

# Progetto Manuzio



**Pietro Gibellini**

**Tre coltellate per compare Turiddu**



[www.liberaliber.it](http://www.liberaliber.it)

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:

## E-text

Editoria, Web design, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Tre coltellate per compare Turiddu

AUTORE: Gibellini, Pietro

TRADUTTORE:

CURATORE: Gibellini, Pietro

NOTE: si ringrazia il Prof. Pietro Gibellini  
per averci concesso il diritto di  
pubblicazione.

DIRITTI D'AUTORE: sì

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza  
specificata al seguente indirizzo Internet:  
<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

TRATTO DA: Pietro Gibellini  
"Tre coltellate per compare Turiddu"  
in "Strumenti critici", 72  
agosto 1993  
pp. 205 - 223.

CODICE ISBN: informazione non disponibile

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 10 luglio 2000

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità media

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

ALLA EDIZIONE ELETTRONICA HANNO CONTRIBUITO:  
Pietro Gibellini

REVISIONE:

Pietro Gibellini

Catia Righi, [catia.righi@risorsei.it](mailto:catia.righi@risorsei.it)

PUBBLICATO DA:

Alberto Barberi

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni: <http://www.liberliber.it/sostieni/>

Pietro Gibellini

## Tre coltellate per compare Turiddu.

Lettura antropologica di *Cavalleria rusticana*

- E tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato. Ora tua madre lascerà stare le galline.

Qual è l'ultima parola di compare Turiddu, e di *Cavalleria rusticana*?

Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non poté profferire nemmeno: - *Ah! mamma mia!*<sup>1</sup>

Più che a un'esclamazione strozzata in gola, potremmo pensare a un'espressione asemantica, all'equivalente fraseologico di un *amen* o di un *bif*, per esprimere la repentinità del trapasso. Ma l'abbozzo autografo ci documenta che l'ultimo pensiero del moribondo era davvero per la vecchia madre:

- Ah! la mia povera vecchia, esclamò [*poi corretto in gemette*].

Quell'esclamazione detta dall'autore, e mancata dal personaggio che entra in un solo istante nel regno eterno del silenzio, era già risuonata, nel duetto fra Turiddu e Santa:

Come il babbo mise Turiddu fuori dell'uscio, la figliuola gli aprì la finestra, e stava a chiacchierare con lui tutta la sera, che tutto il vicinato non parlava d'altro.

- Per te impazzisco, diceva Turiddu, e perdo il sonno e l'appetito.

- Chiacchiere.

- Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti!

- Chiacchiere.

- Per la Madonna che ti mangerei come il pane!

- Chiacchiere!

- *Ah! sull'onor mio!*

- *Ah! mamma mia!*

Insinuata quasi con noncuranza, la battuta chiudeva a mo' di esempio breve, come un "eccetera", il fraseggio di Santa e Turiddu, davanti al "coro" del vicinato. Ma la sua collocazione in clausola, e la perfetta simmetria con la battuta che la precede («Ah, sull'onor mio!»), ci porta fuori dallo spazio veristico come dalla mera significazione letterale. Ci porta entro uno spazio tragico in cui vengono a irriducibile conflitto la legge degli uomini e la legge degli dei: la legge dell'«onore» contro la legge delle Madri. Moderna Antigone, la protagonista della *Lupa*

---

<sup>1</sup> Citiamo dall'edizione critica di *Vita dei campi*, a c. di C. Riccardi (Edizione nazionale - Le Monnier, Firenze, 1987) che assume come testo-base l'*editio princeps* del 1880.

anteponeva la legge della sua passione alle norme del villaggio: a costo della vita. Ma non si modella su di un analogo statuto tragico anche *Cavalleria rusticana*?

I lettori più accorti non hanno mancato di rilevare la teatralità virtuale di *Cavalleria*.<sup>2</sup> È una teatralità latente nella forma novellistica, ben prima (e forse ben più) che nella tarda riscrittura scenica.<sup>3</sup> La prima parte della novella ha la cadenza di un dramma, che contempla anche scene da commedia, come accade nel brioso dialogo di corteggiamento fra Turiddu e Santa, vero duetto fra tenore e soprano. Ma nella seconda parte il tono è quello della tragedia, o dell'epos tragico: e la lettura (che non sapremmo immaginare se non ad alta voce) esige un drastico rallentamento, necessario a temperare il bruciante avvicinamento di sequenze operato dalla scrittura verghiana che omette i segmenti diegetici di connessione. Come quando, ad esempio, l'autore associa, con una tecnica da dissolvenza incrociata, il dialogo fra Lola e Turiddu prima della confessione e il monologo vendicativo di Santa in chiesa come battute di un unico dialogo,<sup>4</sup> o quando collega i due addii - quello di Turiddu alla madre la sera, quello di Alfio a Lola all'alba - "condensandoli" in una sorta di fraseggio ininterrotto, entro una sola unità spazio-temporale.<sup>5</sup>

Punto di svolta fra commedia e tragedia è l'invito di Lola a Turiddu, rovescio penitenziale del primo mancato saluto al reduce. Allora Lola, incontrando Turiddu dopo la lunga assenza dal villaggio, non s'era fatta «né bianca né rossa quasi non fosse stato fatto suo». Ora, spiando dalla finestra, dietro il vaso di basilico, il fraseggio amoroso di Turiddu e di Santa, si fa «pallida e rossa»:

Lola che ascoltava ogni sera, nascosta dietro il vaso di basilico, e si faceva *pallida e rossa*, un giorno chiamò Turiddu.

- E così, compare Turiddu, gli amici vecchi non si salutano più?

La svolta è impressa, e la parola-chiave che la rimarca è proprio «saluto», amaro rovesciamento di uno stilema amoroso e spirituale; quel saluto dal balcone, anziché configurarsi

<sup>2</sup> Nel "cappello" a *Cavalleria rusticana* della sua *Letteratura dell'Italia unita* (Sansoni, Firenze, 1968, p. 144) Gianfranco Contini richiama un passo di Riccardo Bacchelli del 1922 («Un tal senso di studioso giuoco nello stile ricco, colmo e leggero, saturo di passione, di costume e di carattere, è soltanto greco e della grecità migliore [...] La passione opera negli animi dei personaggi di *Cavalleria* traendoli alla catastrofe come nella tragedia opera la volontà del fato»). Osserva il Contini che «il giudizio varrebbe, naturalmente, anche se riguardasse, com'è possibile, il dramma», e allega una pagina di Massimo Bontempelli, del 1940, riguardante la «brevità» della scrittura verghiana, che «non dà l'impressione di velocità», costruita com'è con la prodigiosa «soppressione» dei passaggi intermedi; che ci pare un implicito invito a leggere la novella come una tragedia greca, con un tempo rituale e lento che concentra, per la regola dell'unità, l'azione di qualche giorno in poche ore.

<sup>3</sup> Verga sembra incline a considerare la trascrizione scenica un impoverimento, come scrive al Capuana il 24 febbraio 1888: «c'è sempre una diminuzione dell'opera d'arte, nel passare per un'altra interpretazione, fosse pure Domeneddio l'interprete» (*Carteggio Verga-Capuana*, a c. di G. Raya, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984, p. 291). Nel caso specifico della *pièce* teatrale tratta da *Cavalleria* e rappresentata nel 1884 dalla Duse, con la quale l'autore si complimentò («*Cavalleria* appartiene più a te che a me»), Capuana s'era dimostrato soddisfatto: «Ho letto e mi son confermato in una idea [...]: che pel modo come noi intendiamo il romanzo e la novella, da questi al dramma propriamente detto c'è proprio un passo e non molto difficile» (*Carteggio* cit., lettera del 12 ottobre 1883).

<sup>4</sup> «- Domenica voglio andare a confessarmi, ché stanotte ho sognato dell'uva nera - disse Lola. - Lascia stare! lascia stare! - supplicava Turiddu. - No, ora che s'avvicina la Pasqua, mio marito lo vorrebbe sapere il perché non sono andata a confessarmi. - Ah! - mormorava Santa di massaro Cola, aspettando ginocchioni il suo turno dinanzi al confessionario dove Lola stava facendo il bucato dei suoi peccati. - Sull'anima mia non voglio mandarti a Roma per la penitenza!».

<sup>5</sup> «- Mamma, le disse Turiddu, vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più? Datemi un bel bacio come allora, perché domattina andrò lontano. Prima di giorno si prese il suo coltello a molla, che aveva nascosto sotto il fieno quando era andato coscritto, e si mise in cammino pei fichidindia della Canziria. - Oh? Gesummaria! dove andate con quella furia? - piagnucolava Lola sgomenta, mentre suo marito stava per uscire. - Vado qui vicino, - rispose compar Alfio - ma per te sarebbe meglio che io non tornassi più».

nel gesto salutare di una Beatrice stilnovista, schiude l'ingresso all'abisso dell'adulterio e della rovina. (Con analogo ribaltamento ideale, nei *Malavoglia* la Provvidenza si degrada a nome di una barca colata a picco con un carico di lupini del malaugurio: legume maledetto per l'immaginario popolare, secondo un'ipotesi folklorica cui la critica verghiana non sembra aver prestato adeguata attenzione):<sup>6</sup>

- E così, compare Turiddu, gli amici vecchi non si *salutano* più?
  - Ma! sospirò il giovinotto, beato chi può *salutarvi*!
  - Se avete intenzione di *salutarmi*, lo sapete dove stò di casa! - rispose Lola.
- Turiddu tornò a *salutarla* così spesso che Santa se ne avvide...

Lola s'è fatta pallida e rossa. Come un sapiente ricamatore, Verga, nel suo dettato scabro e concentratissimo, riprende i particolari a distanza: e dettagli che sembravano meri tocchi esornativi - sparsi con vigile avarizia in una scrittura programmaticamente povera - appaiono parti di un assieme costruito per simmetrie. E acquistano il valore di segni rivelatori. Il primo e il secondo colloquio fra Lola e Turiddu sono collegati, oltre che dalla tecnica interlocutoria di lui («Beato chi si vede» là, «...beato chi può salutarvi» qui), dal colorito del volto di lei. Così, il colore di Lola viene posto a contrasto con il rossore di Santa corteggiata da Turiddu:

Ella, per non farsi *rossa*, gli tirò un ceppo che aveva sottomano, e non lo colse per miracolo.

Pochi tratti concede il narratore all'illustrazione dei sentimenti dei personaggi: li concreta in gesti, li fisicizza (tanto diversa, anche nella giovanile fase di più smaccata imitazione verghiana, l'attitudine del D'Annunzio novelliere)<sup>7</sup>. Ma, ripigliando il sintagma bianco-rosso, per rovesciarlo dal negativo al positivo (dall'assenza di colore come indifferenza, al cambiamento di colore), Verga introduce una variazione rilevante: «pallida» al posto di «bianca». Si avverte, in quel pallore, una tremenda intensità, una forza quasi etimologica che calamita per alone il nucleo semantico della morte. Dal mutato colore di Lola, e dall'adulterio che ne consegue, velato dal Verga con il *pudore* d'un antico tragediografo, scaturirà la catastrofe. Con sobrietà essenziale, Verga insinua coi due colori la tensione della tragedia: il rosso della passione e il bianco della morte; rossa è Santa, innamorata, bianco-rossa Lola, portatrice di passione e di rovina; solo bianco sembra essere Alfio, l'omicida.

Pallido dev'essere infatti il colorito assunto da compare Alfio, quando ascolta la delazione di Santa, nonostante Verga si limiti a dirci che il carrettiere «cambiò di colore»:

Compare Alfio era di quei carrettiere che portano il berretto sull'orecchio, e a sentir parlare in tal modo di sua moglie *cambiò di colore* come se l'avessero accoltellato.

Colore d'ira, colore di spavento, il pallore è comunque color mortale: «come se l'avessero accoltellato». Seguendo un'antica tecnica epico-tragica, Verga annuncia per tempo la catastrofe; alla *suspense*, preferisce il presentimento, insinua una profezia: e il coltello balena qui per

---

<sup>6</sup> In nota a un mio saggio del 1979 (poi in *Lògos e mythos*, Olschki, Firenze, 1986) segnalavo come negli *Indici delle fiabe abruzzesi* redatti da Costanzo Del Monte Tammaro si trovasse diffusa in area abruzzese la leggenda della Madonna che, fuggendo col Bambino dagli sgherri di Erode, veniva prima rivelata agli inseguitori dallo scricchiolio dei lupini calpestati, poi celata e protetta dalla fave rapidamente verdeggianti, donde la maledizione ai primi legumi e la benedizione ai secondi. Non sarà stata diffusa anche in area siciliana? Una spinta o quanto meno un rispecchiamento etnografico del pessimismo fatalista del Verga apre spiragli non privi di fascino.

<sup>7</sup> Sia lecito rinviare ai nostri studi sul verismo in Verga e in D'Annunzio, ora sintetizzati nella Introduzione ai *Racconti* di D'Annunzio, a c. di D. Redaelli, La Scuola, Brescia, 1991.

metafora, come poi nello sguardo di Alfio all'osteria (quando «pianta» gli occhi su Turiddu), ben prima che le lame vere s'incrocino presso i fichidindia della Canziria. Sapienti ricami, accorti richiami, propri di una scrittura simbolica, rituale. Le prime sillabe che Alfio pronuncia, alla spiata di Santa («santo diavolone!»), fanno eco specularmente alla prima reazione di Turiddu, fatta propria dall'*auctor* con la tecnica dell'indiretto libero:

Dapprima Turiddu come lo seppe, *santo diavolone!* voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva...

In *Dalfino*, nella novella in cui D'Annunzio ricalca più da presso *Cavalleria rusticana*, contaminandola con altri testi di *Vita dei campi*, l'esclamazione è mimata, ma resa più ortodossa: «Per san Francesco protettore!». Desunta che sia dalla strada o coniatata dall'autore, l'imprecazione eufemistica «santo diavolone» sembra il segno di una religiosità “trasversale”, pagano-cristiana o gnostico-dionisiaca, che corre dentro il mondo arcaico di *Cavalleria*. (Acuta ma semplificatoria, la riscrittura dannunziana degli *Idolatri* coglieva d'istinto un nodo verghiano - quello della persistenza dell'antichità pagana sotto la patina cristiana - alla cui radice sta la non abbastanza valutata lezione del Belli, coi suoi popolani che tengono in tasca il coltello arrotato e la corona del rosario, e duellano come antichi gladiatori).<sup>8</sup> Una persistente idolatria resiste sotto la superficie cristiana dei gesti e del linguaggio di Lola: nel suo pellegrinaggio alla Madonna del Pericolo o nel modulo fraseologico con cui risponde alla domanda di Turiddu:

- A me mi hanno detto delle altre cose ancora! - rispose lui. - Che è vero che vi maritate con compare Alfio il carrettiere?  
- *Se c'è la volontà di Dio!* - rispose Lola tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto.

È una risposta affermativa, velata da un modo di convenienza rispettosa, a fondo apotropaico. Non sta all'uomo ipotecare il futuro: irriterebbe il cielo con la sua presunzione, secondo una religiosità arcaica che sopravvive nella mentalità popolare e nelle civiltà tradizionali,

---

<sup>8</sup> Per l'influenza del poeta romanesco sullo scrittore siciliano, devo rinviare alle *Notizie su Belli e Verga* [1980], nel mio volume *I panni in Tevere. Belli romano e altri romaneschi*, Bulzoni, Roma, 1989, pp. 163-176. In particolare, segnalo qui il sonetto *L'aducazione*, dove un padre istruisce un figlio secondo un'etica vendicativa («Si cquarchiduno te viè a ddà un cazzotto, / lì ccallo callo tu ddàjjene dua») concludendo però: «D'esse cristiano è ppuro cosa bbona: / pe questo hai da portà ssempre in zaccoccia / er cortello arrotato e la corona». È evidente la persistenza di una “onda lunga” per la quale il Belli vede perdurare, nel costume e nella mentalità della plebe romana, il sistema di valori romano-pagano, dalla *virtus* guerresca alla religiosità magico-utilitaria. Anche in *Cavalleria rusticana* compare, fra le mani di Lola, un rosario-talismano, mentre il «cortello arrotato» era stato custodito da Turiddu non in saccoccia, ma nel fienile. Il drammatico colloquio fra Lola supplicante e Alfio, in procinto di uscire per il duello, richiama un altro celebre sonetto belliano, *La nottata de spavento*, dove, appunto, una moglie implorante cerca di trattenere il marito in procinto di uscire per un duello: «Come! Aritorni via?! Ccusi infuriato?! / Tu cquarce cosa te va pp'er cervello. / Oh ddio! che cciaì llì ssotto? ch'edè cquello? Vergine santa mia! tu tte se' armato. // Ah Ppippo, nun lassamme in questo stato: / Ppippo, pe ccarità, Ppippo mio bbello, / posa quell'arma, dàmme quer cortello / pe l'amor de Gesù sacramentato» (si notino anche contatti formali; «infuriato» in Belli, «furia» in Verga, «Vergine santa mia» e «Gesù sacramentato» in Belli, «Gesummaria» in Verga). Ma la “fonte” più suggestiva della *Cavalleria* è nel duello rusticano descritto nel sonetto *Chi ccerca trova*, dove la rissa mortale è scatenata proprio dall'epiteto di «cornuto»: «Se l'è vvorzuta lui: dunque su danno. / Io me n'annavo in giù pp'er fatto mio, / quann'ecco che l'incontro, e jje fo: “Addio.” / Lui passa, e mm'arisponne cojjonanno. / Dico: “Evviva er cornuto;” e er zor Orlanno / (n'è ttistimonio tutto Bborgo-Pio) / strilla: “Ah ccaroggna, impara chi ssò io;” / E ttorna indietro poi come un tiranno. / Come io lo vedde cor cortello in arto / co la spuma a la bbocca e ll'occhi rossi / curreme addosso pe vveni a l'assarto / m'impostai cor zercio e nnun me mossi. / Je fesci fà ttre antri passi, e ar quarto / lo pres'in fronte, e jje scrocchiorno l'ossi». Per un commento a questo sonetto, incentrato sulla persistenza antropologica dell'antico, rinvio al commento nell'edizione dei *Sonetti* del Belli da me curata per i “Grandi libri” Garzanti (Milano, 1991). Si ricordi, che mentre il sonetto *L'aducazione* è riportato nell'antologia belliana curata da Luigi Morandi nel 1880 e posseduta da Verga, gli altri due erano comunque presenti nell'edizione Salviucci 1866 (solo nel 1889, infatti, l'edizione completa del Morandi rese di dominio pubblico l'intero *corpus* belliano, meno i centoventun sonetti più tardi ritrovati ed editi da Pio Spezi).

impregnandone il linguaggio quotidiano: si pensi ai tic verbali o alle formule di saluto dei trasterverini di quel Belli della cui opera Verga fu precoce e avido lettore («Dimani, s'er Ziggnore sce dà vita...»), o all'intercalare della donna libica che tanto incantava Cristina Campo, nelle lettere a un amico lontano («Insciallah...»)<sup>9</sup> Anche Santa vi ricorre, con cautela scaramantica:

- Se fossi ricco, vorrei cercarmi una moglie come voi, gnà Santa.
- Io non sposerò un re di corona come la gnà Lola, ma la mia dote ce l'ho anch'io, *quando il Signore mi manderà qualcheduno.*

Anche qui, dietro il velo di una religiosità apparentemente conciliabile con l'ortodossia cattolica, resiste un credo ancestrale che immagina gli uomini tutelati da loro dèi protettori (divenuti i santi protettori). Una sorta di sopravvissuto politeismo omerico, palese nella *Guerra di Ponte* di Verga (e ancor più nella violenta riscrittura dannunziana di *San Pantaleone*), contempla la guerra terrena fra gli uomini come parallelo o risvolto della guerra che, nello spazio elevato del *theologhèion*, combattono gli dèi o gli idoli. Anche in *Cavalleria* ne affiorano tracce; dice Turiddu a Santa:

- Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che *non guarderebbe la gnà Lola, né il suo santo*, quando ci siete voi,

E poco oltre, nella replica di Santa:

- Avete paura che vi mangi?
- Paura non ho *né di voi, né del vostro Dio*<sup>10</sup>.

Sembrano inezie, ma la figlia di massaro Cola dice «Dio», e Turiddu invece «santo». Con Dio, Turiddu ci va piano. Anzi, egli ha avuto il coraggio di negare che Lola onori davvero Dio, se ritiene che la volontà divina si adatti ai suoi capricci, e lo invoca invece come testimone della sua sofferenza. Ricordate?

- Se c'è *la volontà di Dio!* - rispose Lola tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto.
- *La volontà di Dio la fate col tira e molla* come vi torna conto! E la *volontà di Dio* fu che dovevo tornare da tanto lontano per trovare ste belle notizie, gnà Lola!
- [...]
- Passò quel tempo che Berta filava, e voi non ci pensate più al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile, e mi regalaste quel fazzoletto, prima d'andarmene, *che Dio sa* quante lagrime ci ho pianto dentro nell'andar via lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese. Ora *addio*, gnà Lola...

Turiddu ha raccolto un modo fraseologico e l'ha trasformato in problema teologico; di un Dio lessicalizzato ha fatto un Dio etico: e ne ha incorporata la presenza nel suo linguaggio, quasi come un tic. Agli dèi del villaggio, insomma, Turiddu non crede più. Sì, è vero, inizialmente ha avuto un moto congruo all'ethos collettivo; ha bisbigliato «santo diavolone» meditando di cavar le viscere al rivale (e lì, a quel punto, la tribù avrebbe consentito probabilmente la vendetta, poiché l'onore leso era quello del bersagliere). Ma poi Turiddu lascia cadere il proposito, poiché, se di un più alto e

---

<sup>9</sup> Cfr. G. G. Belli, *Sonetti*, a c. di G. Vigolo, Mondadori, Milano, 1952, n. 124 e C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1990 (con le osservazioni di chi scrive, riguardo al suo "sentimento del tempo", in «Autografo» n. 19, 1990).

<sup>10</sup> In prima stesura: «del vostro santo», in perfetta simmetria con il passo precedente.

altro Dio ha solo il sospetto - non la fede, s'intende - è certo che nell'idolo non crede più. (E la tribù bolla con la derisione la mancata vendetta di Turiddu, che si limita allo sfogo "debole" e comunque rituale delle «canzoni di sdegno» e gironzola come una «passera solitaria»). Con i Lari, il bersagliere ha perso la fede nei *totem* nativi; da questo punto di vista, egli si oppone alla devozione neo-pagana di Lola, che s'immagina comune a chi ha custodito intatta la religione del villaggio; di Lola che va pellegrina alla Madonna del Pericolo, che andrà a confessarsi dopo aver sognato l'uva nera (per far «bucato» dei peccati o per sciogliere un enigma inquietante?), che pregherà Alfio di non uscire sussurrando «Gesummaria», stringendo sulle labbra «il rosario che le aveva portato fra Bernardino dai Luoghi Santi» e recitando «tutte le avemarie che potevano capirvi». Sradicato dai Lari, Turiddu ha, a suo modo, trovato un Dio più astratto e universale, che apre un mondo essenzialmente sconosciuto alla dinamica affettiva della tribù: quello del sentimento, confessato prima nelle «lagrime» sparse sul fazzoletto, poi nella finale decisione di evitare il «pianto» della vecchia madre.

Il viaggio di Turiddu per la coscrizione militare ha rappresentato una rottura irreparabile. Come può rientrare nella tribù chi ha conosciuto altri dèi o altri idoli? La pipa scolpita non è solo un particolare bozzettistico: reca l'effigie di un idolo ignoto, e quel gesto da *cow-boy* con cui si accende il tabacco come un incenso su una piccola ara, non appartiene ai rituali conosciuti:

Egli aveva portato anche una pipa col *re a cavallo* che pareva vivo, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata.

Quel *re a cavallo* prende nome, nel fraseggio con Santa, e si oppone al «*re di corona*» del linguaggio tradizionale:

- Vorrei essere il figlio di *Vittorio Emanuele* per sposarti!

La "diversità" della divisa segnala che fin dall'inizio Turiddu è fuori dal villaggio, ben prima di porsi lui stesso contro la legge dell'onore, contro il codice della tribù. (È da sottolineare che, collocando l'azione nell'entroterra siculo-orientale e arretrandola di oltre un decennio, Verga sembra acuire l'arcaicità di quella cultura: arcaicità complessa, colta con l'attitudine di uno scrittore-antropologo, ben diverso da uno scrittore-etologo come D'Annunzio, che inventerà un primitivo biologico nella «terra vergine» abruzzese)<sup>11</sup>. Uscito dal cerchio magico del villaggio, il figliuolo della gnà Nunzia ha rotto una nicchia antropologica e culturale entro cui non è più possibile rientrare. Paradossalmente, la sua divisa variopinta lo esclude dall'"uniforme" invisibile che i compaesani ancora portano.<sup>12</sup> L'ottica narrativa dell'*auctor*, che tende a inglobare quella del

<sup>11</sup> Il villaggio di *Cavalleria* va immaginato non lontano da Vizzini, dove Verga aveva un feudo, non lontano da Licodia e nemmeno da Sortino, cioè dai due villaggi qui citati (nella versione in dramma si aggiungeranno Francofonte e Militello). Quanto all'azione, essa va collocata non solo prima della morte di Vittorio Emanuele (1878), qui dato come vivo, ma prima del matrimonio del principe Umberto (1868), cui ottativamente si paragona Turiddu nel corteggiamento di Santa, cioè nei primi anni successivi all'annessione della Sicilia all'Italia. Per l'opposizione fra il "primitivo naturale" di D'Annunzio e quello "culturale" di Verga, pur nella comune obbedienza alle suggestioni darwiniane, si veda il nostro scritto sopra ricordato.

<sup>12</sup> Osserva giustamente Gianni Oliva: «Il ritratto a tutto tondo che Verga dà [di Turiddu] è quello di un estraneo al contesto, che attira su di sé l'attenzione degli altri e delle donne in particolare a causa dell'esperienza maturata altrove (il servizio militare). Di qui i suoi segnali di distinzione (la divisa da bersagliere e il berretto rosso, la pipa col *re a cavallo*) e l'atteggiamento spavaldo [...] che suona come una metaforica trasgressione delle leggi immobili e sacrosante della comunità contadina di cui una volta era parte» (G. Verga, *Vita dei campi e altre novelle*, a c. di G. Oliva, Mondadori, Milano, 1992, p. 109). E commentando l'inizio della novella aggiunge: «c'è già in questo inizio una forte caratterizzazione antropologica che dominerà tutta la novella...» (ivi, p. 100). Maria Cecilia Moretti arriva a parlare, con evidente forzatura, di un «Turiddu *clown*, attrazione da fiera»: il suo abbigliamento caratterizzerebbe «in senso grottesco e caricaturale la figura [di Turiddu], proprio per connotare l'uscita dal quotidiano e dalla monotonia» (*Una lettura delle novelle verghiane*, in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, a c. di N. Cacciaglia, A. Neiger, R.



coro, equipara Turiddu all'uomo «della buona ventura», cioè all'esponente di una cultura della diversità, quella dei giostrai e degli indovini nomadi, che attraversano la comunità nel tempo carnevalesco e circoscritto della «fiera»; e attraverso la voce dei vicini, Verga qualifica Turiddu con l'appellativo di «passera solitaria», carico di risonanze salmistico-letterarie (oltre che folcloriche). La parola-chiave del destino di Turiddu è la lontananza:

E la volontà di Dio fu che dovevo tornare da *tanto lontano* per trovare ste belle notizie, gnà Lola!

La lontananza, per chi è cresciuto entro il cerchio del villaggio, è un non-luogo (anche Luca Malavoglia va a morire a Lissa combattendo contro nemici «che nessuno sapeva nemmeno chi fossero»). Il paese dove Turiddu è andato non ha nome, ma basta quell'esilio a far perdere anche il nome del proprio, della sua piccola patria:

... che Dio sa quante lagrime ci ho pianto dentro nell'andar via *lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese*.

Un tratto essenziale del pensiero primitivo e magico è che il possesso del nome è condizione per il possesso della cosa. Andando lontano, Turiddu ha perduto per sempre la sua patria, senza trovarne una nuova. E con la patria, l'identità: c'è già molto di Mattia Pascal, in Turiddu Macca della gnà Nunzia. Quando saluta la madre, egli torna a richiamare la partenza per il servizio militare, in vista di una nuova partenza, allusiva di un Altrove definitivo:

- Mamma, le disse Turiddu, vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più? Datemi un bel bacio come allora, *perché domattina andrò lontano*.

Rimasto dentro il villaggio, compare Alfio si congeda in ben altro modo da Lola:

- Oh? Gesummaria! dove andate con quella furia? - piagnucolava Lola sgomenta, mentre suo marito stava per uscire.

- Vado *qui vicino*, - rispose compar Alfio - ma per te sarebbe meglio che io non tornassi più.

Alfio contempla la possibilità di non tornare più; ma, rimasto protetto entro l'universo mentale del villaggio, egli sa di andare «vicino», ai fichidindia della Canziria, per compiere il rito previsto dalla legge dell'onore, l'ordalia. E il «vicinato», vero coro della tragedia, detta il codice della tribù, e ne sorveglia le infrazioni:

- Che non ha nulla da fare Turiddu della gnà Nunzia, - dicevano *i vicini* - che passa le notti a cantare come una passera solitaria?

[...]

Come il babbo mise Turiddu fuori dell'uscio, la figliuola gli aprì la finestra, e stava a chiacchierare con lui tutta la sera, che *tutto il vicinato* non parlava d'altro

[...]

*I vicini* se lo mostravano con un sorriso, o con un moto del capo, quando passava il bersagliere.

Il «lontano» cui allude Turiddu nell'addio alla madre indica, s'intende, un Altrove senza ritorno. Siamo pienamente dentro la fase epico-tragica cui accennavamo, sicché i presagi di morte

---

Pavese, Firenze, Olschki, 1991, p. 402). Vero è, invece, che la curiosità delle ragazze «che se lo mangiavano cogli occhi» e dei ragazzi che gli ronzavano attorno come «mosconi», individua nella rigida società autocratica i due gruppi più affascinati dalla trasgressione.

vengono disseminati sapientemente, fino al crescendo finale, quando Turiddu accecato grida «son morto» prima d'essere ammazzato. Gli amici hanno accompagnato in silenzio Turiddu a casa, lasciando la salsiccia sul banco dell'osteria. Il bacio chiesto da Turiddu alla madre è senza dubbio quello di un commiato definitivo.

I segni di un “tempo sacro” si sono andati infittendo, col procedere della narrazione. In che periodo, del resto, si svolge la nostra vicenda?

Turiddu, adesso che era tornato il gatto, non bazzicava più di giorno per la stradicciuola, e smaltiva l'uggia all'osteria, con gli amici; e *la vigilia di Pasqua* avevano sul desco un piatto di salsiccia.

Che la Pasqua si stesse avvicinando, l'avevamo appreso da Lola:

- Domenica voglio andare a confessarmi, ché stanotte ho sognato dell'uva nera - disse Lola.
- Lascia stare! lascia stare! - supplicava Turiddu.
- No, *ora che s'avvicina la Pasqua*, mio marito lo vorrebbe sapere il perché non sono andata a confessarmi.

Ma assieme alla menzione del calendario liturgico,<sup>13</sup> Verga aveva insinuato progressivamente simboli e presagi di un esito sacrificale. La catena dionisiaco-cristiana dell'uva con la sua complessa simbologia (eros/rigenerazione, sangue/espiazione), era stata introdotta nel rifacimento galante della favola esopiana, associata qui all'idea pur ancipite del pane (mensa amorosa e profana, o sacra *communio* con il vino?):

- La volpe quando all'uva non ci poté arrivare...
- Disse: come sei bella, *racinedda* mia!
- [...]
- Uh! che vi mangerei cogli occhi!
- Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo...

L'uva nera era tornata fuori nel sogno di Lola, innescando l'oscuro presagio di Turiddu, la sua vana supplica di non confessarsi. Senza contare la vigna venduta dalla madre di Turiddu e quella di massaro Cola, dove Turiddu entra camparo. Ora, in quell'ultima cena consumata all'osteria da Turiddu e dai suoi amici, torna l'uva, fatta vino. Anzi, fatta presagio di sangue, come mostra il gesto rituale con cui Alfio scansa il bicchiere che gli era stato porto:

Turiddu da prima *gli aveva presentato il bicchiere, ma compare Alfio lo scansò* colla mano. Allora Turiddu si alzò e gli disse:  
- Son qui, compar Alfio.

La prima redazione sembra conservare più stretta la memoria, non so quanto involontaria, dell'«amaro» calice e dell'«ultima» cena evangelica (peraltro meglio precisata cronologicamente nella redazione definitiva, che colloca l'incontro alla «vigilia di Pasqua»):

... bazzicava nelle osterie per smaltir l'amaro e il giorno di pasqua [sic] era a tavola, con amici, a mangiar l'ultima salsiccia.

---

<sup>13</sup> *La Mala Pasqua* figura addirittura come titolo del melodramma che da *Cavalleria rusticana* trasse Stanislao Gastaldon, e che fu rappresentato nel 1890, un mese prima del più celebre melodramma di Pietro Mascagni, con scarso successo. Anche Verga espresse un giudizio negativo.

... e smaltiva l'uggia all'osteria, cogli amici; e la vigilia di Pasqua avevano sul desco un piatto di salsiccia.

È un'ultima cena imperfetta e rovesciata, s'intende. La cena, intrapresa con gli amici non senza un'ombra malinconica (per smaltire «l'uggia»), viene consumata a metà; la *communio* è respinta dal gesto di Alfio che allontana il bicchiere, e il bacio di Giuda si converte nel bacio rituale della sfida. Quella che si consumerà all'alba (come nella narrazione evangelica, il giorno di Pasqua comincia di buon mattino) non è una Pasqua di resurrezione, ma una Pasqua di morte.<sup>14</sup> Anche il vero nome di Turiddu, Salvatore, assume l'amaro valore di un *omen* rovesciato. (Del resto, la legge della tribù, mossa da una spietata logica di vendetta, e sostanzialmente idolatrica, è ben lontana da un'assimilata visione cristiana; e anche l'incerta condizione di Turiddu, e la sua finale adesione alla legge delle madri, obbedisce a un credo naturale-biologico o universale-ancestrale, non cristiano).

La sera che segue l'ultima cena, Turiddu sembra disposto a bere il suo calice di amarezza: in quel «lontano», infatti, non c'è solo il presagio di un esito mortale, c'è - come dirà lui stesso camminando con compare Alfio verso il luogo del duello - la disponibilità a morire, a espiare ciò che appare una *hybris*, per l'etica della tribù, per la «legge dell'onore»:

- Compare Alfio, - cominciò Turiddu dopo che ebbe fatto un pezzo di strada accanto al suo compagno, il quale stava zitto, e col berretto sugli occhi. - Come è vero Iddio *so che ho torto e mi lascerei ammazzare*. Ma prima di venir qui ho visto la mia vecchia che si era alzata per vedermi partire, col pretesto di governare il pollaio, quasi il cuore le parlasse, e quant'è vero Iddio vi ammazzerò come un cane per non far piangere la mia vecchierella.

L'apparizione della vecchia madre sconvolge le certezze di Turiddu, l'unico personaggio «non intero», l'unico in cui la legge del villaggio, la legge dell'onore, entra in conflitto con un'altra legge. Turiddu, inizialmente, ha cercato di reimmettersi nella tribù. Ne ha rispettato a malincuore i riti, constatando che una frattura si era prodotta: ha acconsentito a troncare la conversazione con Lola, per non far chiacchierare la gente; ha sancito con la sacralità del proverbio lo scioglimento del vincolo con Lola, ora legata da un vincolo più forte - la promessa - a quel di Licodìa; e l'ha sancita usando un dialetto che equivale a una lingua liturgica:

Ora addio, gnà Lola, *facemu cuntutu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu*.

Ha anche dato sfogo legittimo al suo rancore, secondo il codice ammesso, cantando «tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella», il rovescio insomma della serenata. (Sfugge a D'Annunzio il carattere codificato dei canti popolari, quando trasforma in «canzoni selvagge» i canti amorosi di Dalfino per Zarra). Turiddu non solo conosce il linguaggio cifrato imposto dal rito, anche nel corteggiamento di Santa,<sup>15</sup> ma inizialmente convoglia il suo rancore

---

<sup>14</sup> La Moretti (*Una lettura cit.*, pp. 306-407) rimarca che quella di Turiddu è una Pasqua «senza resurrezione».

<sup>15</sup> Non si è forse sottolineata abbastanza la tecnica abilissima con cui Verga ricostruisce gli elementi di un linguaggio rituale e cifrato, attraverso cui passano messaggi diversi dal significato letterale. Si veda ad esempio, nel corteggiamento, come la dichiarazione amorosa di Turiddu proceda da modi inizialmente allusivi e indiretti («e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola, né il suo santo, quando ci siete voi»), che si precisano poi non senza cautele ipotetiche («*Se fossi ricco, vorrei cercarmi una moglie come voi, gnà Santa*»), prima di palesarsi con l'esplicitazione del desiderio e col passaggio dal «voi», usato nel fraseggio in casa, al «tu», che irrompe nel successivo fraseggio dalla finestra. Si noti anche come le risposte di Santa respingano in sostanza la professione d'amore-desiderio incoraggiando invece una proposta di matrimonio; prima lancia un messaggio riguardante la dote («Io non sposerò un re di corona come la gnà Lola, ma la mia dote ce l'ho anch'io, quando il Signore mi manderà qualcheduno»); poi, con un gioiello dialogico da contrasto alla Cielo d'Alcamo, riprende la battuta di Turiddu per richiamare l'attenzione sulla figura del padre («*Lo sappiamo che siete ricca, lo sappiamo!* - Se lo sapete allora spicciatevi, *ché il babbo sta per venire*, e non

entro l'ottica del villaggio (entro la legge degli uomini) che associa l'onore alla roba (così come Lola, che sta sul ballatoio a far mostra degli anelli donati da compare Alfio). La prima evocazione della madre, nelle parole di Turiddu a Lola, avviene all'insegna della roba:

- È giusto; - rispose Turiddu - ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla, non bisogna farla chiacchierare la gente. *Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia, e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo ch'ero soldato.*

E nell'ottica della roba, del rancore competitivo,<sup>16</sup> nasce il proposito di Turiddu:

... ma dentro ci si rodeva che il marito di Lola avesse tutto quell'oro e che ella fingesse di non accorgersi di lui quando passava.

Turiddu conserva ancora in parte l'ottica del villaggio, la stessa di compare Alfio, che colma di doni Lola e se ne congeda con una minaccia che nulla sembra concedere al sentimento ferito, dettata com'è dal rancore per la privazione dell'onore-roba. Incrinato dalla lontananza, dalla perdita degli dèi Lari, Turiddu aveva confessato un sentimento, chiamando in causa Dio («quel fazzoletto, prima d'andarmene, che Dio sa quante lagrime ci ho pianto»). Personaggio intiero, Alfio è invece immerso nel codice ancestrale nella sua forma adamantina, per cui un misfatto grave andrà espiato non solo dalla colpevole, ma da tutta la sua stirpe. Ricordate la delazione di Santa?

- Santo diavolone! - esclamò - se non avete visto bene, non vi lascerò gli occhi per piangere! *a voi e a tutto il vostro parentado!*

- Non son usa a piangere! - rispose Santa - non ho pianto nemmeno quando ho visto con questi occhi Turiddu della gnà Nunzia entrare di notte in casa di vostra moglie.

- Va bene, rispose compare Alfio - *grazie tante.*

Accomunati dalla fedeltà, né Alfio né Santa (che ha una madre di Licodìa, e che ha anch'essa dunque il «sangue rissoso») sono toccati dall'esperienza del «pianto», cui Turiddu affidava il senso del suo legame con Lola, cui affiderà il senso del legame con la madre («vi ammazzerò come un cane *per non far piangere* la mia vecchierella»). Dalla minaccia di vendetta trasversale nel caso

vorrei farmi trovare nel cortile»), dove è chiaro che dissimulato nell'apparente rimbrotto c'è l'invito a chiedere concretamente e ritualmente la sua mano al padre, visto che ora «sa» che «è ricca», cioè ha la sua brava dote; infine, la reiterazione di «chiacchiere», nei compendiosi dialoghi dalla finestra («- Per te impazzisco, diceva Turiddu, e perdo il sonno e l'appetito. - *Chiacchiere.* - Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti! - *Chiacchiere.* - Per la Madonna che ti mangerei come il pane! - *Chiacchiere!*»). Non si tratta di pure schermaglie rituali, di ritrosia psicologica. Già prima, Santa aveva ammonito: «Spicciamoci, che le *chiacchiere* non ne affastellano sarmenti». E il dialogo successivo c'informa che, come quell'invito a raccogliere sarmenti andava decodificato come una esortazione a dare sbocco concreto e matrimoniale all'interesse di Turiddu, ora le sue romantiche dichiarazioni amorose non servono che a far «chiacchierare» il vicinato, se non si convogliano nella promessa rituale. (Sfocata dunque l'interpretazione di un recente commento che interpreta l'«Ah! mamma mia» di Santa come un finale cedimento al corteggiamento di Turiddu). Anche la voce del narratore, s'intende, fa propria la ritualità del linguaggio arcaico, ad esempio nel designare con una sorta di pudico eufemismo il fatto che la figlia di Massaro Cola fosse in età da marito («...era ricco come un maiale, dicevano, e aveva una figliuola in casa»; lo «zi» di «zitella» che stava scappando giù dalla penna nell'autografo, rimase fortunatamente interdetto). Addirittura, l'unica volta in cui l'*auctor* formula un'incursione introspettiva nei suoi personaggi, comunicando che Santa si è innamorata del bersagliere, prima di scrivere che la nappa del berretto del bersagliere le aveva fatto il solletico «dentro il cuore», aveva scritto «sulla guancia». L'interdizione linguistica, già forte per l'area del sesso, si intensifica naturalmente per il campo semantico della morte: dunque, mentre nella prima redazione Turiddu capisce che Alfio (allora Lorenzo) gli vuol «domandare soddisfazione», nel testo definitivo i duellanti s'intendono perfettamente parlando di «affare» e di «quella cosa che sapete voi».

<sup>16</sup> Si osservi che in una precedente lezione dell'autografo, come riporta l'ed. Riccardi, Lola si giustificava con Turiddu, dicendogli di aver pensato a lui ma di doversi sposare con Alfio, proprio in nome della roba: «Per me ci ho pensato, ma la mamma dice che bisogna pensare ad accasarmi che la roba ce l'ho pronta» (p. 77, apparato). Alla luce del nostro discorso, la rimozione di quel particolare rende più coerente l'opposizione fra la legge della roba e la legge delle madri.

che la delatrice abbia mentito, Alfio passa al sincero ringraziamento, dopo che Santa ha aggiunto al primo messaggio («... mentre voi siete via *vostra moglie vi adorna la casa*») il nome e le circostanze. In quel ringraziamento c'è il riconoscimento di un patto, la conferma di una regola del gioco comune a entrambi. Fra le molle del suo agire, non trova posto né l'amore né, propriamente, la gelosia.<sup>17</sup> (La mente corre, pur con debita prudenza, alle recenti interpretazioni che intendono il costituirsi della mafia storica, con i suoi valori di «onore» e di «roba», quale reazione di stampo patriarcale-maschile a un più arcaico e sempre incombente potere matriarcale, di base mediterranea; certo è che, nella novella, Turiddu è il solo personaggio designato in via matrilineare, come «figlio della gnà Nunzia»; e la gnà Nunzia è l'unica madre della novella, dopo che cadde nell'abbozzo la menzione alla «mamma» di Lola).

Ma ora, la seconda e decisiva evocazione della madre, fa deragliare il proposito di Turiddu. La sera era disposto a morire. Ora è deciso ad ammazzare Alfio. Rileggiamo il passo, sottolineando altri particolari:

- Compare Alfio, - cominciò Turiddu dopo che ebbe fatto un pezzo di strada accanto al suo compagno, il quale stava zitto, e col berretto sugli occhi. - *Come è vero Iddio* so che ho torto e mi lascerei ammazzare. Ma prima di venir qui ho visto la mia vecchia che si era alzata per vedermi partire, col pretesto di governare il pollaio, *quasi il cuore le parlasse*, e *quant'è vero Iddio* vi ammazzerò come un cane *per non far piangere la mia vecchierella*.

Turiddu non invoca la legge della roba; egli non deve battersi per la povertà della vecchierella, che s'è dovuta vendere la mula baia e quel pezzetto di vigna. E a rigore, neppure per non lasciarla sola, come altri ha giudicato.<sup>18</sup> Egli ora guarda a un'altra legge, come si è visto, e

---

<sup>17</sup> Confrontando la novella con la versione scenica, Gianni Oliva osserva a proposito della rivalsa di Turiddu su Alfio: «Nella novella, si trattava di un vero pareggio di sorti attuato sotto il condizionamento della "roba"; i fidanzamenti e i matrimoni nella società primitiva rispondevano alla legge dello scambio e non a quella sofisticata dei sentimenti. Nel dramma invece le cose cambiano e Verga ritrae una situazione triangolare classica vissuta da personaggi umili ma con tutte le referenze comportamentali di quelli borghesi. Si vuol dire che a regolamentare i rapporti tra di essi non è più l'economia, ma l'amore e la gelosia...» (*Introduzione* a G. Verga, *Teatro*, Garzanti, Milano, 1987, p. XLII). Si aggiunga un particolare minimo, sull'uso dei pronomi: che, mentre nel dialogo fra Alfio e Lola, il marito dà del «tu» alla moglie e ne riceve del «voi», il rapporto fra Turiddu e Lola è paritario: dal «voi» del primo incontro, si passa al «tu» (esplicito in Turiddu - «Lascia stare...» - ma ben congetturabile anche per Lola) nel dialogo fra gli amanti. Sono le spie linguistiche di quella trasgressione che, proponendo un rapporto sentimentale e simmetrico fra gli amanti al posto di quello asimmetrico e maschilista della tribù, sta forse alla base del fascino esercitato da Turiddu sulle donne del paese, che se lo mangiano con gli occhi.

<sup>18</sup> Traendo le *Conclusioni* del convegno perugino del 1989, Romano Luperini scrive a proposito della «centralità della famiglia»: «Per esempio, nella *Cavalleria rusticana*, l'unico valore di cui Turiddu può farsi forte contro Alfio, contro il marito, e anzi per poter avanzare l'ipotesi di uccidere il rivale, è quello della madre. Sono due valori della famiglia, l'uno contrapposto all'altro: Turiddu dice di essere disposto a uccidere solo perché altrimenti sua madre resterebbe sola, e compare Alfio uccide per l'onore tradito dalla moglie. È un valore contro un altro, ma in ogni caso si tratta dello stesso valore della famiglia» (*Conclusioni del convegno: religione della famiglia*, in *Famiglia e società* cit., p. 208). La visione del critico, che peraltro ha persuasivamente indagato sulla dimensione simbolica all'interno della narrativa verghiana, suppone una preoccupazione per la solitudine della madre che il testo non contiene, se non come forma implicita (ben diversa la versione teatrale, dove Turiddu esplicita il suo dovere di battersi per la sua famiglia, cioè per la madre e soprattutto per quella Santuzza da cui attende un figlio). Inoltre, nella nostra analisi, si tratta dello scontro fra due universi mentali, non fra due valori entro una unica *Weltanschauung*. Sul rapporto onore-famiglia e sulla maggior rilevanza del secondo valore sul primo, si veda del Luperini *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Il Mulino, Bologna, 1990; ma s'intende che nel nostro scritto noi intendiamo «legge dell'onore» come equivalente di legge degli uomini, o della tribù (contrapposta alla legge degli dèi, o del cuore, o della natura). Anche Oliva, nel commento citato (p.110), cogliendo nel duello la prova estrema della legge del più forte, vede nella manciata di sabbia gettata da Alfio un gesto sleale, che conferma il ricorso ad «ogni mezzo» per la sopravvivenza biologica: «Il che - conclude - rende ancor più beffardo il significato della "cavalleria" che è nel titolo». La primitiva lezione dell'autografo sembra invece confermare che quel gesto fosse contemplato dalle regole del duello rusticano: «Ahi! urlò Turiddu *che conosceva la mossa* cercando di salvarsi con un salto disperato all'indietro».

chiama in causa due volte Iddio, sotto il velo dell'inciso fraseologico. Una legge che, nella tragedia antica, veniva dagli dèi e parlava dentro il cuore dell'uomo («come il cuore le parlasse»); una legge che antepone, al codice della tribù, la forza biologica della vita, l'imperativo universale degli affetti: «per non farla piangere»<sup>19</sup>. Perciò egli torna a invocare, sia pur per inciso fraseologico, quel Dio che Alfio non nomina mai (se non in una prima stesura opportunamente ritoccata).<sup>20</sup>

Convienne leggere allora per intero l'epilogo della novella:

... per non far piangere la mia vecchierella.

- Così va bene, - rispose compare Alfio, spogliandosi del farsetto - e picchieremo sodo tutt'e due.

Entrambi erano bravi tiratori; Turiddu toccò la prima botta, e fu a tempo a prenderla nel braccio; come la rese, la rese buona e tirò all'anguinaia.

- Ah! compare Turiddu! avete proprio intenzione di ammazzarmi!

- Sì, ve l'ho detto; ora che ho visto la mia vecchia nel pollaio mi pare di averla sempre dinanzi agli occhi.

- Apriteli bene, gli occhi! - gli gridò compar Alfio, - che sto per rendervi la buona misura.

Come egli stava in guardia tutto raccolto per tenersi la sinistra sulla ferita, che gli doleva, e quasi strisciava per terra col gomito, acchiappò rapidamente una manata di polvere e la gettò negli occhi dell'avversario.

- Ah! - urlò Turiddu accecato - son morto.

Ei cercava di salvarsi facendo salti disperati all'indietro; ma compar Alfio lo raggiunse con un'altra botta nello stomaco e una terza nella gola.

- E tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato. Ora tua madre lascerà stare le galline.

Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non poté profferire nemmeno: - Ah! mamma mia!

Turiddu ribadisce la ragione della sua decisione, la giustificazione del suo battersi: egli non obbedisce alla legge dell'onore, ma alla superiore legge delle Madri, non vuol far piangere la sua vecchierella, che ora ha sempre davanti agli occhi come gli è apparsa nel pollaio (cioè nel momento della rivelazione, in un tacito contro-addio che nega quello rassegnato della sera innanzi). E siamo, ripeto, nella sfera più profonda degli affetti, dove la roba non c'entra più. E non è forse casuale che il gesto con cui Alfio neutralizza l'avversario preparandone la morte sia carico di significati mitici, l'accecamento (e Verga ebbe cura di aggiungere, nell'interlinea, l'aggettivo «accecato», con un preciso atto di volontà).<sup>21</sup> Egli ha davanti Turiddu con il fantasma della madre

---

<sup>19</sup> Meno nitida era l'argomentazione nella prima stesura: «e vi ammazzerò per difendere la pelle», poi corretto in «per tornare a casa», aveva mormorato Turiddu prima del duello. E il carrettiere: «Anch'io voglio tornare a casa, ma quelli che ci sono non mi aspettano». In Turiddu, insomma, l'adesione "pura" alla madre, che non deve piangere, era mescolata con la ragione biologica (l'istinto di sopravvivenza) e con quella affettiva («per non lasciarla sola»).

<sup>20</sup> «Ma è meglio che tu preghi Dio che io non torni», diceva Alfio, allora compar Lorenzo, nell'accomiarsi da Lola per il duello, poi, semplicemente: «ma per te sarebbe meglio che io non tornassi più».

<sup>21</sup> Un alone connotativo "edipico" può rintracciarsi anche nell'esclamazione che Turiddu si lascia sfuggire nel corteggiamento di Santa («Per la Madonna che ti mangerei come il pane»), nel senso che al desiderio amoroso è di fatto associata la figura materna della religione cattolica (o della sua "base" mediterranea, quasi eco della Magna Mater). Si aggiunga che, seguendo le esclamazioni o i modi fraseologici di Turiddu riguardanti il divino, si traccia un quadro dell'Immaginario religioso di Turiddu, e del suo evolversi; l'imprecazione «santo diavolone!» pronunciata all'atto del primo impeto vendicativo (che lo accomuna a compare Alfio) sembra indicare l'idolo cruento della tribù; Dio, chiamato in causa come s'è detto per confessare l'amore per Lola e per giustificare poi la decisione di battersi per la madre, rappresenta la negazione di quel *totem*. Anche l'approccio alla Madonna segna una differenza fra il "credo" di Turiddu e quello di Lola (analoga al dissenso sulla «volontà di Dio»): mentre per Lola la Madonna è l'idolo che protegge dal

impresso nella retina, e una ripresa da *cobla capfinida* fa degli occhi una cerniera nella narrazione e nella riflessione: «... Ora che ho visto la mia vecchia nel pollaio mi pare di averla sempre dinanzi agli occhi. - Apriteli bene, gli occhi!».<sup>22</sup>

Narrazione e riflessione, azione e parola. Il finale epico-tragico prevede, sia pure con la grande sobrietà della dicitura verghiana, che i duellanti si scambino le parole, oltre ai colpi. Se contiamo le coltellate che toccano a compare Turiddu, notiamo che sono tre (un numero canonico). La prima, nel braccio, provoca una ferita lieve che non impedisce a Turiddu di rendere un colpo all'inguine. La seconda, allo stomaco, è più grave, la terza, alla gola, è mortale.

Alle tre coltellate corrispondono, da parte di compare Alfio, tre distinti commenti; al crescendo dei colpi, una *gradatio* delle motivazioni ideali. Il primo colpo è preparato dal motto rituale, realisticamente concentrato sull'imminente duello: «E picchieremo sodo tutti e due» (quasi un "vinca il migliore"). Alfio serba l'ottica realistica di chi sa di essere «vicino» al villaggio per battersi in un duello previsto dal codice d'onore, ed enuncia il fatto nel suo "grado zero", resistendo volutamente alla motivazione ideale invocata da Turiddu. Ma la seconda e la terza coltellata, ravvicinate, riguardano le leggi, e gli dèi, in nome dei quali i due contendono; «questa è per la casa che tu m'hai adornato», dice Alfio, e sancisce il ristabilimento dell'onore, la punizione della *hybris* enunciata con lo stesso termine con cui gli era stata rivelata («vostra moglie vi adorna la casa»). Ma Alfio aggiunge subito (ed è un acquisto voluto):<sup>23</sup> «Ora tua madre lascerà stare le galline». Potrebbe sembrare una zeppa, un inutile incrudelire, se non fosse invece, com'è, l'oltraggio alla Legge delle Madri: Alfio non si limita a uccidere il rivale e a vendicare l'onore: nega e dissacra l'Anti-legge cui Turiddu, senza più tribù, s'era aggrappato e votato.

**Pietro Gibellini**

---

Pericolo (*do ut des*) da visitare al santuario o da invocare con il rosario, per Turiddu è un nome che affiora nel momento del desiderio (cioè del sentimento, al pari del nome di Dio).

<sup>22</sup> Nel gesto di compare Alfio, G. Bàrberi Squarotti coglie invece la slealtà con cui viene ripagato il tradimento di Turiddu, con una sorta di contrappasso dantesco (*L'inutile rivolta di compare Turiddu*, in *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo, 1982, p. 87). Anche il Bàrberi coglie una possibile analogia fra il bacio della sfida e il bacio di Giuda.

<sup>23</sup> Infatti la redazione dell'autografo recava semplicemente: «Ah, urlò Turiddu, che conosceva la mossa cercando di salvarsi con un salto disperato all'indietro. - E due!, disse compare Lorenzo, questa è la buona, questa è per la casa che m'hai adornato». Oltre all'acquisto capitale della terza coltellata e della terza motivazione («Ora tua madre lascerà stare le galline»), si richiama la funzione simbolica di «accecato» (lezione aggiunta nell'interlinea) e dell'esclamazione «son morto», con efficace anticipo epico-tragico. Le varianti di lezione finora considerate si riferiscono alle correzioni dell'autografo inoltrato al «Fanfulla della Domenica», che pubblicò la novella nel numero del 14 marzo 1880. Va però ricordato che abbozzi della novella possono considerarsi tre gruppi di carte appartenenti alla forma primitiva dei *Malavoglia*, il bozzetto *Padron 'Ntoni*, che sono riportati alle pp. LXXIV-LXXVII dell'edizione critica. In tali abbozzi sono prefigurati nettamente, anche se in modi ancor lontani dalla perfezione della novella, il ritorno di Turiddu (qui 'Ntoni o Luca, con oscillazione irrisolta), l'incontro e l'addio con Lola (Pudda-Zuppidda) e la schermaglia amorosa con Santa (Grazia). Ai fini del nostro discorso, conviene osservare come l'estraneità del reduce 'Ntoni sia fortemente esplicitata dalle parole della Pudda: «Si possono salutare finalmente le bellezze di comare Pudda?», aveva chiesto 'Ntoni. E la giovane: «Le bellezze sono le vostre, *che siete un forestiere* e non guardate più né amici né nemici». La ragione della «roba» è espressamente e diffusamente invocata dalla donna per giustificare il voltafaccia nei confronti del reduce. Più esplicito è anche il riferimento alla dote e alle proprie virtù domestiche operato da Grazia durante corteggiamento amoroso, che manifesta più nettamente le tensioni che rimarranno attive anche nel dialogo fra Turiddu e Santa ma in una forma cifrata, espressivamente e folkloricamente più persuasiva; la tensione cioè fra l'amore come desiderio (esplicitato da 'Ntoni nella supplica «non mi tentate che faccio uno sproposito!», e codificate invece da Turiddu con l'immagine «ti mangerei come il pane!») e l'amore come contratto sociale (e nell'abbozzo 'Ntoni mostra di accogliere la quasi smaccata richiesta di Grazia, cui risponde: «Se vorrete voi al babbo gliel saprei dir io due paroline quando sarà qua»). Meno organico, invece, appare il sistema "teologico" che in *Cavalleria* si rivela invece di stupefacente coerenza: l'esclamazione «santo diavolone!» suonava altrimenti: «Ma Luca, *sacramento!*, voleva vedere come andavano le cose»; e ancora: «Sulle prime 'Ntoni, *pel nome di Dio!* voleva trargli fuori le budella».