spesso per metafora una trasfigurazione femminile: "Venezia gondola di odalisca, dolcemente cullata su

queste rive incantate dell'Adriatico, profumata e superba, che accoglie tutto il fremito di voluttà, un molle sogno d'amore nella limpida trasparenza della sua laguna..."<sup>31</sup>. Il De Keller trova in Venezia quasi l'amplificazione di Giulia; la città e la donna si confondono in un analogo desiderio di conquista.

De Keller, oltre la *silhouette* patriottica, è un bel giovane, venuto via dalla sua terra, in cerca di avventure e per farsi un nome. Stefano, sostanzialmente, nel suo destino di uomo sradicato dall'ambiente d'origine, teso alla ricerca dell'autorealizzazione nell'amore e nella indipendenza della patria oppressa, è omologo al Corrado dei *Carbonari*. Corrado, con il suo senso di inferiorità sociale, se non a volte persino morale, nei confronti delle amate, è vicino alla sostanziale passività sentimentale di Stefano.

Quando De Keller si deve definire paragona se stesso a un personaggio di Paul de Kock, romanziere di appendice: "sono artista, lo sai; mi chiamate anche un po' romanzesco, romanzesco però come un personaggio di Kock"<sup>32</sup>. Egli ama descriversi anche come un consumato amante. Si può ritenere il De Keller come l'a priori dei personaggi maschili del Verga borghese: Stefano si considera un poeta, così come Pietro Brusio di *Una peccatrice* sarà scrittore velleitario; è un artista come Enrico Lanti, il pittore protagonista di *Eva*, ma è, in sostanza, uno spostato come Alberto Alberti, protagonista di *Eros*. Il suo amore infelice rinvia per le implicazioni politiche e per il tema della patria oppressa, ancora una volta al dramma di Jacopo Ortis.

L'antagonista negativo del romanzo è il conte Giuseppe Kruenn. Si può rilevare un certo parallelismo tra Kruenn e Guiscard dei *Carbonari*: il conte austriaco è l'antagonista di Stefano ed ha tutte

---

<sup>31</sup> Ed. Nazionale delle opere di G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, cit. p. 395.

<sup>32</sup> *Ivi*, p.399

le connotazioni del superuomo malefico. Le sue fattezze pressoché angeliche subiscono improvvisi mutamenti a causa della collera. Oltre all'agilità felina, il conte sembra essere dotato anche di sguardo ofidico, tale da atterrire a da affascinare nel contempo la propria vittima, così come avveniva con Guiscard nei *Carbonari*, a sua volta paragonato da Carolina ad un serpente ammaliatore. Si tratta di un *cliché* vulgato dal romanzo gotico, dal romanzo nero e quindi diventato tipico nel romanzo d'appendice e in genere nella letteratura popolare del secondo ottocento. Si veda ad esempio la descrizione della scena madre che avviene tra il conte austriaco e Giulia, al palazzo, dopo il duello; de Kruenn si esibisce in un'agitata scena di gelosia, quindi cerca di possedere la ragazza alternando seduzione e violenza. Nella combinazione del signore prepotente e della fanciulla insidiata c'è probabilmente un ricordo dei *Promessi Sposi*. Il rapporto seduttore-fanciulla insidiata presenta una stratificazione di significati: di lotta politica, fra l'oppressore austriaco e la ragazza veneziana; di lotta di classe, fra il ricco e la donna caduta in povertà, perché Giulia è una borghese benestante, povera solo per motivi accidentali; di contrasto edipico: attorno a Giulia non è semplicemente la contesa di due uomini, ma di un giovane e di un vecchio. Che d'altra parte l'amore fra Stefano e Giulia conservi frammenti mnestici regressivi di carattere infantile è narrato da Stefano stesso: "...sì lo confesso, io fui sorpreso di quel che provavo in me, io da otto anni soldato...io mi sentii ridiventare fanciullo...Ella mise un piccolo grido con un'espressione di dolore ingenuo e quasi infantile...". Allo stesso ambito di amori infantili e di ambiente familiare ci riconduce una battuta del colloquio tra Giulia mascherata e Stefano al veglione: "Signore, sento che siete

generoso, che siete forse un amico... un fratello... vi supplico a mani giunte”<sup>33</sup>.

Due personaggi fanno da corrispettivo a Stefano e al conte Kruenn; si tratta del Collini, amico di Stefano e fratello di Giulia, e del sacerdote Gontini. Nella scena in cui vengono a colloquio l'identificazione è evidente: Collini si veste di nero e si tinge i capelli di biondo (il vestito e il colore dei capelli sono tipici di Stefano); Gontini ha una voce secca e ghiacciata e si trasforma sgradevolmente durante l'incontro (come Kruenn). Collini è la proiezione onnipotente di De Keller, è lui a realizzare materialmente quanto suggerivano gli ardori patriottici di Stefano. Eroe casto, senza debolezze sentimentali, uomo non di parole ma decisivo nell'azione, sarà Collini a spaccare la testa a Gontini e a uccidere il conte Kruenn: è il vendicatore implacabile ed efferato. Assumendo su di sé le azioni crudeli, Collini lascia a De Keller l'alone di giovane amoroso romantico. Il personaggio del prete Gontini, invece, consente al Verga di inserire un'accesa nota di anticlericalismo; questi è sostanzialmente la maschera del reazionario “*austriacante*”, privo di una propria morale civile e religiosa. Vi è qui una chiara influenza del romanzo gotico.

In tutti i romanzi borghesi successivi, da *Una peccatrice* a *Eros*, l'amore è sempre visto come un fatto mortifero ed è accompagnato dalle immagini dell'acqua e dell'annegare: è chiaramente la sequenza finale di *Sulle lagune* che è persa talmente significativa allo scrittore da restare persistente, miniaturizzata in forma di metafora. Riguardo l'indagine sulla psicologia e la tipologia dei personaggi De Meijer fa notare l'opposizione tra la madre (con i suoi simboli estensivi e protettivi: la casa, la famiglia, la terra d'origine) e la donna fatale (con i suoi simboli estensivi del

---

<sup>33</sup> G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, saggio introduttivo a cura di C. Annoni, Milano, Vita e Pensiero, 1975, cit. p. 71.

continente, della città, della grand'aria). Il mondo tranquillo della madre consente un'esistenza senza pericoli, ma non permette l'espressione di sé; il mondo turbinoso della donna fatale concede all'uomo di realizzarsi ma alla fine lo travolge e lo uccide: il protagonista maschile è diviso fra i due poli egualmente ambigui; prova nostalgia per l'ambiente circoscritto della casa ed è attratto dal fascino per il mondo vasto. Espressione narrativa di questa doppia possibilità è nella passività dei personaggi maschili che si fanno conquistare, segno di una convinzione non definitiva e radicale; e nel carattere ciclico dei romanzi verghiani - storie di famiglia e trasgressioni delle leggi del gruppo familiare - che alla base ripropongono impregiudicata la medesima situazione. Stefano De Keller è venuto via dalla sua terra e, trascinato dal moto fatale dell'esistenza, si è fatto sedurre da una città brillante e dalla sua vita turbinosa, nella città si è lasciato prendere da una donna fatale ed è finito travolto e ucciso.

## Una peccatrice (1866)

Con questo romanzo Verga abbandona la tematica politica e sociale e si getta a capofitto nella materia erotica. Lo scrittore ne parla come di un fatto veramente accaduto, ma più probabilmente si tratta di una storia autobiografica, riadattata secondo le opportunità. Autobiografica è certamente l'atmosfera sensuale, l'urgenza del problema della donna.

Protagonista è Pietro Brusio, uno svogliatissimo studente della Facoltà di Giurisprudenza, il quale ha al suo attivo due o tre "drammi" che gli hanno procurato un quarto d'ora di notorietà a Siracusa, la sua città. È un giovane di cui se ne vedono molti in Sicilia: sangue arabo in vene andaluse. Vivo e impetuoso come tutti i meridionali. Una descrizione allo specchio, falsa nei toni e traboccante di dettagli anatomici, che la dice lunga sulla condizione narcisistica dello scrivente: "un giovanotto alto, di circa venticinque anni....pelle bruna....labbra alquanto grosse e sensuali; narici larghe e dilatanti sempre più, alla minima aspirazione del suo carattere imperioso...."

Pietro Brusio è un cinico disilluso che si riaccende come una torcia non appena scorge la contessa di Prato, oggetto di un desiderio esasperato e distruttivo. Si chiama Narcisa, e il nome è un programma. Non è bella, semmai "adorabile". E' una contessa, forse torinese. Quanto basta: è forestiera e appartiene a una classe superiore. Ma il punto fondamentale è un altro: è tutta toeletta e trucco e con queste armi riesce a sedurre Pietro Brusio, aspirante *dandy*, che ama i profumi, il lusso e l'aristocrazia.

Uomo e donna si fronteggiano narcisistici in una relazione che può portare loro solo guai. Per amore Pietro Brusio scrive il suo dramma. Scrive per far innamorare le donne; e Narcisa commette

lo sbaglio di innamorarsi a sua volta del giovane drammaturgo celebre.

Durerà poco: perché l'amante egoista e immaturo non troverà nella compagna le gioie che si era aspettato, e che stavano soltanto nel fatto di aspettarle. Con una psicologia pericolosa, vuole essere ingannato a tutti i costi, è un cavaliere dell'illusione. Narcisa abbandonata avrà i suoi deliri e morirà d'amore. Solo allora Pietro si infiammerà di nuovo, consegnato ormai al rimorso e ad una decadenza irreversibile.<sup>34</sup>

L'avventura di Narcisa Valeri, la "peccatrice" e di Pietro Brusio si consuma tra Catania, Napoli e Aci Trezza, il futuro teatro dei Malavoglia.

Lui è un modesto borghese che vive a Catania con la madre e le due sorellastre. Figlio devoto e fratello affettuoso. Il povero Brusio viene ammaliato dalla contessa e della sua ostentata raffinatezza e sconvolto e febricitante, catturato nella rete di un terribile amore senza speranza, provoca un lacrimevole sconcerto da parte della madre in ansia e delle due innocenti "sorelline".

La strada del vizio lo porta a frequentare gli ambienti dell'angiporto catanese, tra lupanare, taverne e gente di malaffare. La realtà umile si affaccia alla ribalta dell'opera, ma con l'aspetto equivoco della miseria colpevole e ignobile, attraverso il lasciapassare del malcostume e della dissolutezza.

La china della perdizione dura poco. Infatti matura in Brusio l'idea del riscatto e della rivincita. Entrano in gioco nel suo risentimento l'orgoglio del carattere infiammabile, insieme all'astio del piccolo borghese ambizioso non rassegnato alla propria parte di inutile comparsa. Con l'immediato successo del suo dramma Pietro ottiene anche la fata, la silfide, la maga, la sirena dei suoi sogni.

---

<sup>34</sup> VERGA *Tutti i romanzi, e il teatro* a cura di Sergio Campailla, Roma, 2011, Newton Compton ed. *Una peccatrice*. "I peccatori di Catania", pp. 940, 941

Narcisa lascia per lui il tetto coniugale e gli si concede con dedizione assoluta, in un abbandono di sublime delirio. Ma dopo sei mesi i ruoli si capovolgono ed è Pietro che dice a Narcisa che la donna posseduta non è mai stata uguale a quella che aveva desiderato. L'oggetto del desiderio, ha perso l'antico smalto. Scopre dentro di sé un vuoto e ritorna a vivere la vita mediocre del piccolo intellettuale di provincia.<sup>35</sup>

Con *Una peccatrice* Verga si è lasciato del tutto alle spalle, e per sempre, le ambizioni epiche e patriottiche che hanno alimentato il suo tirocinio di principiante per tuffarsi nello studio ravvicinato di conflitti emotivi che trovano nel cuore una forte risonanza. Un racconto intimo ambientato al presente dove il risalto primario è concesso solo ai due protagonisti.

Sono due gli obbiettivi centrali dell'opera, di questa inchiesta condotta sul terreno dell'amore: da un lato il proposito di smitizzare il motivo romantico-risorgimentale della "passione sublime" che dura oltre la tomba: un amore onnipotente di cui fa le spese anzitutto l'adultera e "peccatrice" e suicida Narcisa. Dall'altro lato, il proposito di rappresentare la caduta delle illusioni a contatto con la realtà. Ma il disamore di Pietro viene dal didentro, non è che disillusione, smentita della passione sublime, smascheramento dell'irrealtà che ha reso desiderabile la "fata". Finito il sogno non rimane più nulla per entrambi i protagonisti.

Il romanzo è ambientato fra Napoli e Catania, tra una "capitale" dai caratteri ancora indefiniti, perlopiù sede di un'aristocrazia salottiera e priva di preoccupazioni materiali, e una città di provincia, luogo di affetti più intimi e di passeggiate romantiche. *Una peccatrice* è la descrizione di un caso di patologia

---

<sup>35</sup> Gino Tellini – *L'invenzione della realtà – Studi verghiani*, Pisa, 1993, ed. Nistri Lischi "L'iperbole esclamativa di una peccatrice" pp. 159-171



amorosa, secondo uno schema che ritornerà ossessivo e cruciale negli altri romanzi del ciclo “mondano” di Verga.<sup>36</sup>

Nella figura mondana del dandy-scrittore Pietro Brusio ci sono i tratti di future contraddizioni verghiane: aspirazione al successo mondano e fastidio per la vanità aristocratica, bisogno di serenità domestica e spirito ribelle e vagabondo, esplosione totalizzante della passione e coscienza dell’artificio che la genera.

Verga, giunto al primo romanzo d’impegno, mescola alcuni dei contenuti più vitali, che saranno sviluppati nei successivi romanzi sulla passione amorosa e che torneranno con un linguaggio spesso analogo nello stesso ciclo dei *Vinti*.

Nel romanzo c’è un tema cruciale di tutto il ciclo mondano: il mistero dell’innamoramento appare legato al fascino della lontananza, all’illusione che si cela dietro la figura femminile. La donna è oggetto del desiderio, in quanto essere artificioso, abbellito dai modi, dagli abiti e dalle forme esteriori che la rendono misterioso soggetto di seduzione. Fuori da questa patina fantastica, c’è la prosa del quotidiano, la semplicità di affetti che non hanno quel fascino.

In *Una peccatrice* i personaggi vivono l’esperienza della passione in un mondo estraniato, lontano dagli altri e dalla vita comune, quasi che l’autore abbia ancora bisogno di verificare l’idea dell’amore totalizzante. Quando anni dopo rivendicherà di “aver cercato di essere vero” nei suoi romanzi a partire da *Eva*, ometterà appunto la sua *Peccatrice*.

A un impianto naturalista, interessato più alla logica della vicenda che alla *suspense*, rimanda anche l’inizio che anticipa l’epilogo, proponendo il funerale solitario di Narcisa Valderi. Partire dalla fine consente di concentrare l’interesse sui meccanismi psicologici

---

<sup>36</sup> Giuseppe Lo Castro – *Giovanni Verga, una lettura critica* – Saggi brevi di letteratura antica e moderna. Collana diretta da F:E: Consolino e N: Merola pp. 9-10-11

della passione: l'indagine su "come" la passione prevale sui fatti, e tuttavia questi finiscono spesso col risultare ridotti a una veloce enunciazione con i caratteri del romanzesco e il tono dell'appendice.

In questo romanzo il ruolo principale è rappresentato dalla madre. Le premure di lei, i suoi sguardi d'amore verso il figlio: "e si era appoggiata, con quell'atteggiamento ineffabile d'amore delle madri, alla spalliera della sua seggiola", il ricordargli che "Siamo tre donne che non abbiamo più che lui" tengono legato Pietro a doppio filo con questa donna: "Pietro amava sua madre d'immenso affetto. Pel suo carattere impetuoso e insofferente quella dolce voce di donna, quella mano pallida ed affilata che carezzava i suoi capelli, erano irresistibili".

Quando uscito per una passeggiata con l'amico Raimondo incontra Narcisa: "un lampo partito da quegli occhi. Era ebbro....felice di una sensazione nuova"<sup>37</sup>. Ritornando verso casa per la stessa strada, Pietro si siede meditando sulla stranezza di non aver voglia di tornare a casa e riprendere a studiare. Anche nella sua passione per Narcisa Pietro ritrova i sensi di colpa nei confronti della madre: le apprensioni di lei, gli abbracci, i ricatti sentimentali Verga li identifica con il ruolo della madre. Questo suo travaglio porterà Pietro a non rivedere Narcisa per due mesi.

L'opera è in gran parte autobiografica. Emerge tuttavia in essa l'esigenza della narrazione staccata e impersonale. Questi due elementi - autobiografismo e impersonalità - possono sembrare contraddittori. Si tratta in realtà di due componenti dell'arte verghiana. Ma i motivi di fondo della propria tematica gli vengono dall'esperienza personale. L'amore, la donna saranno un problema di vita che rimarrà insoluto.

---

<sup>37</sup> *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*. Milano, Mondadori, B.M.M., III edizione, 1952.

Verga ripropone il contrasto, eternamente presente, tra la madre e la donna amata. La situazione è emblematica e corrisponde sostanzialmente al contrasto che intercorre tra la vita reale e la vita sognata: contrasto che in Verga non si risolve in maniera dialettica, ma sempre con l'annullamento dell'amore e delle aspirazioni. In tale contrasto è già presente la morale del ciclo dei vinti.

Dopo la morte di Narcisa, Pietro "rimase istupidito, come un pazzo" per tutto un mese. Successivamente rivede la madre e poi i suoi amici: ritornando in famiglia, non riesce a ritornare alla normalità, ma sente in sé un po' della perdita sicurezza.

Il ritorno di Pietro all'ambiente familiare però sarà fatale. Il contatto con una società basata sui valori tradizionali non è un contatto vivificante: è negativo, è un richiamo all'ordine. Nel ritorno a casa - come nella morale dell'ostrica, caratteristica della maturità verghiana - non è implicita solo la religione della famiglia; è sottinteso anche un rigido classismo: ognuno al suo posto! E l'ostrica si chiude, sulle aspirazioni di Pietro e sull'amore di Narcisa, come il coperchio di una bara.

La conclusione è quasi un presagio della vita dello stesso scrittore: nel 1894, a 54 anni Verga si ritirerà a Catania. Vivrà per 28 anni quasi senza più scrivere. La sua giornata passerà tra la casa e il circolo, tra una partita di carte e la lettura del giornale. A intervalli si recherà in continente, a Roma, a Milano - nient'altro che un'evasione - per incontrare una contessa torinese da cui è profondamente amato e che egli non si deciderà mai a sposare.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Giovanni Verga Una peccatrice, Storia di una capinera "Introduzione e antologia critica di G: Croci. Arnoldo Mondadori ed., pp 10,11,12

## **Storia di una capinera (1871)**

Può essere considerata come l'opera più interessante del periodo giovanile. La protagonista, Maria si fa qui "scrittrice", sia pure di lettere ad un'amica e perciò senza ambizioni artistiche e sociali, secondo gli stereotipi del romanzo epistolare ottocentesco. Verga si pone dal punto di vista di una donna, e questo lo aiuta a convogliare i meccanismi di identificazione, a ritrovare una solidarietà a livello più profondo.

Le tenerezze smancerose di Maria e i suoi vezzi sono quelli di una signorina romantica, ma nella sua gabbia scattano i simbolismi dell'esclusione, della prevaricazione e della repressione. Storia di una capinera esce infatti dall'intimismo per sfociare nel documento e nella denuncia sociale.

Alle origini ci sono esperienze e ricordi autobiografici: i racconti della madre dello scrittore, il precedente di alcune zie, che avevano abbracciato la via del chiostro; i soggiorni in quel di Tebidi, per sfuggire al contagio del colera, durante i quali sarebbe avvenuto l'incontro con il primo amore, un'educanda dell'abbazia di San Sebastiano.

Lo scritto mette anche in luce un problema storico e sociale, quello delle monacazioni forzate, rispetto a cui lo scrittore intende in qualche modo porsi come una presa di coscienza pubblica.

Verga azzarda l'adozione dell'"io", sia pure attraverso lo schermo del personaggio femminile, che lo aiuta a contenere ma non ad eliminare i rischi dell'identificazione. Quest'"io" si effonde direttamente per via di lettere. La narrazione si pone come confessione; ma le lettere non sono indirizzate all'amato, bensì a una confidente, una testimone passiva. La confessione perciò è un monologo.

La Capinera verghiana non ha la trepidezza e il disprezzo della Monaca di Monza, che a questa derivano dal suo prestigioso ceto sociale; la specificità della Capinera è che non può peccare come la Monaca di Monza. Invece della storia di una trasgressione abbiamo, di conseguenza, la storia di una repressione.

Già nella prima lettera, che descrive l'ingenua, gioiosa espansione dell'educanda uscita dal Convento, viene formulato il timore che le nuove esperienze derivanti dall'intimità familiare e dalla comunione con la natura siano illecite. *La storia della Capinera* sembra configurarsi proprio in questa predestinazione, in questa involontaria assunzione di colpa. L'unica salvezza è individuata nell'appartenenza ad un nucleo familiare compatto, la famiglia stessa di Maria, di cui la giovane nel primo entusiasmo del ritorno celebra il calore protettivo, ma che tuttavia presto si rivela attraversata da contrasti e persino estranea: con una sorella capricciosa, egoista e privilegiata, e una matrigna che la emargina, preoccupata soltanto di perseguire il proprio interesse. Anche i dati più trascurabili della cronaca quotidiana e domestica suggeriscono questa immagine di miseria e crudeltà: è la matrigna che tira il collo al tacchino in occasione della festa, ed è sempre lei che in regalo preferisce la lepre ai fiori. La famiglia modello è un'altra, umile e solidale, quella del castaldo.

Dopo l'innamoramento per Nino, si evidenzia chiaramente che Maria comincia a mentire a se stessa, avviando un doloroso processo di scissione della sua personalità. I desideri, nonostante vengano espressi, mantengono un'apparente innocuità, perché la loro motivazione è coperta. Si può desiderare di abbracciare Nino, perché lo si sente come un fratello. Ma il desiderio camuffato può essere aggressivo, ove l'oggetto sia la sorella rivale: "Ella ha magnifiche trecce castane; tutti i giorni, quando le sciolgo i capelli

per pettinarla, penso al gran peccato che sarebbe se fossero condannati ad essere recisi come i miei". Falsa pietà che mal nasconde una fantasia sadica. Maria pensa ai suoi capelli che verranno sacrificati in occasione della cerimonia della vestizione; e si compensa con l'idea che lei stessa potrebbe recidere la magnifica chioma della sorella. Non sorprende che non le riesca di pettinare Giuditta come sarebbe necessario. E' una mossa di profondità psicoanalitica, particolarmente audace, ma non è l'unica in un romanzo che, monotono nel disegno e inficiato dalle cadute melodrammatiche, presenta tuttavia penombre e pieghe psicologiche, finzze di dettaglio e sottintesi. Basterebbe rievocare l'episodio in cui Maria si riconcilia con i cacciatori allorché si accorge che Nino ama andare a caccia. Si pensi all'identificazione presagita quando Maria vuole sapere da Marianna, che si è fidanzata, cosa essa provi, per capire cosa debba provare a sua volta la sorella fidanzata a Nino.

Maria non è vocata alla vita conventuale, ma la sua mitezza la spingerebbe ad una graduale rassegnazione. Irrompe invece l'amore a impedire il corso della rassegnazione esaltando le insorgenze conflittuali. La storia di questa repressione non può essere altro che la storia di una nevrosi. Parallelo al tema del peccato si sviluppa quello della pazzia.

Lo svolgimento conclusivo della storia della Capinera sta nella trasformazione del desiderio proibito in pazzia, con il vantaggio di riabilitare il soggetto svuotandolo dalle responsabilità. La morte, nelle intenzioni dell'autore, è dispensatrice di catarsi; e sopraggiunge puntuale a preservare il residuo, offeso incanto della Capinera.

La vicenda è stata pensata nel segno di una classica figura retorica, la similitudine. Maria infatti è come una capinera. Quella capinera

chiusa in gabbia, che tanta pietà aveva destato nell'autore, vedendola morta per mancanza di libertà, con il becchime lasciato integro al fondo della gabbia.

Si tratta di uno studio di carattere piuttosto che un'indagine di costume, dove la natura assume la dignità di protagonista.

La vicenda di Maria è la storia di una repressione sofferta da un personaggio debole e comune, che aspira soltanto a vivere una vita intessuta di miti gioie casalinghe: una speranza resa impossibile da convenzioni ingiuste che provocano nella malcapitata gli effetti rovinosi di una ribellione parossistica e impotente.

La morale della favola consiste nella celebrazione della virtù, nella difesa del riposo morale coltivato nel grembo della famiglia (famiglia sì, ma famiglia fondata sull'amore). La povera Maria non ha alcuna colpa da espiare e con la candida semplicità della sua mitezza incarna il sacrificio del desiderio legalmente consentito e casto, il soffocamento dell'attesa onesta, la sublimazione della virtù. L'amara smentita dell'ideale da parte della prosa di tutti i giorni, è il motivo che interessa di più lo scrittore: non la tesi sociale né tanto meno, per ora, la diagnosi realistica di un male di vivere che sgretola le basi stesse dell'esistenza individuale e collettiva.

La sventurata di Verga non risponde alle tentazioni che vengono dall'esterno e la torturano. Lei ha accettato il suo destino senza fiatare e nulla ha tentato per sottrarsi alla prigione. Il dolore è sentito come peccato e il senso di colpa si somatizza in malattia.

Del rito solenne della professione dei voti Maria trasmette all'amica anche una sceneggiatura drammatica del presente, e quanto trasmette in parole non sembra che l'allucinata proiezione di un brutto sogno, mentre Maria assiste da spettatrice allo

spettacolo della propria morte, alla metaforica violazione della propria verginità.<sup>39</sup>

Il punto è questo: eliminazione della realtà. S'intendono meglio così il significato e i limiti del fragilissimo ma coerente e limpido equilibrio su cui si regge *Storia di una capinera*: un romanzo "intimo" che non solo ignora il piano conflittuale della realtà, ma che può ignorarlo senza danni eccessivi perché riflette per intero la voce di una protagonista che dalla sfera reale è violentemente estromessa. Maria vive in una coatta privazione della realtà, in una sorta di claustrofobia, ed anzi da questo vuoto trae la propria originale autosufficienza di personaggio: rispecchia la lontananza effettiva dello scrittore, storica e geografica, dalla sua isola, ma insieme l'intatta riscoperta nella memoria di quel mondo chiuso, l'animazione tangibile dei fantasmi di quella terra. Come dire che la fuga dal convento è condizione necessaria di vita, ma non di salvezza.<sup>40</sup>

In *Storia di una capinera* il legame con la famiglia si fa più forte ed è parte integrante del profondo conflitto interiore di Maria. La sua tragedia è che la sicurezza e la felicità della famiglia sono impossibili per lei. Sua madre è morta e la matrigna non la ama come i suoi stessi figli e la destina alla vita di convento. Il padre fa finta d'amarla, ma non cerca mai di capire quali siano le vere aspirazioni della figlia. Maria per la tranquillità della famiglia è destinata a diventare una monaca.

Verga traccia molto bene le inclinazioni di Maria quando descrive il suo sentire rispetto alla famiglia del fattore:

"Per quella capannuccia sì che darei il mio stanzino. Mi pare che cotesta famigliola, riunita in due passi di terreno, debba amarsi di

<sup>39</sup> Verga. Tutti i romanzi, le novelle e il teatro. Op. citata "Volo di una capinera in gabbia" pp. 1016-1021.

<sup>40</sup> Gino Tellini *L'invenzione della realtà – Studi verghiani*. Op. citata. "Il monologo della povera capinera", pp. 189,190.



più ed essere maggiormente felice; mi pare che tutte queste affezioni, circoscritte fra quelle strette pareti, debbano essere più intime, più complete; che il cuore commosso e quasi sbalordito dal quotidiano spettacolo di codesto orizzonte ch'è grande debba trovare un gaudio, un conforto nel ripiegarsi in sé stesso, nel rinchiudersi fra le sue affezioni, nel circoscriversi in un piccolo spazio, fra i pochi oggetti che formano la parte più intima di sé stesso, e che debba sentirsi più completo, trovandosi più vicino ad essi."<sup>41</sup>

Il ritorno della protagonista alla famiglia è uno struggente desiderio volto verso le concrete e umili mete dell'integrazione familiare. Quella che guida Maria è un'idea "borghese" dell'amore: un romantico incontro di anime sì, ma non come momento di esaltazione sentimentale, bensì come affiatamento in vista dell'unione serena e sicura nella famiglia. Il suo fallimento minaccia dunque ancor più in profondità l'universo delle certezze e dei valori.

Maria sarebbe stata costretta in un piccolo spazio che non era quello della famiglia, ma imprigionata tra le mura impersonali di un convento: "Ah! Ma la famiglia è una benedizione del cielo! La sera, quando il babbo chiude le porte, io provo un sentimento ineffabile di contentezza, come se si restringessero i legami che mi uniscono ai miei cari nell'intimità della vita domestica. Invece qual penoso sentimento di tristezza non proviamo tutte noi, povere recluse, te ne rammenti? Allorché s'udiva risuonare il mazzo di chiavi del portinaio, e stridere i chiavistelli! ".

E quando, prima di aprire gli occhi veniva svegliata dal canto degli uccellini:

---

<sup>41</sup> Verga Tutti i romanzi le novelle e il teatro. Op citata. *Storia di una capinera* pp. 1023,24.

“Il mio primo pensiero è la contentezza di trovarmi in seno alla mia famiglia, accanto al mio babbo, al mio fratellino e a Giuditta, che mi abbracceranno e mi daranno il buon giorno.” E ancora: “Oh benedetto il santo affetto di una madre che si rivela tutto in una parola o in una carezza! Benedetta la felicità che ci arreca la felicità dei nostri cari.”<sup>42</sup> Ma lei è esclusa dalla famiglia e non potrà realizzare il suo amore per Nino.

La devozione di Maria per la sua famiglia e la ricerca di sicurezza al suo interno, così normale nella vita umana, è per lei qualcosa di anormale. E quando la matrigna le annuncia il suo prossimo rientro in convento: “Ha creduto certamente di darmi una consolazione, e non sa che mi sono sentita agghiacciare di terrore...”. Tornata in convento e perduta la consolazione della famiglia rimpiange “quel caro stanzino di Monte Ilice” e quel posto a cui sente di appartenere. Nel convento, in quell’angolo del mondo dal quale riesce a scorgere solo un angolo di cielo e un vaso di fiori, ricorda continuamente che lei non ha mai conosciuto la libertà e le gioie che immagina al di là di quelle mura. La cosa più odiosa di quella clausura è essere separata dalla sua famiglia da quella griglia, anche da ammalata. Maria immagina la vita e le gioie della famiglia ascoltando e vedendo gli altri attraverso le grate del convento, suo unico legame con il mondo di fuori. Una notte, attraverso la finestra aperta sente un bottegaio litigare con sua moglie, tanto che arriva addirittura a picchiarla. Per lei sono comunque felici, perché insieme. Sente i passi di un ritardatario che ritorna a casa: lui ha una casa, piena di oggetti che gli sono cari! Centinaia di volte Maria passa le serate immaginando, contemplando una luce che brilla in una lontana stanza, cercando di indovinare i gesti, le premure, le cure e tutto quello che a lei

---

<sup>42</sup> Verga. Tutti i romanzi le novelle e il teatro. Op. citata, Storia di una capinera, pp. 1026, 1040.

sembrano essere gli elementi di una felicità familiare: i discorsi, le parole e i gesti che gravitano intorno a quella luce solitaria. Ma non può lasciarsi incantare, perché il pensiero di Nino, della sua vita di marito le trafiggono il cuore. Nino si è sposato con la sua sorellastra Giuditta, e alla fine la monaca imprigiona Maria e la fa diventare matta. Dopo la sua morte le lettere di Filomena ci fanno capire che lei, come del resto la Badessa, non avevano capito quale fosse stata la tragedia di Maria.

Maria pone la famiglia alla base della sua vita, al centro dell'esistenza per i suoi membri, considerandone i componenti uniti dai loro reciproci sentimenti: qui trovano la sicurezza e la comunità del sentire. Tutto ciò contrasta non solo con l'isolamento e la solitudine del convento, ma anche con la realtà della sua stessa famiglia, che facendo finta di niente esercita su Maria un potere bestiale di costrizione.

C'è qualcosa di più profondamente e latamente minacciante nella vita o, più in coerenza con la totalità del messaggio verghiano, nella società; l'individuo è esposto a contraddizioni incompatibili, che però gli accenni del romanzo al condizionamento dell'interesse economico riconducono alla realtà del carattere concorrenziale della società ad economia di mercato. A ben vedere allora, la Maria di questo romanzo prefigura per un tale aspetto la Mena de "I Malavoglia" e in qualche modo anche Nedda.

Maria e la Gertrude del Manzoni hanno in comune la monacazione forzata, e famiglie in cui la felicità dei loro membri non è certo il valore supremo. Diverse sono le scelte delle due donne, che non possono attuare validi cambiamenti al loro destino: Maria si abbandona alla pazzia, mentre Gertrude mette in atto la trasgressione, forse valendosi del fatto di appartenere a una classe

superiore, che anche all'interno del convento le permette di godere di maggiori privilegi.

## **Eva** (1873)

Nasce nella stagione fiorentina dello scrittore e riflette le novità del viaggio e del soggiorno nella nuova capitale d'Italia. Il nome della donna è Eva, l'archetipo della donna muliebre.

E' una ballerina che si esibisce sul palcoscenico, accendendo il desiderio collettivo. Questa estrazione sociale della donna introduce una problematica di classe, implicita o esplicita, che dà concretezza al racconto.

Nel racconto si evince un problema acuto, che Verga, proprio in quanto scrittore, ha avvertito, relativo alla condizione dell'artista, al suo spazio in una società che finge di coltivare le illusioni, ma è cinica e dedita al calcolo e al profitto.<sup>43</sup>

L'incontro di Enrico Lanti, pittore in cerca di successo, con Eva la ballerina avviene nella logica e nel dinamismo di questi presupposti sociali ed economici, di cui entrambi, in maniera diversa, sono vittime. Eva farà la sciocchezza di abbandonare la scene per dimostrargli la sua devozione illimitata e agli occhi di Enrico da farfalla diventerà bruco. La donna è ignorante ma, a dispetto della sua fragilità esistenziale, troverà gli argomenti giusti per difendersi rivelando una lucidità superiore al maschio, egoista e confuso. Eva perciò, preso atto dell'inutilità del suo sacrificio, chiude la relazione e riprende il suo mestiere di ballerina. Puntualmente in Enrico si riaccende la passione, dalla quale non riesce a liberarsi, sfida e uccide l'amante di Eva, infine ritorna dalla mamma al paese in Sicilia, dove presto morirà straziato di mali fisici e spirituali.

---

<sup>43</sup> Verga. *Tutti i romanzi le novelle e il teatro*. Op. citata. "Ritratto dell'artista da giovane" pp. 1078,1079.

Il cuore si rivela un organismo mostruoso che edifica pericolosi e fittizi castelli incantati: fa germogliare sogni proibiti, mette in moto desideri colpevoli, infrange le norme delle consuetudini etiche, dissolve le regole della convivenza sociale e mina alla base l'edificio della famiglia. Il Verga preverista mira a tutelare questo ordine morale come paladino di "nobili affetti", di feconde virtù famigliari. In *Eva* si assiste alla nostalgica demistificazione dell'amore sublime, quindi al funerale delle illusioni sentimentali di fronte alla magra routine del giorno per giorno.

Nel faticoso tragitto dell'opera verghiana, *Eva* segna una stazione significativa, come un punto di non ritorno, perché introduce per la prima volta nel racconto il piano della realtà effettuale che contrasta gli ideali progetti del personaggio. Questo mondo esterno ha il volto duro del moderno pragmatismo borghese, bancario e industriale, ed è presentato dall'autore sotto la luce livida di un giudizio amaramente acre, pronunciato in termini già netti e definitivi. Intento a smontare i castelli incantati e perniciosi dell'amore sublime, con il proposito di salvaguardare gli "affetti miti" del focolare domestico, Verga ha preso coscienza di un ambiente dominato dalla civiltà del benessere, dalla volontà di possesso e di godimento materiale.

L'autore d'ora innanzi dovrà interrogarsi sempre più attentamente sull'esatta cognizione del volto reale e non edificante della nuova Italia. Appunto sulle miserie e sui dolori che sono frutto di quella civiltà positiva ed avida di piaceri. Siamo sulla strada che conduce ai "vinti" e all'"uomo di lusso", all'artista consapevole del proprio isolamento e della propria marginalità nel clima del profitto economico.

Le vicissitudini dei due protagonisti sono raccontate direttamente da Enrico Lanti già turbato e febbricitante, con parole rotte e toni di

concitata frenesia. Destinatario del racconto è un ex compagno di scuola, che rimane senza nome, anch'egli meridionale e venticinquenne come il protagonista. Il lettore conosce dapprima Enrico e lo conosce attraverso la presentazione del narratore. La parola di Enrico è sempre contrappuntata da quella dell'amico: l'uno e l'altro narrano in prima persona, di modo che sul proscenio si muovono due "io" che si fronteggiano, due autobiografie comunicanti. Alla voce di Enrico competono la polemica protestataria contro l'epicureismo contemporaneo, il risentimento per la disillusione degli ideali, il rancore verso se stesso per aver creduto alle follie dei nobili affetti. Alla voce tutt'altro che inerte dell'amico spetta un ruolo di pacificazione e di compromesso, di equilibrio moderato e consolante. L'amico si comporta da mediatore solerte, da confessore che vorrebbe instillare fiducia, da educatore che la sa lunga, da interprete edificante del presente.

Per Enrico Lanti, in tempi di "godimento materiale" sono tante "le mostruosità rispettate" e le "bassezze cui si fa di cappello" che ne esce sovvertito il tradizionale "senso morale". All'artista si domanda di essere non più il sacerdote del "sublime", ma un banditore di buoni sentimenti, il che significa, nella società del danaro, di balocchi ricreativi, di merce preconfezionata da divulgarsi con intenti mercantili e gratificanti. L'amico, convinto della salvezza che può derivare da quei buoni sentimenti, è qualificato da Enrico come un cultore di "fiabe", di paroloni e di "frasi sonore, come un fabbricatore di sogni, un professionista dell'intrattenimento, complice involontario dell'ambiente che ritrae. Il dissidio inconciliabile tra le due distinte voci narranti non è che il riflesso di un momento di delicata autoriflessione da parte dello scrittore: la sua riflessione sui problemi del "cuore" (non ancora completata) diffidente verso la "passione sublime" e intenta

a difendere i diritti dei “nobili affetti” può correre il rischio di essere davvero, se Enrico Lanti ha ragione, una collezione di “fiabe”, di “paroloni” e di “frasi sonore”, in quanto celebrazione nostalgica di un mondo spirituale che alla prova dei fatti risulta storicamente inesistente. Non si può cancellare l’eco delle “parole rotte” di Enrico. “Ero falso nell’arte come ero fuori dal vero nella vita - e il pubblico mi batteva le mani”. È certo che la voce dissonante di Enrico Lanti ha lasciato il segno come una spia sintomatica che aiuta a comprendere gli svolgimenti futuri dell’attività verghiana. Discende da qui la necessità di un ripensamento profondo. La realtà è quella che è, e non cambia, cambia il modo di vederla e di giudicarla. Il problema vero, e di ardua soluzione, consiste nel trovare la forma adeguata che conferisca credibilità espressiva all’eloquenza da pessimista di Enrico, nel rinvenire gli strumenti giusti che consentano a questo eroe negativo di lasciare liberamente parlare il suo cuore ammalato. Questa forma adeguata è nientemeno che l’impersonalità. L’invenzione dell’impersonalità implica la scomparsa dalla scena del narratore borghese: fatta tacere la voce ornata e un po’ retorica del mediatore fiducioso che spera nell’integrazione fra nobili affetti e atmosfera di Banche e Imprese industriali, ecco che risuonano gli accenti irti e scabri di un osservatore che quei venerati nobili affetti considera ormai desolatamente come follie e che pertanto ha scelto di guardare la realtà dall’altra sponda, quella di Enrico Lanti spogliato dalle sue torbide fantasticherie e placato nel suo rancore protestatario.<sup>44</sup>

In *Eva* Enrico Lanti abbandona la sua famiglia siciliana per inseguire il fantasma rappresentato da Eva, il suo amore per lei e il

---

<sup>44</sup> G. Tellini *L’invenzione della realtà – studi verghiani*. Op. citata. “Il cuore ammalato di Enrico Lanti”.



mondo dell'alta società. Prima del suo duello con Silvani si domanda : "Non è vero che in certi momenti, quando siamo molto lontani dalla famiglia, proviamo delle strane tenerezze per le persone che ce la rammentano, o che hanno più lontano rapporto con essa?" Lanti confronta il puro sentimento per la sua famiglia con quello più forte che l'ha sovrastato. Diventa pallido quando gli viene detto che l'ha abbandonata "per correre dietro a quelle larve!... E allora ho dovuto chiedermi quale di codesti affetti fosse il vero, se il più forte o il più puro" in effetti "ha vinto il più turpe, ha vinto il sensuale nella mia anima che viveva in un mondo ideale" Una volta , non avendo potuto incontrare Eva, viene preso dal rimorso: "... e pensavo alla mia famiglia lontana e a tutte le tranquille gioie che avevo abbandonato per correre dietro a larve affascinanti". Rammenta con sorpresa che Eva non gli ha mai parlato della sua famiglia. Era stato un gesto di delicatezza o un istinto di gelosia? Durante la sua convivenza con Eva, Enrico evita di scrivere ai suoi genitori perché posseduto dall'orgoglio del suo errore: "ed il mio amore sciagurato non era abbastanza potente per assorbire anche e soffocare il rimorso di strappare il pane di bocca dalla mia famiglia onde prolungare la mia dolorosa follia". In una mattina soleggiata, dopo l'abbandono da parte di Eva, contempla i raggi del sole attraverso la finestra: essi gli parlano delle molte belle occasioni della giovinezza, dell'arte, del futuro, della sua famiglia, "cui non avevo rivolto il pensiero prima senza una spina nel cuore, che mi trovai con sorpresa l'animo in festa". La felicità è possibile solo quando il pensiero della famiglia è presente nella sua mente.

Andando in giro, povero e affamato, "Dio mio balbettai se lo sapesse mia madre" E vedendo donne che cucinavano "e fermavo il pensiero in mezzo a tante domestiche felicità che vedevo o che

indovinavo con una penosa voluttà". Egli è aiutato da un giovane uomo successivamente ucciso in duello.

Completamente disilluso, non crede più nell'amore dopo la sua triste esperienza e dopo che il suo benefattore è stato ucciso per una donna che lo aveva tradito: "Non avevo un caldo sentimento religioso, il sentimento civile lo vedevo sciupato nelle lotte dei partiti, e intorbidito dalle dispute di giornali, rare volte convinti di aver ragione. Vivevo lontano dalla famiglia, in mezzo ad un mondo di usurai e di egoisti o di gaudenti; l'atmosfera era calda di effluvi giovanili".

La famiglia rappresenta tranquillità e una vita di gran lunga diversa da quella dedicata solo al guadagno o al piacere. Lanti racconta la sua storia al narratore che gli chiede "Ma la tua famiglia?" dopo un lungo silenzio Lanti replica: "È il solo dolore che mi rimanga" e poi: "Che cosa porterei in mezzo alla mia famiglia che ha sacrificato tutto al mio egoismo! I miei infami sogni? I miei sozzi desideri! I miei disinganni colpevoli? Grazie a Dio non sono arrivato così in basso da non comprendere che morrei di vergogna pensando ad Eva nelle braccia di mia madre e che profanerei vilmente le labbra di mia sorella, coi baci che ho dato a quella donna."

Ritornato a casa viene colpito da malattia mortale. Il narratore vede sua madre accanto a lui: "e accanto alla poltrona un'altra figura canuta e veneranda - la madre - accanto al figliuolo che moriva". Le esperienze lo hanno disilluso e adesso è con coloro che lo amano. Il narratore osservando la famiglia di Enrico al capezzale del moribondo osserva: "Qual più doloroso spettacolo di persone che si adorano, che hanno la terribile certezza di doversi separare per sempre, che hanno il cuore a brani pel dolore, e che devono nasconderselo reciprocamente....Nella madre quel dolore era

sovrumano, ma rassegnato, quasi sacro, nel padre era cupo e profondo; nell'ingenua e candida giovinetta era meno dissimulato, ma anche meno vivo, forse perché a quell'età non si crede giammai alla sventura." Infine: "Lo sguardo intelligente del moribondo fissava con indefinibile espressione i suoi cari, come se volesse saziarsi della felicità di vederseli accanto mentre sentiva l'angoscia di allontanarsene sempre più ogni secondo".

Lanti è ora pronto per affrontare la vita reale: può ritornare alla famiglia. Ha conosciuto la società cittadina e la passione, ma non è più in grado di avere il cuore in pace e di godere della felicità del ritorno a casa. Solo ora si rende conto che la vita vera risiede nella famiglia e che le sue esperienze, nonostante i piaceri temporanei, sono niente al confronto con quella felicità. Muore, e la morte della sua capacità creativa viene simbolizzata dalla sua morte fisica.

Ancora una volta Verga trasferisce sotto le spoglie dei suoi personaggi la propria avventura umana: l'artista "*bohémien*", trasferitosi dalla Sicilia a Firenze per realizzare il suo sogno d'arte, ricorda troppo da vicino le vicende biografiche di Verga stesso.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Pompeo Giannantonio. Giovanni Verga. Loffredo ed. Napoli. p 35

## Nedda (1874)

*Nedda* è una novella pubblicata il 15 giugno del 1874 sulla "Rivista Italiana" e nello stesso anno dall'editore Brigola a Milano. Secondo il parere della maggior parte della critica *Nedda* è l'opera che segna il passaggio, nella poetica di Verga, al verismo, con la rappresentazione oggettiva e reale di una società in degrado e, anche se, come afferma Sarah Zappulla Muscarà: "Il bozzetto siciliano non segna, come comunemente si afferma, la nuova fase dell'arte verghiana, costituisce tuttavia un momento senza dubbio fondamentale nel travagliato divenire dell'artista che, pur tra soste e ritorni, non conosce cesure o conversioni ma una graduale e coerente maturazione."

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

Mettendo in luce la cattiveria, l'aridità e l'incomprensione di coloro che vivono nell'agiatezza, in *Nedda*, Verga confronta l'umiltà, la timidezza e la rassegnazione delle sue creature umili, con gli animali che, come scrive Vitaliano Brancati in "L'orologio di Verga" "...non rappresentano affatto l'animalità, gli istinti brutali e il sesso, come accade nel neorealismo, rappresentano la pazienza, il silenzio, la mancanza di protesta e di critica. L'animale non sta a significare un grado più basso di umanità, ma al contrario più umile della santità".

La storia è incentrata su Nedda, una semplice, innocente e rassegnata raccoglitrice di olive di Via grande, ma che abita a

Ravanusa, chiamata la “varannisa” che per aiutare la mamma ammalata che in seguito morirà, è costretta a vagare di fattoria in fattoria in cerca di lavoro, sostenuta solamente da qualche povero aiuto dello “zio Giovanni” e dall’idillio con Janu, un contadino che lavora con lei ma che, ammalato di febbre malarica, e costretto ugualmente a salire sugli alberi per la rimondatura degli ulivi, un giorno cade e muore lasciando Nedda in attesa di una bambina. Ma la bimba, che nasce “rachitica e stenta” presto muore. Il racconto si conclude con le parole di Nedda che, dopo aver adagiato sul letto dove aveva dormito sua madre la povera creatura, “...cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura - Oh, benedetta Voi, Vergine Santa! Esclamò - che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me!”

*Nedda* è la prima novella verghiana in assoluto con cui l’autore valica una soglia decisiva: *Nedda*, dunque, come accesso alla fase verista.

La prefazione segna esattamente una differenza di classe e ricongiunge lo scrittore al suo pubblico d’élite, rassicurato dall’innocuità del personaggio, investito di luce fuori dalla norma. Verga, senza averne esatta consapevolezza è ad un bivio: potrà scegliere di sigillare porte e finestre; ma se vuole tenere i contatti con la mutevole realtà, dovrà muoversi nella direzione contraria, uscire dal suo rifugio, affrontare il rischio dell’esplorazione, calarsi nella pelle dei suoi personaggi.

Non si capirebbe “Nedda” se non si tenesse conto che in essa Verga introduce un principio di contraddizione, che sarà anche ne “I Malavoglia”. Nedda infatti è diversa, come diverso è lo zio Giovanni, e tale non è perché appartenga al novero delle timide e delle deboli, ma perché si distingue sul piano dell’umanità e dei sentimenti, lei è custode di una religione della famiglia (la madre,

l'amato, la figlia) che sembra aver appreso per eredità mater lineare. La figura del padre è infatti assente in questo racconto e i fratelli, appena una volta ricordati e cancellati per il resto del racconto, sono anch'essi nei suoi confronti dei padroni. Anche le altre donne la sentono diversa e la condannano, ancora per uno di quei processi su cui si fonda la forza di estraniamento del Verga: "Le comari la chiamavano sfacciata, perché non era stata ipocrita e perché non era snaturata": è evidente che una siffatta diversità è condizione di sconfitta.

A determinati livelli non c'è più che uno spazio ridottissimo per l'ideale e sono problematici anche i buoni sentimenti come problematica o impossibile è la soluzione nella composizione familiare; e ciò in *Nedda* non più per ragioni psicologiche o comportamentali, ma per la totale penetrazione, in ogni livello dell'esistenza, del condizionamento economico. La protagonista è il ritratto della miseria. La sua presentazione insiste proprio sul carattere della miseria come fattore dominante: nella descrizione fisica gli attributi umani di bellezza e delicatezza sono continuamente annullati da un "se non" e snatura addirittura l'identità di specie.<sup>46</sup>

Nel carattere di Nedda si enfatizza un'umiltà autentica, cui non arride la speranza di un'alternativa alla condizione data. La rassegnazione e la lotta per la vita (qui la sopravvivenza stessa è in pericolo) non conoscono limiti: sottomessa ai fratelli, al padrone, al destino, Nedda accetta soffrendo la morte della madre, dell'amato e della figliuola e le angherie delle compagne che ne deridono la maternità illegittima. All'occhio ingenuo della bracciante unico responsabile appare fatalisticamente l'essere povera, stato oggettivo e imm modificabile.

---

<sup>46</sup> Giuseppe lo Castro. *Giovanni Verga – Una lettura critica*. Op. citata. pp 23,24

In questo bozzetto sopravvive un'ideologia che, mentre vuol farsi carico del dramma della povertà, sollecita la forza morale del popolo come valore. È significativo d'altronde che questo aspetto valga per personaggi che uniscono alla povertà la debolezza della condizione femminile. Verga comunque ha qui la capacità di andare al fondo di questa realtà, di sovvertire il moralismo rusticale, proponendo una pittura tragica del mondo contadino, dove dall'indigenza non è ammesso salvarsi: la sofferenza degli ultimi deve essere ostentata dall'intellettuale che ha il potere di mostrare l'ingiustizia contribuendo al suo riscatto.

La novella sviluppa il potenziale significato di "*Storia di una capinera*", poiché narra di realtà più umili, che non dispongono più di alcuna riserva per il ribaltamento positivo della miseria. Il paradosso è che la sopravvivenza è ormai possibile solo adeguandosi alle norme e alle convenzioni di una società degradata.

## **Tigre reale** - Amore morboso e morte - (1875)

“Io me ne rammento ancora, dopo tanto tempo, e non ho vista colei che una sola volta, e mi sembra d’averla ancora dinanzi agli occhi in quella gran sala d’albergo triste e nuda, mentre stendeva verso il fuoco le mani pallide e scintillanti di gemme, e mi fissava in volto gli occhi febbrili”.

La prima stesura, che è adesso ripubblicata col titolo *Felis-Mulier*, presenta un romanzo concentrato sulla storia della passione tra Gustavo e la baronessa Lida (la tigre del titolo, che diverrà la contessa Nata), secondo un modello per molti versi più vicino alla *Peccatrice* che a *Eva*. Basti riferire la conclusione quando, di fronte al corteo funebre della donna amata d’un amore impossibile, il protagonista “gettò un grido terribile, come se il cuore gli fosse scoppiato in petto, e si lanciò a correre dietro la traccia di fumo che il convoglio si lasciava dietro, coi capelli irti e le braccia protese”.<sup>47</sup>

Questa prima redazione di *Tigre reale*, che lo scrittore non ha mai pubblicato, è ancora incentrata sullo schema della virilità a confronto della “donna fatale”. La stesura originaria ripropone una conflittualità che gli appare sterile, una situazione senza sbocco. Ed ecco allora la seconda redazione, in cui al nucleo “desiderante” dell’eros è contrapposto il nucleo “pacificante” degli affetti domestici. E’ significativo che il protagonista di questo romanzo non sia più un artista dalla esasperata “*sensiblerie*”, ma un ex diplomatico, Giorgio, il quale sposando Erminia apre l’ “*accessus*” consolante alla famiglia.

---

<sup>47</sup> Giuseppe Lo Castro. Giovanni Verga – Una lettura critica. Op citata. pp. 31,35



Invece *Tigre reale* nella sua forma ultima risulta dall'inclusione entro una precedente idea-romanzo di un nuovo svolgimento, di nuovi temi, di un nuovo messaggio complessivo. Molto più tradizionale la prima idea, ancora impostata solo sul tema dell'amore passione, tutta rispondente la definitiva al nuovo interesse dello scrittore di verificare la possibilità e l'efficacia del modello familiare come fattore di risarcimento e riscatto. Infatti vi è nuovo tutto quanto riguarda il matrimonio del protagonista, Giorgio, e i suoi affetti e la sua vittoria sulla passione. L'innesto di un elemento tematicamente così decisivo provocava una serie di contraccolpi sul piano strutturale sicché il romanzo appare come il più complesso del giovane Verga sul piano dell'intreccio e del trattamento delle coordinate temporali e spaziali.

Giorgio La Ferlita, un giovane di carattere debole e volubile, conosce a Firenze, durante un ballo a Pitti, una contessa russa malata di tisi, Nata, e ne rimane attratto. Nata lo contraccambia e i due iniziano a frequentarsi con assiduità mantenendo però la loro relazione entro i limiti di una intensa amicizia. La storia viene interrotta dall'annuncio della partenza di Giorgio per Lisbona e dall'arrivo del marito di Nata che la raggiunge per riportarla a casa. Nata scrive a Giorgio una lettera e gli promette che quando sentirà la morte vicina verrà a morire presso di lui e che nel frattempo vivrà nel suo amore.

Trascorso un po' di tempo Giorgio si sposa con Erminia e durante la festa per celebrare la nascita del suo primo figlio viene a sapere dal dottor Rendona che Nata è ritornata e che i suoi giorni sono ormai contati. Giorgio, senza che la moglie ne sia a conoscenza, riprende a frequentare la contessa malata, ma nel frattempo arriva Carlo, un cugino di Erminia, che un tempo era innamorato della

donna e ne era ricambiato, e i due rimangono nuovamente attratti l'un verso l'altro. Giorgio intanto continua ad assentarsi per andare a trovare la contessa e Carlo rimane molto vicino ad Erminia che in lui trova conforto. Ma una notte il bambino di Giorgio e Erminia rischia di morire e Carlo, mentre Giorgio è da Nata, conforta la cugina. Quando Giorgio rientra a casa si rende conto che la situazione sta diventando grave e decide di non allontanarsi più né dalla moglie né dal figlio. Erminia prega Carlo di partire e dal dispiacere si ammala. Fortunatamente la crisi passa e la famiglia, riunita e serena, si reca un giorno a fare un viaggio in treno dal quale assistono al trasporto funebre di Nata che il marito riporta in patria.

“Allorché il convoglio si fermò a Giarre, egli alzò il capo pallidissimo, guardò al di fuori, respirò con forza, sembrava che si destasse da un lungo e penoso sonno. Il funebre treno che li precedeva era scomparso; il fumo svolgevasi ancora lentamente dall'imboccatura della galleria squarciandosi e diradandosi in larghi fiocchi sul cielo azzurro”.<sup>48</sup>

Nel 1875, quando esce *Tigre reale*, scritta negli anni precedenti e rifiutata dall'editore, Verga è a un bivio. Lo scrittore avverte il pericolo di una saturazione, per sé e per il suo pubblico. Quanto ancora potrà ripetere gli schemi dell'amore immaginario, negato e quasi ridicolizzato dall'ordinaria realtà? Quanto la scalmana romantica, che sublima l'eccitazione erotica, potrà durare in controfigure ormai imbarazzanti e anacronistiche? Verga non è ancora in grado di darsi un'alternativa, ma sente il bisogno di portare almeno una variazione. La trova, o crede di trovarla, scommettendo su un personaggio esotico, che dovrebbe allargare

---

<sup>48</sup> G. Verga, *Storia di una capinera*, in *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*. Milano. Mondadori pp. 441

l'orizzonte storico e psicologico. La donna non è più solo la contessa di Prato, per l'esattezza una piemontese: e non è nemmeno una ballerina, da concupire sul palcoscenico. E' invece una donna che viene da lontano: non dalla luna, ma dalla Russia. L'autore ci narra che la protagonista "aveva tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata - era boema, cosacca e parigina - e nella felina pupilla coruscavano delle bramosie indefinite ed ardenti".

Ma Nata risponde alle attese? È questa creatura sconvolgente che prima ti seduce e poi ti sbrana? O invece ti delude? Intanto non è bella, ma soltanto "leggiadra": diventa desiderabile a forza di belletto e con la collaborazione decisiva dell'amante, che non chiede di meglio che essere ingannato. Il suo principale titolo e vanto: un uomo, un polacco, che si è ucciso per farsi perdonare una scappatella.

Il protagonista Giorgio La Ferlita, un giovanotto confuso che ha pubblicato un volume di versi di cui ora si vergogna, un "effeminato" diplomatico figlio del privilegio, si batterà in duello per lei, per un motivo futilissimo. Cogliamo qui l'opportunità per notare che l'immaginario verghiano passa d'obbligo attraverso l'esperienza del duello e che questa materia produrrà comunque dei frutti, al tempo di *Cavalleria rusticana*, previa una degradazione di classe sociale.

Il fatto è che questa donna è una tigre reale solo nella mente di un giovanotto provinciale attratto dal fascino di Firenze e presto rinsavito con il ritorno a casa.

L'amore e morte di Nata e Giorgio è un rapporto morboso ed estremo, ma poco convincente. Nata, chissà perché, promette di partire e di tornare soltanto per morire accanto al suo spasimante.

Il che le consente di scendere in Sicilia, ormai cadaverica, quando Giorgio ormai ha fatto un'altra scelta e si gode la sua felicità domestica, con una mogliettina ricca, che gli ha dato un bel marmocchio, sia pure con contorno di complicazioni, insidie e patetismi.

Erminia, dapprima relegata a personaggio secondario, emerge quale prototipo delle virtù femminili nascoste. Donna-moglie che, quando ricade inavvertitamente nell'amore per il cugino Carlo, allontana la passione illegittima, ma si strugge sino alla malattia. Per il proprio sacrificio all'intangibilità della famiglia è ripagata da Giorgio che scopre l'amore coniugale: la ritrovata vitalità di Erminia segna la vittoria dell'amore che guarisce su quello malato e distruttivo di Nata. Ad Erminia è quindi affidata la morale della favola, sia pure in anticipo rispetto alla conclusione del romanzo.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Verga. *Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*. Op. citata. "Tigre reale. Amore morboso e morte" pp. 137,138

## **Eros** (1875)

“Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell’amore sino a farne risultare dei dolori”

Eros è un romanzo in cinquanta capitoli pubblicato a Milano nel 1875 dall’editore Brigola.

Il marchese Alberto Alberti, che dopo la morte dei genitori era stato affidato allo zio materno, termina ventenne il collegio Cicognini e va ad abitare, per un certo periodo, presso lo zio Bartolomeo Forlani a Belmonte in provincia di Pistoia. Con lo zio abita la figlia, Adele, una fanciulla di carattere timido e molto dolce ed è ospite anche la bella e fatua contessina Valleda Manfredini. Alberto, che fin da quando era bambino era innamorato di Adele, non si accorge delle attenzioni esagerate che gli rivolge la contessina Valleda e, preso coraggio, dichiara il suo amore ad Adele e i due si fidanzano.

Ma nel giro di poco tempo Alberto incomincia a subire il fascino di Valleda e Adele, che se n’è accorta, si ammala e decide di sciogliere il fidanzamento per lasciarlo libero. Intanto Alberto si reca a Firenze e rivede Valleda che nel frattempo si è fidanzata. La convince a lasciare il fidanzato e inizia con lei una relazione. Ma a Firenze Alberto incontra anche la contessa Armandi, donna non più giovane ma ricca di fascino, e con lei stringe una forte amicizia. Ingelositosi per l’aperto corteggiamento fatto dal principe Metelliani alla sua fidanzata, egli si rende conto di essere troppo diverso da lei e decide di lasciarla.

In seguito Alberto conosce una ballerina della Scala, di nome Selene, ed inizia con lei una relazione ma inizia anche a frequentare con assiduità l'abitazione della contessa Armandi e presto i due sono presi dalla passione. Il conte Armandi però li scopre e, pur perdonando la moglie, le ordina di partire: Alberto riprende, senza entusiasmo, la relazione con Selene.

Dopo molti anni Alberto incontra nuovamente la cugina che non aveva mai smesso di amarlo e, ripreso dal vecchio amore, si dichiara e i due si sposano. Potrebbero essere felici ma Alberto, non appagato dalla gioiosa ingenuità di Adele, comincia a pensare con rammarico al suo passato tumultuoso e deludente e inizia a diventare cupo. Un giorno incontra Velleda, che ha sposato il principe Metelliani, e accetta di incontrarsi con lei. Adele però lo scopre e tra i due sposi inizia un periodo difficile che Alberto non sa affrontare e che lo spinge a partire per alcuni mesi.

Adele durante l'assenza di Alberto si ammala e viene confortata dall'amore rispettoso di Gemmati, un amico di Alberto. Quando però Alberto ritorna a casa e Adele si accorge che è rimasto turbato dal sentimento di Gemmati per lei, allontana con decisione l'amico. Ma Alberto non sa perdonare e risentito annuncia la sua partenza per un lungo viaggio. Adele si ammala di nuovo e le sue condizioni sono gravi tanto da farne temere la morte. Alberto, avvertito delle condizioni della moglie, ritorna subito a casa ma non può far altro che assistere alla sua morte. Disperato e resosi conto del vuoto che la morte di Adele ha lasciato in lui e della vita insensata che aveva trascorso, prende la pistola e si uccide.

*Eros* è del 1875, esordio della stagione verista. Persiste in ritardo nella materia amorosa, estremizzando in cerca di sbocchi. E in effetti qualche novità si intravede. Intanto il protagonista, Alberto Alberti, non è siciliano, ma fiorentino. Inoltre è un

marchese che gode di una cospicua rendita e si muove, alla pari, in un mondo aristocratico. Infine l'ambientazione è mobile: Firenze, Milano, Torino, Livorno, Berlino, Baden, ecc.

Il titolo stesso, non dedicato individualmente a una donna, ma alla divinità dell'eros, suggerisce bene quelle che sono le intenzioni dell'autore. Insomma, Verga è incamminato sulla strada che sarà di un D'Annunzio. Ma Verga, per fortuna, non diventerà mai un D'Annunzio. Il suo tentativo sostanzialmente fallisce. Il romanzo si sviluppa da un triangolo iniziale: Alberti, la cuginetta Adele e Velleda. Ma poi si allarga indefinitamente: entrano nella rete amorosa altri personaggi, tra cui, con un ruolo importante, la contessa Armandi. Verga vuole cogliere l'inquietudine del desiderio, la sua inesauribile dispersività e, alla fine distruttività.

Il dinamismo dell'opera è trasmesso in senso orizzontale, all'interno di una stessa classe sociale. Un'eccezione è rappresentata da un'amante occasionale del dissipato marchese Alberti: si tratta di una ballerina della Scala, di nome Selene, cioè la Luna. Selene, lei sì, è molto bella, ma ha una dote fisica e null'altro. Non comprende quasi la raffinata lingua toscana e tanto meno è in grado di apprezzare i discorsi del suo nobile amante. Per conseguenza merita disprezzo e serve soltanto a misurare la superiorità del nobile che si abbassa per l'occasione. La vanità dei personaggi non si tramuta in un barlume di coscienza critica e democratica e diventa piuttosto quella del racconto in quanto tale.<sup>50</sup>

Il dilemma dovrebbe essere risolto con l'abbandono dell'amante Velleda e il ritorno alla famiglia, ma nell'educazione sentimentale di Alberto Alberti, esperita nel contesto della vita elegante, sono "i germi funesti dello scetticismo". E quando il protagonista trarrà

---

<sup>50</sup> Verga. *Tutti i romanzi le novelle e il teatro*. Op. citata. "Eros senza frecce" pp. 1197,1198

una morale della sua favola, riconoscerà: “avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell’amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaia coi fantasmi di un’altra vita che nessuno conosce”, concludendo: “Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ricondurle alle proporzioni naturali”.

La verità è che il protagonista deluso della vita, perché si è lasciato sedurre dalle facili e temporanee passioni, emette un giudizio totalmente scettico. Contro questo scetticismo menzognero del cuore si colloca la verità di un sentimento che non è meno intenso. Ad Adele il ruolo di rappresentare la sincerità, la schiettezza e la fedeltà sino al sacrificio, valori domestici e sani che danno il senso della vita.

Eros rappresenta la crisi di un mondo e, pur con i suoi limiti contenutistici e formali, costituisce una tappa significativa nell’iter narrativo dello scrittore siciliano (influenzato dal clima scapigliato milanese), un bisogno di semplicità e naturalezza, di verità, dopo tanti artifici di sentimenti, di situazioni e di linguaggio.

Con Eros termina la serie narrative del Verga “preverista”. Termina cioè con il romanzo in cui, per la prima volta, risolutamente, colui che racconta mostra di disprezzare l’eroe protagonista.

Il suicidio di Alberto non poteva risultare una soluzione moralistica. Infatti l’umanità che lo scrittore sapeva di avere ogni giorno sotto gli occhi non era un’umanità di suicidi. Quegli uomini non sarebbero stati più suicidi, ma “vinti”.



## Capitolo secondo

### Famiglia, donna e società

Il tema della famiglia in Verga non è separabile dalla rappresentazione delle classi e della dinamica sociale e tanto meno da quello della donna.

All'epoca dello scrittore, già Alessandro Dumas figlio<sup>51</sup>, scrivendo la prefazione all' *"Ami des femmes"* (1864), dava voce ad un'istanza profonda del suo tempo, il bisogno di costruire un altare per innalzare la donna madre. Gran parte della cultura positivista del tempo, se può essere generalizzato il pensiero di Zola del tardo romanzo *"Travail"* in cui si afferma che l'elevazione della donna è condizione del progresso dell'umanità, si poneva con notevole apertura dinanzi al problema della donna. L'inferiorità naturale della donna rispetto all'uomo veniva tuttavia ribadita da Lombroso<sup>52</sup> e da Darwin.<sup>53</sup>

Già prima di ogni altro, posizioni di grande interesse erano state assunte da Augusto Comte: un progetto di ricomposizione armonica del ruolo della donna. Da una parte era decisamente riaffermato il suo destino di angelo della famiglia, dall'altra le si attribuiva una rilevante funzione di mediazione tra i soggetti portatori di istanze progressiste nella prospettiva della "rigenerazione sociale". Condizione per lo svolgimento della sua funzione naturale era la sua definitiva collocazione come persona e come figura sociale entro la cornice di quella struttura sociale nucleare che Comte riconosceva nella famiglia.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> A. Dumas Fils. *Théâtre complet*. Paris, 1890. C. VI p 8

<sup>52</sup> *Genio e follia*. Torino. 1882, C. VIII

<sup>53</sup> *L'origine dell'uomo*. Trad. ital. Torino. 1888. p 526

<sup>54</sup> *L'inferiorità mentale della donna*. Trad. ital. Torino 1904

Accanto ad un quadro sociale animato in senso moderno si determinano forti resistenze legate alle angosce della società maschilista aggredita nelle sue radici più profonde. Aggressione che andava ad intaccare anche il tradizionale rapporto fra le classi sotto la forte richiesta di innovazione portata dai ceti proletari.

La donna era stata chiamata a rappresentare le ragioni del cuore contro il mondo del calcolo, della sopraffazione, dell'oppressione. Ma a metà ottocento si cercherà di liquidare tale ruolo eversivo facendola rientrare nell'ordine del nuovo predominio borghese. L'eroina romantica si tramutava in un fantasma di minaccia e castrazione. La donna nella letteratura sarà l'incarnazione delle forze dell'istinto e della natura, oppure, se acculturata, apparirà come figura pericolosamente concorrente.

I personaggi femminili della narrativa di Verga sono sostanzialmente riconducibili ai due tipi: madre e distruttrice. Basta ricordarne qualcuno: Narcisa, Nata e Erminia.

Il discorso sulla donna si collega a quello della famiglia a seconda che in essa si attui o no la funzione di rigenerazione dei sentimenti come antidoto alla passione. La famiglia cioè come luogo di ritorno alla madre simbolo della purezza dei sentimenti.

*Storia di una capinera* e *Eros* sono la rappresentazione rispettivamente dell'impossibilità di una soluzione familiare e del fallimento di tale soluzione là dove era stata realizzata.

Nell'amore della moglie e del senso del dovere imposto dalla condizione di marito e padre, Giorgio La Ferlita trova la forza di staccarsi dal mortale abbraccio di Nata, la tigre.

Addentrandosi negli anni ottanta, nel pieno della crisi agraria, Verga, troppo attento al reale per creare una mistificazione totale, non saprà più ritrovare neppure nella felicità familiare la soluzione al problema dell'esistere.

Se il ritorno alla famiglia da parte del protagonista di *Una peccatrice*, Pietro Brusio, è l'ultimo atto del suo fallimento esistenziale, nella *Storia di una capinera* la tensione della protagonista è volta verso le concrete e umili mete dell'integrazione familiare.

E' con *Eva* che il discorso di Verga riassume un'esplicita tematica e tensione socio-politica. La polemica anti borghese della premessa ha una serie di corrispondenze e si esplicita come ostilità nei confronti dei ceti dominanti. E', nel caso dei personaggi, una forma di odio di classe. Da *Eva* sentiamo la "soddisfazione d'amore proprio" per essere al centro dei desideri degli uomini nonché la soddisfazione di "sentirsi dire da tanti signori eleganti che siamo più belle della grandi dame superbe che ci guardano sdegnosamente come cagnolini ammaestrati". In un piano parallelo Enrico: "Sì, ero geloso di quegli uomini che l'aspettavano.....vidi un baleno dell'avvenire: mi trovai povero, solo, meschino, ridicolo, abbandonato su quella soglia tremante di freddo e divorato dall'invidia! Che cos'ero io per disputare quella donna a quegli uomini felici!".

"Senti *Eva*, delle volte mi assale la tentazione di entrare all'improvviso in quel salotto e schiaffeggiare tutti quei bei signori. Che persone sono quelle *Eva*?"; "Oh, della migliore società" "Infatti sembrava che si tenessero molto al di sopra di voi. Vi fumavano in faccia!".<sup>55</sup>

E' evidente la solidarietà verso la odiosa-amata *Eva*, una solidarietà fondata, non su una comune estrazione sociale, ma sull'avversione a un nemico di classe che è comune. Enrico non è ricco e parlando del suo amore per *Eva*: "Abbiamo preso sul serio

---

<sup>55</sup> Verga. *Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*. Op citata. *Eva*, pp. 280,282,293,327

il romanzo del cuore....ma non siamo abbastanza ricchi per permetterci questo lusso”.

La ragione della rottura è la comune impotenza economica e l'inadeguatezza umana ed intellettuale del piccolo borghese. La via intravista per il piccolo borghese sembra essere quella della denuncia e dell'opposizione di valori autentici, della realtà alienante creata dai signori delle "imprese industriali" e delle banche. Una soluzione suggerita ancora implicitamente, che non pretende di sovvertire la realtà ma solo di migliorarla. Un mezzo determinante per farlo è la conoscenza e l'uscita dalla propria classe per una più libera e ricca espansione esistenziale.

Dal settecento in poi la famiglia, vista come "Residuo dello stato idealizzato di natura" assume il ruolo di rifugio dalla disumanità delle relazioni della sfera pubblica e non a caso negli ultimi decenni dell'ottocento riparte un processo che tende ad accentuare il momento affettivo delle relazioni all'interno della famiglia. Il modello familiare al momento in cui si connota come il recupero di un valore arcaico, viene investito di pregnanza simbolica.<sup>56</sup>

Altro, rispetto alle opere precedenti, è il soggetto sociale di *Eros*. Qui il protagonista non è più il ceto medio, ma è rappresentato il gran mondo e l'autore, il borghese Verga, è diviso fra fascino e ripulsa. Il protagonista è Alberto, un tipo umano per cui non c'è salvezza, benché anche per lui, come per il protagonista di *Tigre reale*, si apra la possibilità di una realizzazione esistenziale nelle concrete certezze di un amore domestico.<sup>57</sup>

La sua giovinezza si consuma nella vana rincorsa di un amore - passione assoluto: della tensione verso una passione assoluta fanno parte l'eccitata inquietudine e l'attrazione del non quotidiano. In

---

<sup>56</sup> Lezioni di sociologia, a cura di M. Horkheimer e Th. W. Adorno, trad. ital., Torino, Einaudi ed. 1966, p 148

<sup>57</sup> Cameroni in articoli pubblicati su "Il Sole" del 31 dicembre 1874 e del 2 e 3 gennaio 1875, giudicava realistico *Eros* a differenza di *Tigre reale*. Per il confronto tra i destini dei protagonisti dei due romanzi, v. anche i rilievi di Colicchi, *Il primo Verga*, ora nel vol. *Saggi verghiani*, Messina, p 61 e seg.

questa condizione di moto e di spreco si attua l'educazione sentimentale del giovane Alberto, che conoscerà anche lui il disinganno e la caduta delle illusioni. Nel giudizio dell'autore è come se fosse pronunciata la diagnosi ultima sulle aristocrazie tradizionali. Di fronte e di contro alla condizione rappresentata dal protagonista si pone anche qui il mondo dei valori autentici, che sono quelli della famiglia ancora e ora, del lavoro.

Altro rango è quello del padre di Adele. Questi appartiene alla categoria dei ricchi proprietari terrieri, ma non è nobile ed è direttamente impegnato nella direzione aziendale, oltre a conservare il caratteristico comportamento dell'agrario borghese: bonaria immediatezza e modesta e impacciata dimestichezza col rituale mondano. La figlia Adele dalla solida sanità del padre sembra aver ereditato la predisposizione alla incondizionata onestà e all'inalterata costanza dei sentimenti. Ella incarna la figura della custode delle virtù e delle gioie familiari. A lei è analogo il personaggio di Gemmati, che costituisce l'autentica antitesi di Alberto. Costruito come immagine di probità e laboriosità, è un serio intellettuale borghese (un tipo che costituisce uno dei poli di identificazione dello scrittore stesso) depositario di sentimenti a prova del tempo. Sull'altare dell'amore per Alberto, Adele sacrificherà la possibile unione con Gemmati, che la comune cultura, sensibilità e natura sembravano propiziare.

Il destino non concede ad Alberto di trovare salvezza nel matrimonio. Per un momento la salvezza sarà alla sua portata. Il segno del processo verso la guarigione, nei primi tempi del matrimonio, è dato da due fondamentali cambiamenti che avvengono in lui: l'assimilazione della moglie alla madre e il ritorno alla campagna "tu sei la continuazione di mia madre ....";

“.... Nei momenti in cui abbandonava il capo sui ginocchi di lei come un fanciullo”.<sup>58</sup>

La verghiana idealizzazione del valore della famiglia ha qui il più chiaro disvelamento del senso profondo che può anche avere (quando è solo rifugio e fuga), di volontà cioè di ritorno alla madre e alla grande madre, dunque di tensione verso la morte: la morte come nirvana, come paradiso prenatale.<sup>59</sup>

Se il quadro dei valori è saldamente consolidato, la fiducia nella possibilità di un felice esito esistenziale per quelli che li incarnano e la fiducia stessa nella proponibilità come modello vincente del valore familiare sono profondamente condizionate, come appare impossibile la salvezza per i portatori di aspirazioni “infinite” e “assolute”, così è problematica la condizione di una certa borghesia che deve acquisire, rispetto ai ceti alti, autonomia culturale ed etica.

*Tigre reale* nella sua forma ultima risulta dall’inclusione entro una precedente idea-romanzo di un nuovo svolgimento, di nuovi temi, di un nuovo messaggio complessivo. Molto più tradizionale la prima idea, ancora impostata solo sul tema dell’amore-passione, tutta rispondente, la definitiva, al nuovo interesse dello scrittore a verificare la possibilità e l’efficacia del modello familiare come fattore di risarcimento e riscatto. Infatti vi è nuovo tutto quanto riguarda il matrimonio del protagonista, Giorgio, e i suoi effetti e la sua vittoria sulla passione.

Sul piano sociale Giorgio e la moglie appartengono ad un ceto che si può definire di borghesia medio alta. Si collegano al tipo rappresentato da Adele in *Eros* e in qualche modo da Gemmati, sviluppandone le potenzialità.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> *Eros*, Milano, Mondadori, 1956, pp. 141,150,157

<sup>59</sup> Ivi, pp. 186,187

<sup>60</sup> *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p 25

Interessante è la figura del padre del protagonista, che è riuscito a costruire fortune economiche tali da poter permettere al figlio Giorgio di accedere ai ranghi della diplomazia: "Suo padre, onesto e forte lavoratore, venuto su dal nulla.....avea dedicato tutto sé stesso e tutto il suo avere a spianargli la via".

In questo romanzo la passione conserva tutta la sua attrazione, fondata in gran parte sul fascino dell'ignoto: "vanità, curiosità, simpatia fisica, non importa, c'era l'ignoto dentro, il gran Dio".

L'amore passione è una tensione, un'attesa e un'utopia. Non può diventare realtà, ma non può essere del tutto abolito perché contiene in sé elementi di valore, anche se la loro inattuabilità li rende oggettivamente inautentici. Qui è posto in contraddizione con la sua alternativa, la realtà e i valori concreti della condizione matrimoniale, e ne risulta vinto.<sup>61</sup>

Entro una più generale riflessione sul senso del matrimonio e sulla forza della passione si svolge nell'animo del protagonista la lotta tra i due valori. Il tema della vita matrimoniale è posto in rapporto con quello della felicità. Anzi vengono individuate due felicità, quella della passione e quella della famiglia. Sono forse questi i motivi per i quali Verga non si è mai sposato?.

Eppure Giorgio La Ferlita avrà bisogno della prova ultima per acquisire piena coscienza del proprio stato. Capirà che la passione per quel che di autentico contiene in sé può essere vinta solo in forza di un valore alternativo: "Dall'altro canto c'era in fondo al suo cuore.....un vago sentimento del dovere, della giustizia, dell'amore, sentimento che gli s'era inchiodato...in mezzo a tutti i sofismi della passione, incrollabile e inesplicabile". Complice e coadiuvante della scoperta, o la riscoperta, di Erminia come donna.

---

<sup>61</sup> R. Luperini. *Giovanni Verga*, in AA.VV. Letteratura italiana. Storia e testi, vol. VIII, "Il secondo ottocento", Bari, Laterza ed. 1975, p. 201

Alla fine le pareti domestiche riveleranno il loro carattere protettivo e rassicurante, mentre sarà il tempo della felicità familiare a colorarsi delle luci dell'ideale. L'ultima liberazione coincide, nel simbolico finale, mentre la famiglia La Ferlita rifonda la propria felicità e la stessa salute fisica nel rigenerante viaggio verso la campagna, con l'incontro quasi fatale con il convoglio funebre che riporta alla lontana patria le spoglie di Nata. Il protagonista si è liberato dalla cattiva madre (Nata) distruttrice, ritrovando la donna madre in Erminia e nella sua terra siciliana.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> *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 ed., Nicolò Mineo "Famiglia e società nel primo Verga pp. 3-23.



## Capitolo terzo

### La donna, l'amante, l'angelo del focolare

Il tema della famiglia in Verga, come già detto, è legato alla rappresentazione delle classi e delle dinamiche sociali ed anche alla donna: la sua psicologia e il suo posto nella società.

Il problema del ruolo della donna nella società assumeva in quegli anni un'importanza centrale nella nuova Europa. La società borghese era infatti dinanzi ad una delle sue più grandi contraddizioni: l'aver esaltato la donna attraverso il noto processo romantico di idealizzazione e l'averla lasciata sul piano sociale e giuridico in condizioni di completa subalternità.<sup>63</sup> Ed ecco dunque la grande contraddizione dell'ottocento borghese: romanticismo, arte femminile, nuova funzione di protagonista della donna, nel secolo che celebra in tutto il suo fare, uno dei più grandiosi, forse l'ultimo, trionfo del patriarcato.

Nei romanzi giovanili, la figura che attrae la fantasia di Verga si ispira al modello romantico. Situazioni tipiche della produzione mondana sono: una passione amorosa travolgente, romantica, o contrastata o vissuta conflittualmente dai protagonisti, o con conclusioni comunque sempre drammatiche; una tipologia femminile in cui si intrecciano bellezza, bizzarria, lussuria e una società gaudente.

Così, mentre negli anni sessanta si apre un vivace dibattito sull'emancipazione della donna e sul suo diritto alla partecipazione alla vita politica, l'immagine femminile dominante nella narrativa tardo romantica e nei romanzi verghiani, da *Una peccatrice* (1866) in cui, la protagonista, Narcisa, sacrifica tutto

---

<sup>63</sup> G. Debenedetti. *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti ed., 1976, p 80

all'amore urtandosi contro le convenzioni sociali e il perbenismo borghese, a *Eva* (1873) , figura della ballerina in cui si incarna la seduzione femminile prima sublimata nella dea, è quello della donna fatale, della dominatrice che emana un fascino distruttivo. La seduzione femminile è associata ad un particolare stato sociale (aristocratico) o ad un particolare ruolo (ballerina). Si tratta in ogni caso di una donna di lusso: l'attributo fondamentale della sua bellezza è l'artificio, relativo alla persona (trucco, abbigliamento) e all'ambiente in cui ella si muove (festa, ballo, teatro).

E' avvertibile in questi romanzi l'opposizione tra natura ed artificio, il rifiuto della naturalezza, considerata materialità opaca e volgare. Il corpo femminile non è più sublimato come simbolo della divina armonia della natura. Il suo fascino ora dipende solo dall'artificio, dal mascheramento estetico. Così leggiamo in *Eva*: "...e in mezzo ad un nembo di fiori, di luce elettrica e di applausi apparve una donna splendida di bellezza e di nudità, corruscante febbrili desideri, dal sorriso impudico, dagli occhi arditi, dai veli che gettavano ombre irritanti sulle forme seminude, dai procaci pudori, dagli omeri sparsi dei biondi capelli...".

E in *Tigre reale*: "Codesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata - era boema, cosacca e parigina - e nella felina pupilla corruscavano delle bramosie indefinite ed ardenti".

Il profumo, i veli, i velluti, i gioielli, la danza trasformavano la donna in fata, maga, "fiore delicato", "farfalla". Il topos medievale dell'apparizione miracolosa della donna si trasforma nella civiltà delle banche e delle imprese industriali, nel mito della forma che compare sul palcoscenico e trionfa su un pubblico pagante e plaudente, da cui in realtà dipende. Se cadono gli orpelli, la realtà

della donna si rivela in tutta la sua miseria, essa diventa “bruco”, “verme”, suscita repulsione.

E' comunque importante ricordare che la creatura muliebre riscontrabile nel primo Verga, pure nella sua estrema stilizzazione letteraria, ha in sé una sua profondità e veicola messaggi di notevole spessore.

Pur appartenendo alla produzione mondana, la protagonista di *Storia di una capinera* (1871), Maria, non rientra nel gruppo delle donne fatali. E' una ragazza orfana di madre, costretta a farsi monaca dal potere opprimente della famiglia. La matrigna e la sorellastra pensano ai loro interessi e il padre non la guarda mai come si guarda una persona, magari illudendosi di volerle bene. Maria sarebbe anche bella, infatti attrae Nino, il futuro fidanzato della sorellastra, ma è incapace di esprimere, anche a sé stessa, i suoi desideri. Va alla monacazione forzata sentendosi in colpa per il suo amore per Nino. Rinnegando sé stessa non potrà altro che deperire sino alla morte.

L'incontro con la scapigliatura, a Milano, suscita nello scrittore un moto di ripulsa verso la società borghese: è in questo periodo che comincia a delinearsi nella sua mente il progetto di un ciclo sui “vinti”. E' del 1874 il bozzetto siciliano di *Nedda*, con cui nasceva l'immagine della contadina siciliana caratterizzata da quel chiuso e silenzioso volto, da quella desolata rassegnazione, da quella schiva semplicità di espressione e di gesti. Nedda vive in un mondo che ha già le sue leggi e la sua fisionomia che la disprezzerà quando, dopo la morte del fidanzato, diventerà madre.

Alcune protagoniste femminili della produzione verghiana della giovinezza possono, a buon diritto, essere considerate “maschere”, figure di donne tutte d'un pezzo, altere, monocordi, spesso prive di una variegata e complessa caratterizzazione psicologica.

Già ne *I Carbonari della montagna* Verga traccia il personaggio di Giustina quale fanciulla appassionata, sentimentale e pura, fedele all'uomo che ama, animata da amor patrio, coraggiosa e intrepida, in contrapposizione a Carolina, sciagurata e corrotta donna demonio. Giustina assomma in sé tutte le caratteristiche peculiari delle eroine, della coeva letteratura e del melodramma risorgimentale, anticipando un'iconografia che ritornerà nel successivo *Sulle lagune* in cui l'anticonformismo di Giulia, il suo atteggiamento audace ed istintivo, ricordano da vicino le caratteristiche della volitiva protagonista del primo romanzo dello scrittore.

Ma è da *Tigre reale* in poi che Verga proporrà la maschera della donna fatale in netta contrapposizione a quella di angelo del focolare. Maschere rigidamente stilizzate, offerte al lettore senza sfumature e con scarse modulazioni nelle opere dell'esordio, ma che si arricchiscono via via di senso, si caricano di ambiguità, consentendoci di seguire il cammino stesso dell'artista, dall'esuberanza autobiografica esclamativa e manieristica, alla definizione più riflessiva e meditata delle contraddizioni storiche che egli si trova a vivere e che nel fantasma femminile si concentrano e dirompono.<sup>64</sup>

Già nei *Carbonari* la figura muliebre appare circoscritta in questi confini, ma è chiaro sin d'ora che il primo Verga risulta meno coinvolto nella trattazione dell'ambito familiare rispetto all'indagine del rapporto amoroso.

Senza voler rinnegare quanto già analizzato precedentemente sul tema della famiglia, ma approfondendone l'analisi nell'ottica della donna, possiamo qui evidenziare che nei *Carbonari* in molti casi una vera famiglia è assente: la protagonista è orfana di madre,

---

<sup>64</sup> Ancora a Debenedetti (Ivi, pp. 164-168) si devono alcune considerazioni sulla condizione femminile del secondo ottocento.

Francesco di San Gottardo lo è di padre, Corrado è figlio illegittimo, e la stessa famiglia di Rita è si costituita da padre (padron Parafanti) e madre, ma è lacerata dalla quieta follia della figlia, che è l'unica sopravvissuta dopo l'uccisione dei due fratelli. Nel capitolo quarto "Tetto e focolare - pane e sale" troviamo una baronessa di San Gottardo passiva e succuba, del tutto ignara degli eventi che si svolgono nel suo maniero, trepida e lacrimosa secondo copione. Con lei lo scrittore inaugura quella galleria di madri la cui unica funzione è di essere garanti del patetico, che ospita la madre di Pietro Brusio, di Enrico....

Infine la stessa Giustina, andata sposa al cugino Francesco dopo la morte dell'amato Corrado, non trova nell'amore coniugale uno scopo di vita: si spegnerà anoressica, angelica spoglia dell'appassionata dedizione del marito che non riuscirà a salvarla.

Poco credibile come angelo del focolare, Giustina è una donna piena di passione, pura, fedele al primo amore e fervida di amor di patria, una fanciulla coraggiosa e intrepida nel pericolo, pudica eppur imprevedibilmente intraprendente. Giustina è il distillato di tutti quei tratti fisici, psicologici e comportamentali che sono propri delle eroine della letteratura e del melodramma d'epoca risorgimentale.

E' la linea su cui Verga si muove anche in *Sulle lagune* romanzo di alti toni ortisiani ambientato nella Venezia occupata dagli austriaci. Anche qui la famiglia manca: Giulia vive con la madre, inferma e assolutamente inabile, il padre è morto e il fratello è esule. Come Giustina anche Giulia è caratterizzata da una certa dose di anticonformismo, che dal punto di vista del comportamento si traduce in atteggiamenti volitivi e anticonvenzionali.

Come si è detto, in gran parte dei romanzi dell'esordio, Verga lascia in ombra i ruoli femminili connessi alla mistica familiare (la

madre, la sposa, la sorella) per rivolgere la sua attenzione alla “donna fatale”. Donna fatale è Carolina la maliarda che attrae Corrado il carbonaro, che lo incanta e lo conduce alla rovina, prima di morire anch’essa. E’ bruna, la pelle di una “bianchezza abbagliante e quasi rasata”, da lei promana una seduzione irresistibile e funesta. Preso dalla vertigine, avvolto dalle spire dell’incantatrice, per Corrado non c’è salvezza: “Mi guardò con uno dei suoi sguardi magnetici che attraevano i miei, ed io caddi inginocchiato ai suoi piedi...”. Insomma Carolina è una sciagurata e corrotta donna-diavolo; ella occulta la sua vera natura sotto le sembianze di un’astrale bellezza, che produce uno stato di estasi nell’amante, emblema di una femminilità dispensatrice di piacere e di morte. Il suo cliché psicologico è completato da un partner ingenuo, succube e passivo, un giovinetto appunto come Corrado, inferiore per ceto sociale, vittima ingenua del cannibalismo sessuale della mantide.

Assente in *Sulle lagune* questa immagine femminile ritorna in *Una peccatrice* (1866) le cui pagine sono attraversate da pulsioni neppure tanto nascoste e da vaghi azzardi di rivolta nei confronti di una morale borghese, alla quale Verga aderisce pienamente: infatti le sue eroine “irregolari”, le amanti insomma, devono morire o in ogni caso sparire dalla scena. Tale attaccamento all’etica borghese si fa evidente nella trattazione del tema dell’adulterio che è tollerato e visto come efficace antidoto alle tensioni di coppia se colpevole è l’uomo, mentre se colpevole è la donna viene punito nella realtà della vita.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Cessa di esistere come colpa per la donna solo nel 1968 quando la Corte Costituzionale dichiara anticostituzionali gli articoli 559-563 del Codice penale nei quali era considerato reato l’unione carnale anche occasionale della moglie con l’estraneo, mentre il marito era penalmente perseguibile solo per concubinato. Tali articoli venivano ritenuti in contrasto con l’art. 29 della Costituzione italiana che sancisce la parità giuridica e morale dei coniugi.

Tornando ad *Una peccatrice*, anche qui troviamo una famiglia sostanzialmente marginale e debole rispetto alla figura “forte” della seduttrice, che è insistentemente caratterizzata nello status sociale. Trionfa con lei la fenomenologia dell’apparenza, opposta alla volgarità dell’istinto e della natura, della quotidianità e della “normalità” dei sentimenti.

Narcisa, che ha perduto la perfidia satanica di Carolina, incarna per il giovane siciliano Pietro, tutto ciò che serve a conquistare il mondo, il successo, la felicità, identificati con la donna di lusso, con il fiabesco bel mondo che trova la sua espressione più raffinata e convincente nella figura di questa “femme galante”, che è anche la portatrice dell’oltranza sentimentale, del caos psichico che la razionalità borghese positivista intende rimuovere e cancellare.

Verga, che già nei *Carbonari* esprimeva il suo disagio di fronte al secolo delle banche, approfondisce ora la polemica, che inasprirà in *Eva*, dove Enrico denuncia la disumanità della civiltà del benessere. Si spiega perciò il soggiacere di Pietro al disordine erotico rispetto all’ordine degli affetti familiari. Si spiega inoltre perché la borghese famiglia Brusio non possa rappresentare un valido e fermo punto di riferimento per il giovane perduto nel suo sogno d’amore e di gloria. La madre introduce il solito dato pietistico; la casa non attiva la barriera protettiva contro le aggressioni del mondo, è piuttosto una prigione che scatena angosce claustrofobiche.

In questa non bella “società delle banche” la linea che divide il bene dal male è invalicabile: la morale comune non può essere rovesciata impunemente. Il desiderio e la passione sono le uniche forze in grado di sconvolgere la monotona scansione della quotidianità borghese. Da qui la scelta autodistruttiva di Narcisa.

Simulacro d'amore, simbolo magico, surrogato della vita brillante a cui anela Pietro per adolescenziale bramosia, dea d'un modesto olimpo borghese, Narcisa è condannata ad essere "falsa": deve esserlo psicologicamente perché le sono preclusi i trapassi chiaroscurali dell'inconscio e deve esserlo poeticamente perché nella ricostruzione "en artiste" di Verga ella sgorga dall'ideologia di una ricomposizione del rapporto natura-civiltà che rimane inattuabile. E ciò determina quel suo esistere solo in quanto apparenza, proiezione fantasmatica, miraggio, fata morgana che appare incantevole proprio perché sempre circondata da un velario. Nel momento in cui la decorativa falena diventa soggetto attivo e responsabile all'interno della coppia, la donna segna la sua condanna. Insomma il "velario" è al tempo stesso un "sudario".<sup>66</sup>

L'artificialità della donna di lusso, della sua bizzarra cessa di esistere (sopprimendosi come Narcisa, fuggendo come Eva, morendo tisica come Nata...) nel momento in cui scopre la dimensione reale della vita e la verità dei sentimenti.

Verga respinge la minacciosa osmosi donna-natura privilegiando il regno dell'artificio: "Sì...i piaceri, le feste, ti sono necessari, poiché ti fanno brillare come un diamante messo in luce.... Sono necessari al mio stesso amore per provare quello che provavo d'indefinibile nel fascino che ti faceva abbagliante fra tutte le pompe del tuo lusso". Brano significativo per l'accento all' "indefinibilità" del fascino della donna fatale, che fa il paio con il pericoloso stato d'inebbriamento dell'uomo, che perde razionalità e lucidità di pensiero e di parola di fronte alla visione di lei. E allora lo spazio vitale della donna dovrà essere scenico, teatrale, tale da esaltarla in contesti ambientali di grande effetto drammatico. Teatri, veglioni e

---

<sup>66</sup> Nel circuito sentimentale uomo-donna, la malattia (soprattutto il "nobile" e "poetico" mal sottile) occupa un posto centrale, inghirlandando di un alone tragico e catartico, espiatorio e giustificatorio, le infrazioni delle varie peccatrici ottocentesche. Su questo tema, cfr. i saggi già ricordati di M. Praz e G. Debenedetti.



duelli. Mondo del teatro e alta società coincidono e si rispecchiano: entrambi appartati dalla realtà, entrambi sostenuti da un gioco di finzioni, entrambi regni lontani, luccicanti, inaccessibili. In questi luoghi deputati alla finzione la donna è in ogni caso protagonista. Travestita, la donna acquista un ruolo illusorio, diventa un'altra. Una tale alienazione rappresentativa ne fa una persecutrice ideale. Ricreando la perfetta illusione di essere un'altra riveste ruoli sessuali mutevoli: ora torturatrice (" quella donna che mi torturò il cuore con le note sfavillanti del suo valzer"), ora sirena incantatrice ("Ella nella sua positura da sirena, lo fissava senza parlare"), ora angelo ("mio dolce angioletto, quando bacio la tua fronte"), o fata inquietante ("La fata si curvò mollemente verso di lui e gli posò le braccia sulle spalle").

Travestita e non semplicemente abbigliata è Narcisa: "si alza alle dieci o alle dieci e mezzo; prende un bagno di cui i profumi costano ciascun giorno otto o nove lire; e poi si mette allo specchio, ove impiega da un'ora e mezzo a due ore per l'abbigliamento della mattina, da due o tre ore per quello della sera, e da tre a tre e mezzo e spesso sino a quattro per la toeletta da ballo o da teatro...".

Non diversamente Nata. "Giorgio la incontrava in un ballo....scollacciata, coperta di pizzi, carica di brillanti, elegante, freddamente altera....il ventaglio in mano come uno scettro".

Lo scenario d'illusione che le circonda è insieme un magico scrigno e un'invalicabile prigione. Con l'erompere del sentimento amoroso la donna schiude la corazza del proprio narcisismo, rientra nel ciclo vitale della natura; e questo la rende temibile.

Verga rappresentando questo tipo di donna individua, muovendosi con notevole sicurezza, il nodo della "questione" femminile: l'incapacità maschile di attingere la pienezza del

sentimento in una civiltà dominata dall'ansia di affermazione sociale e economica. Ed ecco perciò la necessità della donna di salvaguardarsi affettivamente e socialmente mantenendo la propria femminilità a livello di astrazione e di menzogna, che risponda in modo rassicurante alla proiezione dei bisogni maschili.

La natura e il comportamento di Nata sintetizzano le regole della dialettica popolare e dell'immaginazione, secondo le quali la donna fatale è insieme ed alternativamente pericolosamente aggressiva e dolcemente duttile e coinvolgente, forte e risoluta o docilmente materna (e però sempre rigorosamente sterile).

Nel trattato dell'antropologo Paolo Mantegazza *Fisiologia dell'amore*, allora un "best seller", lo scrittore siciliano può aver trovato conferma "scientifica" del comportamento sfuggente cui deve attenersi la donna fatale per mantenere inalterato il suo potere: "La donna deve negare ciò che desidera; respingere colui che ama", asserisce lo scienziato. E il romanziere da parte sua mette in bocca a Lida, l'eroina della prima edizione di *Tigre reale* un identico assunto. Il gioco d'amore, mantenuto nella redazione definitiva della *Tigre* su un piano di schermaglia capricciosa e mondana (e solo conclusivamente drammatica) ripropone nella versione originaria del romanzo la dialettica dell'ostacolo teorizzata da Stendhal in *Dell'amore*, per cui si assiste all'astuzia femminile del sottrarsi all'altro per mantenersi in una posizione di potere. E' lo stesso gioco di Narcisa ed Eva (amore possessivo di lei, cui corrisponde il ritrarsi del partner e la rivalsa della donna che per riconquistare l'uomo gli si nega).<sup>67</sup>

Descritti i "fasti" e i "nefasti" di un Eros sconvolto, Verga adesso cerca una femminilità alternativa che garantisca la salvezza e la

---

<sup>67</sup> In questa dimensione narcisistica del personaggio femminile intriso di oscure rivendicazioni di autonomia cfr. M. Mizzau, Eco e Narciso – *Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*. Torino. Boringhieri ed.. 1979.

ricomposizione dell'identità maschile e del macrocosmo civile. E' una ricerca che sta a monte delle tormentate vicende compositive di *Tigre reale*, in cui accanto al nucleo "desiderante" dell'eros è posto quello "rassereneante" degli affetti familiari. Nata muore, ma la donna fatale ritorna con ciclica ricorrenza nelle pagine verghiane fino alla sensuale "lupa" tutta natura ed istinto, che è agli antipodi rispetto alla "tigre" prodotta dalla metropolitana società delle banche.

Ma né nel pallido angelo del focolare rappresentato da Erminia, né nella carnalità tumultuosa e primitiva dell'avidità Lupa, Verga riscontra una possibilità di superamento delle lacerazioni dell'inconscio maschile e delle dinamiche della storia. Anzi, nel momento della più ferma e lucida denuncia del divario tra natura e progresso, lo scrittore constata il fallimento dell'istituto familiare come sistema protettivo ed emozionalmente appagante. Verga ha ormai bruciato i miti e i sogni di carta della giovinezza.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> *Famiglia e società nell'opera di Verga*. Op. cit. . Rita Verdirame "Femme fatale e angelo del focolare nel primo Verga" pp. 225-242.



## Conclusioni

Con la lettura e l'analisi dei lavori giovanili di Giovanni Verga si assiste alla sua crescita, alla sua graduale maturazione, ai suoi cambiamenti nel modo di pensare nei confronti della società e della famiglia. Le pulsioni del giovanissimo scrittore vengono esaltate e nei primi romanzi appaiono l'ideale di patria, i suoi dubbi, la sua ammirazione per l'alta società, l'esaltazione da parte del giovane maschio di un determinato tipo di donna, tutta lustrini e lusinghe. Ma la sensibilità di Verga aveva già le orecchie tese verso le contraddizioni della vita, a cominciare da quelle insite nella famiglia.

Assistiamo così all'evolversi dei suoi pensieri, del suo carattere e direi della sua anima, quando scopriamo il suo bisogno di affrontare i profondi dilemmi della vita e della società in cui si nasce.

Nei romanzi giovanili Verga porta di slancio, con immediatezza, e magari con ingenuità, il peso dei propri sentimenti, dei propri interrogativi, delle proprie aspirazioni. Anche la sua scrittura offre una sicura affermazione di stile narrativo. La povertà del lessico, la convenzionalità dell'aggettivazione, la genericità della sintassi, la macchinosità delle situazioni riescono a velare la presenza di questa capacità che è in lui come una forza istintiva. Il suo istinto di narratore Verga se lo porta dalla Sicilia a Firenze, e qui lo commisura con le esperienze della vita mondana. Il mondo dell'alta borghesia e della nobiltà, che era quello più vicino alla sua condizione sociale, gli offre ovviamente la materia prima del narrare. Si tratta del mondo caro al decadentismo europeo di fine secolo, a base di alcove, preziose tappezzerie, trine e tendaggi, di profumi, sparati bianchi e *décolletés*. Tuttavia l'adesione di Verga a

questa realtà non è incondizionata e totale, si rifiuta soprattutto di accettarne l'espressione decadentista. L'interesse dello scrittore è prevalentemente strumentale. Più che per la sua adesione di uomo, Verga è dentro a quella realtà per analizzarla e descriverla. L'analisi risente spesso dei modelli di tipo positivistico in uso nella narrativa del verismo francese, e i suoi momenti costitutivi si cristallizzano nella giustapposizione di contrasti a carattere melodrammatico. Ciò non toglie che questa contrapposizione sommaria e ingenua si riveli nel suo fondo come il riflesso della personalità di Verga, della sua struttura interna, quale risulta dall'esperienza, dalla formazione, dall'ambiente.

Il mondo di Verga si presenta dunque come percorso da un duplice movimento. Nel primo momento, quello dell'avventura e del rischio domina la passione, polarizzata soprattutto attorno alla donna. L'altra fase, quella del rientro, segna il prevalere della ragione calcolatrice e il ritorno all'ordine costituito. In questa alternativa, all'amore e alla donna intesi come stimoli per l'espansione e l'arricchimento dell'essere, viene a contrapporsi la famiglia (la madre soprattutto, e subordinatamente l'amore coniugale), come momento equilibratore e sorgente di pace. Una soluzione pessimistica in cui si preannuncia il mondo dei "Vinti": il mondo dominato dalla legge che lo stesso Verga chiamerà "l'ideale dell'ostrica". Ossia il restarsene attaccati allo scoglio, negandosi alle attrattive e all'insicurezza del mare aperto. Nelle novelle e nei romanzi giovanili possiamo già scorgere la complessità del suo carattere e l'ambivalenza dei suoi sentimenti rispetto alla famiglia: uno scoglio sicuro a cui aggrapparsi e nello stesso tempo una trappola che costringe l'individuo a rinunciare alle proprie aspirazioni e ad escludere dalla propria vita gli aneliti

di passione, nostalgicamente lasciata da parte, ma sempre rimpianta.

Forse nel fatalismo del carattere del "siciliano" Verga ritroviamo quello che, anni dopo, il principe di Salina confessa con amarezza al piemontese Chevalley nel suo capolavoro *Il Gattopardo*<sup>69</sup>: "Vengono per insegnarci le buone creanze, ma non lo potranno fare, perché noi siamo dèi ..... i siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti: la loro vanità è più forte della loro miseria; ogni intromissione di estranei sia per origine sia anche, se si tratti di siciliani, per indipendenza di spirito, sconvolge il loro vaneggiare di raggiunta compiutezza, rischia di turbare la loro compiaciuta attesa del nulla....." e, in questo modo, Verga probabilmente ha deciso di passare gli ultimi ventotto anni della propria vita.

---

<sup>69</sup> Tomasi di Lampedusa. *Il Gattopardo* edizione conforme al manoscritto del 1957, Milano, Feltrinelli editore, febbraio 1998, cit. pp. 166-167.





## 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 ed; Nicolò Mineo "Famiglia e società nel primo Verga"; Rita Verdirame "Femme fatale e angelo del focolare nel primo Verga".
- Cecchi E. – Sapegno N., *Storia della letteratura italiana*, Garzanti ed.
- Ceserani Remo – De Federicis Lidia, *Il materiale e l'immaginario*, 1986, Loescher ed.
- Consolino F.E. – Merola N., *Giovanni Verga una lettura critica. Saggi brevi di letteratura antica e moderna*.
- Debenedetti G., *Verga e il naturalismo*, Milano 1976, Garzanti ed.
- De Roberto Federico, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, 1964. Le Monnier ed.
- Dumas A., *Théâtre complet*, A. Dumas Fils, Paris, 1890
- Horkheimer M. - Th. W. Adorno *Lezioni di sociologia*, Torino, 1966, Einaudi ed,
- Luperini R., in AA.VV. *Letteratura italiana. Storia e testi*, dir. Da c. Muscetta, vol VIII "Il secondo ottocento", Bari, 1975, Laterza ed.
- Mariani G., *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta, Sciascia, 1967,
- Masiello Vitilio, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, 1970, De Donato ed.
- Mizzau M., *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Torino, 1979, Boringhieri ed.
- Perroni Lina, *Studi vergani*, Palermo, 1929
- Pompeo Giannantonio, *Giovanni Verga*, Napoli, Loffredo ed.
- Salinari C. – Ricci C., *Storia della letteratura italiana, l'Ottocento*, 1995, Ed. Laterza

- Tellini Gino, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*. Gino Tellini, Pisa, 1993, Nistri Lischi ed.
- Verga G., *Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*. A cura di Sergio Campailla. Roma. 2011. Newton Compton ed.
- Verga G., *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, 1988, Banco di Sicilia-Le Monnier ed.
- Verga G., *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, saggio introduttivo a cura di C. Annoni, Milano, 1975, Vita e Pensiero ed.
- Verga G., *Sulle lagune* a cura di Riccardo Reim, Roma, 2009, Avagliano Editore.
- Verga G., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*. Introduzione e antologia critica di G. Croci., Milano, 1952, Arnoldo Mondadori ed.
- Verga G., *Lettere sparse*.

# Résumé

## Famiglia, donna e società nelle prime opere di Giovanni Verga

In questa tesi ho preso in considerazione la produzione giovanile del Verga nel periodo che va dal 1862 al 1875. In questi 13 anni l'Autore scrive i romanzi e le novelle che sono l'oggetto della tesi e che ne rappresentano il periodo pre-verista.

La lettura e l'analisi di questi lavori giovanili (romanzi e novelle ... *eventualmente elencare*) ci permettono di assistere alla sua crescita, alla sua graduale maturazione, ai suoi cambiamenti nel modo di pensare nei confronti della società, della famiglia e della donna.

Certamente ritroviamo in lui un riflesso delle dinamiche sociali del suo tempo riguardanti la posizione della donna nella società: nella seconda metà dell'800, nell'irrigidimento dell'ordine borghese, si era disposti a riconoscerle un ruolo di fondamento della società a patto di restare al suo posto di "angelo del focolare" e di abbandonare il suo ruolo di eroina romantica, coraggiosa e anticonvenzionale, che poteva rappresentare le forze dell'istinto e della natura...

Ma nello stesso tempo ritroviamo riflessi autobiografici di questo periodo intenso della vita di Verga: viaggi, amicizie, alcuni amori, ritorni alla terra natale mai dimenticata, ma anche fuga...

Il tutto si traduce in un movimento oscillatorio e ambivalente tra due visioni opposte nei riguardi della donna e della famiglia, che può essere schematizzato nell'alternativa tra la donna madre (o moglie-madre) e la donna-passione (la donna fatale).

Verga infatti non è tanto un sociologo, quanto uno scrittore attento alle contraddizioni insanabili dell'animo umano.

La dicotomia madre / donna-fatale rimanda a un dilemma che comunque sembra senza soluzioni: o la donna-passione che apre gli orizzonti, allontana dalla famiglia e dalla terra natale, ma porta con sé disillusione, distruttività e morte o la tranquillità della famiglia che però finisce per configurarsi come un cinico e disilluso rientro nell'ordine costituito e in cui l'uomo rassegnato è comunque un "vinto".

Tra questi due estremi dapprima più schematici, poi sempre più sfumati, è come se Verga si muovesse nei suoi romanzi in direzioni opposte e cercasse invano soluzioni equilibrate e rasserenanti...

Nei primi romanzi (*I Carbonari e Sulle Lagune*) prevale il momento dell'avventura e del rischio, domina la passione, polarizzata soprattutto intorno alla donna, ma piuttosto

che alla donna eroina romantica (come Giustina e Giulia) che sono fanciulle intrepide e pure di sentimenti, ma un po' troppo melodrammatiche, l'attenzione di Verga sembra rivolgersi alle donne fatali, dispensatrici di piacere ,ma anche di distruttività e di morte (*Carolina dei Carbonari, Narcisa de "Una peccatrice" "Eva" la ballerina".....*)

In una fase successiva, quella del rientro, si ha piuttosto il ritorno all'ordine costituito, alla famiglia (la madre e subordinatamente l'amore coniugale) che viene vagheggiato come fonte di equilibrio e di pace, ma che può anche tingersi di castrazione e o non rivelarsi sufficiente a ripagare l'individuo delle sue rinunce (*v. Storia di una Capinera con la pazzia di Maria o il rientro deluso in famiglia del Pietro di ""Una peccatrice".....*)

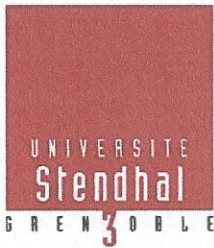
Solo ne *"La tigre reale"* si ha un quasi "lieto fine" di rientro in famiglia del protagonista, negli altri casi si ha comunque una conclusione tragica, segnata o dalla morte per malattia o dal suicidio del protagonista (*Enrico Lanti, il pittore deluso dal possesso di Eva la ballerina, l'Alberto di "Eros" che si uccide dopo aver in qualche modo provocato la malattia e la morte della moglie.....*).

Possiamo così già scorgere la complessità del carattere di Verga e l'ambivalenza irrisolta nei confronti della famiglia: uno scoglio sicuro cui aggrapparsi e nello stesso tempo una trappola che costringe l'individuo a rinunciare alle proprie aspirazioni e a escludere dalla propria vita gli aneliti delle passioni.

E' quella soluzione pessimistica dell'"ideale dell'ostrica" che può sopravvivere solo attaccata allo scoglio, in cui si preannuncia il mondo dei "Vinti" che porterà Verga alle più grandi vette della sua produzione artistica (*o verista?*) successiva.

## Les mots-clés

- **Famille**
- **Famiglia**
- **Femme**
- **Donna**
- **Société**
- **Società**
- **Femme fatale**
- **Donna fatale**
- **Ange du foyer**
- **Angelo del focolare**
- **Femme-mère**
- **Donna-madre**
- **Verga Giovanni**
- **Preverismo**
- **Peccatrice**
- **Eva**
- **Sulle lagune**
- **Carbonari**
- **Nedda**
- **Eros**
- **Capinera**
- **Tigre reale**



**Déclaration anti-plagiat**  
Document à scanner après signature  
et à intégrer au mémoire électronique

**DECLARATION**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : GAGGERO..... PRENOM : ALESSANDRA.....

DATE : 18 septembre 2012..... SIGNATURE :

*Alessandra Gaggero*