

BIBLIOTECA

Pietro Gibellini (ed.)

**La Bibbia
nella letteratura italiana**

**I
DALL'ILLUMINISMO AL DECADENTISMO**

MORCELLIANA

LA BIBBIA
NELLA LETTERATURA ITALIANA

Opera diretta da Pietro Gibellini

I
Dall'Illuminismo al Decadentismo

a cura di Pietro Gibellini e Nicola Di Nino

MORCELLIANA

SOMMARIO

PREFAZIONE DI PIETRO GIBELLINI <i>Dal mito alla Sacra Scrittura</i>	5
INTRODUZIONE DI NICOLA DI NINO <i>L'Ottocento e la Bibbia</i>	9
MARCO D'AGOSTINO <i>Parini minore e la sua Bibbia nascosta</i>	15
1. Le poesie di Ripano e i sonetti, 17 - 2. Le «Lettere ad una falsa divo- ta», 30 - 3. Il «Dialogo sopra la nobiltà», 35 - 4. Un Vangelo apocrifo pari- niano?, 39	
VINCENZA PERDICHIZZI <i>Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri</i>	45
1. La lettura alfieriana della Bibbia, 45 - 2. «Saul», 49 - 3. «Abele», 60	
FABIO COSSUTTA <i>Le visioni sacre fra Sette e Ottocento</i>	63
1. Alcuni tratti salienti di questo genere, 63 - 2. Singolarità e “modernità” della cultura del Varano (e contraddizioni del suo sentimento religioso), 69 - 3. Riscontri storici di un certo rilievo in alcune Visioni significative, 75 - 4. L'epigonismo del Monti e le ultime epifanie del sacro in lettera- tura, 79	
LUCA FRASSINETI <i>Monti e i «poeti ebrei» nell'età di Voltaire e Diderot</i>	87
1. Inquadramento: il poeta attraverso il monoclo dell'archeologo, 87 - 2. <i>Poesis (et Religio) an Philosophia?</i> Lo scontro con l'Arcadia, 92 - 3.	

Primi esercizi poetici e spirituali, 96 - 4. La lettera che vivifica: il poeta di visioni, 101 - 5. Il sodalizio di un ex-gesuita: Monti e Zorzi, 106 - 6. L'allievo dissidente aborigene di Onofrio Minzoni, 110 - 7. Pietisti alemanni contro gallici miscredenti, 114

SANDRO GENTILI

L'esperienza mistica di un non mistico: «Alla sera» di Foscolo 119

1. L'esperienza mistica di un non-mistico, 119 - 2. «Vagar mi fai»: l'invocazione esaudita, 121 - 3. *Coincidentia oppositorum*, 126 - 4. L'eterno presente, 127 - 5. Il tempo e il Sonno, 130 - 6. La preghiera, 132 - 7. Alla Musa, 133

GIUSEPPE LANGELLA

Manzoni innografo 139

1. I grandi misteri della "historia salutis", 139 - 2. Il piano dell'opera, 142 - 3. Una poesia "sliricata", 145 - 4. La tradizione innografica cristiana, 150 - 5. La metrica degli "Inni", 154

GRAZIA MELLI

La «Morale cattolica» e il Romanticismo cristiano di Manzoni 159

1. La religione e le scienze morali, 159 - 2. Le «Osservazioni sulla morale cattolica», 163 - 3. Lo spirito del secolo, 169 - 4. La prima «Pentecoste», 172

MARIA BLPONER

Il «Discorso delle Beatitudini» nei «Promessi Sposi» di Manzoni 177

1. Il *makarismós* o discorso sulla felicità nel mondo greco: problemi di lessico, 177 - 2. Echi del *sermo montanus* nei «Promessi Sposi» manzoniani, 180

TIZIANA PIRAS

Leopardi riscrive la Bibbia 187

1. Lo studio della Bibbia, 187 - 2. Le opere giovanili, 193 - 3. La riflessione sul sublime biblico, 197 - 4. L'«Inno ai Patriarchi», 199 - 5. La «Storia del genere umano», 203 - 6. Considerazioni conclusive, 207

LUCA FRASSINETI

Note sulla prima ricezione di Châteaubriand in Italia 211

1. Il cavaliere milanese di fronte al crociato bretone, 211 - 2. L'età di Foscolo, Manzoni e Leopardi e il «Sermone» montiano, 217

<i>Sommario</i>	419
PIETRO GIBELLINI E NICOLA DI NINO	
<i>Il Belli sacro in dialetto e in lingua</i>	225
1. «La Bbibbia, ch'è una spesce d'un'istoria», 225 - 2. «Disce er Vangelo ch'è una bbell'istoria», 234 - 3. Il noviziato italiano, 238 - 4. La tensione spirituale della maturità, 247	
ANNALISA NACINOVICH	
<i>Il «Regno di Satana» di Terenzio Mamiani</i>	255
1. Mito cristiano e religione civile: un capitolo tardo della polemica classici-romantici, 255 - 2. Il «Del regno di Satana» di Terenzio Mamiani: un'applicazione drammatica del fantastico cristiano, 260 - 3. Una metafisica diabolica, 263 - 4. La «farfalla filosofa»: un finale in prospettiva, 267	
MARINA VERSACE	
<i>La Bibbia e la politica: i libri «Dell'Italia» di Niccolò Tommaseo</i>	271
1. Il pensiero politico di Tommaseo nei libri «Dell'Italia», 271 - 2. I libri «Dell'Italia» e la Bibbia, 272 - 3. I diritti dei popoli e i delitti dei principi, 274 - 4. La rivoluzione secondo il Vangelo, 281 - 5. La critica alla Chiesa reazionaria e l'attesa di un pontefice liberatore, 286 - 6. Un cristianesimo sociale, 291 - 7. L'Italia liberata da Cristo, 296	
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI	
<i>Santi e miracoli in Manzoni e Verga</i>	299
1. Le noci di fra Galdino, 299 - 2. La tempesta dei Malavoglia, 307	
PIETRO GIBELLINI	
<i>La mala Pasqua di compare Turiddu</i>	313
1. Turiddu, ovvero piccolo Salvatore, 315 - 2. Lola-Dolores, Santa non santa, e..., 324 - 3. Pasqua di morte, 326	
MASSIMO CASTOLDI	
<i>Motivi scritturali nella poesia di Pascoli</i>	329
1. L'epilogo dei «Poemi Conviviali», 329 - 2. Tra Leopardi e il Vangelo, 331 - 3. La figura di Cristo nella poesia pascoliana, 336 - 4. La polemica con la Chiesa romana, 341 - 5. Conclusione, 344	
MIRKO MENNA	
<i>Il Vangelo secondo Pascoli</i>	347
1. Da «Piccolo Vangelo» a «Limpido Rivo», 347 - 2. XII Parabole tradotte dagli evangeli di Luca e Matteo, 354 - 3. Note sulla traduzione, 359	

ANGELO LACCHINI	
<i>La Madonna nella poesia dell'Ottocento</i>	369
1. Annunciazione, 370 - 2. Visita a S. Elisabetta, 371 - 3. Fra Sette e Ottocento, 375 - 4. Fra Otto e Novecento, 388 - 5. Protonovecento maria- no, 396	
<i>Indice dei nomi</i>	399
<i>Indice dei passi biblici</i>	415

PIETRO GIBELLINI

LA MALA PASQUA DI COMPARE TURIDDU

Difficile pensare a uno scrittore più sconsolato e lontano dalla fede di Giovanni Verga. Potrebbe sembrare forzato, perciò, scorgere nella celeberrima novella di *Vita dei campi* l'ipotesto pasquale: trama sacra di un ordito profano e anzi profanatore. Che c'entra il Vangelo con la breve e fulminante storia di passione finita nel sangue? Tutti ricordiamo la vicenda di *Cavalleria rusticana* (qui consideriamo la novella inclusa nel 1880 in *Vita dei campi*, prescindendo dalla dilatazione e dalle varianti delle successive versioni teatrali, il dramma di Verga e l'opera lirica di Pietro Mascagni su libretto di Ottaviano Targioni Tozzetti e Guido Menasci). Turiddu torna al paese dal servizio militare, trova che la sua Lola si è fidanzata con compare Alfio che poi sposa; per dispetto l'ex bersagliere corteggia Santa, suscitando la gelosia di Lola con cui riprende la relazione amorosa approfittando dell'assenza del marito; il quale, tornato e informato dalla vendicativa Santa, sfida a duello il rivale e lo uccide: vecchia storia di triangolo amoroso che passa dalla commedia alla tragedia. Già, ma quando muore compare Turiddu, se non la mattina di Pasqua? L'avvicinarsi di quel giorno fatidico Verga l'ha segnalato due volte nella pur brevissima novella: è per l'approssimarsi della Pasqua che Lola va a confessarsi, ed è la vigilia di Pasqua che Turiddu consuma all'osteria la sua ultima cena («ultima salsiccia», aveva scritto Verga, prima di togliere quell'aggettivo che dal valore descrittivo diventava scopertamente profetico). Se la sventurata barca dei Malavoglia si chiamava Provvidenza (nome antifrastico quanto il soprannome dato alla famiglia di Padron 'Ntoni, che all'anagrafe suonava Toscano), a maggior ragione si potrà supporre che nel suo profondo la novella si configuri come un'anti-Pasqua. O come una *Mala Pasqua*, che è il titolo del melodramma che il torinese Stanislao Gastaldon ricavò dalla vicenda di Turiddu e che andò in scena nel 1890, giusto un mese prima della *Cavalleria rusticana* di Mascagni che, con il suo immediato e durevole successo avrebbe relegato nell'ombra l'altra opera. Celatamente ricalcata sulla vicenda evangelica, la tragica storia dell'amante accoltellato è, secon-

do noi, una Passione imperfetta, in cui la Resurrezione è sostituita da una morte che non lascia spazio alla speranza.

L'ipotesi dev'essere suffragata non da un solo indizio, ma da una rete. Cominciamo a esaminare i nomi dei personaggi e dei luoghi del serrato racconto. Essi si legano in un sistema assai coerente, finalizzato appunto alla parodia della Pasqua, alla riscrittura profana e trasgressiva del mistero cristiano, in un complesso gioco di parallelismi e di scarti.

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, Lola di massaro Angelo, Alfio, il carrettiere, massaro Cola, il vignaiolo, sua figlia Santa: ecco i protagonisti della folgorante vicenda di *Cavalleria rusticana*. Altri due personaggi, anche se non agiscono nel racconto, vi risuonano nelle parole dei personaggi: re Vittorio Emanuele, menzionato da Turiddu mentre corteggia Santa («Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti!») e fra Bernardino, citato dal narratore quando descrive Lola spaventata che sgrana «il rosario che le aveva portato fra Bernardino dai Luoghi Santi»). Due nomi che alludono segretamente all'incontro-scontro fra due mondi sociali e mentali che fanno da sfondo storico alla novella: quello laico e profano della nuova Italia sabauda e quello tradizionale e sacro della Sicilia arcaica. Sulla scena del racconto appaiono inoltre comparse senza nome: «quello della buona ventura», cui Turiddu è paragonato per la pittoresca divisa da bersagliere; i «vicini» che commentano con malizia il suo comportamento quando canta le canzoni di sdegno contro Lola e quando amoreggia con lei; la madre di Santa, che è di Licodia; gli amici di Turiddu all'osteria. Vi risuonano pure i *nomina sacra* Dio e Madonna, cui possono aggiungersi le forme esclamative, «Gesummaria» e «santo diavolone». Come nomi, anche nei toponimi si alternano una geografia profana e una sacra: Licodia, paese natale di Alfio e della madre di Santa, gente dal «sangue rissoso»; Sortino, il borgo siracusano da cui vengono i muli del carrettiere: nomi di luoghi vicini, in cui sembra prevalere la logica “secondo la carne”: la violenza, i beni materiali; vi sono poi nomi altrimenti connotati e lontani: Roma, citata quale meta di pellegrinaggio penitenziale; la Terrasanta, donde proviene il rosario di Lola. Del villaggio senza nome che fa da sfondo alla vicenda e che viene abitualmente identificato con Vizzini, si indicano due luoghi, il santuario della Madonna del Pericolo, sulla cui via il giovane incontra Lola all'inizio della novella, e la Canziria, con i suoi fichidindia, dove avviene il duello che la chiude: *incipit* ed *explicit* che mettono a fron-

te il santuario costruito dall'uomo per invocare protezione dal rischio, e il paesaggio naturale, la plaga dei selvatici e pungenti fichidindia dove il temuto pericolo trova il suo sigillo mortale. Ora, i personaggi che entrano in azione in modo più o meno ampio sono designati, oltre che con il loro nome, peraltro spesso abbreviato nella forma dialettale, con una specificazione parentale o di mestiere. Concentreremo dunque l'attenzione, anche in chiave onomastica, sulle due coppie, quella dei protagonisti Turiddu, il figlio della gnà Nunzia e Lola di massaro Angelo, e quella dei deuteragonisti e loro antagonisti Alfio il carrettiere e Santa di massaro Cola, le quattro *dramatis personae*.

1. *Turiddu, ovvero piccolo Salvatore*

Cominciamo dal primo attore, «Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia». Così si apre la novella, nel nome di Turiddu, diminutivo siciliano di Salvatore, epiteto per eccellenza di Gesù, figlio (unico) di Nunzia, come Cristo lo è dell'Annunciata, cioè della Madonna. Dal quadrisillabo siculo originario (Salvaturi), ridotto a bisillabo (Turi), il suo nome si distingue dagli altri semplici abbreviativi (Lola, da Dolores, Cola, da Nicola) per la forma diminutiva che ne segnala lo scarto verso il basso.

Turiddu è l'unico personaggio della novella ad avere un cognome, Macca, trasmessogli da un padre presumibilmente morto, tanto lontano e assente da far sì che egli sia designato come «il figlio della gnà Nunzia». Lola e Santa, invece, pur senza cognome, sono definite figlie di Angelo e Cola. La designazione matrilineare del protagonista è il primo accenno a due suoi tratti peculiari, l'adesione alla legge vitale della madre e la nostalgia di un Dio lontano, su cui ritorneremo.

L'allusione a un padre invisibile ci pare essere un'altra traccia della sottile linea cristologica che abbiamo indicato. Altri parallelismi fra Turi e Cristo affiorano nel tessuto del racconto. Fin dall'inizio, egli appare come figura della diversità: l'uniforme da bersagliere che continua a indossare è il segno della sua difformità, della sua impossibilità di rientrare nei costumi del villaggio. Verga lo paragona a un "irregolare", «quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabia dei canarini», conferendogli la marca trasgressiva del carnevalesco, ma insinuando che possieda doti divinatorie (di un profetismo degradato, però, quello della «buona ventura», opposta alla Buona Novella).

Del resto, chi coglie il fascino anticonformistico di quel colorito modo di atteggiarsi? «Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronza- vano attorno come le mosche», dunque i giovani non ancora sotto- messi alle ferree leggi del villaggio (viene in mente l'episodio del *sini- te parvulos*, e la sensibilità delle donne per Gesù che serpeggia nei Vangeli, come ebbe a sottolineare in un bel libro Ferruccio Parazzoli). Inoltre, in un precedente scritto, abbiamo mostrato che protagonista è il confuso portatore di una nuova legge, che definimmo “legge delle madri”, centrata sulla vita, che si oppone all'antica, quella dei padri, centrata sull'onore. Questo contrasto sembra emergere da due battute apparentemente idiomatiche, che pronunciano il corteggiatore Turiddu e la corteggiata Santa, a conclusione di un duetto:

- 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!*

La seconda delle due espressioni riappare per chiudere, con la novella, la vita di Turi:

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!*

La precedente stesura («Ah! la mia povera vecchia, esclamò *corretto in gemette*»), indica che in effetti la mente e il cuore del morente erano corsi alla madre, anche se il grido si attenuò in gemito, e poi si tacitò in un vano conato. Del resto, se l'*incipit* della commedia si apre nel nome della Madonna del pericolo, il finale è presenta la *mater dolorosa*, la gnà Nunzia-Annunziata, che si leva all'alba per dare l'addio al suo Piccolo Salvatore. Proprio per non far piangere la madre Turiddu, coricatosi con l'intenzione di lasciarsi uccidere, decide di battersi:

– 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.

Ed è ancora la madre che il giovane evoca, quando ferisce il rivale:

– 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.

E compare Alfio, a quella madre, indirizza l'estrema ingiuria, assieme alla coltellata mortale a Turi:

– 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.

All'antica legge dell'onore, Turiddu contrappone dunque, se non la legge di Dio, la legge delle madri. Ed è contro quella *dea mater* che si rivolge l'ultima parola di Alfio, quasi coltellata morale che si aggiunge a quella fisica: dopo aver ferito mortalmente il rivale, Alfio profana con un'ingiuriosa irrisione la sua implicita *religio*, la sua manifesta *pietas*. La prima impone di lavare l'onta con il sangue, la seconda non approda, no, alla morale evangelica del perdono, ma riconosce la vita come supremo valore. Idolo o totem della religiosità del villaggio in cui il bersagliere non riesce più a reinserirsi, sembra invece essere quel «santo diavolone» che si acquatta dietro una formula esclamativa. La pronuncia il giovane, quando, saputo che Alfio gli ha tolto Lola, vuole vendicarsi secondo il codice d'onore, prima di ripiegare su una risposta debole, secondo il commento ironico dei vicini:

Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! però non ne fece nulla, e si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella.

E quali sono le prime sillabe che Alfio pronuncia, dopo la spiata di Santa?

Compare Alfio era di quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio, e a sentir parlare in tal modo di sua moglie cambiò di colore come se l'avessero accoltellato. – Santo diavolone! – esclamò – se non avete visto bene, non vi lascerò gli occhi per piangere! a voi e a tutto il vostro parentado!

Uomo “intero”, rimasto dentro le leggi dell'onore, Alfio formula la minaccia arcaica e mafiosa della vendetta trasversale, della ritorsione sui parenti. Non “intero” è invece Turiddu, combattuto fino all'ultimo fra il desiderio di rientrare nei ranghi, espiando la sua colpa e facendosi ammazzare, e l'adesione alla legge delle madri che gli suggerisce una via conciliativa e un'estrema difesa della vita. Sarà eccessivo cogliere nel suo cognome siciliano (Macca è diffuso soprattutto nel Ragusano e nel Siracusano), un'eco lontana del greco dorico *macha*, “battaglia”? Combattuto fra vecchio e nuovo, scisso da una spada (*màchaira*) che divide, ovvero, con ennesimo parallelismo e contrasto con Gesù, spada che divide? L'ipotesi ci attira più di un'altra possibile connessione, quella col *maccu*, il sicilianissimo pasticcio di legumi che potrebbe pur connotare la condizione del tragico e confuso “pasticcione”

Di fatto, allontanandosi dal villaggio, Turiddu non ha perso solo Lola, che anzi riesce a recuperare in veste di amante, ma ha perduto un sistema di certezze e di valori. Egli è andato «lontano» anche sul piano della *religio* e dell'*ethos*, e “lontano” è una parola-chiave, fin dal primo colloquio con Lola:

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.

La perdita del nome, nel pensiero magico, equivale alla perdita della cosa, dunque delle “radici”, dell'identità etica ed etnica che Alfio e Santa mantengono invece perfettamente: non a caso, dunque, il nome del loro paese viene menzionato («si era fatta sposa con uno di Licodia», «Eh! vostra madre era di Licodia»).

E “lontano” designa per il protagonista un Altrove definitivo, nel commiato dalla madre:

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.

Al contrario, la parola-chiave per capire il mondo di Alfio è «vicino», che risuona nel minaccioso congedo da Lola, prima del duello il cui luogo è stato scelto, con precisione anche onomastica, dal carrettiere («i 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.

E il coro del villaggio, la voce della collettività, è proprio quella dei «vicini»:

– 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.

Ma quali sono i tratti costitutivi del confuso evangelo turiddiano? Il mondo delle madri fa vibrare due corde sconosciute a «santo diavolone», quelle del pianto e del cuore. Turiddu ricorda a Lola il dono di «quel fazzoletto (...) che Dio sa quante lagrime» ci ha pianto, ed è «*per non far piangere*» la sua vecchierella che decide di battersi strenuamente. Il pianto viene invece ignorato o rifiutato da Alfio e da Santa. Ricordate il loro colloquio, quando, dopo il minaccioso ammonimento dell'uomo, la donna conferma l'accusa e precisa le circostanze?

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.

Così la voce del cuore, che agisce debolmente in Lola («A lei, in coscienza, rincresceva di vederlo così col viso lungo però *non aveva cuore* di lusingarlo con belle parole»), ha nella madre di Turiddu il timbro forte della profezia:

– 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.

Per Lola, il termine equivale a un “coraggio” tutto profano; quello della madre di Turi assomiglia a un “sacro cuore”.

Gli elementi di sapore vagamente evangelico che abbiamo ascritto alla legge delle madri, sono accompagnati da richiami espliciti al tempo della Pasqua e da allusioni alla simbologia eucaristica (sangue-vino), che confermano la nostra interpretazione cristologica della novella. Sebbene il bicchiere compaia una volta sola, all'osteria in cui Alfio e Turiddu si scambiano il bacio della sfida, tutta la vicenda è percorsa da una catena magistralmente congegnata di rinvii indiretti al vino/sangue che, come un basso continuo, fanno intuire l'esito tragico. Il protagonista, per far ingelosire Lola, corteggia Santa nella vigna. E nella schermaglia galante, non la chiama forse “grappolino mio”?

– La volpe quando all'uva non ci poté arrivare...
 – Disse: come sei bella, *racinedda mia!*
 – Ohé! quelle mani, compare Turiddu.

Nel gioco delle parti, la giovane esorta il suo spasimante-dipendente a riprendere il lavoro, accennando ai tralci («Spicciamoci, che le chiacchiere non ne affastellano sarmenti»). E Lola, divenuta amante di Turiddu, da che cosa è spinta a confessarsi? Ha sognato l'uva nera, che evoca bacchicamente sia l'eros inebriante che il sangue e la morte (l'ombra di Dioniso sopravvive in Cristo, in quella Sicilia dove una *mens* greco-antica resiste sotto i panni cristiani); quell'uva che nelle credenze popolari, a tacer della càbala, è presagio infausto:

– 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.

E il giorno che precede la Pasqua, il protagonista, circondato dagli amici, consuma la sua «ultima» (così in una precedente lezione) salsiccia all'osteria, dove ha luogo l'inevitabile incontro con l'avversario:

Turiddu, adesso che era tornato il gatto, non bazzicava più di giorno per la stradiciuola, e smaltiva l'uggia all'osteria, cogli amici. La vigilia di Pasqua avevano sul desco un piatto di salsiccia. Come entrò compare Alfio, soltanto dal modo in cui gli piantò gli occhi addosso, Turiddu comprese che era venuto per quell'affare e posò la forchetta sul piatto.

– Avete comandi da darmi, compare Alfio? – gli disse.

– Nessuna preghiera, compare Turiddu, era un pezzo che non vi vedevo, e volevo parlarvi di quella cosa che sapete voi –.

Turiddu da prima gli aveva presentato un bicchiere, ma compare Alfio lo scansò colla mano. Allora Turiddu si alzò e gli disse:

– Son qui, compar Alfio –.

Il carrettiere gli buttò le braccia al collo.

Fallito il tentativo di conciliazione con lo sdegnoso rifiuto di Alfio di bere il vino offerto dal rivale, i due si scambiano il bacio della sfida, cui segue, l'indomani, il duello che conduce a morte il colpevole Turiddu.

E un'allusione al testo sacro non manca neppure nella già ricordata *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Ricordate il saluto finale del giovane alla madre?

Mamma quel vino è generoso, e certo
oggi troppi bicchier ne ho tracannato...
vado fuori all'aperto;
ma prima voglio che mi benedite
come quel giorno che partii soldato...
e poi... mamma... sentite...
s'io... non tornassi...voi dovrete fare
da madre a Santa...

Il bacio richiesto alla mamma nella novella, si trasforma qui in un'implorata benedizione, mentre al vago richiamo all'ultima cena (il vino generoso) si aggiunge un altrettanto sottile cenno alle parole del

Crocefisso, che affidava Giovanni alle cure della madre, come il protagonista fa con Santa.

Va poi osservato che Salvatore-Turiddu si distingue da tutti gli altri personaggi perché sulle sue labbra risuona il nome di Dio in senso proprio, al di là dell'uso fraseologico che ne fanno Lola e Santa. Quando il giovane chiede a Lola se è vero che sposerà Alfio, la donna risponde affermativamente con la formula «se c'è la volontà di Dio», un'espressione analoga a quella usata da Santa nella schermaglia verbale di corteggiamento con Turiddu:

- 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.

Quali sono invece le parole del giovane, quando Lola nomina Dio?

- 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.
- 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!

Turi raccoglie un modo idiomatico e lo riconduce alla dimensione teologica e morale. E Dio gli è così familiare da diventare un tic linguistico. Nel prosiegno, quel nome torna infatti insistentemente sulle sue labbra:

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 [...]

Lo stesso accade nelle parole che Turiddu rivolge ad Alfio, prima del duello:

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.

Persino Santa, dialogando con il protagonista, pronuncia quel nome, ma da miscredente:

- Avete paura che vi mangi?
- Paura non ho né di voi, né del vostro Dio.

Poche battute prima, alludendo a Lola, Turi aveva usato un'altra espressione:

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

Uomo a suo modo religioso, Turiddu ha il senso del rito. Lo si evince suo bisogno di sciogliere formalmente il pur informale fidanzamento con Lola, ora promessa ad Alfio: una formula in siciliano, che qui svolge la funzione di una lingua sacra, una specie di latino liturgico: «Ora addio, gnà Lola, *facenu cuntu ca chioppi e scanpau, e la nostra amicizia finiu*». Che è anche un modo proverbiale (“facciamo conto che piovve e smise, e la nostra amicizia finì”), e come ci ricorda Belli, di cui Verga fu precoce lettore, «Li proverbi e 'r Vangelo sò pparenti».

Sembrano inezie, e sono invece spie verbali di due universi in conflitto: quello pagano, sostanzialmente politeistico (con gli dèi ribattezzati «santi» e regalmente governati da «santo diavolone») e quello di Turiddu, che contempla l'esistenza di un *Dieu caché* che si manifesta nella legge delle madri, fondata sul valore supremo della vita, sulla *pietas*. Se non del Verbo, egli è un adepto della verbalità: dall'iniziale proposito di vendetta forte e fattuale («voleva trargli fuori le budella dalla pancia», egli passa a una risposta debole e “letteraria” («si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella»), che suscita il commento ironico dei vicini nel quale affiora la figura salmistico-leopardiana del passero solitario («Che non ha nulla da fare Turiddu della gnà Nunzia, - dicevano i vicini - che passa le notti a cantare come una passera solitaria?»). Infine, prima di duellare, egli parla al taciturno Alfio esponendo la ragione della sua scelta: si batterà per non far piangere la sua «vecchierella»,

dove il vezzeggiativo con cui viene chiamata la madre, prima semplicemente «vecchia», è indizio dell'avvenuta conversione alla religione del «cuore». Fedele alla legge dell'onore-vendetta, Alfio, riprendendo ritualmente le parole con cui la *hybris* gli era stata svelata («vostra moglie vi adorna la casa!»), commenta: «È tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato», aggiungendo l'oltraggio al nume nel cui nome l'avversario aveva contrastato gli dèi della tribù: «Ora tua madre lascerà stare le galline».

2. *Lola-Dolores, Santa non santa, e...*

Uno spesso fondo neo-pagano traspare sotto il superficiale cattolicesimo di Lola. Quando va in pellegrinaggio alla Madonna del Pericolo, tiene fra le dita il rosario-talismano donatole da fra Bernardino (un nome che fa pensare al santo senese venerato nel Mezzogiorno), quando decide di confessarsi, lo fa per un presagio superstizioso e per calcolo opportunistico (ha sognato l'uva nera, e poi avvicinandosi la Pasqua il marito si insospettirebbe...). Alla confessione imperfetta di Lola (cui mancano i requisiti richiesti dalla dottrina, il dolore del peccato e il proponimento di non ripeterlo), corrisponde la penitenza irrituale decretata non dal confessore, ma dalla rivale gelosa:

– 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!

I dolori, Lola, li procura agli altri. D'altra parte, il suo nome spagnoleggiante non è il diminutivo di Dolores? Madonna dei Dolori rovesciata, colpevole causa di pene altrui anziché afflitta da dolori immeritati, la donna cela sotto il fazzoletto della devota, il volto di una *femme fatale* che con il semplice variare del suo colorito segna i due tempi della tragedia: incontrando il reduce Turiddu, all'inizio della novella, non s'era fatta «né bianca né rossa quasi non fosse stato fatto suo»; assistendo al fraseggio amoroso tra il giovane e Santa diventa «pallida e rossa», e decide di aprirgli la sua casa:

– 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...

Lo stesso nome della Madonna del Pericolo assume un valore profetico: sarà lei, la pellegrina Lola, la vera donna del pericolo. Ma ancor prima che rovescio della Vergine, «Lola di massaro Angelo» è l'anti-Beatrice: il suo stesso patronimico richiama sarcasticamente la donna angelicata degli stilnovisti. E, nelle battute sopra riportate, ricorrono con deliberata insistenza i termini come *salutare* e *beato* (la stessa parola con cui Turiddu s'era rivolto a Lola, incontrandola dopo il ritorno dal servizio militare, all'inizio della novella: «*Beato* chi si vede»).

E non ha l'aria di un'antifrasi beffarda il nome di Santa, dato alla donna vendicativa? Una mescolanza pagano-cristiana si avverte anche nel nome di suo padre, Cola, abbreviativo di Nicola, che ricorda il santo venerato nel Sud ma anche l'etimo ellenico che vi soggiace come un retaggio della Magna Grecia, con i suoi ideali di virilità combattiva (*nikào*) e di omologazione dell'individuo alla collettività (*laòs*). A Santa, la nappa del berretto del bersagliere ha fatto «il solletico dentro il cuore», ma, una volta tradita, rifiuta il pianto («Non son usa a piangere!») e converte l'amore in odio. La sua condivisione dell'ethos del villaggio è fuori discussione: anche lei va a confessarsi, ma nel momento in cui si accinge a fare «il bucato dei suoi peccati», medita la vendetta contro la rivale («Non voglio mandarti a Roma per la penitenza!»). Come dimostra nel duetto di corteggiamento con Turiddu, una schermaglia verbale nella quale fingendo di respingere le *avances* comunica al pretendente che le sue umili condizioni non costituirebbero un ostacolo al matrimonio, lei rispetta i riti del paese, e ne conosce il linguaggio cifrato:

- 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.
- Lo sappiamo che siete ricca, lo sappiamo!
- Se lo sapete allora spicciatevi, ché il babbo sta per venire, e non vorrei farmi trovare nel cortile.

In realtà l'invito a «spicciarsi» perché le «chiacchiere» non affastellano sarmenti e perché il babbo sta per arrivare, sottende l'incitamento a passare dalle parole ai fatti, cioè a chiedere la sua mano al

genitore (ed è davvero strano che i critici non se ne siano accorti). Perciò, nel prosieguo del fraseggio, il termine «chiacchiere» diventa un *leit motiv*:

- 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!

Cifrata e rituale è anche la delazione di Santa, che adotta un'espressione legata all'uso contadino di abbellire la casa appendendovi delle corna («vostra moglie vi adorna la casa»). La donna tradita si trova dunque a svolgere, nella nostra lettura cristologica, il ruolo di Giuda, anche se tocca ad Alfio dare a Turiddu il bacio della sfida. Ma non erano traditori anche gli adulteri Turiddu e Lola? Così, nel vangelo deformato di *Cavalleria*, la maschera di Giuda si adatta al volto di almeno tre personaggi.

3. *Pasqua di morte*

Di tre o di quattro personaggi? A molti è parso che la mossa con la quale Alfio acceca l'avversario gettandogli una manciata di polvere, sia proditoria, e infranga il codice cavalleresco, ancorché rusticano, richiamato nel titolo della novella. In realtà, una precedente lezione potrebbe far pensare che le regole del duello contemplassero quel gesto:

Ah, urlò Turiddu, che conosceva la mossa cercando di salvarsi con un salto disperato all'indietro.

Noi siamo inclini a credere che non si trattasse di un colpo proibito perché Alfio, nella sua barbarica durezza, è uomo tutto d'un pezzo, monoliticamente fedele alla legge dell'onore. Abbiamo già rilevato alcuni tratti della sua piena appartenenza al mondo arcaico del villaggio, quello da cui Turi è irrimediabilmente uscito. Egli «ha il sangue risoso», ma quando ode la delazione e impallidisce «come se l'avessero accoltellato» non perde la calma e chiede conferma dell'accusa, lanciando l'avvertimento di una possibile vendetta trasversale. Egli

rispetta tempi, riti e regole: all'osteria scansa con la mano il bicchiere di vino, il calice della *communio* che il giovane gli porge, e spiega con lo sguardo, prima che con le parole allusive ma inequivocabili, la ragione della sua venuta:

Come entrò compare Alfio, soltanto dal modo in cui gli piantò gli occhi addosso, Turiddu comprese che era venuto per quell'affare e posò la forchetta sul piatto.

– Avete comandi da darmi, compare Alfio? – gli disse.

– Nessuna preghiera, compare Turiddu, era un pezzo che non vi vedevo, e volevo parlarvi di quella cosa che sapete voi.

Anche con Lola non ha fretta di regolare i conti:

– 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.

«Vicino», l'abbiamo notato, è l'orizzonte di Alfio, contrapposto a quello «lontano» di Turiddu. Perciò non dev'essere casuale la menzione del suo villaggio d'origine (Licodia, ripetuto due volte) e persino di quello dei suoi muli (Sortino, ripetuto due volte). Alle regole del borgo egli si conforma nel vestiario (porta il berretto sull'orecchio), ma soprattutto nell'abito mentale, quello di chi ignora la religione del cuore, del pianto e delle madri. È in nome di quest'abito ch'egli, come abbiamo detto, vibra, con l'ultima coltellata alla gola del rivale, anche l'insulto sarcastico dea-madre che Turiddu ha osato contrapporre a «santo diavolone».

L'uomo arcaico nel suo stato più integro si chiama Alfio, come il santo del III sec. martirizzato a Lentini e venerato nell'isola: dunque ci troveremmo di fronte a un uso antifrastico dell'onomastica cristiana, come per la sua compaesana Santa. Ma Alfio appare piuttosto portatore di un nome attinto al mito classico di ambientazione siciliana, quello del nume fluviale Alfeo, inseguitore della ninfa Aretusa. Questo maschio barbarico è figlio di Teti, dunque fratellastro di Achille, un modello eccellente per il fiero cavaliere rusticano.

Gabriele d'Annunzio, che a *Vita dei campi* aveva guardato, eccome!, nel comporre le giovanili novelle di *Terra vergine*, avrebbe più tardi intitolato *Il vangelo secondo l'Avversario* la sua reinvenzione cri-

tica del testo sacro, riscrivendo alcune parabole per rovesciarne la morale: tanto più discretamente, nel suo cristallino capolavoro, Verga aveva riscritto il suo vangelo secondo «santo diavolone», aveva narrato la mala Pasqua di compare Turiddu, sostituendo al moto ascensionale del Salvatore risorto, la caduta nella polvere tra i fichidindia del suo povero e sgozzato “Piccolo Salvatore”¹.

¹ La base di partenza di queste pagine è costituita da due nostri scritti precedenti: *Tre coltellate per compare Turiddu. Lettura antropologica di «Cavalleria rusticana»*, in «Strumenti critici», 72 (1993), pp. 205-223 e *I nomi di «Cavalleria rusticana»*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», IV, 2002, pp. 83-95 (scritti cui rinviamo anche per una bibliografia delle analisi critiche operate sulla novella: ma ricordiamo qui, almeno, che Giorgio Bàrberi Squarotti segnalava una possibile analogia fra il bacio della sfida e il bacio di Giuda: cfr. *L'inutile rivolta di compare Turiddu*, in *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo, 1982, p. 87). Il testo della novella è citato dall'edizione critica di *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi (Firenze, Le Monnier, 1987), che assume come testo-base l'*editio princeps* del volume, 1880 (emendiamo però in *volevo* la lezione *voleva* come prima pres. sing., un *hapax* attribuibile a un refuso sfuggito all'autore). La novella era stata anticipata sul «Fanfulla della Domenica» del 14 marzo 1880. Fra le correzioni e varianti dell'autografo inoltrato alla rivista, oltre a quelle sopra segnalate, ne troviamo altre che illuminano particolari del nostro discorso. Per esempio, riguardo al nome di Dio e alla sua gravidanza nell'eloquio di Turiddu, si noti che Verga espunse il nome di Dio dalla minaccia di Alfio, quando ancora si chiamava compar Lorenzo, alla moglie: «ma è meglio che tu preghi Dio che io non torni *corretto in* ma per te sarebbe meglio che io non tornassi più». Capitale è anche l'aggiunta della terza coltellata e del relativo commento. Gli abbozzi rappresentati da tre gruppi di carte riportati alle pp. LXXIV-LXXVII dell'edizione critica, prefigurano, anche se in modi ancor lontani dalla perfezione della novella, il ritorno di Turiddu (qui 'Ntoni o Luca, con oscillazione irrisolta), l'incontro con Lola (Pudda-Zuppidda) e la schermaglia amorosa con Santa (Grazia). Ai fini del nostro discorso, conviene osservare come l'estraneità del reduce 'Ntoni vi fosse chiaramente esplicitata: «Si possono salutare finalmente le bellezze di compare Pudda?», aveva chiesto 'Ntoni. E la giovane: «Le bellezze sono le vostre, *che siete un forestiere* e non guardate più né amici né nemici». Meno organico, comunque, 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». Pure la connotazione onomastica appare meno coerente, anche se il nome di Luca, richiamando l'evangelista, può apparir una prefigurazione di Salvatore-Turiddu, e il nome Grazia palesa già la funzione antifrastica poi svolta dal nome Santa.