***La Lupa***

**1. LA VICENDA E I PERSONAGGI**

Edizioni:

1. «Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti», febbraio 1880.
2. Treves, 1897.
3. Mondadori, 1940.

*La Lupa*  è suddivisibile in quattro principali sequenze narrative:

- il ritratto iniziale della Lupa che ne mette in luce le caratteristiche principali che ritorneranno diverse volte nella trama del racconto (rr. 1-17);

- l’innamorarsi della Lupa per Nanni, in questa prima fase senza soddisfacimento in quanto il giovane mira a sposarne la figlia, obbligata dalla madre ad acconsentire (rr. 18 – 61);

- l’esplodere dell’amore incestuoso tra genero e suocera, che provoca lo scandalo del paese, la reazione di Maricchia e i tentativi di Nanni di sottrarsi alla passione e al fascino della donna (RR. 62 – 121);

- epilogo: l’omicidio della Lupa da parte di Nanni (rr. 122 – 127).

La novella (che trae spunto da un fatto di cronaca, ossia l’omicidio di una contadina da parte del genero in seguito a un’incestuosa passione amorosa) si apre con la descrizione della protagonista in pochi tratti essenziali, ma molto significativi:

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

La descrizione, che risulta abbastanza tradizionale, dal punto di vista di un narratore onnisciente, isola alcuni elementi essenziali: la magrezza, che è indice non di fragilità come si potrebbe supporre, ma di voracia, il *seno fermo e vigoroso*, l’età nell’espressione *non era più giovane*, il *pallore* come indice di tensione interiore, gli *occhi grandi così*, messi fortemente in rilievo dal sintagma nominale e con un’accezione favolistica nell’aggettivo *grandi*, torneranno diverse volte nel corso del testo come tramite della passione amorosa e le *labbra fresche e rosse che vi mangiavano*, altro elemento ricorrente. L’inserimento del pronome di seconda persona *vi* introduce il punto di vista popolare.

Il motivo degli occhi ritorna in seguito ben nove volte:

r. 8: *occhi da satanasso*: elemento di suggestione stregonico-leggendario in contrapposizione alla religiosità degli abitanti del paese;

r. 17: *fissandolo negli occhi*;

rr. 44-45: *occhi da spiritata*; *quegli occhi*: nel momento in cui Nanni, non ancora succube della loro malìa, ne sfida ridendo il potere (va però notato che al riso è associato anche l’elemento superstizioso-popolare dello scongiuro);

r. 58: *gli occhi imbambolati*: gli occhi di Nanni sono quasi in antitesi con quelli della Lupa, al contrario sempre di un’intensità tragica;

r. 59: *occhi neri come il carbone*; r. 65: *cogli occhi neri come il carbone*: questo sintagma incornicia il momento del cedimento di Nanni, evocando una caratteristica quasi demoniaca della Lupa;

rr. 70-71: *gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia*: gli occhi della figlia della Lupa Maricchia, sono definiti *ardenti*, ma in questo caso non di passione, ma per il pianto e la gelosia nei confronti della madre;

rr. 97-98: *Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne’ suoi gli facevano perdere l’anima ed il corpo*: la frase mette in evidenza la forza prevaricante della Lupa nei confronti del personaggio maschile, che non è neppure in grado di sostenerne l’intensità dello sguardo senza venire travolto dalla loro malìa;

r. 108: *non chinò gli occhi*: la Lupa accetta il proprio destino di morte violenta, anzi gli si fa incontro, lo sfida, senza alcuna esitazione;

r.109: *mangiandoselo con gli occhi neri*: il tratto degli occhi neri che incornicia il momento del cedimento di Nanni in cui viene consumato per la prima volta l’incestuoso rapporto ritorna anche nella scena finale dove viene sottolineato l’aspetto fisionomico fondamentale della protagonista, l’avidità incontrollabile, la passione patologica.

La seconda caratteristica ricorrente è rappresentata dalle *labbra fresche e rosse* che vengono riprese al r. 7 (*labbra rosse*) e al r.109 dove la sensualità dell’espressione è evocata nella scena finale dall’immagine dei *manipoli di papaveri rossi* che indicano l’esito tragico della vicenda.

Alla Lupa nel corso della narrazione vengono altresì riferiti termini indicanti i campi semantici della fame e della sete che vogliono sottolinearne l’insaziabile voracità e l’ardore bruciante della passione:

r. 3: *labbra* (…) *che vi mangiavano*;

r.4: *non era sazia giammai di nulla*;

r. 6: *si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti*;

rr. 17-18: *la sete che si ha nelle ore calde di giugno*: la passione amorosa è qui esplicitata come una patologia psico-fisica non controllabile, essendo innata come l’istinto di soddisfare un bisogno primario quale appunto è la sete,

r. 22: *senza accostare le labbra al fiasco*: la passione della Lupa risulta talmente violenta da rinunciare al soddisfacimento della sete; va notato che questa espressione può essere confrontata con quella dei rr. 56-57: *ti ho portato il vino per rinfrescarti la gola* in cui il gesto di portare il vino preannuncia il soddisfacimento del desiderio amoroso, la sete della donna si placa prevaricando sul genero;

rr. 52: *sassi infuocati* (…) *stoppie riarse*: anche il paesaggio è connotato con i termini dell’arsura come se la passione bruciante della Lupa si irraggiasse anche nell’ambiente esterno;

r. 109: *mangiandoselo con gli occhi neri*.

Dopo aver osservato che nella brevissima descrizione data dall’autore nel primo periodo vengono enunciate tutte le caratteristiche ricorrenti della protagonista si può notare l’immediatamente successiva introduzione del soprannome con cui gli abitanti del paese connotano in senso fortemente negativo il personaggio:

r. 4: *Al villaggio la chiamavano la Lupa*, che, come in *Rosso Malpelo*, introduce il punto di vista della comunità. Nell’immaginario collettivo la donna è infatti simbolo diabolico e trasgressivo, connotato da un’insaziabile e inappagabile voracità quanto mai indefinita (*non era sazia giammai – di nulla*).

Verga dà vita a un personaggio costantemente teso tra una dimensione ferina e una dimensione stregonico-leggendaria.

La prima sottolineata dallo stesso soprannome, dalle espressioni *andare randagio e sospettoso della lupa affamata* e *non era sazia giammai*, dalla similitudine *sola come una cagnaccia*, dalle metafore delle *labbra* (…) *che vi mangiavano* e dello *spolpa*(rsi) *i loro figliuoli e i loro mariti*, dall’aggettivo *magra*.

La seconda dimensione è invece sottolineata dai frequenti elementi religiosi e superstiziosi legati alle credenze e alle paure popolari: *Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare*, i mariti e i figli sedotti anche se *fossero stati davanti all’altare di Santa Agrippina*, la seduzione di *Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio*.

In quest’ultimo caso va messo in evidenza l’intervento ironico di Verga che chiama in causa Dio, gli angeli, la Madonna, Gesù in un solo nome, quasi a sottolineare la sfida sovrumana perpetrata e vinta dalla Lupa.

La caratteristica stregonina si riscontra inoltre nelle labbra rosse e negli occhi neri.

Al r. 12 si ha in forte antitesi con la descrizione della Lupa, la prima apparizione della figlia Maricchia, la quale viene subito connotata come una figura debole e succube dalla triade aggettivale *poveretta, buona e brava ragazza*. Le due donne incarnano infatti due modelli antitetici di femminilità: Maricchia riveste il ruolo approvato dagli abitanti del villaggio di donna sottomessa (si veda al r. 47 *stava in casa*) e materna (r. 47 *allattava i figliuoli*), mentre la Lupa rappresenta la trasgressione alle norme sociali (r. 47 *andava nei campi, a lavorare cogli uomini*).

Subito dopo è introdotto il motivo dell’esclusione che si trasmette dalla madre alla figlia, la prima bandita dalla comunità per la sua immoralità e irreligiosità (rr. 9-10: *Per fortuna la Lupa non veniva mai in chiesa né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi*), la seconda senza la possibilità di maritarsi benché fosse provvista di una buona dote e di terreni. La colpa della ragazza risulta pertanto solo quella di essere figlia della Lupa.

La seconda sequenza narrativa si apre con l’esplodere della passione della Lupa per un giovane definito genericamente *un bel ragazzo che era tornato da soldato*. Fin da subito il sentimento è connotato in chiave patologica: *sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto* (vedi anche al r. 42: *La Lupa era quasi malata*).

L’indifferenza dell’uomo evolve fatalmente verso una consapevolezza sempre maggiore, infatti si passa dalla generica domanda: *O che avete, gnà Pina?* , alla seconda: *che volete, gnà Pina?*, in cui va notato il passaggio dal verbo “avere” generico ed esterno al personaggio di Nanni al verbo “volere” dal quale già traspare il fascino che lo attira, infine il “ridere” di Nanni e l’asserzione *Ed io invece voglio vostra figlia, che è zitella* in risposta alla dichiarazione della propria passione da parte della Lupa con la triplice iterazione *Te voglio! Te* *che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!*.

Il ragazzo chiama, in questa prima fase, la protagonista *gnà Pina*, in quanto rimane inizialmente esterno al suo fascino e la vede come qualsiasi altro abitante del villaggio; neppure il nome di Nanni viene menzionato, è solo molto genericamente *un bel giovane* oggetto dell’amore della Lupa, mentre verrà esplicitato dal narratore dopo il primo contatto fisico nella frase *pur di stare sempre alle calcagna di Nanni*.

Si ha a questo punto una pausa nella manifestazione della passione amorosa della donna che non ritorna più a cercare il ragazzo fino al mese di ottobre quando stava lavorando nei pressi della sua casa per la spremitura delle olive.

Maricchia diventa ora vittima sacrificale e mezzo per raggiungere il soddisfacimento del proprio insaziabile sentimento carnale, cieco e brutale; la volontà imperativa della protagonista si compie e la ragazza viene obbligata a sposare Nanni contro la sua volontà e con una certa brutalità (*l’afferrò pe’capelli*; *le disse co’denti stretti: - Se non lo pigli ti ammazzo!*); la casa materna viene lasciata agli sposi, ma con il patto di lasciarle un *cantuccio nella cucina* da cui erodere dall’interno il nucleo famigliare per arrivare al soddisfacimento della propria passione.

La terza sequenza si apre con l’immagine della Lupa in preda a una sorta di follia dettata dalla passione insoddisfatta: le sue azioni denotano movimenti convulsi e incessanti (*andava nei campi a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti*; *era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna*) che riprendono quelli che caratterizzavano il primo irrompere del sentimento (rr. 21-22: *affastellava manipoli su manipoli, e covoni su covoni, senza stancarsi mai, senza rizzarsi un momento sulla vita*).

L’episodio che narra il primo compiersi del rapporto incestuoso si apre con un proverbio (*in quell’ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*) che ritornerà come una cantilena nelle parole del narratore e di Nanni.

La Lupa manifesta nuovamente la propria volontà assertiva e dominante nell’imperativo *Svegliati!* da cui si può facilmente dedurre la contrapposizione tra i due personaggi: la sicurezza e la forza della donna (*ritta*, *col petto prepotente*, *riannodando le trecce superbe*, che denota una sessualità soddisfatta, *guardando fisso davanti ai suoi passi*), la debolezza del ragazzo (*occhi imbambolati*, *stese brancolando le mani*, *singhiozzava*, *ricacciando la faccia contro l’erba secca del fossato*, *colle unghie nei capelli*).

Nanni non va però delineato solo come una vittima, poiché alcune spie narrative sottolineano la connivenza del ragazzo, la volontà di incontrare la donna (si veda a proposito la forte antitesi tra l’esclamativa: *Andatevene! andatevene!* e l’intervento del narratore: *Ma nell’aia ci tornò delle altre volte, e Nanni non le disse nulla; e quando tardava a venire* (…) *egli andava ad aspettarla* (…) *col sudore sulla fronte* per poi tornare ad urlare: *Andatevene! andatevene!*).

In seguito al concretizzarsi dell’incesto, Maricchia subisce un’evoluzione: l’amore l’ha trasformata in un personaggio combattivo (rr. 70-71: *alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia*) e attivo (decide di andare dal brigadiere a denunciare il fatto); va inoltre sottolineato il fatto che anch’essa assume in parte la caratteristica peculiare della madre, seppur attenuata dal diminutivo (r.71: *come una lupacchiotta anch’essa*).

Si potrebbe osservare che il comportamento della Lupa è così dominante che si irradia anche negli altri personaggi: oltre alla metamorfosi della figlia va messo in evidenza che il gesto di Nanni di mettersi le unghie nei capelli del r.63 riprende il r. 29 (*La Lupa si cacciò le mani nei capelli*).

Il sentimento della maternità viene completamente rinnegato sia nella volontà di celebrare un matrimonio tra la figlia e Nanni per arrivare più facilmente al ragazzo sia nel dialogo seguente dove la madre risponde alle accuse seguendo soltanto la propria volontà assertiva e dominatrice esplicata nei tre imperativi: *Taci!*, *Taci!*, *Vacci!*.

Nanni si appella dunque alla maggiore autorità del paese per riuscire a sottrarsi a questo sortilegio amoroso: il brigadiere, ma il potere di seduzione della Lupa viene esaltato proprio dalla resistenza che cerca inutilmente di opporre il ragazzo, disposto a chiedere di essere mandato in galera per poter attenuare i propri rimorsi e liberarsi dalla tentazione (che viene da lui definita *tentazione dell’inferno*, quasi come se fosse sovrumana e pertanto non controllabile).

Il personaggio si sta caricando dell’intensità tragica necessaria a compiere il delitto finale, infatti passa dal pianto rassegnato, alle suppliche, alla contrizione in un crescendo di tensione che sfocerà nell’atto estremo.

La Lupa rimane invece ferma nella sua volontà, come si può evincere dalla risposta irremovibile data al brigadiere: (…) *La casa è mia. Non voglio andarmene!*.

In seguito la prossimità della morte a causa di un calcio di un mulo, rafforza in Nanni i propositi di ravvedimento, ma la presenza dei *curiosi* che osservano i segni di pentimento e contrizione del moribondo nei pressi del suo letto, già incrinano l’alone di sacralità della scena.

Il parroco gli somministra la comunione, ma si rifiuta di farlo alla presenza della Lupa (rr. 89-90: *il parroco ricusò di portarli il Signore se la Lupa non usciva di casa*): il motivo dell’esclusione si ripresenta in forma esplicita: Verga presenta infatti non solo un personaggio concepito come diverso, ma completamente alieno alla comunità del villaggio; il prezzo pagato per un’incontenibile carica erotica e passionale è la totale solitudine.

Tutto il testo è tramato da elementi che sottolineano questa alterità:

r. 5: *sola come una cagnaccia*;

r. 9: *Per fortuna la Lupa non veniva mai in Chiesa* (…);

rr. 19-20: *Nei campi immensi, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli* (anche il paesaggio dove agisce la Lupa è un ambiente desolato);

r. 25: *Una sera ella glielo disse, mentre gli uomini sonnecchiavano nell’aia* (da questa asserzione si evince che la Lupa risulta essere l’unico personaggio attivo, mentre tutti gli abitanti del villaggio riposano);

rr. 50-51: *era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna*;

Ritornando all’analisi puntuale del testo, è da notare il commento ironico del narratore in seguito alla guarigione di Nanni: *E meglio sarebbe stato per lui se fosse morto in quel tempo, prima che il diavolo tornasse a tentarlo e a ficcarglisi nell’anima e nel corpo* (…).

Il personaggio si appella nuovamente alla giustizia terrena e divina nelle figure del brigadiere e del parroco e fa atto di penitenza (*fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato della Chiesa*), ma non sembra per lui possibile sottrarsi alla forza sessuale della donna, la tensione emotiva raggiunta dal ragazzo è ora tale da condurre la novella al drammatico epilogo.

La sequenza conclusiva viene introdotta dalla minaccia di Nanni ai rr. 103-104 (*non ci venite più nell’aia, perché se tornate a cercarmi, com’è vero Iddio, vi ammazzo!*).

Mentre egli si appella a una volontà superiore (*com’è vero Iddio*) per riuscire a trovare la forza di compiere il gesto, la Lupa ha in se stessa il coraggio di rimanere fedele alla passione indomabile di cui è preda senza mostrare alcun segno di cedimento e mantenendo le immagini-simbolo della passione che tramano tutto il testo (gli occhi neri e le labbra rosse riprese dal rosso del manipolo di papaveri).

La scena finale sembra articolarsi come in una tragedia classica nel momento in cui si compie un destino fatale predeterminato insito nel personaggio: la Lupa obbedisce solo alla forza della propria passione e ad essa rimane fedele fino a sfidare la morte (accettandola come un evento naturale si uniforma alle leggi vitali), riecheggiando il motivo romantico del binomio inscindibile amore-morte.

La morte rappresenta infatti il momento di massima affermazione del personaggio che è disposto a sacrificare anche la propria vita per rimanere coerente ai propri ideali. Trascinata come da un interna e implacabile pulsione, la Lupa trasgredisce ogni valore etico, spezza i vincoli sociali e famigliari, tradisce la figlia e riesce a coinvolgere l’amante nel medesimo delirio amoroso, pur di rimanere fedele con lucida determinazione al proprio *daimon* interiore è disposta a morirne.

Si potrebbero inoltre considerare motivi tipicamente romantici l’antitesi fra il carattere eversivo e dirompente dell’amore e le leggi statiche e immutabili dell’ambiente sociale.

L’uccisione della Lupa non viene descritta, ma soltanto preannunciata dai gesti, dalle parole e dal restringersi progressivo dello spazio.

La rappresentazione del fatto in modo convenzionale viene evitata dal Verga che predilige un’evocazione priva di particolari ovvi o scontati privi di tensione evocativa.

Vengono soltanto enunciate semplici, ma significative azioni: [Nanni] *andò a staccare la scure dall’olmo*; *La Lupa lo vide venire*; *non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro*; *balbettò*.

Come si può notare, la Lupa esprime nel suo agire una fermezza e un’adesione totale alla sua dimensione passionale, non ha dubbi, non arretra e neppure china gli occhi: l’esito è deciso dalla stessa protagonista.

Nanni è invece caratterizzato dall’impotenza morale che lo ha dominato nel corso di tutta la storia felicemente sintetizzato nel bellissimo tocco stilistico che chiude la novella: *balbettò*.

**2. SIGNIFICATI SIMBOLICI DELLA NOVELLA**

**ANTITESI**

| **Vitalità/ Eros**  r. 1: *aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna*  la sensualità decisa e mediterranea ridimensiona e contrappunta con efficacia la precedente nota di magrezza “vampiresca”. | **Morte / Thanatos**  r. 1: *Era… magra*  l’esilità del corpo, più che suggerire fragilità interiore e delicatezza di tratti tutta femminile, ha in sé qualcosa di conturbante; anticipa un’avidità famelica.  L’apparente allusione a una carenza di forze risulta subito smentita dalla proposizione successiva e contraddetta, con intensità crescente, nel proseguo della vicenda |
| --- | --- |
|  | rr. 1-2: *e pure non era più giovane*  L’indicazione eufemistica, oltre a marcare l’energia fisica (“rappresa” nel petto robusto) e ad incrementare l’aura mitica del personaggio, ingenera il dubbio di una “privazione”.  [senescenza = ipotetica mancanza di vitalità?] |
| rr. 3-4: *labbra fresche e rosse*  frizione interna alla coppia aggettivale: tenero vs. sanguigno.  La floridezza giovanile e casta delle labbra è bilanciata dall’accensione coloristica contigua (il rosso è sinonimo di bellezza provocatoria, peccaminosa). | rr. 2-3: *era pallida come se avesse sempre addosso la malaria*  L’esplicito riferimento alla malattia sintetizza le precedenti tracce di decadimento fisico (interpretabili come spia di un’imminente, o perlomeno potenziale, degradazione morale del soggetto).  rr. 2-3: *pallida… pallore*  l’insistenza sull’incarnato cadaverico arricchisce l’atmosfera di mistero fatale. |
| rr. 20-21: […] *innamorarsi, sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto*  La connotazione carnale della passione è impreziosita da un dettaglio di accesa sensualità. | r. 48: *La Lupa era quasi malata*  macerazione; eros devastante. |
|  | r. 49: *Non andava più in qua e in là; non si metteva più sull’uscio*  stasi; reclusione autoimposta (cfr. r. 35: *né più comparve nell’aia*).  Il linguaggio della negazione insiste sul motivo del (tentato) rinnegamento delle proprie esigenze, in nome della custodia dell’integrità del focolare. |
| r. 122: *in mezzo a’ seminati verdi*  fecondità della cornice naturale; rinascita primaverile come annuncio di una svolta (= purificazione collettiva, soppressione del male).  r. 126: *manipoli di papaveri rossi*  Rosso come spia del sacrificio.  Papavero: simbolo di fertilità (da Demetra e Cerere), ma anche di sonno eterno, morte e rinascita (cfr. misteri eleusini).  Istanza dialettica implicita: forza vs. fragilità. | r. 126: *occhi neri*  Occhi come specchio dell’anima dannata.  Fusione, in essi, di vivo desiderio e feralità enigmatica  (cfr. r. 108: *ho visto la morte cogli occhi!*: accostamento vista-morte). |

| **Sensualità prepotente del sesso femminile** | **Virilità depotenziata del sesso maschile** |
| --- | --- |
| Lupa: veemenza verbale come traduzione di una logica di potenza. | Nanni: ironia (riso: r. 33; r. 51: *si metteva a ridere*); ingenuità. |
| r. 38: *Prendi il sacco delle ulive, disse alla figliuola, e vieni con me*  Imposizione autoritaria della propria volontà. |  |
| rr. 46-47: *sua madre l’afferrò pe’ capelli, davanti al focolare, e le disse co’ denti stretti: - Se non lo pigli ti ammazzo!*  la brutale aggressione fisica (aggravata dal contemporaneo attacco alla sacralità del focolare) prelude alla ferocia verbale della minaccia. (*Pigli*]su *prendi* e *ammazzo*]su *ucci*[do]: sostituzione dell'opacità originaria del lessico con il colore di termini “espressionistici” e popolareggianti per grana linguistica). |  |
| r. 53: *andava nei campi, a lavorare cogli*  *uomini, proprio come un uomo*  Assunzione del ruolo maschile. |  |
| rr. 62-63: - *Svegliati! disse la Lupa* [...]  *Svegliati perché ti ho portato il vino* [...]  La Lupa-tentatrice invita, con modi e toni “iussivi”, alla *libido.* | rr. 62-63: [Nanni] *dormiva nel fosso,*  *accanto alla siepe polverosa, col capo*  *tra* le braccia  Torpore: simbolo dell’inconsapevolezza. Compenetrazione di uomo e natura: corrispondenza tra il sonno di Nanni e la vegetazione “inerme”.  rr. 65-67: *Nanni spalancò gli occhi imbambolati, fra la veglia e il sonno* [...] *e stese brancolando le mani*  Intontimento → effetto ipnotico degli occhi della Lupa. Incapacità di reagire. |
| r. 66: [la Lupa]***p****allida, col* ***p****etto* ***p****repotente, e*  *gli* **occhi neri** *come il carbone*  Lupa- fattucchiera.  Sapiente gioco di chiaroscuro, dove il nero assume valore simbolico (colore della capitolazione o dell’abbandono); la forza timbrico-semantica delle espressioni pare incrementare la focosità della scena. | r. 69: *singhiozzava*  Nanni manifesta un tratto di fragilità femminea.  Agitazione convulsa.  Ricorrere di gesti plateali (come il mettersi le mani nei capelli). |
| rr. 72-74: *se ne andava infatti, la Lupa,*  *riannodandosi le trecce superbe* [...], *cogli*  ***occhi neri*** *come il carbone*  Femminilità provocante e “regale”. Sicurezza e *fascinum* (capelli: trappola, arma seduttiva al pari degli occhi).  Riannodarsi le trecce: segno del trionfo. Vittoria della malia. | r. 75: [Nanni] *non le disse nulla* Silenzio colpevole; asservimento.  rr. 75-79: *quando* [la Lupa] *tardava a venire*  [...] *egli andava ad aspettarla* [...] *col sudore*  *sulla fronte*  Volontaria ricerca del piacere.  La passionalità (concretizzata nel “sudore”) collima con quella della Lupa (o meglio, deriva, per contagio, da essa). |
|  | rr. 92-96: *Nanni si diede a singhiozzare* [...]  Pianto vano, rassegnato.  Vittimismo.  Teatralità melodrammatica.  Appello alle forze umane (brigadiere) e sovrumane (parroco).  Pentimento “di facciata”. |
| rr. 111-113: [Gli occhi della Lupa] *quando*  *gli si ficcavano ne’ suoi gli facevano perdere*  *l’anima e il corpo*  Potere corrosivo dello sguardo. | Nuova resa all'incantesimo. Angoscia.  Esteriorità dell'espiazione (rr. 115-111).  Pulsione omicida, frutto dell'esasperazione |
| r. 120: - *Ammazzami* [...] *ché non me ne*  *importa*  Fatalismo. Sprezzo della morte e fedeltà alla passione indomabile.  Forza interiore  Massima affermazione di sé. | r. 119: *vi ammazzo!*  Uccisione catartica, compendiata nell’icasticità dell’immagine sacrificale (r. 124: *colla scure* *che luccicava al sole*) e nel vivido cromatismo di marca simbolica.  Debolezza costituzionale (r. 121: *balbettò*). |
| **Attenzione al corpo come rinvio alla carnalità primordiale**  motivo della bocca / gola:  • fame, voracità  r. 4: [labbra] *che vi mangiavano*  r. 7: [lupa] *affamata*  metafora del cibo, a sfondo sessuale.  r. 5: *non era sazia giammai – di nulla* ingordigia totalizzante e sregolata.  La negazione, triplice e in climax ascendente (*non... giammai... di nulla*),scandisce e assolutizza l’inappagabile bramosia d’amore.  r. 8: *ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti*  “cannibalismo” stregonesco fuso con l’istanza sacrilega, di trasgressione (attacco all’innocenza infantile e all’ordine familiare costituito).  r. 126: *mangiandoselo con gli occhi neri*  appetito sessuale “condensato” negli occhi, accesi di desiderio e insieme venati di morte. |  |
| * Sete / arsura   rr. 21-22: *provare la sete che si ha nelle ore calde di giugno*  erotismo che prosciuga e debilita.  rr. 63-63: *ti ho portato il* ***vino*** *per rinfrescarti la gola*  Vino come emblema di peccato ed eccitazione bacchica.  Cfr. simbologia pagana: vino come fonte di ebbrezza, che obnubila la mente e spinge a varcare il limite del lecito (liberazione dai tabù imposti). Significato di evasione, fuga dalla realtà. Rinvio al sangue; preludio al *rosso* finale dei *papaveri.* |  |

| **Sovrumano** | **Umano** |
| --- | --- |
| * ferino-bestiale     r. 6-8: [la vedevano passare] *sola come una cagnaccia, con quell’andare randagio e sospettoso della lupa affamata*  Il dispregiativo lascia trasparire l'ottica popolare (il disprezzo misto a orrore sacro verso una creatura “ibrida”, al limite tra umanità e ferinità); al moto vagabondo e circospetto corrispondono irrazionalità e turbamento inconscio.  r. 27: [la Lupa stava] *sempre alle calcagna di Nanni*  qualità di “segugio”; attaccamento alla preda.  rr. 42-44: *a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina, per stendervi un po’ di pagliericcio*  Letto ridotto a tana. *Pagliericcio*] *materasso* B Riv: potenziamento della connotazione animalesca.  *mi*: aggiunta in interlinea tesa a riprodurre il pleonasmo tipico del parlato. Si ricava, così, un’espressione popolare coerente al contesto di “umanità degradata”. |  |
| * demoniaco   r. l0: *occhi da satanasso*  rr. 48-49: *il diavolo quando invecchia si fa eremita*  r. 50: *occhi da spiritata*  r. 106: *il diavolo tornasse a tentarlo* r. 117: *la Lupa tornava a tentarlo*  (tramite la sovrapposizione linguistica si ha l'identificazione tra la Lupa e il diavolo). |  |
| * parossismo fisico / veglia   rr. 25-29: *la Lupa affastellava* ***manipoli su******manipoli****, e* ***covoni su covoni****, senza stancarsi mai, senza rizzarsi un momento sulla vita, senza accostare le labbra al fiasco, pur di stare alle calcagna di Nanni, che* ***mieteva e mieteva****, e le domandava di* ***quando in quando***  dinamicità frenetica come estrinsecazione e sfogo di un'inquietudine lacerante. Automatismi nella gestualità (marcati dalla tecnica anaforica); fervore meccanico-maniacale e intima vocazione alla sofferenza.  Il linguaggio della negazione [concentrato nel nucleo della sequenza che presenta scansione trimembre e climax] riproduce la furiosa ricerca del contatto corporeo, l’ostinato rifiuto della fragilità umana.  L’iterazione di termini nella “cornice” (con andamento binario speculare) si può leggere come corrispettivo della desiderata unione carnale: l’accoppiamento stilistico quasi prefigura quello fisico.  r. 37: insonnia.  rr. 54-55: [la Lupa andava] *a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti, fosse stato greco e levante di gennaio, oppure scirocco di agosto*  operosità forsennata (felicemente riprodotta nell’accumulazione verbale che prolifera su se stessa. L’enumerazione iperbolica accompagna l’intensificarsi del ritmo della fatica corporale). Smania ardente. Resistenza “stoica” alle avversità climatiche. | calma  rr. 22-23: [Nanni] *seguitava a mietere tranquillamente*  L’avverbio sintetizza la condizione di serena indifferenza di Nanni.  inerzia / sonnolenza  rr. 30-31: *uomini sonnecchiavano nell’aia, stanchi della lunga giornata*  spossatezza (fisiologica conseguenza della fatica lavorativa).  rr. 55-57: *i muli lasciavano cader la testa penzoloni, e gli uomini dormivano bocconi a ridosso del muro a tramontana*  La stanchezza coinvolge la sfera umana come quella animale; atonia. |
| * “eroismo” – ieraticità tragica   r. 6: *sola*  solitudine “animalesca”; asocialità.  rr. 58-59: *la gnà Pina era la sola anima* ***viva***  *che* si *vedesse errare per la campagna*  Incedere maestoso e insieme diabolico-leggendario. Moto ondivago come velata allusione alla mancanza di un *ubi consistam.*  rr. 72-73: [la Lupa] *se ne andava* [...] *guardando fisso dinanzi ai suoi passi* [...] *cogli occhi neri come il carbone*  ritratto scultoreo; commistione di movimento e fissità.  rr. 124-125: *non* s*i arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro*  sacralità da martire. |  |

| **Irreligiosità / Trasgressione**  rr. 10-11: *fossero stati davanti all’altare di Santa Agrippina*  Profanazione del luogo sacro. | **Religiosità “pagana” / Ordine**  r. 6: *Le donne si facevano il segno della croce quando la vedevano passare*  *Superstitio.* Forma di esorcismo collettivo e quasi “ritualizzato”. |
| --- | --- |
| rr. 11-12: *la Lupa non veniva mai in chiesa né a Pasqua né a Natale, né per ascoltare messa, né per confessarsi*  Il linguaggio della negazione (rispondente a scopi rafforzativi e giocato su un equilibrio simmetrizzante) veicola il concetto di anomalia e volontaristica autoesclusione dal sistema sociale (la Lupa sancisce il proprio *status* di “diverso”, non allineato al conformismo religioso ). | rr. 12-13: *Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei*  La ricostruzione della triade Maria-Gesù-Dio nella denominazione del prete se, da un lato, pare aggravare l’infrazione della Lupa al “buon costume” e ai dogmi religiosi, dall’altro conferisce enfatica solennità alla figura ecclesiastica (quasi caduta anch’essa nella rete di “perdizione” tesa dalla gnà Pina). |
| Violazione della “religione della famiglia”. Negazione del ruolo materno  n. 40-42: – *La vuoi mia figlia Maricchia?* [...] *Essa ha la roba di suo padre, e dippiù io le dò la mia casa*  la figlia Maricchia è la vittima immolata sull’altare della Lussuria, “venduta” tramite contrattazioni; ottica utilitaristica del matrimonio (*do ut des*). |  |
|  | rr. 51-52:[Nanni] *cavava fuori l’abitino della Madonna per segnarsi*  Feticismo. Adesione di Nanni alla religiosità pragmatica – fatta di amuleti e scongiuri – dei compaesani; totale inclusione nell’ambiente. |
| r. 53: [la Lupa] *andava nei campi*  distacco dalla dimensione degli affetti familiari, per immergersi nel mondo rurale (primitivo e “maschile”).  Sconsacrazione del culto della femminilità domestica. | r. 52: *Maricchia stava in* ***casa*** *ad allattare i fìgliuoli*  Maricchia-angelo del focolare riveste il ruolo organico alla struttura sociale del villaggio (quello della donna sottomessa e materna). Attaccamento al nido; rispetto della tradizione (anticipato nella qualificazione “virtuosa” del personaggio al rigo 14: *buona e brava ragazza*). |
|  | rr. 113-117: *Pagò delle messe alle anime del Purgatorio* [...] *fece pubblicamente sei palmi di di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato*  finale restaurazione dell'ordine (patriarcato). Soppressione dell’elemento eversivo; viene repressa l’anarchia degli impulsi erotici individuali. |

| **ESTERNO / APERTURA /**  **MOTO CENTRIFUGO** | **INTERNO / CHIUSURA /**  **MOTO CENTRIPETO** |
| --- | --- |
|  | rr. 18-20: *un bel ragazzo che era tornato da soldato*  Reinserimento di Nanni nella realtà locale di partenza; passaggio dall’esterno (esperienza bellica) all’interno (dimensione agricola), dal tempo della storia a quello della natura o dell’atemporalità. |
|  | r. 19: *mieteva il fieno con lei nelle chiuse del* *notaro*  Spazio circoscritto. Recinzione come incentivo al contatto fisico e stimolo all’unione incestuosa. |
|  | r. 22: *in fondo alla pianura* \*  Evoca quasi uno sprofondamento nelle viscere della terra (allusione alla profondità oscura del male?). |
| r. 24: *campi immensi*  Ampliamento spaziale. La vastità della campagna aumenta il senso di desolazione e rovina. |  |
| r. 31: *vasta campagna nera*  Conferma della dilatazione spaziale, con l’arricchimento della nota coloristica; immagine gravosa e cupa, in collusione con l’abbandono idillico-romantico della Lupa (r. 32).  Valore prolettico dell’aggettivo “nera”. |  |
| r. 53: [la Lupa] *andava nei campi*  movimento dal centro (casa) alla periferia (campi). Scelta consapevole della fatica e di un ruolo “altro” da quello materno.  esterno = ambito extrafamiliare, contrassegnato da libertà e possibili associazioni promiscue.  Trasgressione  Dominio: Lupa ↔  Nanni | r.52: *Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli*  Staticità; permanenza nel centro (casa).  Pieno adempimento alla funzione materna.  interno = ambito familiare; regno della rigidità normativa e dell'ordine.  Conformismo  Dominio: Maricchia |
| r. 60: *campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontano lontano, verso l'Etna nebbioso*  Dispersione dello sguardo nell’orizzonte; lo spazio sfuma nell’indeterminatezza.  tecnica cinematografica.  Acmè: *Etna* ***nebbioso***[aggiunto in interlinea]; estrema vaporosità, i contorni si fanno impercettibili. Tono favolistico-mitico.  *Pointe* finale: l’immagine del vulcano che si salda al cielo, oltre ad apportare gravità, sembra anticipare un’imminente *catastrophè.*  Continui spostamenti della Lupa, che vaga come un diavolo meridiano nei campi cocenti. | \* r. 62: *nel fosso*  Progressiva restrizione del campo visivo. Radicamento alla terra.  \* rr. 69-70: *ricacciando la faccia contro l’erba secca del fossato, in fondo* *in fondo*  “tuffo” verso il centro (fossato). |
| r. 102: *La Lupa se ne andò*  Volontario esilio. |  |
| Repulsione  rr. 44-46: *Nanni era tutto unto e sudicio dell’olio e delle ulive messe a fermentare, e Maricchia* ***non*** *lo* ***voleva*** *a nessun patto*  Unzione oleosa come simbolo del rifiuto.  r. 78: *Andatevene!*  Nanni rifiuta – “a parole” – la Lupa . | Attrazione  - motivo del **volere**  (cfr.rr. 32-33; r. 40); |
| rr. 118-119: *non ci venite più nell’aia, perché se tornate a cercarmi* [...] *vi ammazzo!* | motivo del possesso  rr. 98-99: *gli ho data la mia casa in dote. La casa è mia.* ***Non voglio*** *andarmene!* |
|  | rr. 120-121: *senza di te* ***non voglio*** *starci*  La separazione dal proprio oggetto del desiderio equivale a una “non vita”. |

| **PAROLA / URLO**  r. 32: *- Te voglio! Te* [...] *Voglio te!*  slancio, enfasi drammatica, graffiante elementarità di lessico e pulsioni, racchiusi in una forma “ad anello”.  (La violenza contenutistica si risolve nella forza stilistica dell'*ex abrupto.* Il tono esprime la carica erotica). | **IL NON DETTO**  rr. 34-35: *senza dir parola* (aggiunto in interlinea) ●  Afasia come segno di gravità e colpevolezza. Silenzio eloquente e carico di tensione. |
| --- | --- |
| rr. 70-71: *Andatevene! Andatevene! Non ci venite più nell’aia!*  suppliche impotenti (ritornello con *variatio*;stanca ripetizione di una formula fissa). Resistenza fittizia di Nanni. | r. 75: [Nanni] *non le disse nulla*  Il silenzio-assenso di Nanni esprime il suo cedimento totale alla tentazione. |
|  | r. 82: *muta* ● |

**PARALLELISMI / NESSI ANALOGICI**

| LUPA | NANNI |
| --- | --- |
| r. 25: *affastellava manipoli su manipoli*  comunanza di gesti;  istintiva ricerca di una identità con l’amato.  Mani nei capelli | r. 19: *mieteva il fieno con lei nelle chiuse del notaro*  r. 28: *mieteva e mieteva*  corrispondenze simbiotiche  (fagocitamento di Nanni da parte della Lupa) |
| Autopunizione:  alla segregazione “coatta” in casa unisce il lavoro martellante nei campi. | Empito parossistico di mortificazione fisica:  rr. 115-17: *andò a confessarsi, e fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato innanzi alla chiesa, in penitenza* |
| Pallore costante | r. 124: *pallido e stralunato*  assorbimento della fisionomia e della natura della Lupa. |
| LUPA | PAESAGGIO |
| Violento divampare del desiderio; sete  rr. 20-23: *innamorarsi, sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto* […]  scala crescente d’intensità nella patologia amorosa. | Natura infuocata; arsura della canicola \*\*  rr. 21-22: *ore calde di giugno*  rr. 24-25: *il sole batteva a piombo* |
| Tormento cassa di risonanza →  Sensualità panica | Sfera acustica  (note cupe e inquietanti; dissonanza che turba)  r. 24: *scoppiettava soltanto il volo dei grilli*  incandescenza linguistica e iconica;  denso lirismo (sinestesia e vibrazione timbrica, con esiti fonosimbolici: scivolare delle geminate dure sulle sibilanti e sulle liquide).  Stridore  r. 37: *lo scricchiolio del torchio non la faceva dormire tutta notte*  il suono onomatopeico sembra riecheggiare l’intimo rovello della Lupa.  r. 31: *i cani uggiolavano*  guaìto lamentoso come eco della sofferenza [tocco di poeticità dato dalla patina letteraria del verbo].  \*\* rr. 59-60: *sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse… afa… Etna*  L’incandescenza emanata dalla Lupa serpeggia tra i campi e si cristallizza nel vulcano che si salda al cielo “opprimente”.  r. 63: *siepe polverosa*  r. 69: *erba secca del fossato*  r. 73: *stoppie calde*  r. 77: *viottola bianca e deserta*  scenario allucinato; paesaggio *desertus*, (nell’accezione latina di “abbandonato”). |
| LUPA | MARICCHIA |
| Aggressività | Metamorfosi: dall’autocommiserazione patetica allo spirito combattivo. Appropriazione degli attributi ferini della madre.  rr. 80-81: *alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lacrime e di gelosia, come una lupacchiotta anch’essa*.  Invettive cariche di risentimento.  Minaccia (r. 86).  Risolutezza  rr. 88-89: *E ci andò davvero, coi figli al collo, senza temere di nulla, e senza versare una lacrima, come una pazza*  Caparbietà e comportamento da “invasata”. |

3. CIRCOLARITÀ

**Motivo degli occhi**

Occhi come riflesso dell’interiorità e veicolo del desiderio.

(Radici letterarie: Stilonovismo → sguardo della donna: tramite delle emozioni; causa di folgorazione destabilizzante per il poeta).

Qui assumono potere “mortifero” e connotazioni luciferine.

L’organo della vista esprime la volontà di appropriazione, stabilisce il contatto e lo scambio.

Edgar Allan Poe: *Ligeia*[[1]](#footnote-0)1

[Gli occhi dell’amata] erano assai più ampi degli occhi consueti della nostra razza. […] Occhi di nero splendore e, alte sopra di essi, nere ciglia lunghissime. […]

Quegli occhi! Quegli occhi!Quelle ampie, splendenti, divine sfere! Furono per me gli astri gemelli di Leda e ne divenni votato astrologo. […]

[…] occhi luminosi e grandi.

[…] prodigiosa dilatazione di quegli occhi, mia delizia e sgomento […]

[…] io non posso ingannarmi… questi sono i grandi, i neri, gli inebriati occhi del mio amore perduto: di Lady… di LADY LIGEIA!

Iginio Ugo Tarchetti: *Fosca*

[cap. xv] Tutta la sua vita era ne’ suoi occhi che erano nerissimi, grandi, velati – occhi d’una beltà sorprendente[[2]](#footnote-1)2.

[cap. xliv] Gli occhi di Fosca, spalancati, immobili, vitrei, non cessavano di affissarmi[[3]](#footnote-2)3.

Occhi famelici (cfr. *Cavalleria rusticana*, r. 73: «[…] vi mangerei cogli occhi!»).

Occhi ferini.

Cfr. *Rosso Malpelo*

r. 90: «gli videro tal viso stravolto, e tali **occhiacci** invetrati»;

r. 100: «il viso torvo e gli **occhi** stralunati»;

r. 205: «**occhiacci di gatto** che ammiccavano se vedevano il sole».

Occhi neri.

***Cfr.* Nedda**

rr. 58-59: «certi **occhioni neri**, scintillanti, ma asciutti, quasi impassibili […] tornò a chinarli»

(dall’affinità al massimo di divergenza → Nedda: occhi chinati subito; Lupa: sguardo fisso).

**Motivo delle mani nei capelli**

r. 34: «La Lupa si cacciò le mani nei capelli, grattandosi le tempie»;

r. 46: «[…] l’afferrò pe’ capelli» [la Lupa colpisce nel punto di irradiazione della femminilità];

r. 70: «[Nanni] colle unghie nei capelli»;

r. 78: «[Nanni] si cacciava le mani nei capelli»;

r. 92: «[Nanni si diede a] strapparsi i capelli».

**Pallore**

rr. 2-3: «pallida… pallore»;

r. 66: «pallida» [Lupa];

rr. 81-82: «pallida» [Lupa];

r. 124: «pallido» [Nanni].

**Rosso**

Simbolo di energia vitale e di conquista, sensualità e passione, autorità e fierezza.

Colore del fuoco, rappresenta il calore e il sentimento, come pure l’aggressività e la violenza (connessione con Marte, dio della guerra).

Legame immediato con il sangue, con una duplice valenza:

* positiva (se il sangue scorre nel corpo), alludendo all’esistenza e alla vitalità;
* negativa (se il sangue viene versato), alludendo al sacrificio e al martirio.

In questa novella rappresenta un “filo rosso” carico di significato, che congiunge le labbra della protagonista (*incipit*) ai papaveri del finale.

***Cfr.* Rosso Malpelo**

rr. 1-3: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli **rossi**; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo»;

rr. 186-187: [Malpelo] «visaccio imbrattato di lentiggini e di rena **rossa**»;

r. 440: «coi capelli **rossi** e gli occhiacci grigi» [Questa conclusione contrasta con quella della *Lupa*, dove si hanno tonalità più cariche e una più rilevata nettezza di contrasto cromatico].

**Nero**

Colore del male, del caos, del mistero.

Si stende uniforme su personaggi (gli occhi della Lupa) e paesaggio (campagna).

Cfr. *Rosso Malpelo*

r. 229: «buco **nero**»;

r. 232: «sciara **nera** e desolata (… sporca di ginestre riarse)»;

r. 305: «sciara **nera**» [paesaggio infernale];

r. 318: «campagna **nera**».

**Pianto**

Maricchia:

r. 14: «Maricchia **piangeva** di nascosto»;

rr. 79-80: «Maricchia **piangeva** notte e giorno e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lacrime e di gelosia».

rr. 104-105: «tutti i vicini e i curiosi **piangevano** davanti al letto del moribondo»;

Compassione (in senso etimologico).

Pianto liberatorio, con valore coesivo e rigenerante.

Nanni:

r. 65: «**singhiozzava**»;

r. 92: «si diede a **singhiozzare**».

Mietitura (ritmo ciclico)

Flessione dell’arco temporale da mietitura a mietitura. La circolarità simbolica del motivo della passione ne sottolinea la “naturalità contronatura”.

**Roba[[4]](#footnote-3)1**

rr. 15-16: «[…] sebbene ci avesse la sua bella **roba** nel cassettone»;

r. 42: «Essa ha la **roba** di suo padre, e dippiù le do la mia casa».

**4. TEMPO E SPAZIO NELLA NOVELLA**

Nonostante la novella sia ispirata a un fatto di cronaca, di cui parla Capuana, la narrazione è singolarmente mantenuta in un clima di voluta astoricità. La scelta della novella, poi, obbliga lo scrittore alla selezione di fatti salienti da condensare in quadri significativi, fino allo scioglimento della vicenda. Nella *Lupa* è stato sottolineato in particolare da Fredi Chiappelli come il filo rosso che lega i nuclei narrativi sia il tema del «soccombere di Nanni all'affascinamento»[[5]](#footnote-4) della Lupa. Quindi tutti i tempi narrativi sono asserviti al personaggio secondo il metodo favolistico, ed «è la Lupa insomma che crea attorno a sé la dimensione temporale in cui il suo eros si esplica»[[6]](#footnote-5).

L'ambientazione, sia spaziale che temporale, viene infatti mantenuta vaga, come vediamo fin dall'inizio della novella: già a partire dalla descrizione della Lupa, alla riga 2 leggiamo che aveva «*sempre* addosso la malaria» (corsivo nostro), e allo stesso modo non si recava mai in chiesa «né *a Pasqua* né *a Natale*».

Anche quando la vera e propria narrazione inizia, ovvero quando la Lupa si invaghisce e s'innamora di Nanni, l'incontro avviene in una dimensione favolistica, alimentata da scansioni temporali vaghe come “Una volta” (r. 18), “Una sera” (r. 30). Più avanti, quando Nanni avanza l'ipotesi di una data per discutere del matrimonio con Maricchia, propone “a Natale”: come vedremo nel nostro commento all'apparato di varianti, quest'espressione di tempo è arrivata a testo non senza ripensamenti, ma è il risultato di diverse ipotesi di lavoro.

La brusca frase della Lupa rivolta alla recalcitrante Maricchia («- Se non lo pigli ti ammazzo!», r. 47) segna una pausa decisa, colma di *suspense*, che si prolunga e segna un'attesa nel lettore. Si scopre, infatti, dal paragrafo successivo che dall’inizio della narrazione sono presumibilmente trascorsi alcuni anni: dal matrimonio tra Maricchia e Nanni sono nati dei figli, mentre la Lupa continua ad essere sconvolta dalla passione bruciante per il genero. Dunque, in questo caso sono le azioni stesse a informarci del tempo passato, senza l’utilizzo di indicatori temporali.

Troviamo un sapiente uso dei tempi verbali: alla narrazione dei fatti salienti in passato remoto subentra l'imperfetto, tempo della durata. E appunto la passione della Lupa è quanto di più durevole e intenso si trovi nella novella, per cui si richiede l’uso costante del tempo imperfetto.

Una particolare espressione è il proverbio tradotto un po’ stentatamente: «*In quell'ora fra vespero e nona*»*:*  una notazione temporale non precisa, ma caricata di valore aggiunto, per due ragioni. Innanzitutto, l'ora fra il vespero e la nona (tra le tre e le sei del pomeriggio) nella mentalità popolare siciliana è il momento degli spiriti maligni e della sensualità. In secondo luogo, è stato notato che il proverbio compare per la prima volta circa a metà della novella,[[7]](#footnote-6) per poi tornare di nuovo, nelle parole di Nanni (r. 68) e quando si ripete “altre volte” (anche questa è un’espressione di indefinita ripetitività) la Lupa va in cerca del genero (r. 76). E' dunque il proverbio stesso a mettere in moto e a scandire gli eventi successivi, seduzione compresa.

A questo rapporto adulterino e incestuoso, ormai abituale, segue “ogni volta” (r. 82) il silenzio della Lupa al suo ritorno dai campi.

Lo stesso incidente di cui è vittima Nanni avviene in un indeterminato “poco dopo” (r. 100).

Solo nel momento della ritrovata tentazione, ritornano coordinate temporali: l'atto penitenziale di Nanni avviene “a Pasqua”, con il risveglio primaverile della natura, con le semine e con le risvegliate pulsioni sessuali. Questo susseguirsi stagionale, che rispetta i cicli del calendario agricolo, si conclude circolarmente con l'epilogo drammatico della novella: quando la Lupa si avvicina a Nanni, sta ormai ripercorrendo le note strade assolate del primo incontro, affianco a lei i campi seminati, la vigna rigogliosa.

Come già preannunciato, alla vaghezza temporale s'affianca e s'intreccia un sapiente uso di paesaggi indefiniti. Infatti, con la volontà di mitizzare questo fatto di cronaca, Verga rinuncia a quella precisione toponomastica che da *Nedda* in poi è un fattore irrinunciabile della sua scrittura. L'unica traccia di precisione geografica si ha con l'indicazione dell'Etna sullo sfondo (si noti che è stata aggiunta in fase di revisione).

All’inizio del secondo paragrafo, troviamo «Al villaggio»: questa genericità risponde alla scelta di una prima focalizzazione interna, in quanto la descrizione della Lupa viene tratteggiata attraverso gli occhi degli abitanti del paese. Nonostante questa programmatica vaghezza, vedremo in apparato che in qualche modo Verga instrada, forse senza nemmeno volerlo, il lettore, con gli indizi della patrona Sant’Agrippina e della Chiesa di Santa Maria di Gesù, che ricondurrebbero secondo la critica al paese di Mineo, di cui era originario l'amico Capuana.

Nel momento dell'innamoramento, viviamo un vero e proprio ampliarsi degli orizzonti spaziali, poiché si passa dalle «chiuse» dove mieteva Nanni, ai «campi immensi» e assolati, popolati dai canti dei grilli, fino alla «vasta campagna nera», luogo della dichiarazione appassionata. Non è poi da sottovalutare quest'ultima scelta aggettivale, «nera», dal momento che la torbidezza è uno dei caratteri fondanti e, anche quando sarà soddisfatta l'arsura della passione, l'atmosfera resterà pesante, e in un certo senso irrisolta, come leggiamo nella scena successiva, alla riga 61: «il cielo si aggrava sull'orizzonte». L'elemento fonico accompagni quello visivo, in un contesto che nega definitivamente ogni possibile dubbio di *locus amoenus*: c'è l'uggiolare dei cani (r. 31) che accompagna il mesto riposo dei contadini stanchi (r. 30).

Tornando alla scansione della novella stessa, notiamo come il successivo rimando spaziale ritragga un quadro quasi paradossale (rr. 52-55), ovvero la Lupa va a lavorare ai campi già noti, insieme e pari agli uomini. La critica ha variamente interpretato questa porzione: vi è stata rilevata la fatica della Lupa, costretta ad affrontare lavori manuali pesanti, ma anche una sottile trasgressione delle leggi non scritte del paese, o ancora una sorta di meno probabile autopunizione.

L'estate torna, e subito dopo il già citato proverbio-italianizzato delle rr. 57-58, il paesaggio si fa nuovamente specchio dell'interiorità della Lupa: è in una campagna riarsa (come leggiamo, dominano elementi di secchezza e calore, «sassi infuocati» e «stoppie riarse» r. 59, nonché l' «afa» r. 60) che si muove, anzi «erra», la protagonista. E subito dopo avviene la già discussa seduzione di Nanni, in mezzo a una «siepe polverosa» (r. 63), dove l'erba del fossato è «secca» (r. 69) e le «stoppie calde» (r. 73). Quando il rapporto incestuoso è ormai conclamato, è proprio Nanni ad attendere la Lupa «in cima alla viottola bianca e deserta» (r. 77), restando ormai contagiato da quell'arsura climatica e sensoriale che tanto ha sconvolto la protagonista.

Abbiamo poi una lunga porzione di testo senza descrizioni paesaggistiche, quasi volta a preparare l'ultima e più intensa, per quanto breve, scena, ambientata sempre nella campagna siciliana. Leggiamo:

*Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri.*

Dunque, questo stralcio, colmo di simbolismi, ripresenta gli stessi campi dove tutta la vicenda s'è consumata, e si prepara il delitto. Quest'ultima evocazione non è infatti caratterizzata dal desiderio della donna e del genero, ma dalla «disperata resistenza maschile»[[8]](#footnote-7), con quel bel cenno drammatico dato dal cromatismo stridente ma quasi inevitabilmente complementare.

**5. LO STILE**

Se appare evidente che *La lupa* è una delle novelle più brevi della raccolta, più interessante è la sua grande rapidità d’azione. La narrazione, che tradisce ancora un narratore onnisciente, è scandita da paratassi e coordinazione asindetica: fin dall’inizio come la protagonista è delineata da pochi tratti essenziali, senza forzati scavi psicologici. La Lupa è mossa dalle sue passioni e dai suoi desideri, senza che il narratore giudichi.

Tutt’al più, come sappiamo, subentrano in seconda battuta i commenti del popolo, attraverso l’uso sapiente del discorso indiretto libero (ad esempio, «per fortuna *la Lupa* non veniva mai in chiesa né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi» rr. 11-12).

L’intero ritratto della donna sembra così costruito basandosi stilisticamente sull’andamento binario che mette in rilievo quel contrasto tra fragilità solo apparente e satanismo che abbiamo già visto appartenere alla gnà Pina.

Tutte le sequenze sono costruite in modo bozzettistico, vicino alla rappresentazione teatrale che sarà in effetti tratta dalla novella verghiana.[[9]](#footnote-8)

Per quanto riguarda il lessico, questo appare semplice e non particolarmente articolato (del resto, si conta che il Verga più maturo non utilizzi più di 1.000 vocaboli).

I sicilianismi sono pochi, tra cui il termine «vitella» che, come analizzeremo in apparato, viene poi a perdersi. La stessa sorte è condivisa da «trappeto», voce centromeridionale che designa il torchio delle olive, ricorrente negli autografi e poi sostituito nell’edizione.

Discussa dalla critica è poi la scelta di «cagnaccia» (r. 7), che secondo Luigi Russo è un dispregiativo toscaneggiante, nonché un rimando intertestuale alla novella *Cavalleria Rusticana* (ricordiamo che nella prima edizione precede *La Lupa*).

Pochi sono i termini letterari, tra cui ricordiamo «uggiolavano» (r. 31), più volte utilizzato da Verga, anche nelle *Novelle Rusticane* o in *Eros*. È infatti questo un elemento fonico che spesso Verga introduce nelle sue narrazioni, sempre nei momenti di maggiore pathos.

Passando poi alla sintassi, abbiamo già notato la paratassi e la coordinazione e, se incontriamo periodi, questi derivano dalla sovrapposizione o dalla giustapposizione di frasi brevi. Lo stesso ordine logico non è sempre rispettato, dal momento che molte costruzioni sono mimetiche del parlato. A questa ricerca fanno capo anche le ripetizioni di “e” e di “che” (quest’ultimo usato ogni volta in accezione diversa, traducendo il “ca” siciliano polifunzionale).

Proprio ubbidendo a questo principio d’immediatezza quasi impressionistica, non abbiamo artifici retorici di qualche ricercatezza, dal momento che il lavoro di filtrazione e selezione nella fase di stesura non sale vistosamente in superficie. Il risultato finale è comunque quello di una notevole liricità d’insieme.

**6. ANALISI VARIANTISTICA**

Dopo una serie di riflessioni in seguito allo spoglio degli apparati dell’edizione critica di *Vita dei campi*,[[10]](#footnote-9) è parso più economico ed efficace proporre le varianti significative secondo l’ordine presente nel testo. Ricordiamo che il testo-base è quello della prima edizione in volume del 1880 per Treves (siglata per comodità *Tr1*).

6.1 L’apparato Genetico

Prima di soffermarsi sulle singole varianti, si noti che nell’apparato genetico, che attesta i cambiamenti che *Tr*1 ha apportato rispetto agli autografi *A* e *B* e alla pubblicazione sulla «Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti» (*Riv*), molti interventi riguardano scelte stilistiche, lessicali (tra cui anche oscillazioni onomastiche), oltre che grafiche ed interpuntive.

Per quanto sia impossibile rintracciare una linea correttoria unitaria, ricordiamo che gli interventi di *Vita dei campi* tendono comunque a «eliminare e condensare, allo scopo di ottenere un maggior equilibrio strutturale ed espressivo».[[11]](#footnote-10)

Una particolare categoria correttoria è dedicata alle oscillazioni onomastiche. Infatti il nome della protagonista è inizialmente Nunziata e diventa Pina solo nell’edizione.[[12]](#footnote-11) C’è anche confusione con il nome della figlia Maricchia, a volte chiamata Pina.[[13]](#footnote-12)

Passiamo ora in rassegna le varianti più interessanti presenti nella prima fascia di apparato, di cui si riporta una porzione significativa per una maggiore comprensione:

r. 1 aveva ] avea

La forma più moderna messa a testo denota la volontà di normalizzare la proposizione, rimuovendo forme più arcaiche e, talvolta, letterarie.

r. 3 due occhi grandi così ] *segue* neri come il carbone

La similitudine qui eliminata, viene solitamente accostata alla Lupa, come vedremo nel resto del testo. Dunque, non è privo di interesse che Verga decida di sopprimerla proprio nella presentazione del personaggio. Forse la scelta dipende dalla volontà di non alterare la struttura del periodo, tutto basato sul contrasto tra fragilità esteriore e satanismo che viene fortemente rilevato dall’andamento binario. È chiaro che se nel testo fosse stato presente «neri come il carbone», l’immediatezza del contrasto sarebbe stata rallentata.

rr. 5-6 giammai… Le ] mai di nulla, e le

Questa scelta, di sostituire il più letterario «giammai» all’espressione più corriva «mai di nulla», è stata più volte discussa dalla critica. D’altro canto, non va dimenticato che in *Vita dei campi* siamo in presenza di un Verga che interviene senza avere un vero e proprio schema correttorio, tant’è vero che a sicilianismi vengono talvolta affiancati toscanismi o parole letterarie.

rr. 7-8 affamata ] che ha fame

Siamo davanti a una delle poche linee correttorie ben definite, ossia la tendenza a sostituire il “che” relativo con l’aggettivo corrispondente, in modo che il testo guadagni scorrevolezza.

r. 8 loro ] *agg. interl.*

figliuoli ] *su* ma[riti]

loro mariti ] loro *agg. interl.*

In questa serie di interventi si può leggere la volontà di sottolineare la totale infrazione della regole morali e la spregiudicatezza della Lupa: in un paese in cui la donna è anzitutto madre e poi moglie, l’amante non fa che essere elemento ‘diverso’, e per questo escluso, come più volte verrà ribadito nella novella.

r. 10 di Santa Agrippina ] della Madonna

Singolare questa modifica, ma non del tutto inspiegabile, se si considera che S. Agrippina era la patrona del di Mineo, paese di cui era originario l’amico Capuana (l’ipotesi, riportata da Romano Luperini, è avvalorata dal fatto che nel paese suddetto esiste la chiesa di Santa Maria di Gesù).

r. 12 confessarsi. ] c., mai!

Verga preferisce in questo caso la variante meno enfatica, meno dialogica; questo risponde anche all’esigenza di non esibire commenti troppo scoperti, se non addirittura giudicanti, nel pieno rispetto della tecnica dell’impersonalità.

rr. 12-3 Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio, ] Un servo di Dio 2Padre Angiolino dei Cappuccini (*sps. a* Don Malco/Marco)

Come già anticipato, dall’apparato emergono alcune oscillazioni onomastiche. In questo caso, è difficile avanzare ipotesi: forse la sostituzione del nome è stata dettata da riferimenti indesiderati a un Don Malco/Marco realmente esistente nella parrocchia?

r. 13 aveva persa l’anima per lei. ] per lei aveva persa l’anima.

Quest’intervento si riduce alla semplice inversione nella frase, ma non è priva di interesse, se consideriamo il risultato finale: in punta di frase, anziché rilevare “l'anima”, si sottolinea la responsabilità della Lupa nell'opera di perdizione del parroco, sentito come vittima della situazione.

r. 14 Maricchia, poveretta, buona e brava ragazza ] Sua figlia, poveretta, buona, modesta e bella

Notiamo come anche la prima descrizione della ragazza sia modificata, preferendo una lezione che privilegi il lato caratteriale della ragazza, così contrastante con il profilo materno appena tratteggiato.

rr. 18-9 era tornato da soldato, e mieteva il ] *su* conobbe alla mietitura di

La variante, come è stato sottolineato da Fredi Chiappelli,[[14]](#footnote-13) preannuncia l’estraneità di Nanni al posto in cui si trova a vivere, concetto che verrà ribadito dal suo appellare la Lupa «gna’ Pina».

r. 19 con lei nelle chiuse del notaro ] *agg. interl.*

Viene qui inserita una di quelle notazioni spaziali che, come abbiamo visto,[[15]](#footnote-14) sono segnate dapprima da un ambiente angusto e ristretto («le chiuse» appunto) e passano poi a spazi aperti e maggiore vaghezza.

r. 21 fissandolo ] guardandolo

La preferenza per il verbo “fissare” risponde molto probabilmente alla volontà di sostituire un termine neutro come “guardare” con una maggiore intensità d’azione.

rr. 21-2 nelle ore calde di giugno, in fondo alla ] in giugno nella

Viene riproposta una delle parole-chiave della novella: l’aggettivo «calde» appartiene al campo semantico dell’arsura, più volte ribadito in merito alla sintomatologia della passione amorosa della Lupa per Nanni.

r. 25 manipoli su manipoli, e ] *manca*

Anche da una rapida scorsa al paragrafo, la ripetitività si rivela uno dei caratteri più macroscopici e rilevanti, volto a dare una cadenza ritmica che è stata avvicinata all’epica.

r. 30 aia ] aja *B*

Vediamo come anche qui, proprio come nel caso visto alla riga 1, si adotti la forma modernizzata, alterando l’oscillazione tra i e j su cui già aveva riflettuto Manzoni.

r. 44 A Natale, disse ] dopo la seminagione (*sps.* *a* a Santa Lucia)

Siamo nel momento in cui viene proposto un periodo per il matrimonio tra Maricchia e Nanni: si noti l’oscillazione temporale, non indifferente per Verga. In particolare, a una prima ipotesi dicembrina (S. Lucia) viene sostituita una data più avanzata (la semina avviene in primavera), per preferire infine Natale. Non è improbabile che la preferenza sia stata dettata dalla sacralità della nascita di Cristo, che fa eco alla ritualità del matrimonio.

rr. 51-2 cavava fuori l’abitino della Madonna per segnarsi ] si faceva il segno della croce

L’azione di farsi il segno della croce al passaggio della Lupa è già proposto nella novella alla riga 6, dove si tratteggiano le reazioni delle compaesane. Quindi la variante a testo porta una reazione del tutto personale di Nanni, secondo uno degli usi tipici dei paesi siciliani.[[16]](#footnote-15)

r. 59 errare ] vagabondare

Nonostante siano quasi sinonimi, l’errare è un verbo più appropriato ai movimenti da «lupo affamato» che gna’ Pina traccia nella campagna sterminata.

r. 60 dei campi immensi ] della pianura immensa *B*

Il sintagma era già stato sostituito in precedenza (cfr. *Apparato* rr. 23-4). Sia nell’edizione che negli abbozzi, notiamo che il sintagma è qui iterato, quasi a creare una ripetitività propria della favola, o dell’epica, come già ricordato.

rr. 60-1 verso l’Etna nebbioso, ] *agg. interl.*

Quest’aggiunta, per quanto vaga, porta nel testo la nota spaziale più definita: l’Etna è infatti l’unico punto di riferimento geografico espresso.

rr. 62-3 accanto alla siepe polverosa, col capo ] colla testa

Viene introdotto, ancora una volta,[[17]](#footnote-16) un vocabolo che allude all’arsura estiva e passionale.

r. 68 ne va in volta femmina buona ] era femmina buona quella che ne andava in volta2 = Tr1 (va in volta ] va / cammina]

Questa variante è particolarmente significativa, dal momento che avvalora una delle più frequenti note critiche: la faticosa e non felice traduzione di questo proverbio siciliano,[[18]](#footnote-17) vittima di inversione sintattica per la ricerca della rima. È comunque importante la scelta di far ripetere a Nanni le parole del proverbio, caricate così di ritualità e presto nobilitato, perché s’avvererà nelle azioni della Lupa.

rr. 72-4 riannodando le trecce superbe, guardando fisso dinanzi ai suoi passi nelle stoppie calde, cogli occhi neri come il carbone ] grattandosi le tempie [… … …] colle labbra rinfrescate 2=*Tr*1 (calde ] grige carbone. ] c., e il seno >palpitante e ancora gonfio<)

L’intervento intende rendere la sensualità appagata della Lupa, molto più delicatamente ma anche felicemente allusa nell’edizione.

rr. 91-4 minacciò della galera, e della forca. Nanni si diede a singhiozzare ed a strapparsi i capelli; non negò nulla, non tentò di scolparsi. – È la tentazione! diceva; è la tentazione dell’inferno! si buttò ai piedi del brigadiere supplicandolo di mandarlo in galera. ] spaventò colla minaccia della galera. Nanni non negò, non si scolpò di nulla, si \*diede a singhiozzare e (*sps. a* mise a piangere) a strapparsi i capelli, e si trascinò >sulle ginocchia<

La fondamentale ammissione della colpa proviene dalle parole dello stesso Nanni, sostituendo efficacemente il discorso diretto al semplice riassunto dei fatti. Si noti invece la ripetizione della negazione (presente in tutte le carte), impregnata dei caratteri di rassegnazione e di debolezza tipici del personaggio.

r. 98 dormirvi, ] mettervi la mia cuccia 2=*Tr*1 *B*

La componente animale così forte viene eliminata, per favorire un verbo meno connotato semanticamente.

r. 109 Quando ] Ma >quando / come *sps.*< se (*sps. a* come) torno a vedervi! *agg. interl.* Lasciatemi in pace chè quando

Il discorso di Nanni viene asciugato di ripetizioni e riprese piuttosto enfatiche. Risulta così più chiaro e incisivo.

r. 127 Nanni ] *segue* levando la scure / fende[ndo] *stscr.*

Importantissima questa cassatura, dal momento che nell’edizione Verga preferisce non descrivere l’omicidio, ma semplicemente alluderlo. Il gesto della scure alzata nel cielo è già un crudo e inutile particolare, dal momento che la ritualità dell’avanzata della Lupa, il cromatismo circostante,[[19]](#footnote-18) sono tutti sintomi del tragico epilogo.

6.2 L’Apparato Evolutivo

Riguardano l’apparato evolutivo soprattutto diverse scelte grafiche e interpuntive:

* punti e virgola al posto di virgole;
* incisi racchiusi tra i trattini, anziché tra semplici virgole;
* aggiunta o eliminazione di virgole.

Sono poi presenti interventi di normalizzazione ortografica o grammaticale (si veda, ad esempio, la parola «ulive», sempre trasformata in «olive»),[[20]](#footnote-19) per eliminare sicilianismi o altre volte toscanismi. In merito è particolarmente significativa la variante alla riga 33, dove «vitella» viene sostituita con la forma corrente «zitella»: si perde così un tratto di vitale sicilianità, tanto appropriata al contesto.

**7. *LA LUPA*: DALLA NOVELLA AL DRAMMA**

**7.1 Origini della stesura teatrale**

Richiesta di un libretto con musica di Puccini (l’idea risale al 1891) avanzata dall’editore Ricordi al Verga sulla scia del successo ottenuto da *Cavalleria rusticana* nella versione di Mascagni (1884).

In realtà, l’analisi del carteggio Verga-Capuana consente di anticipare al 1886 la concezione di una *Lupa* come dramma, senza che fosse ancora nell’aria il progetto del melodramma.

Lettera di Capuana a Verga [28 dicembre 1886]: «Darai la *Lupa* o qualche altra cosa?»[[21]](#footnote-20)1.

Risposta di Verga [4 gennaio 1887]: «*La lupa* la *vedo* e la *sento* molto, ma vedo che è difficile assai, se non impossibile».

Tutto ciò a riprova che nell’**autunno 1886** (quando Verga si trovava a Catania) probabilmente la volontà di una riduzione teatrale della novella di *Vita dei campi* si era già affacciata nelle conversazioni tra i due.

Per Verga la rielaborazione de *La Lupa* si profila come impresa complessa, per il momento da procrastinare (anche perché il suo impegno era allora profuso nell’elaborazione del *Mastro-don Gesualdo*).

**Fine 1891-1896**: una fitta corrispondenza con il De Roberto testimonia la genesi del libretto, gli alti e bassi di Puccini, ora motivato, ora renitente a concludere il lavoro intrapreso nel pieno della realizzazione della *Bohème*.

Puccini: incertezze.

Lettera di Verga al De Roberto (a cui aveva affidato la versificazione) [7 aprile **1894**][[22]](#footnote-21)2: suggerimenti, proposte di modifica. Illustra il procedimento adottato e le diverse stesure.

Esistenza di una prima versione in prosa e di un’altra che la sostituisce, di due schemi di libretto schizzati dal Verga stesso. La collaborazione di De Roberto si rivela di carattere prevalentemente tecnico-esecutivo.

**Estate 1894**: Puccini a Catania, per discutere i particolari del libretto, oltre a conoscere l’atmosfera locale e la musica popolare siciliana. Ricerche sul folklore; metodica attività di fotografo.

Nuovi dubbi sull’opportunità di musicare la *Lupa* (dramma che gli resta estraneo).

Rinuncia definitiva.

Pertanto Verga focalizza l’attenzione sulla sola trasposizione in prosa.

**27 gennaio 1896**: prima rappresentazione de *La Lupa*, a Torino (Teatro Gerbino, compagnia Andò-Leigheb; regia di Paolo Ferrari, con Andò, Reiter, Mazzocca, Rosa).

Successo abbastanza vivo al primo atto (→ tendenza a una rappresentazione letterariamente idilliaca di un mondo contadino con espedienti di decorazione folkloristica), più tiepido al secondo (→ esplosione del dramma di cupo tono religioso che rompe gli schemi di un manierato quadro di costume). Le ragioni del parziale fiasco vanno individuate negli evidenti difetti nel congegno scenico, ma soprattutto nella mutata temperie culturale (crisi della poetica verista negli anni Novanta). Gioca un ruolo decisivo anche la mancanza dell’apporto della Duse – celebre interprete di Santuzza.

Rappresentazioni in altre città italiane (Firenze, Milano, Roma): maggiori consensi.

Polemica innescata sulle colonne della rivista fiorentina *Il Marzocco*[[23]](#footnote-22)3 (13 dicembre 1896 – 3 gennaio 1897). Contrapposizione di due prospettive: naturalistico-positivista (Capuana) vs. decadente-spiritualistica (Ojetti).

Testo teatrale in due atti

* sfilacciamento dell’intensità drammatica della prosa [ogni spunto drammatico è annacquato dal folklore musicale; si ha l’espansione scenica del chiuso dramma interiore della Lupa “narrativa”];
* attenuarsi dell’atmosfera epica e della pregnanza tragica, perdita dell’aria di catastrofe ineluttabile;
* banalizzazione dell’episodio della novella (→ regressione di Verga a certo moralismo tradizionale del teatro borghese; si veda il valore positivo attribuito esplicitamente alla soluzione normalizzatrice della famiglia);
* contrapposizione morale – “manichea” – tra il tema dell’amore incestuoso e del fanatismo esasperato (incarnati dalla gnà Pina) e il motivo della poesia e della normalità familiare (rappresentate da Mara);
* scomparsa della suggestione di mondo preantropico, immobile e quasi irreale;
* perdita dell’essenzialità e della stringatezza [novella: testo distillato, contrassegnato da “scarnificazione suprema” (Bontempelli)];
* impressione di frammentarietà ricavata dall’eccessiva scansione delle scene → distensione del ritmo (non più nervoso e incalzante);
* scadimento del tono: bozzettismo e travestimento folkloristico;
* sottolineatura artificiosa del “colore locale”;
* abbandoni lirici, descrittivismo minuzioso e aggettivazione sovrabbondante (didascalie);
* stentato amalgama del materiale dialettale nel contesto;
* calo stilistico e linguaggio approssimativo (mescolanza di siciliano addomesticato e italiano letterario).

Infoltimento e trasformazione dei personaggi:

* Gnà Pina: umanizzata e “psicanalizzata” (a scapito della resa poetica);

diminuzione della primitività, dell’essenza tragica e del fatale comportamento;

perdita dei tratti selvaggi e più acutamente passionali;

fragilità di donna innamorata (intrisa di coloriture patetiche);

tortuose argomentazioni[[24]](#footnote-23)4;

loquace e “sentimentaloide”;

- Mara: guadagna spazio scenico e autonomia;

nel rifacimento teatrale non ha subito una trasformazione fisionomica, quanto un

ampliamento di ruolo, che la pone in un rapporto più competitivo e alternativo

con la madre-antagonista; approfondimento psicologico e “borghesizzazione”;

vittima silenziosa delle situazioni, ma talvolta senza l’ingenuità di Maricchia;

alimenta un’atmosfera languida e intimistica, che raffredda il *pathos* esploso tra

Pina e Nanni;

- Nanni: parzialmente “riabilitato”;

maggiore autorevolezza e focosità;

scatti rabbiosi (violenza fisica sulle due donne).

**7.2 Novella vs. dramma**

* Personaggi (didascalia iniziale)

La maturità vigorosa e attraente della Lupa narrativa scade nei toni letterari.

Presenza di espressioni regionalmente caratterizzate («Cardillo, forte e paziente al pari di un bue, di cui ha il pelo fulvo, che sembra mangiargli il volto – ed anche il giudizio»; «Compare Janu […] sputagrave e sentenzioso meglio di Ponzio Pilato»).

ATTO PRIMO

* Didascalia “scenografica”:

vero squarcio narrativo, che amplia e diluisce i cenni nervosi del racconto. Ritmo lentamente cadenzato. Particolarismo descrittivo in contrapposizione all’allusività e al mistero della novella.

* Caratterizzazione della Lupa: “assorbimento” della terribilità originaria, drammatizzazione.

Assume le sembianze di una Maga di gusto classico (nessi analogici con la Circe omerica) e

ariostesco.

Toni barocchi.

Attitudine ieratica di statuetta pagana [scena iii];

Civetteria e affettazione nei modi;

* [Scena iv] Mara: carattere più autonomo;

il personaggio di Maricchia viene presentato subito dopo la Lupa, in modo scorciato e senza

rilievo soggettivo ma in quanto “vittima” di un dramma familiare; come ulteriore

elemento di connotazione del protagonismo psico-fisico della madre;

qui, invece, Mara acquista risalto (perdendo rilievo l’inferica ammaliatrice);

* «Malerba: *Guarda la gnà Pina che patisce il solletico adesso! Vuol dire che il diavolo si fa eremita, adesso!*»[[25]](#footnote-24)5: effetto ironico dell’espressione, messa in bocca al buffone maligno;
* metamorfosi della Lupa:

animalità grandiosa (novella) → debolezza (dramma);

battute brevi, secche e imperiose, ruotanti attorno al verbo “volere” (novella) → abuso del

linguaggio più trito, dell’amore e della gelosia (dramma);

* [Scena v] “cannibalismo”:

«Malerba: Sì, lo so che ce li [i denti] avete! Tanto che vi mangiate i cristiani!... pelle e

ossa! … soltanto a guardarli, Dio ce ne scampi e liberi!»

L’immagine perde il senso di oscura sensuale ferocia che aveva nella novella[[26]](#footnote-25)6, assumendo

invece il solito colore ironico e provocatorio; non ne esce evocata la “rapacità” animalesca,

ma piuttosto il disegno plebeo di una malafemmina;

* [scena vii] scena della seduzione, più elaborata letterariamente e con certi “effetti”;

dialogo Nanni-Pina: la farraginosità delle battute impoverisce i concetti;

«Pina (chinandosi su di lui, viso contro viso, con un suono rauco e inarticolato di belva) Voglio te!…»[[27]](#footnote-26)7;

«Nanni (scoppiando in riso) Voi! [nota di disprezzo] … Perché non mi date vostra figlia invece?... Datemi vostra figlia ch’è **carne fresca** invece…»[[28]](#footnote-27)8

Rispetto alla novella, diversa e significativa disposizione dell’avverbio; il senso della frase muta. Calo stilistico del linguaggio verghiano:

le espressioni, in entrambi i casi (“vitella” e “carne fresca”), sono di estrazione dialettale, ma

quella del testo narrativo, senza sbavature, ha il pregio di essere di un realismo non volgare.

Vengono meno la chiusa tonalità e la forza icastica del linguaggio.

* scena del contratto o mercato delle nozze: venir meno dell’ineffabile suggestione religiosa;

ampio spazio dato ai sentimenti (persino a quello materno della Lupa);

il sacrificio di Mara si compie senza coreografia religiosa, riducendosi più semplicemente ad

un contrasto vivace e drammatico fra madre e figlia;

* [scena viii] amplificazione e teatralizzazione dello scontro madre-figlia;
* [scena ix] “incesto”:

la scena è forte, tragica, ma l’impiego insistiti di effetti (soprattutto nelle didascalie) e di colori foschi tradisce una carenza di intima drammaticità[[29]](#footnote-28)9;

panismo sessuale. La presenza dell’arcano e del demoniaco si traduce nell’oggetività di eventi “premonitori” assunti come simboli o segni (il vero lugubre della civetta).

ATTO SECONDO

* soluzione di continuità, salto brusco (assenti nella novella);
* quadretto domestico offerto dai giovani sposi: sereno, affettuoso, vibrante di commozione per il pericolo – morte fisica e spirituale – scampato da Nanni;

trionfo della famiglia, salvifica, sull’inferno delle passioni, sulla tentazione del demonio;

* dimensione religiosa accentuata;
* [apparente] ripristino dell’ordine; ricomposizione – nel contesto della festività religiosa – dei motivi perturbatori della coscienza (individuale e sociale);
* [Scena iii] Confronto Nanni-Pina;
* [Scena iv] Triangolo amoroso;
* [Scena v] scontro madre-figlia;
* [scena vii] violenza di Nanni sulle donne (delirio da ossesso, convulsione di gesti e di parole che prelude al delitto); ribellione di Mara → drammaticità plateale, in contrasto con la secchezza della novella;
* [scena viii] Compare Janu: *deus ex machina* risolutore, giudice di un tribunale spontaneo; sostituisce l’ordine legale [dei carabinieri] con quello popolare della saggezza atavica;
* [scena x] Nanni-Pina legati tra loro dalla medesima catena infernale. Il rito sacrificale si impone. Pina: ostentazione del seno, per un estremo gesto di lussuria;

Nanni: disumanità quasi caricaturale; “scure”[[30]](#footnote-29)10 come strumento di morte (“scure omicida”).

È una catarsi tragica, forse, alla maniera aristotelica. Ma manca la purificazione estetica raggiunta nel narrativo dosaggio dei colori.

LINGUA E STILE

* inserzione di canzonette popolari (come lo strambotto cantato dalla gnà Pina, atto I, scena iii) in un linguaggio “di calco” o letterariamente elaborato, ma non di traduzione fantastica;
* tessitura spesso abbondante, talora contaminata da ricercatezze o metafore estranee all’immaginativa dell’autore;
* conservazione, in alcune proposizioni, del carattere asintattico e del vocabolario pregnante del linguaggio verghiano: [a titolo esemplificativo]

**I, iii**: «Domani si vuol sudare il pane!»; «per tirarlo in peccato mortale»; «con due occhi in fronte che erano due stelle!»; «Uno che si pigliava le corna altrui»; «ci ha messo il pizzicore addosso»; «Benedetta la gnà Pina che porta l’allegria dove va lei!» […]

- ricorrenza dei proverbi nelle battute dei contadini:

**I, ii**: «Vile chi si pente, compare Janu!»; «Il buon panno fino alla cimosa!»;

**I, vii**: «Maledetto chi si pente!»; «Meglio cavarselo sempre il dente che duole!»;

spesso citati esplicitamente come tali da chi li usa (**I, i**: «Ai miei tempi si diceva…»; «Sapete

come dice il proverbio?»), fra virgolette (**I, i**: «L’uomo è il fuoco, la donna la stoppa: viene il

diavolo e soffia»). Graficamente separati dal resto del discorso sembrano riflettere una

suddivisione mentale nel parlante stesso fra linguaggio spontaneo e riflessivo. Perdita della

naturalezza che si genera altrove dalla loro inserzione immediata nel dialogato – tramite

l’indiretto libero.

* connotazione regionale espressa in modi più generici, privi di elementi lessicali o sintattici

specifici:

**I, iii**: «*Chi non mi vuole non mi merita*»; «*Chi tardi arriva male alloggia*»; «Perdete il ramo e il sapone»; **I, vii**: «Dalla spina nasce la rosa».

Didascalie: dilungate e frequenti. Rispondono all’esigenza del Verga drammaturgo di introdurre continui commenti per supplire alla mancanza del narrativo.

→ Didascalia in apertura dell’atto I

Ripresa di espressioni caratteristiche della novella («l’uggiolare dei cani»[[31]](#footnote-30)11; «il trillare dei grilli, incessante»[[32]](#footnote-31)12), con *variatio*: ai particolari “visivi” del racconto si sostituiscono quelli “auditivi”.

Il leitmotiv è dato dal suono crepuscolare, sfuggente in lontananza, intervallato, di cose naturali affondate nel circostante silenzio («Si odono… voci… canzoni stracche … tintinnio… di tanto in tanto l’uggiolare dei cani… scorrono… folate di scirocco… con un fruscio largo… negli intervalli di silenzio… mormorio delle acque… il trillare… incessante»). Atmosfera trasformata.

Novella → scenari assolati e oppressivi, rosi dalla calura. Sfondo inquietante; accento musicale posto sul “nera” allusivo.

Dramma → immagine misteriosa, ma in sostanza serena e feconda, di una campagna virgiliana, al calar della sera.

**Bibliografia essenziale:**

**Edizione di riferimento:**

G. Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di G. Verga, Firenze, Le Monnier, 1987.

**Per un inquadramento generale su Giovanni Verga:**

* R. Bigazzi*, I vinti e l’impersonalità*¸ in *I colori del vero. Vent’anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 400-451
* G. Baldi, *Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, in *L’artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 15-39
* L.Russo, *Vita e letteratura nell’opera giovanile del Verga*, in *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 26-54

**Su *Vita dei campi* e, in particolare, sulla *Lupa*** (si forniscono le opere in ordine cronologico)**:**

* F. Chiappelli*, Una lettura verghiana: la Lupa*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXIX, n. 427, lugio-settembre 1962, pp. 370-383
* G. Cecchetti*, Aspetti della prosa di «Vita dei campi»,* in *Il Verga maggiore*, Firenze, Nuova Italia, 1968, pp. 22-46
* G. Cecchetti*, Il testo di «Vita dei campi» e le correzioni verghiane,* in *Il Verga maggiore*, Firenze, Nuova Italia, 1968, pp. 47-78
* G. Tellini*, Le correzioni di «Vita dei campi»,* in *L’avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973
* C. Riccardi, *Il problema filologico di «Vita dei campi»*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977, pp. 301-336
* V. Spinazzola, *Il significato della passione. La Lupa, Jeli il pastore, Pane nero*, in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977
* G. Baldi, *L’artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 15-39
* C. A. Augieri, *La struttura della parentela come codice narrativo in «Vita dei campi»,* in *Verga. L’ideologia, le strutture narrative, il “caso” critico*, a cura di R. Luperini, Lecce, Milella, 1982, pp. 13-59
* L. Russo, *«Vita dei campi» e l’insurrezione lirica dei primitivi*, in *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 85-136
* Luigi Russo, *La lingua di Verga*, in *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 310-318
* F. Branciforti, *Le novelle*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga: contributi per l’edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. 113-123
* N. Tedesco, *«La Lupa» di Verga tra storia della cultura e dello spettacolo ed esame testuale*, in *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Palermo, Flaccovio, 19892, pp. 35-48
* G. Tellini, *La coerenza del disordine. Linee della narrativa verghiana*, in *L’invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 21-53
* G. Cavallini*, Postilla alle novelle “La lupa” e “La roba”*, in *Verga Tozzi Biamonti. Tre trittici per una premessa comune*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 37-60
* G. Lo Castro, *Vita dei campi*, in *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria-Mannelli, Rubbettino, 2001, pp. 57-70
* R. Luperini*, Verga e l’invenzione della novella moderna*, in *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 89-101

**Sul dramma della *Lupa*:**

* C. Bozzetti, *Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, Utet, 1952, pp. 81-87
* G. Verga, *Teatro*, a.c. di L. e V. Perroni, Milano, Mondadori, 1954
* G. Capuana, *Il teatro di Giovanni Verga*, in *Gli «ismi» contemporanei*, Milano, Fabbri Editori, 1973, pp. 113-117
* A. Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 101-138
* G. Verga, *Tutto il teatro*, a.c. di N. Tedesco, Milano, Mondadori, 1980.
* G. Verga, *Teatro*, a.c. di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1988
* N. Tedesco, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Palermo, Flaccovio, 19892, pp. 35-48
* G. Verga, *Verga e il teatro europeo. Prove d’autore*, a.c. di Jannuzzi e Leotta, Lecce, Milella, 1992
* G. Verga, *Novelle e teatro di G. Verga*, a.c. di Marzio Pieri, Torino, Utet, 2002

Si sono occupate dell’analisi della novella:

Eleonora Rossi (*La vicenda e i personaggi*)

Gloria Ghioni (*Il tempo e lo spazio*, *Lo stile*, *Analisi variantistica*)

Marta Rebagliati (*I significati simbolici*, *La circolarità*, *Il dramma*)

1. 1 Edgar Allan Poe, *I racconti*, nella traduzione di Giorgio Manganelli, vol. i, Torino, Einaudi, 1996, pp. 168-187. [↑](#footnote-ref-0)
2. 2 Tarchetti, *Fosca*, Milano, Mondatori, 1981, p. 52. [↑](#footnote-ref-1)
3. 3 Id., *Fosca*, cit., p. 160. [↑](#footnote-ref-2)
4. 1 Alle righe 54-55 si riscontra un’analogia stilistica anche con la *La roba* (in *Novelle Rusticane*), rr. 35 e ss.: «[Mazzarò] aveva accumulato tutta quella roba dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll’acqua, col vento, senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto». Il ritmo dell’accumulazione economica si trasferisce nella cadenza dell’epica popolaresca nell’incalzare delle ripetizioni. [↑](#footnote-ref-3)
5. F. Chiappelli, *Una lettura verghiana: La Lupa,* in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXIX, n° 427, luglio-settembre 1962, p. 377 [↑](#footnote-ref-4)
6. V. Spinazzola, *Il significato della passione. La Lupa, Jeli il pastore, Pane nero*, in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pag. 89 [↑](#footnote-ref-5)
7. F. Chiappelli, *Una lettura verghiana: La Lupa,* in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXIX, n° 427, luglio-settembre 1962, p. 44 [↑](#footnote-ref-6)
8. V. Spinazzola, *Il significato della passione. La Lupa, Jeli il pastore, Pane nero*, in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 88 [↑](#footnote-ref-7)
9. Cfr. il nostro commento, par. 7 [↑](#footnote-ref-8)
10. G. Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C.Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di G.Verga, Firenze, Le Monnier, 1987 [↑](#footnote-ref-9)
11. G. Cecchetti, *Il testo di «Vita dei campi» e le correzioni verghiane*, in *Il Verga maggiore,* Firenze, La Nuova Italia, 1968, pag. 56 [↑](#footnote-ref-10)
12. Cfr. *Apparato* rr. 23, 29, 41 [↑](#footnote-ref-11)
13. Cfr. *Apparato* rr. 79, 108-9 [↑](#footnote-ref-12)
14. F. Chiappelli, *Una lettura verghiana: La Lupa,* in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXIX, n° 427, luglio-settembre 1962, pag. 375 [↑](#footnote-ref-13)
15. Cfr. par. 3 del nostro lavoro [↑](#footnote-ref-14)
16. Ricordiamo a tal proposito la spiegazione stessa che ne fece Verga a Rod (traduttore francese dei *Malavoglia*): «è una specie di scapolare o di talismano religioso, formato di due pezzetti di panno lano con la immagine o il nome della Madonna attaccato a due nastri, che le devote portano da un lato sul petto, e dall’altro sulle spalle». [↑](#footnote-ref-15)
17. Cfr. la nostra riflessione in merito alle righe 21-2, o più avanti si veda l’apparato alla riga 69, dove, per quante oscillazioni ci siano, è già chiara l’arsura attraverso una cerchia di parole-chiave. Anche l’aggiunta di «deserta» alla r. 79 rinforza l’idea del calore, esplicitata dal sudore sulla fronte di Nanni. [↑](#footnote-ref-16)
18. L’originale proverbio suona così: «’nta lu vespru e nona nun nesci nudda persona bona». [↑](#footnote-ref-17)
19. Si ricordino i papaveri «rossi» e gli «occhi neri», che rimandano rispettivamente all’amore-passione e alla morte (cfr. par. 2 del nostro lavoro) [↑](#footnote-ref-18)
20. Cfr. *Apparato* rr. 38, 39, 45 [↑](#footnote-ref-19)
21. 1 Questa e la prossima citazione sono tratte da G. Verga, *Teatro*, con introduzione di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1988, p. xlvii. [↑](#footnote-ref-20)
22. 2 G. Cattaneo, *G. Verga*, Torino, Utet, 1963, p. 275. [↑](#footnote-ref-21)
23. 3 La rivista, fondata da Angelo Orvieto e che annovera collaboratori illustri (D’Annunzio, Pascoli, Pirandello) critica, con toni accesi, la cultura gravitante attorno al positivismo malato, irrigidito in pedanteria. Sul versante teatrale, promuove una nuova sensibilità drammaturgica ispirata al teatro antico. [↑](#footnote-ref-22)
24. 4 «Non pronunzia più la Lupa solo affermazioni irrevocabili, efficaci pure nella loro irrazionalità […] ma tortuose argomentazioni o impacciate spiegazioni» (N.Tedesco, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Palermo, 1989, p. 47). [↑](#footnote-ref-23)
25. 5 Cfr. *La Lupa*, rr. 48-49: «[…] la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita». È espressione indiretta della *vox populi*. Aprendo la parte più drammatica della vicenda risponde ad un effetto tragico, vagamente pauroso, a sottolineare l’espandersi spasmodico della passione nella Lupa. Nel dramma, il senso è pressoché identico, però il contesto mutato nel battibecco di frasi giocose-sarcastiche smorza la potenzialità drammatica della situazione emotiva della donna. [↑](#footnote-ref-24)
26. 6 Cfr. La Lupa, rr. 8-10: «ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d’occhio […] e se li tirava dietro alla gonnella solo a guardarli». [↑](#footnote-ref-25)
27. 7 Cfr. *La Lupa*, r. 32: «– Te voglio! Te che sei bello come il sole e dolce come il miele! Voglio te!»: toni liricamente popolari. Il senso di passionalità incandescente si purifica nelle similitudini naturali e campestri racchiuse da quel pronome e quel verbo, invertiti musicalmente. [↑](#footnote-ref-26)
28. 8 Cfr. *La Lupa*, r. 33: «– Ed io invece voglio vostra figlia, che è **vitella** [*Vita dei campi*, 1880], rispose Nanni ridendo».

    Risposta concisa e pregnante di Nanni. L’autore pone l’accento sul pronome “io”, contrapponendo la volontà dell’uomo a quella della donna. Nell’edizione 1897 di *Vita dei campi* a “vitella” è sostituito “zitella”, con minore efficacia. [↑](#footnote-ref-27)
29. 9 Nella novella, invece, non si attinge alla tavolozza di un romanticismo inferico; lo stile risulta gracile e le tinte condensate, composte. Non si crea la suggestione delle tenebre per drammatizzare l’ambiente (è sufficiente l’accenno alla natura riarsa e all’“ora tra vespero e nona”). [↑](#footnote-ref-28)
30. 10 Nel racconto la funzione della scure è più sottintesa, in conformità all’ arte allusiva e discreta del Verga novelliere; si privilegiano la forza espressiva, l’attrazione fatale e la contrapposizione. [↑](#footnote-ref-29)
31. 11 Cfr. *La Lupa*, r. 31: «ed i cani uggiolavano per la **vasta** campagna nera»→ allusività naturale dei colori. [↑](#footnote-ref-30)
32. 12 Cfr. *La Lupa*, r. 24: «Nei campi **immensi**, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli» → il senso di solitudine che accompagna sempre la figura della Lupa è rapportato qui, come nel passo precedente, alla vastità paurosa della campagna. [↑](#footnote-ref-31)