

Rosario Carbone

Cronaca di un femminicidio annunciato: il modello verghiano nella *Pigiatrice d'uva* di Corrado Alvaro

Il saggio mette a confronto il racconto dello scrittore calabrese Corrado Alvaro (1895-1956) dal titolo *La pigiatrice d'uva*, inserito nella fortunata raccolta *Gente in Aspromonte* (1930), con la celebre novella *La Lupa* di Giovanni Verga, nella raccolta *Vita dei campi* (1880). Dopo una breve introduzione in cui si accenna ai debiti di Alvaro nei confronti dello scrittore siciliano, questo contributo dimostra, attraverso un'analisi intertestuale, come *La pigiatrice d'uva* sia stato modellato sulla base del racconto di Verga, mettendo in evidenza le molte corrispondenze e analogie, sia contenutistiche sia formali, tra i due testi. Si analizzano, inoltre, le principali differenze e il modo in cui Alvaro sceglie di amplificare alcuni elementi già presenti nella *Lupa* al fine di accentuarne il valore simbolico.

The essay compares the short story by the Calabrian writer Corrado Alvaro (1895-1956) entitled La pigiatrice d'uva, included in the successful collection Gente in Aspromonte (1930), with the Giovanni Verga's famous novella La Lupa, in the collection Vita dei campi (1880). After a brief introduction in which Alvaro's debts to the Sicilian writer are mentioned, this contribution demonstrates, through an intertextual analysis, how La pigiatrice d'uva was modelled on the basis of Verga's short story, highlighting the many correspondences and similarities, both in content and form, between the two texts. In addition, the main differences and the way in which Alvaro chooses to amplify some elements already present in La Lupa in order to accentuate its symbolic value are analysed.

La narrativa del calabrese Corrado Alvaro, come è stato osservato dalla critica già a partire dagli anni '30,¹ dopo le prime inevitabili incertezze del periodo formativo, si inserisce sotto molteplici aspetti nel solco della tradizione verista tracciato dall'opera di Verga.² La sostanziale ispirazione verghiana emerge chiaramente già nei primi racconti di carattere regionalistico, seppur mitigata da contributi e adattamenti

¹ Cfr. Giancarlo Bertoncini, *La ricezione di Gente in Aspromonte nei critici italiani degli anni Trenta*, in Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace (a cura di), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Cosenza, Pellegrini, 2006, pp. 41-54. Fra i primi critici a chiamare in causa la lezione verghiana vi furono Bonaventura Tecchi (*Maestri e amici*, Pescara, Tempo nostro, 1934, pp. 99-107), Giulio Marzot (*Gente in Aspromonte*, in «La Nuova Italia», Firenze, 20 novembre 1930), Alberto Consiglio (*Corrado Alvaro*, in «Solaria», Firenze, aprile 1931, pp. 29-42), Francesco Jovine (*Corrado Alvaro narratore*, in «L'Italia letteraria», 23 febbraio 1935, p. 2) e soprattutto Pietro Pancrazi (*Scrittori d'oggi*, serie II, Bari, Laterza, 1946-53, p. 131).

² Cfr. Emilio Cecchi, *Prosatori e narratori*, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 475-643, a p. 576.

originali, primi fra tutti l'utilizzo di un linguaggio lirico³ e le influenze del realismo magico.⁴

Per evitare fraintendimenti e semplificazioni, è però importante precisare che l'opera di Verga costituisce solo uno dei moltissimi riferimenti letterari dello scrittore calabrese. Infatti, come è stato opportunamente evidenziato, la scrittura alvariana, pur partendo dalla narrativa verista, risente anche del clima del decadentismo e delle esperienze europee del suo tempo,⁵ aprendosi alle più moderne correnti del Novecento (si pensi all'influenza di Pirandello, di Bontempelli o della nuova narrativa europea dell'epoca)⁶ e allargandosi, come si accennava, verso suggestioni liriche e fantastiche.⁷ A parere di Ludovico Alessandrini, Alvaro si colloca «a metà strada tra il Verga di *Vita dei campi* e il giovane D'Annunzio delle *Novelle della Pescara*. Da questo incontro tra “verismo” e “decadentismo contadino” scaturisce e si afferma la vena artistica dell'Alvaro migliore».⁸ In effetti, a ben guardare, riprendendo quanto ha scritto Pampaloni, «Alvaro è, rispetto a Verga, un decadente, e il suo sguardo sul mondo corrode i personaggi, li riduce a potenze elementari [...], immerge gli oggetti in un fiato animale [...], il suo ‘animus’ è verghiano, ma il mezzo e la tecnica sono dannunziani».⁹ Tuttavia, pur ammettendo il forte ascendente di D'Annunzio, Luigi Reina riconosce che riguardo ai riferimenti di molte novelle dello scrittore calabrese «si possono fare i nomi di Verga o della Deledda».¹⁰ Sull'opera di Alvaro, insomma, agirono senz'altro molte influenze – tra cui anche un «certo filone della letteratura calabrese, di ispirazione regionalistica, che si distende dal Padula, al Mauro, al Misasi» –,¹¹ eppure il legame con Verga, «tirato in campo da quasi tutti i

³ Il lirismo è una delle principali caratteristiche dello stile di Alvaro, affrontato da numerosi studi sull'autore sin dagli esordi. Cfr. Giovanni Sinicropi, *Appunti sopra la lingua di Alvaro*, in «Uomo e immagini», 25-27, 1969, p. 3; Pasquale Tuscano, *La parola evocatrice*, in Id., *Umanità e stile di Corrado Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 147-163; Raffaele Sirri, *La lingua poetica di Corrado Alvaro*, in A. Giannanti e A.M. Morace (a cura di), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit., pp. 481-489.

⁴ La scrittura di Alvaro ha risentito molto dell'influenza di Bontempelli, con il quale lo scrittore calabrese ha collaborato all'interno della rivista «900». Sul realismo magico in Alvaro cfr. Silvana Cirillo, *Corrado Alvaro e il ‘realismo magico’: «Misteri e avventure»*, in Id., *Nei dintorni del surrealismo*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 21-34; Carlo Alberto Augieri, *Il realismo magico della parola muta, o del segno ‘trasparente’: Alvaro e la realtà segreta del ‘quasi’ inenarrabile*, in Patrizia Farinelli (a cura di), *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di “900” e oltre*. Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana, 14 maggio 2013), Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 147-162; Luigi Reina, *Strategie della finzione*, in Id., *L'altro Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, pp. 123-162 (in particolare pp. 140-147).

⁵ Cfr. Antonio Palermo, *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, in Id., *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 201-212.

⁶ Cfr. Lorella Anna Giuliani, *Il Novecentismo di Corrado Alvaro*, in Vito Teti e Pasquale Tuscano (a cura di), *Ripensare Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, pp. 19-31.

⁷ Cfr. Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2013, p. 196.

⁸ Ludovico Alessandrini, *Corrado Alvaro*, Torino, Borla Editore, 1968, p. 92.

⁹ Geno Pampaloni, *Corrado Alvaro. Ritratto critico*, in «Belfagor», III, 1, 1948, pp. 60-64, a p. 63.

¹⁰ Luigi Reina, *Corrado Alvaro, Itinerario di uno scrittore*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994, p. 132 (cfr. in particolare la nota 43, in cui Reina cita esplicitamente come novelle di ispirazione verista *Coronata*, *Temporale d'autunno*, *La pigiatrice d'uva*, *Vocesana e Primante*, *Alfabeto*, *Fuga*, *L'aquila di mare* e soprattutto *Il ricco Garzia*).

¹¹ Vincenzo Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, Milano, IPL, 1995, p. 43.

critici»,¹² rimane comunque ben saldo e costituisce uno degli elementi su cui la critica alvariana ha più insistito fin dai suoi esordi.¹³

Tale influenza verghiana si avverte in particolar modo in alcuni racconti della fortunata raccolta *Gente in Aspromonte*, pubblicata per la prima volta nel 1930 dalla casa editrice fiorentina Le Monnier.¹⁴ Le affinità si riscontrano soprattutto nell'ambientazione regionale e rurale, nell'attenzione verso le classi più umili, nel tema della 'roba' o nella tecnica narrativa della regressione.¹⁵ La silloge di Alvaro si compone di tredici racconti di cui il primo e più lungo costituisce un vero e proprio romanzo breve. Sono tutte storie ambientate in Calabria o, in qualche caso, storie di calabresi emigrati: l'autore rappresenta una realtà umile, immobile, fuori dal tempo, legata ai ricordi d'infanzia, colta con sguardo nostalgico ma soprattutto critico nei confronti di quel mondo di miseria e di sofferenza governato da profonde ingiustizie sociali e sopraffazioni.

Se si guarda agli studi condotti sulla produzione letteraria di Alvaro si nota a colpo d'occhio che *Gente in Aspromonte* rappresenta senza dubbio l'opera più conosciuta e analizzata dello scrittore. Tuttavia l'attenzione riservata a questa raccolta si concentra il più delle volte sul lungo racconto iniziale eponimo (*Gente in Aspromonte*), che narra la catastrofe economica del pastore Argirò e della sua famiglia; mentre vengono spesso trascurati i dodici più brevi racconti successivi (*La pigiatrice d'uva*, *Il rubino*, *La zingara*, *Coronata*, *Teresita*, *Romantica*, *La signora Flavia*, *Innocenza*, *Vocesana e Primante*, *Temporale d'autunno*, *Cata dorme* e *Ventiquattr'ore*). Questi sono stati solo di rado oggetto di analisi approfondite,¹⁶ benché siano anch'essi di grande interesse per una comprensione completa della raccolta, nonché dell'intera produzione alvariana. Come spiega Maria Letizia Cassata, si tratta di racconti che ricostruiscono poeticamente la vita di una Calabria arcaica, tradizionale, dominata da passioni forti e totalizzanti:

¹² Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965, p. 48.

¹³ Al rapporto fra Alvaro e l'opera di Verga, e in genere la letteratura regionalistica, fanno riferimento tutte le principali monografie su Alvaro. Cfr. ad esempio A. Balduino, *Corrado Alvaro*, cit.; L. Alessandrini, *Corrado Alvaro*, cit.; V. Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, cit.; Paola Del Rosso, *Come leggere 'Gente in Aspromonte' di Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1994 (in particolare pp. 30-36); Walter Mauro, *Invito alla lettura di Alvaro*, Milano, Mursia, 1973; Giuseppe Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro. Tra sperimentalismo, denuncia e profezia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018 (in particolare pp. 17-33). L'accostamento fra i due scrittori, ormai da manuale, si ritrova anche nelle pagine dedicate ad Alvaro da E. Cecchi, *Prosatori e narratori*, cit.; da Eugenio Ragni, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in Enrico Malato (a cura di) *Storia della letteratura italiana*, vol. XVII, *Il Novecento*, Roma, Salerno, 2000, pp. 287-450, alle pp. 367-370 e da G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 195-197.

¹⁴ Paola Del Rosso, *Come leggere 'Gente in Aspromonte'*, cit., p. 23.

¹⁵ Cfr. G. Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro*, cit.

¹⁶ Tra gli studi che affrontano più nel dettaglio alcuni degli altri racconti di *Gente in Aspromonte* cfr. Pasquale Tuscano, *Motivi e forme dei racconti. 'Gente in Aspromonte'*, in Id., *Umanità e stile di Corrado Alvaro*, cit., pp. 105-133; Bruno Porcelli, *Il tema dell'esclusione nella raccolta «Gente in Aspromonte» di Alvaro*, in «Rivista di letteratura italiana», 3, 2006, pp. 121-129; Maria Vittoria Pugliese, *Una lettura di Corrado Alvaro: tre racconti di viaggio e di esilio*, in A. Giannanti e A.M. Morace (a cura di), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit., pp. 399-420; Georges Güntert, *Né dannunziano né verista. Corrado Alvaro e i racconti di «Gente in Aspromonte»*, in «Esperienze letterarie», XXIX, 3, 2004, pp. 19-42; P. Del Rosso, *Come leggere 'Gente in Aspromonte'*, cit.

sentimenti primitivi, assoluti e tragici, credenze e costumanze antiche, pregiudizi, magie, mescolanza di purezza e di peccato, amori improvvisi e definitivi. La vita, insomma, di una Calabria remota e vibrante, vista da uno sguardo che la giudica, ma la comprende, e soprattutto la trascrive, come si trascrive una storia che sarebbe errore non tramandare a tutti gli uomini moderni che hanno bisogno di attingere alla “forza genuina dell’uomo antico”.¹⁷

Nel racconto *La pigiatrice d’uva*, il secondo della raccolta, la narrazione procede in un crescendo di tensione che preannuncia il femminicidio finale della protagonista, «perpetrato per stroncare la libertà di colei che voleva infrangere sessualmente la sottomissione storica del suo ruolo».¹⁸

La breve narrazione si svolge in una vigna invasa dal sole e dall’afa, dove i vendemmiatori si accingono a pigiare l’uva. Tra di loro lavora anche una donna, oggetto di continui sguardi maschili. In particolare subisce le attenzioni di un uomo che lavora con lei e che le rivolge la parola chiedendole se vuole che le asciughi il sudore, ma la donna rifiuta la proposta con «voce cattiva». Il dialogo fa emergere un contrasto aperto fra i due: l’uomo le chiede il motivo della sua risposta sdegnosa e la donna replica iniziando a ridere, come a voler prendersi gioco di lui. A questo punto l’uomo si innervosisce e la minaccia di morte; ma la donna, mostrando di non temerlo, lo provoca apertamente rinfacciandogli di non averne il coraggio. Inoltre gli rivela in modo sfacciato di essere stata con altri uomini: «“Io sono stata di chi mi piace, e tu non mi piaci!”» (p. 82).¹⁹ Sebbene si percepisca una certa confidenza, l’autore non chiarisce quale tipo di rapporto intercorra fra i due personaggi: nel breve dialogo la donna accenna al fatto di averlo tradito, mentre l’uomo è risentito per qualcosa e le dice che dovrà chiedergli scusa; peraltro, più avanti, quando la donna gli chiede del vino da bere, il narratore precisa che quello a cui si sta rivolgendo è il «suo uomo». Potrebbe trattarsi quindi di un marito tradito o forse di un amante caduto in disgrazia. Successivamente arriva alla vigna il figlio del padrone, che da tempo non vedeva la vendemmia. Il ragazzo si avvicina ai vendemmiatori, prende del mosto con le mani giunte e poi, dopo aver bevuto e aver osservato la scena con nostalgico stupore, si allontana soddisfatto in sella al suo cavallo. La donna è molto attratta dal giovane e, con grida deliranti, rivela apertamente il suo desiderio, generando così la gelosia dell’uomo che si trova accanto a lei. Il racconto si chiude con l’immagine di quest’ultimo che «aveva messa la mano in tasca e si gingillava stupidamente con un coltello» (p. 84). La tragedia finale non viene quindi rappresentata, ma Alvaro ne descrive abilmente i segnali premonitori.

La protagonista, di cui già il titolo del racconto dichiara l’appartenenza sociale, è una delle più interessanti tra le numerose figure femminili che campeggiano nella narrativa alvariana. Lo scrittore «guardò sempre alla donna, di ogni età e di ogni

¹⁷ Maria Letizia Cassata, *Corrado Alvaro. Introduzione e guida allo studio dell’opera alvariana. Storia e Antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 57.

¹⁸ Aldo Maria Morace, *Introduzione a Corrado Alvaro, Gente in Aspromonte*, a cura di Aldo Maria Morace, Milano, Garzanti, 2021, p. XXIV.

¹⁹ D’ora in poi tutte le citazioni dalla *Pigiatrice d’uva* sono tratte da Corrado Alvaro, *Gente in Aspromonte*, cit.

estrazione sociale, con partecipe simpatia e affetto»,²⁰ basti pensare che dei tredici racconti (senza considerare i vari personaggi femminili che compaiono in quello iniziale), più della metà hanno una donna per protagonista o tra i personaggi principali: Crisolia nella *Zingara*, la pigiatrice d'uva, Coronata, Teresita, Flavia, Innocenza e Cata nei racconti omonimi, Padella in *Romantica*, Immacolata in *Temporale d'autunno*. Queste figure femminili «in Alvaro hanno quasi sempre qualcosa di animalesco, di primitivo, di meravigliosamente infantile e sono immerse in una luce di innocenza e di dolore». ²¹ Anche la pigiatrice d'uva, quindi, appartiene a questo universo femminile alvariano, ma la sua personalità forte e ribelle rispetto alle imposizioni del ristretto mondo in cui vive, la rende una figura sovversiva, che pure sarà costretta a soccombere al dominio maschile.

Sotto molti aspetti, pur con le dovute differenze, il personaggio della pigiatrice d'uva non può non ricordarci quello della Lupa, delineato nell'omonima novella di Giovanni Verga inclusa nella raccolta *Vita dei campi* (1880). Le somiglianze non si limitano alle sole protagoniste, ma riguardano l'intero impianto narrativo dei due racconti: Alvaro, insomma, sembra prendere proprio *La Lupa* verghiana come modello di riferimento per scrivere il suo racconto. La dipendenza fra i due testi appare alquanto evidente se si considerano diversi indizi e numerose corrispondenze che si cercherà di analizzare di seguito.

Come è noto, la novella di Verga ha per protagonista la gnà Pina, una donna non più giovane ma ancora sensuale, soprannominata "la Lupa" per via della sua insaziabilità carnale. Un giorno la donna si innamora di Nanni, giovane compagno di lavoro nei campi, e non esita a rivelargli apertamente il suo sentimento. Il ragazzo però la rifiuta, aspirando invece alla figlia di lei, Maricchia. Pur di stargli accanto, la donna costringe quest'ultima a sposare Nanni, riservandosi un cantuccio nella cucina della casa. Dopo il matrimonio, però, la gnà Pina non cessa di tentare il genero anche davanti a sua figlia, che si disperava per il disonore arrecatole dalla madre. Da parte sua, Nanni non riesce a resistere alla sensualità demoniaca della donna e le intima più volte di allontanarsi da lui. Alla fine, disperato ed esasperato, decide di uccidere la Lupa con una scure. Anche qui Verga non mostra direttamente la scena conclusiva, ma termina il racconto un attimo prima che la tragedia avvenga, facendoci però intuire chiaramente l'esito finale.

A una prima considerazione generale, fra il racconto di Verga e quello di Alvaro emergono già numerose corrispondenze subito evidenti. Intanto in entrambi i casi la vicenda si svolge in un ambiente rurale e la protagonista è una donna del popolo impegnata come lavoratrice nei campi: in Verga mietitrice di grano, in Alvaro pigiatrice d'uva. Entrambe le donne, inoltre, sono innamorate di un giovane e non si fanno scrupoli nel rivelare apertamente il proprio desiderio dirompente. Nelle due storie, poi, troviamo un triangolo amoroso tra una donna sensuale e innamorata, un

²⁰ Pasquale Tuscano, *Motivi e forme dei racconti*. 'Gente in Aspromonte', in Id., *Umanità e stile di Corrado Alvaro*, cit., p. 106.

²¹ A. Balduino, *Corrado Alvaro*, cit., pp. 42-43.

uomo oggetto del desiderio carnale e un personaggio geloso: nella *Lupa* abbiamo rispettivamente la gnà Pina, Nanni e Maricchia, mentre nella *Pigiatrice* troviamo la protagonista stessa, il giovane figlio del padrone e l'uomo che lavora con lei. Infine i due racconti hanno il loro culmine nel femminicidio finale delle protagoniste che però, in entrambe le storie, non viene mostrato. Tuttavia se nel primo caso l'uccisione è attuata dal giovane amato perché non sa resistere alla debolezza della carne, nel secondo è invece l'uomo geloso a preparare il delitto. È opportuno sottolineare che il mestiere della pigiatrice, con il suo richiamo all'abbondanza e al piacere del vino, amplifica implicitamente una sensualità che si discosta dalla durezza del lavoro dei campi della mietitrice di grano: immersa in un'azione che implica il contatto diretto e intimo con l'uva, la pigiatrice trasmette una vitalità carnale, come se il suo stesso gesto di schiacciare i grappoli richiamasse un atto di passione. Di contro, la mietitrice è più legata a una tradizione di sacrificio e fatica, dove il raccolto rappresenta il lavoro e la sussistenza, piuttosto che l'eccesso sensuale.

Si può subito notare come le due vicende si svolgano in giornate molto calde. Nella *Lupa* leggiamo che «il sole batteva a piombo» (p. 84)²² e troviamo la gnà Pina che si aggira sui «sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa» (p. 86). La soffocante canicola caratterizza anche il racconto di Alvaro, che pone il dato meteorologico proprio nell'*incipit* del suo racconto: «Pareva che il tempo si volesse tenere. L'afa era ancora pesante, il cielo velato di vapori» (p. 79); e più avanti: «il sole bucava e infocava il cielo disperdendone i vapori» (p. 79). La scelta verghiana (poi ripresa dallo scrittore calabrese) di ambientare la storia sullo sfondo di una campagna estuosa, battuta da un sole implacabile non è casuale. Infatti l'arsura diventa, simbolicamente, un «correlativo oggettivo dell'ardore sessuale del personaggio»;²³ tale equivalenza ci viene confermata dal racconto stesso dell'innamoramento della Lupa: «sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto, e provare, fissandolo negli occhi, la sete che si ha nelle ore calde di giugno, in fondo alla pianura» (p. 84).

Un altro elemento comune interessante riguarda le note di colore rosso, limitate ma significative in Verga e più numerose in Alvaro. Questo colore assume una duplice valenza: allude da un lato alla passione amorosa delle due protagoniste, dall'altro al sangue che preannuncia il tragico finale. Per ben due volte, nella descrizione della Lupa, si mettono in evidenza le sue labbra rosse («labbra fresche e rosse»; «con le sue labbra rosse», p. 83), mentre nell'epilogo la donna che va incontro al suo assassino tiene nelle mani dei «manipoli di papaveri rossi» (p. 89). Tale nota di colore, evidenziata nel momento conclusivo di massima tensione, ha proprio la funzione di segnalare che sta per concretizzarsi l'esito cruento (i papaveri, peraltro, sono tradizionalmente anche un simbolo legato alla morte). Nella *Pigiatrice d'uva*,

²² D'ora in poi tutte le citazioni dalla *Lupa* sono tratte da Giovanni Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 1987, pp. 83-89.

²³ Guido Baldi, *Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del 'diverso'*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 36, 1/2, 2007, pp. 121-127, a p. 123.

Alvaro riprende questa simbologia cromatica in modo ancora più diffuso. Intanto il rosso è il colore dell'uva, del vino e del mosto di cui l'intera scena è macchiata. L'immagine della donna che immerge i suoi piedi nel palmento per spremere l'uva, sporcandosi con il succo rosso che fuoriesce, ci rievoca visivamente quasi la scena di un film splatter: «Sotto il suo passo si sfranse un grappolo nero e greve, mille grappoli la circondarono come una schiuma di un mare rosso e le dipinsero una graziosa scarpetta sulla pelle bruna» (p. 81), e più avanti leggiamo che «ella affondava nel rosso elemento come una disperata» (*ibidem*). L'accostamento dell'immagine del vino a quella del sangue, per altro, ci viene suggerito proprio da una similitudine presente nel testo, dove si dice che «il liquido scendeva come da una ferita troppo larga» (*ibidem*). Infine sempre rosso è il fazzoletto con cui la donna si copre la testa per proteggersi dal sole («vi pose sopra un fazzoletto rosso per difendersi dal sole», *ibidem*).

Ma la forte presenza del vino, come molti indizi ci inducono a pensare, rimanda anche al tema del furore bacchico. Nel racconto alvariano, infatti, vediamo i vendemmiatori che si passano la bottiglia del vino vecchio «come se suonassero la trombetta della follia» (p. 80) e, ancora, la donna si muove nel palmento «con un moto che pareva di danza» (p. 81) e «muoveva le gambe in un ritmo continuo e uguale come chi debba ballare per scommessa» (p. 82). In effetti, come nota Paola Del Rosso, «il linguaggio sinuoso dei gesti della donna, paragonabile ad una danza sotto il sole cocente, con l'odore del mosto reso ancora più acre dalla calura, induce lo spunto iniziale verso la progressiva assunzione di un erotismo dionisiaco scoperto».²⁴ La presenza bacchica del vino, nonostante non ci troviamo più in una vigna, compare anche nella *Lupa*, quando la protagonista sveglia Nanni offrendogli da bere: «Svegliati! disse *la Lupa* a Nanni che dormiva nel fosso, accanto alla siepe polverosa, col capo fra le braccia. Svegliati, ché ti ho portato il vino per rinfrescarti la gola» (p. 86). Qui il gesto di portare il vino preannuncia il soddisfacimento del desiderio amoroso: la donna placherà infatti la sua sete avendo la meglio sul genero, che non potrà resistere alla tentazione. I tratti pagani e demoniaci della donna emergono chiaramente già nella sua descrizione iniziale:

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.

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina. Per fortuna *la Lupa* non veniva mai in chiesa, né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltare messa, né per confessarsi. – Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei (p. 83).

²⁴ P. Del Rosso, *Come leggere 'Gente in Aspromonte'*, cit., pp. 66-67.

La gnà Pina, insomma, è una donna che rompe gli schemi e che vive liberamente il proprio *eros* («si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio», *ibidem*), che non si cura del giudizio degli altri, e proprio per questo viene condannata dalla società che la circonda. Tale libertà sessuale si può riscontrare anche nel personaggio della pigiatrice d'uva, e viene resa esplicita nel dialogo sdegnoso con l'uomo:

«Se tu avessi questo coraggio io non ti tradirei». Diceva così, e muoveva le gambe in un ritmo continuo e uguale come chi debba ballare per scommessa. [...] Ella aggiungeva con la sua voce più aspra: «Io sono stata di chi mi piace, e tu non mi piaci! Ecco: vedi che non sei buono a uccidermi? Tu lo sai e stai zitto. Tu non mi farai mai nulla. E allora io faccio quello che mi piace» (p. 82).

Nella seconda parte del racconto, il giovane figlio del padrone arriva alla vigna attraversando un campo di lupini. Questo riferimento al 'legume verghiano' per eccellenza, tanto familiare ai lettori dei *Malavoglia* e qui messo in evidenza per ben due volte, potrebbe essere una chiara spia della dipendenza dal modello. Non appena la pigiatrice vede il giovane, viene presa da un moto di passione che in un primo momento cerca di trattenere. Dopo aver visto il ragazzo assaggiare il mosto con le mani, anche lei «come per coprire il silenzio ostile, disse al suo uomo: “Mi fai bere?”» (p. 84). La donna, insomma, beve il vino a imitazione del giovane, come per dare sfogo simbolicamente a quel desiderio sessuale che si sta sforzando di trattenere e che, a differenza della Lupa, non potrà soddisfare concretamente. Infatti mentre beve dalla latta guarda il giovane accanto a lei, ma allo stesso tempo «si vedeva gli occhi specchiati nel mosto cupo» (*ibidem*), come a presagire, ancora una volta, l'esito funesto che quel suo desiderio illecito provocherà. L'atto di bere il vino, quindi, da un lato soddisfa metaforicamente il desiderio sessuale che non può essere soddisfatto nella realtà, dall'altro preannuncia il sacrificio di sangue finale. Non appena il ragazzo va via in sella al suo cavallo, la donna esclama: «Fa caldo» (*ibidem*) – l'aumento del calore coincide non a caso con l'aumento della passione – e il desiderio che lei aveva fino ad allora trattenuto esplose improvvisamente in un pianto che subito si trasforma in urla deliranti:

«Voglio quell'uomo, lo voglio andare a cercare. Non voglio più nessuno, nessun altro che lui. Andate via tutti quelli che mi state intorno. Io non sapevo che esistesse quell'uomo. Perché non me lo hanno mai fatto vedere?» (*ibidem*).

Questa esternazione finale riprende l'omologa dichiarazione fatta dalla Lupa a Nanni, anch'essa reiterata per tre volte: «Te voglio! Te voglio che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!» (*ibidem*). Le insistenze della donna, che si rifiuta di tenersi lontana da Nanni, come da lui più volte richiesto, portano il giovane all'exasperazione: egli vorrebbe razionalmente cessare di incontrare la Lupa, ma la «tentazione dell'inferno» (p. 87) è più forte della sua volontà, tanto che spesso è lo stesso ragazzo che va in cerca della donna:

Ma nell'aia ci tornò delle altre volte, e Nanni non le disse nulla. Quando tardava a venire anzi, nell'ora fra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte – e dopo si cacciava le mani nei capelli, e le ripeteva ogni volta: Andatevene! andatevene! Non ci tornate più nell'aia! – (pp. 86-87).

Alla fine, non potendo più nulla contro le insistenze della gnà Pina, si decide ad attuare il gesto estremo, che viene apertamente annunciato alla donna con una minaccia:

– Sentite! le disse, non ci venite più nell'aia, perché se tornate a cercarmi, com'è vero Iddio, vi ammazzo!
– Ammaziami, rispose *la Lupa*, - ché non me ne importa; ma senza di te non voglio starci (p. 88).

Come si è già accennato, una scena molto simile a questa la ritroviamo anche nella *Pigiatrice d'uva*: qui l'uomo geloso minaccia apertamente di morte la donna e lei, proprio come la *Lupa*, gli tiene testa rispondendogli a tono, ma con ancora maggiore risolutezza e determinazione, mostrando di non temerlo affatto:

L'uomo, curvo sulla caldaia, mostrava la sua pelle scura e vellosa fra le lacerature del vestito. Con la testa china sul mosto soffocante, cominciò a dire con una voce da ubriaco: «Io ti ucciderò, un giorno, ti ucciderò». «Non lo saprai fare». «Lo vedrai». «Perché non lo fai adesso?» «Ora devi finire il tuo lavoro». «Per questo? Fallo se hai coraggio». «Tu mi dovrai chiedere perdono in ginocchio, prima, e poi...» «Se tu avessi questo coraggio io non ti tradirei». [...] Ella aggiungeva con la sua voce più aspra: «Io sono stata di chi mi piace, e tu non mi piaci! Ecco: vedi che non sei buono a uccidermi? Tu lo sai e stai zitto. Tu non mi farai mai nulla. E allora io faccio quello che mi piace». All'ombra del fazzoletto rosso le sue labbra si muovevano con uno straordinario rilievo, come quelle eterne e inflessibili delle statue. «Scendi giù». le disse l'uomo. «Se vuoi uccidermi, puoi farlo qui» (p. 82).

In entrambi i casi le minacce si concretizzeranno nel femminicidio, che però nel racconto di Alvaro risulta decisamente più prevedibile. Nello scrittore calabrese infatti, accanto a maggiori elementi di colore, ritroviamo la riproposizione di una situazione più convenzionale rispetto a Verga: mentre nella *Lupa* l'omicidio è compiuto dal giovane amato, in un atto di passione incontrollata che rivela la complessità e la fragilità delle emozioni umane, *La pigiatrice d'uva* presenta una dinamica più stereotipata e lineare, dove il delitto è classicamente orchestrato dall'uomo geloso. Sia Verga sia Alvaro scelgono comunque di lasciare il femminicidio al di fuori della narrazione, limitandosi ai soli segnali premonitori: ci vengono mostrate le armi del delitto, i sentimenti che lo scateneranno, le parole che lo annunciano, ma, come avviene nella tragedia greca, lo spettatore-lettore non viene messo direttamente davanti all'azione cruenta. Il racconto, interamente costruito sul non detto e sulla reticenza, viene quindi ridotto all'essenziale e si focalizza su quei dettagli che lasciano solo intuire al lettore l'esito finale. A proposito della *Lupa*, tale processo di sottrazione viene spiegato bene da Luperini:

La rappresentazione è ellittica non solo all'inizio del paragrafo ma anche alla fine. Il processo variantistico mostra come Verga abbia consapevolmente escluso una raffigurazione completa dell'omicidio eliminando ogni particolare troppo esplicito (come il conclusivo “levando” e/o “fendendo la scure” attestato

dall'autografo e poi cassato). La rappresentazione risulta perciò potentemente scorciata. Isolato temporalmente, escluso dalla logica lineare della contiguità e della progressione narrativa, il dramma acquista un rilievo assoluto, che lo avvicina alla concentrazione della tragedia classica. Senza averne però la compattezza, perché si frantuma in segmenti di tensione spasmodica, in frammenti di disarticolata energia e violenza che semmai anticipano già il clima primonovecentesco dell'espressionismo.

La tecnica del montaggio, che costruisce un procedimento a sbalzi, fondato sulla giustapposizione di sequenza a sequenza e sulla forza della cesura, del chiaroscuro violento e del cortocircuito bruciante, ha sostituito quella della tessitura che lega, connette, spiega, organizza. La novella per certi versi anticipa e per altri fiancheggia tecniche che il cinema all'inizio del secolo comincia a impiegare su vasta scala.²⁵

Quello che lo studioso dice a proposito della tecnica utilizzata da Verga si può replicare anche per il caso di Alvaro, che riprende il modello verghiano tanto nei temi quanto nello stile narrativo. Infatti anche per il racconto alvariano si è parlato di "tecnica cinematografica":

Dopo l'ampia descrizione d'apertura (atta anche a suggerire il motivo della gelosia, su cui il finale si soffermerà con la consueta indeterminatezza), l'esile storia si svolge pertanto con la rapidità di una duplice rivelazione, fra un'apparizione ed una dissolvenza condotte con tecnica cinematografica, attraverso l'incalzante giustapposizione di sequenze paratattiche ed il mutevole focalizzarsi dell'obiettivo sui singoli componenti di questo triangolo ideale.²⁶

Come si è visto, insomma, Alvaro non fa altro che riprendere gli indizi e la simbologia già presenti nel racconto di Verga e calarli in una trama differente, ma amplificando tutti i segnali significativi. Registriamo, ad esempio, l'aumento delle note di colore rosso, che nella *Pigiatrice* appaiono molto più evidenti e diffuse, la maggiore risolutezza con cui la donna controbatte all'uomo che la minaccia o la più marcata sottolineatura del calore atmosferico, che Alvaro pone in apertura proprio per dare maggiore forza al valore simbolico che esso rappresenta. Inoltre, per rimanere in ambito cinematografico, nel racconto alvariano la tensione crescente viene più volte evidenziata anche dalla costante "colonna sonora" dell'ambiente naturale: «la voce delle cicale saliva di tono, si portava in alto tutte le voci dei campi, e, tutta la terra, gridando come un mare, era colma d'un silenzio assordante» (p. 80); «la rabbia delle cicale assalì il sonno pesante del pomeriggio, e pareva che un torrente di suoni si versasse sulla terra dai cieli aperti» (p. 82); e in fine «la voce delle api le ronzava interminabilmente negli orecchi» (p. 84). Si vede, insomma, come il racconto di Alvaro, pur rifacendosi al modello verista, risenta della sensibilità del decadentismo europeo e delle nuove esperienze novecentesche. Ne sono spia il ricorso a uno stile lirico, con l'utilizzo di figure retoriche quali l'ossimoro («tutta la terra [...] era colma d'un silenzio assordante»; «istante di lucida follia», p. 80), la sinestesia («nell'aria ancora squillante per il fresco notturno», p. 79; «qualche canto era interrotto da un grido pungente», p. 80) e le numerose similitudini («qualche fiocco di nuvole era spiaccicato come una pennellata»; «i pampini erano gelosi come vesti», p. 79; «le sue

²⁵ Romano Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 99-111, a p. 107.

²⁶ P. Del Rosso, *Come leggere 'Gente in Aspromonte'*, cit., pp. 66-67.

vene azzurre inseguivano come freschi ruscelli», p. 81), nonché di un panismo scoperto: quella che viene descritta è una natura viva e umanizzata che si fonde e partecipa all'esperienza dei personaggi che si muovono al suo interno. La descrizione si arricchisce di elementi che coinvolgono tutte le sfere sensoriali: oltre all'intensa canicola e all'afa soffocante, troviamo numerose sensazioni olfattive («un odore denso era dappertutto»; «una matassa di odori vischiosi», p. 79; «l'aroma delle piante bruciate dal sole si mescolava a quello dolce e inebriante delle uve», p. 80; «sentì come un odore di foresta selvaggia intorno», p. 83), uditive («s'intonavano canzoni cui si rispondeva da vite a vite»; «i peri e i peschi buttavano giù con un tonfo qualche frutto troppo maturo», p. 79; «una lunga armonia scrosciante si levò dall'attiguo campo di lupini che rumoreggiavano secchi nel loro guscio con la voce di mille raganelle», p. 83) e visive, rese attraverso il dispiegamento di una molteplicità di colori vividi («i pomodori rossi e le melanzane turchine, le fiammelle dei peperoni», p. 80). In tutta la narrazione si percepisce un senso di mistero e di significati nascosti in cui si possono riconoscere accenni di quel realismo magico bontempelliano con cui Alvaro segnò la propria distanza dalla tradizione verista («i grappoli appiattati nell'ombra *divenivano misteriosi* come tutti gli esseri umani che si affacciano alla vita»; «*come in una stanza segreta piena d'inquiete suggestioni*», p. 79; «affondò il piede fra i grappoli, che fecero un *vago rumore di cosa segreta*»; «si riparava dall'arsura delle loro occhiate *nei verdi segreti fra vite e vite*», p. 81; «i rami carichi dei meli e dei peschi cominciavano ad agitarsi *animando di sé il paesaggio intorno*», p. 84).²⁷

Pur nelle differenze di stile e di sensibilità, entrambi i racconti ci propongono comunque una stessa visione del mondo disillusa e pessimistica, e rappresentano un contesto sociale chiuso e arretrato. Le due donne protagoniste vengono uccise per la loro intraprendenza. Sono due donne che non si adeguano al ruolo tradizionale che le vorrebbe sottomesse al dominio maschile: sono ribelli, vorrebbero imporre la propria volontà, e per questo vengono punite. Come afferma Gabriella Alfieri, «la Lupa che va incontro a Nanni armato di scure consente il ristabilimento di un ordine e di un sistema chiuso con cui non si conciliano la sua bellezza e la sua passionalità».²⁸ In definitiva l'intento degli assassini è proprio quello di ristabilire questo ordine sociale in cui la donna deve rimanere rinchiusa entro i confini di quel ruolo che la società le impone. In questo tipo di realtà le donne sono oggetti passivi del sentimento amoroso ed erotico maschile, e non possono diventare soggetti attivi: una tale inversione dei ruoli non è tollerata. Secondo Baldi, «La donna sessualmente libera è pericolosa, fa paura perché non rispetta le istituzioni [...], minaccia la stabilità sociale, gli equilibri sanciti da una tradizione secolare, fa vacillare il dominio maschile».²⁹

Allo stesso modo, anche quella che viene descritta da Alvaro in *Gente in Aspromonte* è una società primitiva, chiusa, oppressa da una secolare arretratezza, che continua a

²⁷ Il corsivo delle citazioni è mio.

²⁸ Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 137.

²⁹ G. Baldi, *Le ambivalenze della Lupa*, cit., p. 122.

vivere secondo regole crudeli immutate nel tempo. Qui, ogni tentativo di rovesciare l'ordine delle cose finisce per essere soffocato. Si pensi ad Antonello, protagonista del racconto iniziale, che dopo il suo gesto di ribellione viene arrestato; a Vocesana (nel racconto *Vocesana e Pimante*) che verrà catturato dai carabinieri a seguito dell'uccisione del suo eterno rivale Primante; o alla stessa pigiatrice d'uva, uccisa perché si è ribellata al suo uomo, e quindi all'ordine patriarcale. Ci troviamo in una realtà, insomma, in cui la giustizia sembra intervenire non contro i soprusi dei più forti, ma per ristabilire l'ordine costituito e punire le ribellioni dei più deboli. In questo contesto, i personaggi della Lupa e della pigiatrice d'uva si impongono come espressioni di una femminilità che oggi non esiste più. Entrambe sono il frutto di una stagione antica della civiltà, una stagione «amara e mitica, tenace nella fatica, non disposta a barattare i propri sentimenti, ad alienare le proprie scelte».³⁰ Proprio qui risiede il motivo del loro fascino e, soprattutto, «di un'alta e ammonitrice lezione di vita».³¹

³⁰ P. Tuscano, *Motivi e forme dei racconti*, cit., p. 117.

³¹ *Ibidem*.