

## CAVALLERIA RUSTICANA

ISBN 88-8402-045-X

Storia d'amore e di sangue ambientata nella Sicilia arcaica e fiera di fine Ottocento, *Cavalleria rusticana* è una delle prove narrative più note e convincenti di Verga, alla vigilia del più arduo impegno dei *Malavoglia*. Il racconto, che doveva inizialmente costituire un episodio, poi espunto, del grande romanzo, apparve per la prima volta sul « Fanfulla della Domenica » del 14 marzo 1880, e confluì quindi nella raccolta di novelle e racconti *Vita dei campi*, pubblicata nello stesso anno presso l'editore Treves di Milano. Centrato su un tema popolarissimo, e molto vicino alla sensibilità siciliana dello scrittore, quale il delitto d'onore, il racconto brucia rapidamente il suo *pathos* narrativo, in un crescendo drammatico che culmina nel famoso ed epico duello finale tra compare Turiddu e Alfio, il cui onore offeso – nella persona della moglie Lola – reclama il sacrificio di sangue.

Dal racconto, Verga trasse poi il dramma in un atto *Cavalleria rusticana. Scene popolari* – rappresentato al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio 1884, con Eleonora Duse nella parte di Santuzza –, mentre Pietro Mascagni ne fece, nel 1890, una traduzione musicale, presto divenuta famosissima, su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci. Sia il dramma che il libretto sono riproposti ora nel presente volume, unitamente al racconto, del quale costituiscono l'ideale e necessario completamento.

Il volume: L. 9.500

*In copertina:* Illustrazione di Edoardo Calandra per l'edizione del dramma apparsa a Torino, presso Casanova, nel marzo del 1884.

GIOVANNI VERGA

Cavalleria rusticana



A cura di  
Roberto Fedi

---

«MINIMA» 5  
SALERNO EDITRICE



GIOVANNI VERGA

*Cavalleria rusticana*

A cura di  
ROBERTO FEDI



SALERNO EDITRICE  
ROMA

Tutti i diritti riservati

ISBN 88-8402-045-X

## INTRODUZIONE

Gli psicologi [...] non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è piú vivace.

G. VERGA a U. Ojetti, 1894

Turiddu passava le notti « a cantare come una passera solitaria ». Già all'inizio del racconto, con il ritorno a casa del bersagliere col berretto rosso, il "narratore" popolare e anonimo delinea l'ambiente della storia e del dramma, ed inserisce la vicenda fra quelle a fosche tinte, di passione e di morte, che mostra di prediligere (come *La lupa*, come *Jeli*): in essa ha però inserito la figura eccentrica di un giovane focoso ma leale, a cui per adesso non si dà ancora la parola, mediandolo con un indiretto libero e un "foderamento" da antologia

(« 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 »). La scena del racconto (l'espressione è del tutto legittima) ostenta i connotati di una piccola ma totalizzante realtà consolidata, in un ambiente di paese da cui la gente non si muove se non per brevi *viaggi* superstiziosi alla Madonna del Pericolo, o piccole spedizioni per le provviste nei villaggi vicini. Qui la dimensione storica – della storia ufficiale, di tutti – è esterna e quasi assente (se non in qualche riferimento verbale: « Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti » dice Turiddu, che è l'unico ad avere conosciuto orizzonti diversi e “storici”; « Sull'anima mia non voglio mandarti a Roma per la penitenza! », minaccia più genericamente, secondo un codice religioso-proverbiale, da Anno Santo, la figlia di massaro Cola); allo stesso modo saranno visibilmente estranei alle ritualità collettive gli anonimi carabinieri col « pennacchio », nella riduzione teatrale del 1884.

In questo luogo apparentemente immobile, e invece fremente di passioni sommerse, l'azione nasce con il ritorno di chi, come 'Ntoni dei *Mala-voglia*, viene da lontano (da « lontano tanto che si

perdeva persino il nome del nostro paese »), ed innesca il meccanismo della tragedia, che rende un delitto d'onore degno di essere narrato. La vita allora si riscatta dalla banalità precedente, a cui tutti si sono adeguati – il simulacro di un ischeletrito codice d'onore, l'interesse economico, i pettegolezzi malevoli degli "spettatori" della vicenda – proprio per l'impossibile reinserimento dell'intruso, che non accetta la fatalità dei nuovi costumi (« voi non ci pensate piú al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile [...] »), avendo nel frattempo conservato intatti i suoi principi pur in quella trasferta cosí remota di cui non sappiamo nulla. La quale, si aggiungerà, per lui ha rappresentato un tempo completamente immobile, tanto da restituirlo sostanzialmente integro, se non per il « berretto rosso » e una certa aria di "bravería" che viene direttamente da quella di Renzo – e che quindi è innocua, solo verbale e gestuale.

La realtà vera, la storia quindi, è quella del paese. Lo è, angosciosamente, anche per Turiddu, il cui dramma e la cui contraddizione mortale consistono proprio nel non riconoscersi piú. Subito all'inizio del racconto – anzi, del "tempo" del racconto – si ha la netta impressione che proprio colui che ritorna viva come in una continua, non pacificata scoperta, alla quale non sa opporre se non

qualche gesto esibizionistico (lo zolfanello acceso « sul dietro dei calzoni, levando la gamba come se desse una pedata ») e qualche canzone di sdegno: che sono i codici denotativi di una vita un tempo formalizzata e riconoscibile, ora assolutamente stravolta. Fra il villaggio apparentemente immobile ed ostile nella sua ritualità (« Che non ha nulla da fare Turiddu [...]? »), ed il mondo esterno di Vittorio Emanuele, si sono invertite adesso le parti: è il paese ad essere cambiato – travolto dalla “fiumana” –, è lí che è doloroso il rientro, mentre è la vita “ufficiale” che si è rivelata impassibile, non ha insegnato nulla all’eroe.

Il villaggio quindi ha i suoi ritmi biologici, cadenzati dal bisogno, dalle convenzioni, dalla religiosità superstiziosa (ancora piú accentuata nel dramma, con i momenti liturgici della messa pasquale), dalle convenienze della gente “normale” a cui appartiene per sua natura anche il “narratore” anonimo; fuori da quei confini le modalità sono altre, aliene, ed alla fine gratuite. Così, ad apertura di testo, l’isolamento di questo modesto eroe è già totale, e lo precipita *in medias res* lungo le tappe di un percorso ineluttabile, nel mezzo di un luogo contadino e di un “coro” (e, si vorrebbe aggiungere, di un triangolo sentimentale reso meschino dal denaro) in cui, al posto del narratore manzoniano,

è subentrato un anonimo *historicus*, voce della collettività convenzionale che ormai si riconosce solo nell'ossequio alle formule piú tradizionali e perciò autoconservative, e nel guardare al protagonista come ad un intruso. In questa drastica riduzione dei confini del mondo è il luogo chiuso a conoscere il tempo della realtà, il mutare delle sorti, ad avere regole e storia; chi ne esce e ritorna non può che sentirsi inferiore e straniero. Nel giro incessante delle passioni e dei codici elementari può solo appellarsi alle consuetudini ed ai riti ormai astratti di una volta (le canzoni, i proverbi), oppure accettare suo malgrado le regole brutali che ha trovato al rientro (i segni volgari del denaro, il duello). Alla fine, grumo estraneo e potenzialmente eversivo, sarà espulso e ucciso proprio con lo stravolgimento proditorio del rito "cavalleresco" per eccellenza, il duello, da parte di quella comunità che è tale solo in negativo, e di cui Alfio è il nuovo eroe eponimo. Al giovane eroe spodestato restano ormai solo legami quasi primitivi (la madre); per il resto, può solo cantare come « una passera solitaria » (non sfugga la versione al femminile, tipicamente popolare), per tradizione letteraria destinata a trapassare « dell'anno e di sua vita il piú bel fiore ». Al di là della citazione quasi obbligata, egli è comunque l'unico, nel racconto, a

nutrire qualche sentimento non compromesso con la ferocia di questa nuova, economica ed elementare idea della storia.

Da qui anche il titolo, che proprio perché ironico e quindi sentenzioso, appartiene all'autore e non al "narratore". Ma quest'ultimo, secondo le consuetudini di *Vita dei campi* a cui la *Cavalleria* saldamente appartiene ed in cui si inserisce per strutturazione attenta e calcolata (non a caso precede *La lupa* e *Gramigna*, formando con esse un trittico tutto incentrato sullo scontro fisico e privo di dimensione interiore), ha nel racconto un predominio assoluto, che è indispensabile considerare non solo perché intrinseco alla tecnica verghiana in questa sede narrativa, ma anche perché è da lì, da quel "nodo" stilistico, che deriverà, pochi anni dopo, la natura della riduzione teatrale. La vicenda del racconto si muove su due binari, che non si toccano mai provocando l'impressione di un urto drammatico sempre rinviato sino alla fine, e quindi una costruzione dominata da un forte senso del *climax*. Da una parte Turiddu; come antagonista il "narratore" popolare, che di volta in volta si fa interprete dei pensieri della comunità degradata (attribuendo anche ai personaggi motivazioni non sempre oggettive, e variamente dosate a scapito del protagonista), e tende sempre ad

isolare la figura di lui nell'ambito della stravaganza, con il fastidio di chi capisce o intuisce che quella presenza, così eversiva del precario equilibrio dell'ordine convenzionale, dovrà pur essere eliminata. Così il "narratore" – che come tale è parte inalienabile dal paese, ed accetta il voltafaccia di Lola: lei, figlia di un « massaro », si è logicamente « fatta sposa » ad un uomo di rispetto – si serve della descrizione del giovane, e delle sue parole stravolte dall'indiretto libero, a scopo deformatore: il berretto da bersagliere è ridicolizzato con il paragone con quello dei ciarlatani, le attitudini del reduce sono marchiate con l'ironia, la sua furia iniziale è quasi grottesca. Turiddu è un « poveraccio », al massimo può ottenere un po' di compassione (« A lei, in coscienza, rincresceva di vederlo così col viso lungo »: la figura di Lola è delineata con simpatia, proprio perché non eccentrica alle convenienze sociali): in un mondo dove vale solo ciò che si vede, basta ridicolizzare il gesto per degradare anche il moto interiore.

Non si tratta solo di una scelta tecnica per meglio evidenziare sulla scena – usiamo ancora questa metafora – un personaggio che ambisce a protagonista, e che in questo suo tentativo lascerà la vita. Il predominio quasi ossessivo del "narratore", le sue chiose, il suo accanimento contro lo stranie-

ro che non si adegua, la sua stessa presenza così deformante sono la prova del rovesciamento dei valori avvenuto nella realtà, che è sostanziale ma non deve apparire alla superficie. Al di sopra si continuano a rispettare i codici della consuetudine (« Che direbbero in paese se mi vedessero con voi? »), quelli a cui ancora crede Turiddu ed a cui ha limitato la sua analisi. L'ambiguità, la contraddizione che fortemente si vuole manifestare fino a elevarla simbolicamente a titolo, è ottenuta dal Verga mediante una gestione tutta interna della narrazione, e la delega al "narratore" del resoconto dei fatti. Dove essa esplode è nell'inconciliabilità fra la natura di Turiddu (protagonista assoluto, tanto da meritare l'apertura narrativa secondo una precisa consuetudine verghiana), con la sua fondamentale genuinità popolare, e la riscrittura della realtà da parte della voce narrante.

Il racconto è quindi costruito sull'opposizione fra i motivi del "vero" Turiddu e quelli del "personaggio" Turiddu, narrato dall'*historicus*. È un caso che non esiteremmo a definire esemplare di straniamento. Il protagonista, nella gestione del racconto da parte del "narratore", si sdoppia in un evidente ossimoro narrativo, *figura* personificata dell'ambiguità già espressa nel titolo (che infatti rimase identico anche nella versione teatrale, di-

versamente dal *Canarino del n. 15*, divenuto un piú naturalistico *In portineria*). Ne risulta una narrazione sempre in bilico sulla lama della verità “ufficiale” e della verità del personaggio, che si dibattono quasi in un concitato e sotterraneo duello di botte e risposte: se ad esempio Turiddu conta sull’arma tradizionale della gelosia per riconquistare Lola, ripetendo un meccanismo per lui fondamentale perché è nel suo carattere e nel suo destino leggere il mondo secondo i suoi sentimenti («Voglio fargliela proprio sotto gli occhi a quella cagnaccia!»), il “narratore” non esita ad applicare schemi di giudizio imbarbariti, e ad interpretare la mossa in senso esclusivamente economico («ma dentro ci si rodeva che il marito di Lola avesse tutto quell’oro»). Di questa realtà immiserita fa parte integrante anche Santa – la figlia di massaro Cola, il vignaiuolo «ricco come un maiale» stando al “narratore” –, *alter ego* violento e vendicativo di Alfio il carrettiere con cui infatti si intenderà al volo, secondo un triviale codice metaforico interno alla convenzione dell’onore («mentre voi siete via vostra moglie vi adorna la casa!»). Santa (nel dramma sarà Santuzza, e non per caso è l’unica che muta il nome) risponde senza sfumature a quella logica economica che sta schiacciando Turiddu, tanto che tutto il corteggiamento del giovane è im-

postato su quella nota ormai ossessiva, la sola che può capire ed apprezzare la figlia indaffarata di uno «ricco come un maiale»: l'unica donna, per altro, mostrata mentre sta lavorando.

La breve vicenda del reduce è tutta giocata sulle modalità dello scontro; tutto il racconto, così com'è strutturato da Verga e condotto dal suo "narratore", è una lunga metafora narrativa del duello. Al centro, isolato, il giovane eroe Turiddu; di fronte, di volta il volta, personaggi privi di connotazioni affettive: Lola nelle sue diatribe sentimentali (mai una parola d'amore fra i due, solo scherma-glie); Santa nel suo attaccamento possessivo ed "economico"; Alfio nella sua cupa, feroce sete di vendetta. Su tutto, egli stesso simbolo onnicomprensivo della violenza, il "narratore" anonimo, interprete legale del villaggio minacciato e quindi ostile, giudice parzialissimo di un processo indiziario alla fine del quale l'eccentrico, il "matto", l'estraneo che non ha accettato le regole sarà condannato alla sentenza di morte.

Se la natura del racconto è simbolicamente agnostica, fino ad accentuare drammaticamente la solitudine del giovane eroe, l'andamento narrativo – come sempre in Verga – sostiene la vicenda con una partitura tutta organizzata su passaggi rapidi ed essenziali. Come nella *Lupa*, i cui anni si

concentrano in pagine che nulla concedono all'afabulazione, anche qui tutto precipita verso la catastrofe, con almeno tre incipit assolutamente immediati, e dedicati alle *personae* essenziali: l'attacco («Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò [...]»); la parte centrale («La gnà Lola si maritò col carrettiere [...]»); il movimento finale, che corre verso la rovina secondo le regole sceniche («Compare Alfio tornò colle sue mule [...]»). L'esecuzione, insomma, deve essere rapida; il movimento dei personaggi fatale, e tale da non concedere niente al puro gusto dell'intreccio o dell'arricchimento aneddótico; i gesti limitati alla pura ritualità. Così, come era centrale della prima sezione l'immagine del giovane eroe rimpatriato ed alieno, e della seconda il suo corteggiamento della rivale subito premiato dal possesso di Lola; nella terza parte – quella piú visiva, e da cui scaturirà la riscrittura scenica – è il bacio della sfida a catalizzare l'attenzione: movimento senza parole, dove solo conta la simbologia (il bicchiere rifiutato; le braccia al collo; il morso all'orecchio), e dove tutto consiste in ciò che si vede. È qui che il “narratore” si estrania dalla pagina, riduce al minimo i suoi interventi e le sue chiose: ormai non c'è piú bisogno di lui, l'atmosfera è sospesa, il gioco è arrivato al suo culmine, chi deve pagare pagherà.

Gli attori, che da sempre si evitavano e che da sempre dovevano incontrarsi, sono finalmente di fronte: se Alfio è armato da tutto un paese solidale nella punizione dell'eversore dell'ordine, Turiddu può solo rifarsi ai suoi affetti ancestrali, all'immagine di una madre senza parole verso la quale il "narratore" ha l'unico cedimento patetico di tutta l'ultima scena (« poveretta »).

Il racconto così assume, nella trascrizione verghiana, l'essenzialità dei riti di una religione pagana. Non a caso l'azione corre al suo *climax* nel giorno di Pasqua, scandita qua e là dagli accenni alla messa che si sta svolgendo: nel dramma, i momenti liturgici segneranno ancora più nettamente i tempi dell'azione, tutta concentrata in quel giorno. I gesti, lenti e solenni, non hanno bisogno di chiose e ripetono una liturgia consueta, nell'apparenza di una antica nobiltà contadina; le parole sono sobrie e maschie (« sono qui, compar Alfio »); le donne « piagnucolano » o danno l'estrema benedizione. È un universo di uomini che si sta ricomponendo, dopo le dissennate imprese femminili (gli amici, coro consapevole della tragedia che sta per compiersi, osservano « zitti zitti »), come se ancora vi fosse una qualche grandezza in gesti però ormai meccanici e vuoti, privati anche del loro contenuto tribale. Alla fine, tra i fichidindia della

Canziria e senza testimoni, si consuma il sacrificio: ma il colpo è sleale, come si conviene al rappresentante di un mondo incrudelito e disonorato; e il "narratore" si incarica di riferire ciò che la leggenda del paese tramanderà, senza una sola parola di biasimo per quella « manata di polvere » definitivamente assassina. Nella sua totale solitudine, neppure è consentita all'eroe l'ultima invocazione, e il rantolo impedirà anche di gridare il nome dell'unico affetto sereno. L'eclisse del "narratore" è qui significativa, come lo era prima la sua ingombrante presenza: attenersi alla fenomenologia dei fatti significa accettare il loro susseguirsi, attendere il sacrificio necessario perché la comunità recuperi la sua animalesca funzione protettiva.

Venuto da « lontano », l'eroe è destinato a tornare lontano, come accadrà per il suo omologo 'Ntoni, ma qui più selvaggiamente in una dimensione che soltanto è sua e dove non potrà nuocere: « 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 ». Nel corso del duello, di fronte a compare Alfio proteso alla vendetta e persino sarcastico nella sua ossessiva dimensione egoistica, Turiddu ha « sempre dinan-

zi agli occhi » la silenziosa figura materna, unico legame, quasi dal valore biologico e mitico, con una realtà che per il resto gli è estranea. Vittima predestinata e sacrificale della Pasqua di sangue, sarà sgozzato proprio come l'agnello di un rito feroce di espiazione collettiva e di liberazione.

\*

Riducendo la sua novella per le scene, e adattandone alla nuova condizione la struttura e i personaggi, il Verga non poté fare a meno di modificare parzialmente l'impianto; ma rimanendo fedele, per quanto possibile, all'idea primigenia di un protagonista diviso e solitario, sempre in colluttazione con un mondo che non lo accetta più e alla fine lo condanna come vittima predestinata. In realtà, il dramma enuclea dal racconto la *pars* sentimentale del personaggio Turiddu (quella più vera, come abbiamo detto), ovviamente rinunciando alle motivazioni e alle illazioni di tipo economico che nella stesura narrativa provenivano tutte dal "narratore" anonimo, voce legale di un microcosmo avverso all'eroe - così come il suo omologo sarà nemico della Lupa, nella quale però il leggendario e tragico alone sessuale era già tal-

mente forte da trasferirsi senza scosse alle evidenze della scena. Così facendo, Verga era totalmente consapevole di privare la sua opera di un dato significativo (il richiamo dell'oro e della "roba": che però non apparteneva a Turiddu, e veniva continuamente evocato come intrinseco al mondo del "narratore"), e di rischiare la pura e semplice trascrizione popolareggiante dello schema "a triangolo" del teatro borghese, solo caratterizzata da qualche forte elemento folklorico. Perciò, e sempre raccomandando di non accentuare gli elementi primitivi o pittoreschi, quasi dannunziani *ante litteram* (in una lettera ad un corrispondente tedesco, in vista di una rappresentazione in Germania, è in questo senso che vanno molte raccomandazioni), agisce su vari piani: uno strutturale, e gli altri ambientali.

La variante piú appariscente è quella del ruolo di protagonista, che slitta da Turiddu a Santa, ora divenuta piú familiarmente e affettuosamente Santuzza. L'*io* diviso è totalmente suo: ed è in lei che rifluisce anche qualche accenno alla generica logica economica, per il resto quasi assente nel dramma (« La gnà Lola è meglio di me, lo so! Ha il collo e le mani cariche d'oro! », sc. II). Impoverita, sedotta e abbandonata e forse anche incinta, è adesso lei il simbolo della contraddizione fra il

mondo come è e come dovrebbe essere; sola, percorre la scena in una continua ricerca di relazione e fra reiterati dinieghi: sottoposta all'ironia pesante di zio Brasi e della moglie, accolta con sospetto dalla possibile suocera (« Non temete, me ne vado subito », sc. I), evitata da Turiddu, trova alla fine interessata udienza solo presso Alfio, l'altro tradito. La sua è quindi una discesa agli Inferi fino ad una piazza di paese totalmente aperta, in cui non ci sono segreti (« *Turiddu*: Qui? in mezzo alla strada? / *Santuzza*: Non me ne importa », sc. II), e nella quale la donna con la mantellina simile a Maria Maddalena percorre tutte le tappe di una pagana Via Crucis scandita dai tintinnii delle campane della messa di Pasqua, fino all'inevitabile abiezione della vendetta.

Tutto suo è il nuovo centro del dramma; mentre la funzione che nel racconto aveva il "narratore" adesso, sfumata in parte la motivazione economica e appena accennato l'istinto di conservazione dei codici dell'onore degradato, passa a zio Brasi: personaggio inedito e di contorno, ma importante, che di volta in volta commenta - sempre con la malevola ironia del "senso comune" paesano e conformista - le azioni e le parole della protagonista, alternando doppi sensi sessuali a chiose grettamente bottegaie (« noi che abbiamo bottega

aperta e arriviamo sempre gli ultimi », sc. I), fino a quella esplicativa ad uso dello spettatore, vera didascalìa interna alla scena (« Non hai visto, sciocca, quando gli ha morsicato l'orecchio? Vuol dire, o io ammazzo voi, o voi ammazzate me », sc. IX). Non per niente, alla "prima" torinese, la sua parte la volle il capocomico, Cesare Rossi: per non rischiare eventualmente l'insuccesso personale, ma forse anche per assumere una funzione manifestamente autorevole, di indispensabile raccordo narrativo.

Sulla nuova e contraddittoria figura della protagonista si appuntano le simbologie di una liturgica fatalità. Tutta l'azione è scandita, molto più fortemente che nel racconto, dal procedere del rito pasquale – al quale per altro la donna non può partecipare perché in condizione di peccato, e che può solo sentire da lontano nei suoi tempi salienti e culminanti verso il Sacrificio. È quindi su di sé, isolata dal contesto sociale e abbandonata, che la donna assume il peso del riscatto da quel peccato che ha infranto l'ordine ed il codice, e proprio in senso religioso-superstizioso: « Sí, compare Turiddu, siete padrone di scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello » (sc. II); intanto, la ritualità del sacrificio pasquale sta compendosi altrove, e l'agnello da gozzare diviene il simbolo della nuova e ricostituita unità tribale. Intorno a Santuzza

(la Duse, sul palcoscenico, avrebbe valorizzato fino al parossismo la sua centralità dolorosa e contraddittoria: ma diremmo che fosse l'attrice ad adeguarsi al personaggio, e non viceversa) ruota il nuovo equilibrio del montaggio delle nove scene: un numero forse non casuale, anch'esso a suo modo mitico. Al centro la focalizzazione della storia d'amore fino alla straziante confessione ad un rigenerato Alfio (dal finale della sc. I sino a parte della sc. V); ai due estremi opposti, a fare da incipit e da colophon, due momenti di grande movimento di tutte le comparse e di tutti i protagonisti, in coincidenza con l'ingresso e l'uscita della messa, che così diviene l'occasione esterna e scenografica per giustificare la presenza dei personaggi, e insieme il punto di riferimento simbolico-rituale. Le due parti liminari sono disposte specularmente: all'esordio emerge progressivamente dal coro la figura di Santuzza; nell'epilogo, non isolati dal collettivo, Turiddu e Alfio compiono in pubblico i loro riti d'onore, per poi uscire di scena a duellare altrove.

Anche dalla strutturazione drammatica appare evidente l'importanza dell'elemento ambientale, a cui è in parte delegato il motivo "corale" e, indirettamente e per deduzione, l'ufficio che nel racconto aveva l'abbassamento del *focus* narrativo.

Sulla scena è tutto un andirivieni di attori, sapientemente guidato da attente note di regia dello stesso autore (diversamente che in *Rose caduche*, il dramma postumo composto intorno al 1869-75, dove gli spostamenti non erano quasi mai indicati): e le linee si intersecano da sinistra a destra e viceversa, quasi a indicare da parte del Verga il fondamentale policentrismo del "coro", e la fissità drammatica della protagonista opposta al caos degradato del villaggio – che ora è privo di un vero nucleo d'identità che non sia un cinico e petulante zio Brasi. Inoltre, di quando in quando piccoli accidenti o inserti folklorici (questi ultimi vivacissimi, e tali da attrarre anche troppo l'occhio dello spettatore) ritardano l'azione. Collateralmente l'altro referente drammatico, Alfio, riceve dall'autore un trattamento teatralmente analogo: la sua gestualità eccessiva, le interferenze nel suo dialogo di personaggi minori, le allusioni involontarie al tradimento della moglie («Vostro figlio Turiddu è ancora qui. L'ho visto stamattina. Non ha il berretto rosso di bersagliere?», sc. 1) destrutturano il personaggio, lo lasciano incompleto fino a quando, nella parte finale della scena v, Santuzza compirà l'atto «scellerato», simbolicamente consegnando al carnefice la vittima predestinata e anche, in fondo, se stessa. A quel punto Verga avrà

bisogno di variare l'andamento narrativo del suo racconto originario: mutato il suo *status* di protagonista a tutto vantaggio della donna Santuzza, il giovane Turiddu non avrà piú diritto al duello in scena. È il "coro", l'ambiente del paese che riprende il sopravvento: come nella novella aveva consegnato l'eroe eversivo al suo carnefice spietato, cosí ora isola colei che, per passione, ha tradito.

Con la scena v esce definitivamente anche il personaggio di Santuzza. Ha compiuto il suo obbligo, ha ottenuto lo scopo. Il suo isolamento è totale; e noi lo avvertiamo fisicamente per l'assenza dal palcoscenico della ingombrante protagonista, fino ad allora sempre presente e parlante. Cosí Verga realizzava l'azzardo di una commedia in cui l'attrice principale usciva di scena a metà, lasciando però - e qui sta la ragione di quella scelta teatrale - lo sgomento della sua assenza, un vuoto che nessuno degli altri comprimari avrebbe saputo colmare: non Turiddu, i cui colloqui con la madre e Lola eviteranno di proposito il riferimento al duello per spostare le parole sulle impressioni esterne e collettive (« Non avete visto che ci siamo abbracciati e baciati per la vita e per la morte con vostro marito? », sc. VIII); non Alfio, il cui fugace accenno all'amore coniugale è subito sommerso nella ritualità scontrosa che lo caratterizza

(«Vado qui vicino. Che te ne importa? Meglio sarebbe per te che non tornassi piú», sc. VII); non la gnà Nunzia, il cui ruolo adesso è diminuito d'importanza, ed è stato in parte riassorbito nel clima economico del senso comune paesano, come se Verga avesse voluto distribuire un po' a tutti i suoi comprimari quelle notazioni che una volta erano fortemente tipiche del suo "narratore". Dalla semplice ripresa del fatto, Verga adesso sta gradualmente spostando il suo interesse e l'angolo visuale all'osservazione concentrica delle sue conseguenze e delle ripercussioni sugli altri personaggi. La staticità della fase mediana della commedia si oppone così all'articolazione piú dinamica delle battute estreme: e proprio per questo maggiormente risalta la latitanza della protagonista, solo ricordata nelle commosse parole di Turiddu avviato al suo destino («quant'è vero Dio, vi ammazzerò come un cane, per non lasciare quella poveretta in mezzo alla strada», sc. VII). L'estremo ricordo, diversamente che nel racconto, è adesso dedicato alla protagonista assente: la cui presenza però, solo evocata, è comunque incombente, tale anche da scalzare quella della madre che, nel racconto, rimaneva costante negli occhi del moribondo.

Così l'ultima scena, concitata e dispersiva, trovava sul palcoscenico solo i comprimari: la madre

« attonita », Lola « in gran turbamento », una curiosa comare Camilla, un sentenzioso zio Brasi, la zia Filomena; tutti urlanti e fuggitivi, come i carabinieri inutili, al grido lacerante e definitivo di Pippuzza. Manca solo, diversamente che nel melodramma di Mascagni, la protagonista: ritirata in chiesa « quando non c'è più nessuno » alla fine della scena v, l'esecuzione di Turiddu la richiama inevitabilmente alla nostra memoria in un comune destino di morte. Per entrambi la scena è muta. Per Turiddu la fine, sicuramente annunciata, è solo nel grido di un testimone sconvolto; per Santuzza, in analogia, sarà nella morte affettiva e civile del suo personaggio, nella volontaria perdita dell'unico riferimento in un mondo caotico e casuale. « Hanno ammazzato compare Turiddu! » non è quindi solo un urlo di disperazione. È il resoconto di una sentenza di cui il villaggio intero è stato l'esecutore (« Hanno ammazzato » non è un plurale dovuto al caso), per mano di un carnefice autorizzato e per la testimonianza decisiva della protagonista. In questo modo, se non abbiamo interpretato male, il racconto si lega strettamente al dramma – così come a questo e non al racconto si legherà il melodramma del 1890 – e lo spiega, solo accettando per motivi di scrittura teatrale lo spostamento del ruolo centrale, e frazionando in vari

echi la metafora agonistica della struttura narrativa. Per il resto la morte di Turiddu, solo gridata, rimanda per correlazione a quella, forse non fisica ma da personaggio, della donna Santuzza. Isolata nella sua drammatica condizione di *persona* divisa e scomparsa, è lei, in realtà, ad essersi immolata come agnello sacrificale, ultimo rito di una mala Pasqua di passione e di morte.

ROBERTO FEDI



# CAVALLERIA RUSTICANA

[da *Vita dei Campi*, 1880]



Turiddu<sup>1</sup> Macca, il figlio della gnà<sup>2</sup> Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso,<sup>3</sup> che sembrava quello della buona ventura,<sup>4</sup> quando mette su banco colla gabbia dei canarini.<sup>5</sup> Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronzaavano attorno come le mosche. 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. Ma con tutto ciò Lola di massaro<sup>6</sup> Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio ché si era fatta sposa<sup>7</sup> con uno di Licodia,<sup>8</sup> il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino<sup>9</sup> in stalla. 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.<sup>10</sup>

– Che non ha nulla da fare Turiddu della gnà Nunzia – dicevano i vicini –, che passa le notti a cantare come una passera solitaria? –<sup>11</sup>

Finalmente s'imbatté in Lola che tornava dal viaggio<sup>12</sup> alla Madonna del Pericolo, e al vederlo, non si fece né bianca né rossa<sup>13</sup> quasi non fosse stato fatto suo.

– Beato chi vi vede! –, le disse.<sup>14</sup>

– Oh, compare<sup>15</sup> Turiddu, me l'avevano detto<sup>16</sup> che siete tornato al primo del mese.

– A me mi hanno detto delle altre cose ancora! – rispose lui. – Che è vero che vi maritate con compare Alfio, il carrettiere?<sup>17</sup>

– 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<sup>18</sup> belle notizie, gnà Lola! –

Il poveraccio tentava di fare ancora il bravo,<sup>19</sup> ma la voce gli si era fatta roca; ed egli andava dietro alla ragazza dondolandosi colla nappa del berretto che gli ballava di qua e di là sulle spalle.<sup>20</sup> A lei, in coscienza, rincresceva di vederlo così col viso lungo, però non aveva cuore di lusingarlo con belle parole.

– Sentite, compare Turiddu – gli disse infine –, lasciatemi raggiungere le mie compagne. Che

direbbero in paese se mi vedessero con voi?...

– 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,<sup>21</sup> e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo ch'ero soldato. Passò quel tempo che Berta filava,<sup>22</sup> e voi non ci pensate piú 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.<sup>23</sup> Ora addio, gnà Lola, *facemu cuntutu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu* –.<sup>24</sup>

La gnà Lola si maritò col carrettiere;<sup>25</sup> e la domenica si metteva sul ballatoio, colle mani sul ventre per far vedere tutti i grossi anelli d'oro che le aveva regalati suo marito. Turiddu seguiva a passare e ripassare per la stradiciuola, colla pipa in bocca e le mani in tasca, in aria d'indifferenza, e occhieggiando le ragazze; 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. – Voglio fargliela

proprio sotto gli occhi a quella cagnaccia! –, borbottava.<sup>26</sup>

Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale,<sup>27</sup> dicevano, e aveva una figliuola in casa. Turiddu tanto disse e tanto fece che entrò camparò<sup>28</sup> da massaro Cola, e cominciò a bazzicare per la casa e a dire le paroline dolci alla ragazza.

– Perché non andate a dirle alla gnà Lola ste belle cose? –, rispondeva Santa.

– La gnà Lola è una signorona! La gnà Lola ha sposato un re di corona,<sup>29</sup> ora!

– Io non me li merito i re di corona.

– Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola, né il suo santo, quando ci siete voi, ché la gnà Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna.

– La volpe quando all'uva non ci poté arrivare...

– Disse: come sei bella, *racinedda*<sup>30</sup> mia!

– Ohé! quelle mani, compare Turiddu.

– Avete paura che vi mangi?

– Paura non ho né di voi, né del vostro Dio.

– Eh! vostra madre era di Licodia, lo sappia-

mo! Avete il sangue rissoso! Uh! che vi mangerei cogli occhi!

– Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo; ma intanto tiratemi su quel fascio.

– Per voi tirerei su tutta la casa, tirerei! –<sup>31</sup>

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

– Spicciamoci, che le chiacchiere non ne affastellano sarmenti.<sup>32</sup>

– 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 –.

Il babbo cominciava a torcere il muso, ma la ragazza fingeva di non accorgersi, poiché la nappa del berretto del bersagliere gli aveva fatto il solletico dentro il cuore, e le<sup>33</sup> ballava sempre dinanzi gli occhi. Come il babbo mise Turiddu fuori dell'uscio, la figliuola aprì la finestra, e sta-

va 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<sup>34</sup> per sposarti!

- Chiacchiere.

- Per la Madonna che ti mangerei come il pane!

- Chiacchiere!

- Ah! sull'onor mio!

- Ah! mamma mia! -

Lola che ascoltava ogni sera, nascosta dietro il vaso di basilico, e si faceva pallida e rossa,<sup>35</sup> un giorno chiamò Turiddu.

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

- Ma! - sospirò il giovinotto -, beato chi può salutarvi!<sup>36</sup>

- Se avete intenzione di salutarmi, lo sapete dove sto di casa! -, rispose Lola.

Turiddu tornò a salutarla così spesso che Santa se ne avvide, e gli batté la finestra sul muso. I vicini<sup>37</sup> se lo mostravano con un sorriso, o con

un moto del capo, quando passava il bersagliere. Il marito di Lola era in giro per le fiere con le sue mule.

– Domenica voglio andare a confessarmi, ché stanotte ho sognato dell’uva nera –,<sup>38</sup> disse Lola.

– Lascia stare! lascia stare! –, supplicava Turiddu.

– No, ora che s’avvicina la Pasqua,<sup>39</sup> 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<sup>40</sup> dove Lola stava facendo il bucato dei suoi peccati. – Sull’anima mia non voglio mandarti a Roma per la penitenza! –<sup>41</sup>

Compare Alfio tornò colle sue mule, carico di soldoni, e portò in regalo alla moglie una bella veste nuova per le feste.

– Avete ragione di portarle dei regali – gli disse la vicina Santa –, perché mentre voi siete via vostra moglie vi adorna la casa! –

Compare Alfio era di quei carrettieri che portano il berretto sull’orecchio,<sup>42</sup> 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 lascierò 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 –.

Turiddu, adesso che era tornato il gatto,<sup>43</sup> non bazzicava più di giorno per la stradicciuola, e smaltiva l'uggia all'osteria, cogli amici; e la vigilia di Pasqua avevano sul desco un piatto di saliccia. 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 dirmi, compare Alfio? –, gli disse.

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

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 –.

Il carrettiere gli buttò le braccia al collo.<sup>44</sup>

– Se domattina volete venire nei fichidindia della Canziria<sup>45</sup> potremo parlare di quell'affare, compare.

– Aspettatemi sullo stradone allo spuntar del sole, e ci andremo insieme –.

Con queste parole si scambiarono il bacio della sfida. Turiddu strinse fra i denti l'orecchio del carrettiere, e così gli fece promessa solenne di non mancare.<sup>46</sup>

Gli amici avevano lasciato la salsiccia zitti zitti, e accompagnarono Turiddu sino a casa. La gnà Nunzia, poveretta, l'aspettava sin tardi ogni sera.

– Mamma – le disse Turiddu –, vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar piú? 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 piú –.

Lola, in camicia, pregava ai piedi del letto e si stringeva sulle labbra il rosario che le aveva portato fra Bernardino dai Luoghi Santi, e recitava tutte le avemarie che potevano capirvi.<sup>47</sup>

– 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 lascierei ammazzare. Ma prima di venir qui ho visto la mia vecchia che si era alzata per vedermi partire, col pretesto di governare il poltaio, quasi il cuore le parlasse, e quant'è vero Iddio vi ammazzerò come un cane per non far piangere la mia vecchierella.<sup>48</sup>

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

Entrambi erano bravi tiratori; Turiddu toccò<sup>49</sup> la prima botta, e fu a tempo a prenderla nel braccio; come la rese, la rese buona, e tirò all'anguinaia.<sup>50</sup>

– 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! –<sup>51</sup> 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! –

1. *Turiddu*: vezzeggiativo di Salvatore. Per l'inizio, cfr. quello del cap. vi dei *Malavoglia*: « 'Ntoni era arrivato in giorno di festa, e andava di porta in porta a salutare i vicini e i conoscenti, sicché tutti stavano a guardarlo dove passava; gli amici gli facevano codazzo, e le ragazze si affacciavano dalle finestre; ma la sola che non si vedesse era Sara di comare Tudda [...] ». Da vari riferimenti geografici (Licodia, Sortino, Canziria) si deduce che il racconto è probabilmente ambientato a Vizzini.

2. *gnà*: signora, per aferesi dallo spagnolo *doña*. È riservato alle popolane, mentre *donna* è appellativo delle signore. Verga lo scrive sempre accentandolo, impropriamente.

3. *berretto rosso*: il *fez* con la nappa, parte dell'uniforme dei bersaglieri.

4. *quello della buona ventura*: l'indovino, che predice il futuro nelle fiere di paese. In siciliano è *addivina-vinturi*. Tutta la sequenza del paragone di Turiddu con gli indovini e ciarlatani è il modo tenuto dal "narratore" popolare per isolare la figura del protagonista nell'ambito delle persone degne di poca fede, stravaganti, fuori dalla "normalità" paesana, e comunque più o meno bugiarde: e cfr. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit. nella *Nota ai testi*, p. 19.

5. *gabbia dei canarini*: accessorio tipico degli indovini o astrologi da fiera di paese. In essa i canarini, o altri piccoli uccelli (cardellini, pappagallini), estraevano con il becco un biglietto, con su scritte le previsioni (e cfr. *Quelli del colera*, in *Vagabondaggio*: « i comici avevano altri richiami per il pubblico: un cardellino che dava i numeri del lotto »).

6. *massaro*: da *massa*, potere, significa propriamente 'fatto-re', ma più genericamente, come qui e altrove in Verga, è appellativo che si riserva ai benestanti. Per l'omissione dell'articolo davanti al titolo preposto al nome proprio, cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, par. 655.

7. *si era fatta sposa*: si era fidanzata.

8. *Licodia*: Licodia Eubea, in provincia di Catania, ad ovest di Vizzini.

9. *Sortino*: in provincia di Siracusa, a circa quaranta km. ad ovest di Vizzini.

10. *cantare... bella*: è un'usanza locale; ma non si trascurerà il fatto che già qui, nella novella, risiedesse *in nuce* un qualche elemento melodrammatico, che poi sfocierà nella musica di Mascagni (dove, del resto, già all'inizio c'è una canzone popolare in dialetto siciliano).

11. *come una passera solitaria*: la voce indistinta dei « vicini », che ritornerà a marcare passi salienti dell'azione, isola il protagonista dal suo ambiente, che lo giudica e lo espunge dal contesto della "normalità" dei comportamenti. Nel melodramma avrà notevole importanza la funzione del "coro", che però esprimerà piuttosto dei momenti rituali (il brindisi, il canto di lavoro, la preghiera, l'urlo finale) che non questa rivoluzionaria funzione antagonistica che ha nella novella.

12. *viaggio*: pellegrinaggio.

13. *non... rossa*: non si scompose (dal siciliano « nun farisi né biancu né russia »).

14. *Beato... le disse*: nel dialogo fra Turiddu e Lola si svelano i reali sentimenti (amore, gelosia) dei protagonisti, contrapposti nel caso di Turiddu al ritratto che di lui fanno il "narratore" anonimo e il "coro" dei vicini e dei paesani. Turiddu riprende frasi della donna (« me l'avevano detto [...]. A me mi hanno detto », « Se c'è la volontà di Dio [...]. La volontà di Dio la fate col tira e molla », ecc.) allo scopo, sicuramente fallimentare, di trarla a confessare le sue colpe: che sono quelle di maritarsi per denaro, motivo da cui deriva, ovviamente, anche la chiosa di Turiddu (« È giusto [...]; ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla »). Cfr. BIGAZZI, op. cit., pp. 34-35.

15. *compare*: appellativo generico del linguaggio familiare, che non comporta legami di comparatico (sic.: *cumpari*).

16. *me l'avevano detto*: di nuovo entra in scena l'invisibile "coro" popolare, che si contrappone sempre a Turiddu, ne è l'antagonista sia sul piano delle motivazioni sentimentali (« A l'antagonista sia sul piano delle motivazioni sentimentali (« A me mi hanno detto delle altre cose ancora!») che economiche (« ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla, non bisogna farla chiacchierare la gente » [il corsivo è nostro]).

17. *carrettiere*: anche compare Cinghialenta, nei *Malavoglia* (cap. II), gridava e bestemmiava « per far vedere che era uomo di fegato e carrettiere ».

18. *ste*: queste. Cfr. ROHLFS, op. cit., par. 494. Ha uno scopo espressionistico, mimetico del parlato.

19. *il bravo*: lo spavaldo. « Compareve [...] in gran gala, con penne di vario colore sul cappello, col suo pugnale del manico bello, nel taschino de' calzoni, con una cert'aria di festa e nello stesso tempo di braveria, comune allora anche agli uomini più quieti » (*I promessi sposi*, II 10).

20. *colla nappa... spalle*: la nota di colore e il riferimento all'abbigliamento, che hanno caratterizzato Turiddu fino dalla presentazione, sono la sua costante nell'identificazione del "narratore": così anche nel dramma, dove Alfio ammetterà di avere visto Turiddu nei pressi di casa sua (« Vostro figlio Turiddu è ancora qui. L'ho visto stamattina. Non ha il berretto rosso di bersagliere? », sc. I). Non è un caso che il "narratore", così come Alfio, si soffermi sulla componente esterna di un personaggio: questo testo ha forti connotazioni visive, sia nella novella che sulla scena (da cui l'importanza che Verga attribuisce ai costumi). Si potrebbe aggiungere, per la novella, che è da rilevare ciò che il "narratore" vuol farci vedere: che sempre è qualcosa che mette il protagonista in luce poco benevola, o comunque fuori dalla consuetudine paesana: come, per l'appunto, stare sempre con il cappello rosso da bersagliere.

21. *baia*: dal mantello rosso-scuro. Si noti che la madre di Turiddu, figura centrale nella novella e nel dramma, entra in scena evocata dal figlio, con cui intrattiene un legame strettissimo, quasi sacrale.

22. *Passò... filava*: proverbio diffuso non solo in Sicilia (« Passau lu tempu, chi Betta filava »: cfr. G. PITRÈ, *Proverbi siciliani, raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, Palermo, Pedone Lauriel, 1880, vol. IV p. 300). Turiddu si esprime, in mancanza di meglio, con il ricorso alla saggezza popolare, quasi cercando di farsi egli stesso “normale”, o di integrarsi nel “coro”: e così anche per il modo di dire che chiude il dialogo, addirittura in siciliano.

23. *e voi non ci pensate piú... del nostro paese*: il tono è da canzone popolare, o “disperata”. Tutta di Turiddu è la parte lirica del testo, che prevale – nonostante diverse opinioni in proposito: cfr. ALONGE, cit. nella *Nota ai testi*, pp. 153 sgg. – sulla componente economica.

24. *facemu cuntù... finiu*: « facciamo conto che sia piovuto e spiovuto, e che la nostra amicizia sia finita ». È un modo per porre fine ad un diverbio.

25. *La gnà... carrettiere*: è un tipico esempio di rapidità nei passaggi narrativi, di cui Verga è maestro, e che già De Roberto notava parlando a proposito di « sobrietà di mezzo che non potrebbe essere maggiore » (DE ROBERTO, cit. nella *Nota ai testi*, p. 189). Per una lettura attenta a questi procedimenti stilistici nella *Lupa*, cfr. CHIAPPELLI, cit. nella *Nota ai testi*, pp. 364 sgg.

26. *Voglio... borbottava*: lo spunto per il corteggiamento di Santa è quindi “topografico”, e non inizialmente economico. La casa è di fronte, e quindi la gelosia che si vuole ispirare sarà anche piú lancinante. Ma non sfugga la teatralità di questo piccolo spazio, che diviene vero e proprio luogo teatrale, già disposto alla drammatizzazione. Nella riscrittura per la scena il luogo delimitato si contrapporrà all’andirivieni dei personaggi, alla loro autonomia di “coro”.

27. *ricco come un maiale*: è il "narratore" che si assume l'onere della definizione, riprendendo la *vox populi*. Avverso ai ricchi, egli è quindi invidioso, potremmo dire, della fortuna che sta per toccare a Turiddu. Anche da qui l'ostilità verso quel personaggio. « Se n'è andata ad Ognina con suo marito – gli disse la Santuzza. – Ha sposato Menico Trinca, il quale era vedovo con sei figliuoli, ma è ricco come un maiale » (*I Malavoglia*, cap. vi).

28. *camparo*: chi bada ai campi e alle bestie, con contratto a tempo (generalmente annuale).

29. *un re di corona*: espressione iperbolica, per significare chi sta al di sopra di tutti, in senso economico.

30. *racinedda*: diminutivo del siciliano *racina*, 'uva' (cfr. il fr. *raisin*), che qui, se la frase fosse detta in dialetto, dovrebbe fare rima con *bedda*, 'bella'. Turiddu stravolge spavalidamente la favola popolare: la volpe, non potendo arrivare all'uva, dichiarò che era acerba. Qui essa invece è « bella »: e l'aggettivo è metaforicamente riferito a Santa, che Turiddu considera già sua.

31. *tirerei... tirerei*: qui, come altrove, il "foderamento" nei dialoghi è uno degli elementi che più mettono in evidenza la già potenziale teatralità; e si noti la tecnica dialogica di Turiddu, che spesso riprende termini del suo interlocutore per rivolgerli a suo vantaggio.

32. *sarmenti*: rametti flessibili, propriamente quelli delle viti già potate.

33. *gli... le*: è tipico di Verga lo scambio tra i due pronomi al dativo, per ragioni di *variatio* stilistica e di eufonia.

34. *Vittorio Emanuele*: Vittorio Emanuele II, morto il 9 gennaio 1878. La vicenda è quindi ambientata prima di quella data.

35. *pallida e rossa*: cfr. la nota 13. Qui il modo di dire è capovolto in positivo, proprio per suggerire al lettore attraverso la semplice evidenza il passaggio temporale, e la nuova realtà sentimentale.

36. *beato... salutarvi*: è la ripetizione, questa volta con diverse connotazioni psicologiche, del primo dialogo fra Turiddu e Lola (« Beato chi vi vede! -, le disse »). Da un punto di vista narrativo, è il segnale della permanenza dell'affetto di Turiddu.

37. *I vicini*: di nuovo il "coro", come all'inizio della vicenda. E cfr. la nota II.

38. *uva nera*: nelle credenze popolari è un segno funesto. Il racconto inizia ad assumere un tono di fissità leggendaria.

39. *la Pasqua*: durante la sola giornata della Pasqua si svolgerà il dramma. Incombe il motivo liturgico-sacrale, che sarà ricorrente nella versione teatrale.

40. *confessionario*: confessionale.

41. *non voglio... penitenza*: come dire: la penitenza per te è già qui, provvederò io per quella.

42. *il berretto sull'orecchio*: il berretto è il copricapo delle genti più umili (quello dei contadini ricchi era di seta nera: Alfio, come noterà Verga a proposito dei costumi per la messa in scena del dramma, l'avrebbe portato di pelle: e cfr. la lettera del Verga al fratello, in DE ROBERTO, op. cit., p. 200), mentre il cappello distingue i signori. Qui, nella sottolineatura del modo di portare il berretto, si vuole intendere il carattere duro di chi "ha fegato", e tenendo in gran conto il cosiddetto senso dell'onore, non avrebbe permesso a nessuno di recargli affronto (e cfr. la nota 17). Nel dramma è lo stesso compar Alfio ad accennare, minacciosamente, al suo modo di vedere le cose (« Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio », sc. 1).

43. *adesso... gatto*: modo di dire popolare. Anche qui il "narratore" è in primo piano, questa volta con tono ironico (ma sempre avverso a Turiddu).

44. *gli buttò le braccia al collo*: gesto rituale. Da qui inizia la sequenza delle ritualità della sfida (da cui anche il titolo della novella: che è ironico, visto il modo sleale in cui si risolve).

Cfr. G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889, vol. II p. 309.

45. *Canziria*: campagna a est di Vizzini, oggi Canseria.

46. *Turiddu strinse... non mancare*: altro gesto rituale, per il quale cfr. DE ROBERTO, op. cit., pp. 181 sgg. È il momento culminante della sfida, a cui Verga teneva moltissimo: nella commedia lo fa chiosare da zio Brasi, che spiega il significato alla gnà Lola nella scena IX e ultima, prima del grido finale, ma in realtà per farlo capire appieno allo spettatore non esperto di usi siciliani. Anche in una lettera scritta da Verga ad un regista tedesco per una rappresentazione in Germania della commedia, in traduzione, l'importanza del gesto è sottolineata: cfr. BERTAZZOLI, cit. nella *Nota ai testi*, p. 7 n. 9.

47. *capirvi*: entrarci.

48. *per non far piangere la mia vecchierella*: il rapporto d'amore fra Turiddu e la madre è centrale nel racconto, così come nel dramma: dove però queste frasi sono sostituite da quelle relative a Santuzza, coerentemente con il rilievo che lì avrà la figura della giovane abbandonata.

49. *toccò*: incassò.

50. *anguinaia*: inguine (già in Dante: *Inferno*, xxx 50).

51. *Apritevi bene, gli occhi!*: proprio negli occhi Alfio sta per gettare la manciata di polvere. Le riprese di termini dell'interlocutore, nei dialoghi, hanno sempre un valore parodico, sia in senso ironico che tragico.

CAVALLERIA RUSTICANA

SCENE POPOLARI

*A Giuseppe Giacosa*

## PERSONAGGI

TURIDDU MACCA

COMPAR ALFIO IL LICODIANO

LA GNÀ LOLA, *sua moglie*

SANTUZZA

LA GNÀ NUNZIA, *madre di Turiddu*

LO ZIO BRASI, *stalliere*

COMARE CAMILLA, *sua moglie*

LA ZIA FILOMENA

PIPPUZZA

La piazzetta del villaggio, irregolare. In fondo, a sinistra, il viale alberato che conduce alla chiesuola, e il muro di un orto che chiude la piazzetta; a destra una viottola, fra due siepi di fichidindia, che si perde nei campi. Al primo piano, a destra, la bettola della gnà<sup>1</sup> Nunzia, colla frasca appesa all'uscio; un panchettino con su delle ova, pane e verdura, in mostra; e dall'altra parte dell'uscio una panca addossata al muro. La bettola fa angolo con una stradiciuola che mette nell'interno del villaggio. All'altra cantonata la caserma dei carabinieri, a due piani, collo stemma sul portoncino. Più in là, sulla stessa linea, lo stallatico<sup>2</sup> dello zio Brasi, con un'ampia tettoia sul davanti. Al primo piano, a sinistra, una terrazza con pergolato. Poscia una stradiciuola. Infine la casetta della zia Filomena.

#### SCENA I

Lo ZIO BRASI attraversa la scena dalla sinistra con un fascio di fieno in capo, che va a deporre sotto la tettoia. — COMARE CAMILLA sulla terrazza, ripiegando della biancheria di bucato. — Donne lungo il viale per andare in chiesa. Un contadino seduto sotto la tettoia, col mento fra le mani, canticchiando. Suona la messa.<sup>3</sup> La ZIA FILOMENA esce dalla bettola della GNÀ NUNZIA, portando roba sotto il grembiale.

COMARE CAMILLA. Spesa, zia Filomena?

ZIA FILOMENA. Oggi è Pasqua, colla grazia di Dio! (entra in casa)

COMARE CAMILLA (a Santuzza, che arriva agitata dalla prima viottola a sinistra, col viso nascosto nella mantellina). O comare Santa, che andate a confessarvi? (Santuzza leva il capo verso di lei, e tira via senza rispondere)

ZIO BRASI (a comare Camilla, dalla porta dello stallatico). Tu rientra in casa, e bada ai fatti tuoi, linguaccia! (comare Camilla rientra in casa. A un carabiniere ch'è affacciato sul terrazzino della caserma) Mi vuol sempre cimentare,<sup>4</sup> quel diavolo di mia moglie! (al contadino ch'è sotto la tettoia) Venite qua, compare Peppi (lo conduce via nello stallatico).

SANTUZZA (sull'uscio della bettola). O gnà Nunzia!  
GNÀ NUNZIA (affacciandosi). O tu!... Che vuoi?  
(il carabiniere rientra)

SANTUZZA. Non temete, me ne vado subito. Ditemi soltanto se c'è vostro figlio Turiddu.

GNÀ NUNZIA. Sin qui vieni a cercarmi mio figlio Turiddu?... Non c'è.

SANTUZZA. Ah, Signore benedetto!

GNÀ NUNZIA. Lo sai che nei vostri pasticci io non voglio entrarci!

SANTUZZA (scostando la mantellina). Ah, gnà Nunzia, non mi vedete la faccia che ho? Fate co-

me Gesù Cristo a Maria Maddalena... Ditemi dov'è vostro figlio Turiddu, per carità!  
GNÀ NUNZIA. È andato a Francofonte<sup>5</sup> per il vino.

*(La zia Filomena s'affaccia all'uscio della sua casetta colle mani sul ventre)*

SANTUZZA. No! Ier sera era ancor qui. L'hanno visto a due ore di notte.<sup>6</sup>

GNÀ NUNZIA. Che vieni a dirmi!... In casa non è tornato stanotte... Entra.

SANTUZZA. No, gnà Nunzia. In casa vostra non ci posso entrare.

ZIO BRASI *(dalla tettoia)*. O zia Filomena, oggi che è la Santa Pasqua, e fanno pace suocera e nuora, abbiamo da abbracciarci e baciarci anche noi?

ZIA FILOMENA. Zitto, scomunicato! *(rientra in casa)*

GNÀ NUNZIA *(a Santuzza)*. Parla dunque! Cos'è successo a mio figlio Turiddu?

SANTUZZA. Non gridate forte, gnà Nunzia!

PIPUZZA *(dalla stradiciuola in fondo a destra, con*

*un paniere infilato al braccio*). Volet'ova, gnà Nunzia?

GNÀ NUNZIA. A tre due soldi, se ti contenti. Guarda, ne ho tante.

PIPPUZZA. Allora mi contento di mangiarmele coi miei figliuoli, e far la Pasqua anch'io, piuttosto (*per andare*).

ZIO BRASI. O che non siete stata a confessarvi, gnà Nunzia?

GNÀ NUNZIA. Via, perché oggi è Pasqua, un soldo l'uno! Ne piglio dodici; ma uno me lo darai di giunta, in regalo. Mettile insieme alle altre, là... Senza romperle, bada! E te' i danari. Un pugno di palanche ti porti via, guarda!

ZIO BRASI. Senti, senti, Pippuzza, cerchiamo di far negozio anche noi. Vieni qua, a casa mia (*la conduce nella prima stradiciuola a sinistra*).

GNÀ NUNZIA (*a Santuzza*). Parla dunque! Che sai di mio figlio Turiddu?

SANTUZZA. Niente so.

GNÀ NUNZIA. Dov'è stato questa notte, che non è tornato a casa?

SANTUZZA (*scoppiando a piangere col viso nella mantellina*). Ah, gnà Nunzia! che chiedo c'è qui dentro nel mio cuore!

GNÀ NUNZIA. Dunque lo sai dov'è stato Turiddu?

COMPAR ALFIO (*dalla prima stradiciuola a destra, con un fiasco in mano*). Che ne avete ancora di quello buono da sei soldi, gnà Nunzia?

GNÀ NUNZIA. Vado a vedere. Turiddu doveva portarne oggi da Francofonte.

COMPAR ALFIO. Vostro figlio Turiddu è ancora qui. L'ho visto stamattina. Non ha il berretto rosso di bersagliere?<sup>7</sup>

(*Comare Camilla si affaccia di nuovo sulla terrazza*)

SANTUZZA (*levando il fiasco di mano a compare Alfio e dandolo alla gnà Nunzia*). Intanto andate a vedere se ce n'è ancora (*la gnà Nunzia rientra nella bettola*).

COMPAR ALFIO. Si capisce che siete di casa ormai, comare Santa.

COMARE CAMILLA. Siete venuto a far la Pasqua colla gnà Lola vostra moglie, compar Alfio?

COMPAR ALFIO. Sí, almeno le feste principali.

ZIA FILOMENA (*dall'uscio, colla mantellina sul braccio, a comare Camilla*). Che non ci venite a messa voi?

ZIO BRASI (*accorrendo dalla sinistra*). Viene! viene!  
O compar Alfio, che potete pigliarlo un viaggio per Militello?<sup>8</sup>

COMPAR ALFIO. S'è per domani, sí, zio Brasi. Oggi son venuto a far la Pasqua a casa mia.

ZIA FILOMENA. « Il Carnevale fallo con chi vuoi. Pasqua e Natale falli con i tuoi ».<sup>9</sup>

COMARE CAMILLA (*a compar Alfio*). E vostra moglie, che vi vede soltanto a Pasqua e a Natale, cosa dice?

COMPAR ALFIO. Io non lo so, cosa dice. Questo è il mio mestiere, comare Camilla. Il mio mestiere è di fare il vetturale e di andare sempre in viaggio di qua e di là.

GNÀ NUNZIA (*ritornando col fiasco colmo e colla mantellina ripiegata, che lascia sul panchetto della verdura*). È meglio di quell'altro, compar Alfio; me lo direte poi, quando l'avrete bevuto, buon prò vi faccia. Diciotto soldi.

ZIA FILOMENA. Non è bene quello che avete detto, compar Alfio; ché avete la moglie giovane.

COMPAR ALFIO. Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio;<sup>10</sup> (*battendo sulla tasca del petto*) e qui ci porto il giudizio per mia mo-

glie, e per gli altri anche. (*due carabinieri in tenuta escono dalla caserma e si allontanano pel viale della chiesa*) – I miei interessi me li guardo io, da me, senza bisogno di quelli del pennacchio.<sup>11</sup> E in paese tutti lo sanno, grazie a Dio! (*suona la messa una seconda volta*)

ZIA FILOMENA (*facendosi il segno della croce*). Lontano sia! (*chiude l'uscio a chiave, e si mette la mantellina in capo, avviandosi verso chiesa*)

COMARE CAMILLA. Vengo anch'io, vengo anch'io, zia Filomena (*via dalla terrazza*).

ZIA FILOMENA (*a compar Alfio*). Piuttosto andate a dire a vostra moglie che suona la messa, scomunicato!

COMPAR ALFIO. Corro a governare le bestie, e vado a dirglielo. Non dubitate, son cristiano anch'io.

GNÀ NUNZIA (*a compar Alfio*). Diciotto soldi.

COMPAR ALFIO. Vengo, vengo, pittima!<sup>12</sup> Lasciatemi contare i denari.

COMARE CAMILLA (*dalla prima stradicciuola a sinistra, con la mantellina in capo, va a dare la chiave a suo marito*). Eccovi la chiave, se mai. E voi non venite al solito quando stanno per terminare

le funzioni in chiesa (*via verso la chiesa colla zia Filomena*).

(*Lo zio Brasi rientra nello stallatico. Dell'altra gente attraversa la piazzetta alla spicciolata per andare in chiesa*)

COMPAGNARO ALFIO (*alla gnà Nunzia*). E diciotto, a voi! Buon prò vi facciano (*s'avvia per andarsene dond'è venuto*).

GNÀ NUNZIA. O dove l'avete visto mio figlio Turiddu, compar Alfio?

SANTUZZA (*piano, dandole una strappata alla veste*). Non gli dite nulla, per carità!

COMPAGNARO ALFIO (*tornando indietro*). L'ho visto dalle mie parti, all'alba, mentre arrivavo a casa mia. Egli andava correndo, come avesse fretta, e non si accorse di me. Volete che ve lo mandi se l'incontro?

GNÀ NUNZIA. No, no (*compar Alfio via. A Santuzza*). Perché mi hai fatto segno di star zitta?

(*Santuzza non risponde e china il capo*)

GNÀ NUNZIA. Ah!... Cosa ti salta in mente?

SANTUZZA (*celandosi il viso nel grembiale, e scoppiando in lagrime*). Ah, gnà Nunzia!

GNÀ NUNZIA (*stupefatta*). La gnà Lola?... La moglie di compar Alfio?...

SANTUZZA. Come farò adesso che Turiddu mi abbandona?...

GNÀ NUNZIA. O poveretta me! Cosa mi vieni a dire!... Non può essere; ti sbagli; compar Alfio si sbaglia anche lui!... Poi ci sono tanti che hanno il berretto rosso di bersagliere...

SANTUZZA. No, non si sbaglia compar Alfio. Era lui, Turiddu!

GNÀ NUNZIA. Come lo sai?

SANTUZZA. Lo so... Compare Turiddu, prima d'andar soldato... si parlavano colla gnà Lola.<sup>13</sup>

GNÀ NUNZIA. Bè! Poi al suo ritorno la trovò maritata con compar Alfio il Licodiano, e si mise il cuore in pace.

SANTUZZA. Ma essa no! Essa non se lo mise il cuore in pace.

GNÀ NUNZIA. O come sai quest'altra cosa?

SANTUZZA. Lo so, che si affacciava ogni volta, quando lo vedeva passare dinanzi la mia porta, e me lo rubava cogli occhi<sup>14</sup> quella scomu-

nicata! e cercava di attaccar discorso con lui anche! – Compare Turiddu, che ci venite a fare da queste parti? Non lo sapete che non ci fu la volontà di Dio? Ora lasciatemi stare che son di mio marito –. La volontà di Dio era per tentarlo! Egli si metteva a cantare sotto la mia finestra per far dispetto a lei che s'era maritata con un altro. Tanto è vero che l'amore antico non si scorda piú. Io come lo sentivo cantare, quel cristiano, sembrava che il cuore mi scappasse via dal petto. Ero pazza, sí! Come potevo dir di no quand'egli mi pregava: – Apri, Santuzza, s'è vero che mi vuoi bene!... – Come potevo? Allora gli dissi: – Sentite, compare Turiddu, giuratemi innanzi a Dio, prima! – Egli giurò. Dopo, come lo seppe lei, quella mala femmina, diventò gelosa a morte; e si mise in testa di rubarmelo. Mi cambiò Turiddu di qua a qua (*col gesto della mano*). Egli nega, perché gli faccio compassione; ma d'amore non mi ama piú!... Ora che sono in questo stato... che i miei fratelli quando lo sapranno m'ammazzano colle sue<sup>15</sup> mani stesse! Ma di ciò non m'importa. Se Turiddu non volesse bene a quell'altra, morirei contenta. Ieri sera

venne a dirmi: – Addio, vado per un servizio –. Colla faccia tanto buona! Signore! com'è possibile avere in core il tradimento di Giuda con quella faccia? Piú tardi una vicina che veniva pel filato mi disse di aver visto compare Turiddu lí dalle nostre parti, dinanzi all'uscio della gnà Lola.

GNÀ NUNZIA (*facendosi la croce*). O figlia di Dio, cosa mai vieni a contarmi la santa giornata ch'è oggi!...

SANTUZZA. Ah! che giornata spuntò oggi per me, gnà Nunzia!

GNÀ NUNZIA. Senti, va' a buttarti ai piedi del Crocifisso.

SANTUZZA. No, in chiesa non ci posso andare, gnà Nunzia!

GNÀ NUNZIA (*spiegando la mantellina e mettendosela sul capo*). Le funzioni sacre non voglio perderle anch'io però.

SANTUZZA. Voi andateci, ché vi terrò d'occhio la bottega... Non temete, non sono ladra anche!

GNÀ NUNZIA. Ma che vuoi fare?

SANTUZZA. Non lo so. L'aspetterò qui (*accennan-*

*do la panca accanto all'uscio*) come una poveretta di limosina.<sup>16</sup>

GNÀ NUNZIA. Qui? in casa mia?

SANTUZZA. Non dubitate, in casa non entrerò.

Non mi scacciate anche dalla porta, gnà Nunzia, se volete fare come il Signore misericordioso che andate a pregare in chiesa. Lasciate-mi qui, vi dico! Lasciate che parli con lui quest'ultima volta, per l'anima dei vostri morti!

GNÀ NUNZIA (*s'avvia verso chiesa brontolando*). O Signore, pensateci voi!

ZIO BRASI (*accorrendo dallo stallatico*). Aspettate, aspettate, gnà Nunzia; noi che abbiamo bottega aperta e arriviamo sempre gli ultimi (*la gnà Nunzia è andata via. — Lo zio Brasi a Santuzza*). Ah, voi non andate neppure alle funzioni di Pasqua, comare Santa? Volete che recitiamo insieme il santo rosario?<sup>17</sup>

SANTUZZA. Lasciatemi stare.

ZIO BRASI. Eh!... che non vi mangio, diavolo!...

Come se non si sapesse...

SANTUZZA. Lasciatemi stare.

PIPPUZZA (*dalla prima viottola a sinistra, affannata*).

Che ci arrivo alle funzioni, zio Brasi?

ZIO BRASI. Se corri, ci arrivi (*Pippuzza via. — Lo*

zio Brasi a Santuzza). Vedete, io faccio come il campanaro, che chiama la gente in chiesa, ma lui se ne sta fuori (*guardando verso la viottola in fondo a destra*). Ah! ecco perché volevate che vi lasciassi stare!... Eccolo il merlo... Ora me ne vado anch'io... (*via verso la chiesa*).

## SCENA II

TURIDDU MACCA *in fretta dalla viottola in fondo a destra*  
e SANTUZZA *che balza in piedi al vederlo*.

TURIDDU. Oh, Santuzza!... che fai qui?

SANTUZZA. Vi aspettavo.

TURIDDU. Dov'è mia madre?

SANTUZZA. È andata in chiesa.

TURIDDU. Allora vacci anche tu: ché qui ci abba-  
do io.

SANTUZZA. No, non ci vado in chiesa.

TURIDDU. Il giorno di Pasqua!

SANTUZZA. Lo sapete che non posso andarci.

TURIDDU. Allora cosa vuoi fare?

SANTUZZA. Voglio parlarvi.

TURIDDU. Qui? In mezzo alla strada?

SANTUZZA. Non me ne importa.

TURIDDU. La gente che può vederci!

SANTUZZA. Non me ne importa.

TURIDDU. Che hai?

SANTUZZA. Ditemi donde venite.

TURIDDU. Oh, oh! Che vuol dire questa cosa?

SANTUZZA. Dove siete stato questa notte?

TURIDDU. Ah! devo dire dove sono stato?

SANTUZZA. Perché andate in collera se vi domando dove siete stato? Non me lo potete dire?

TURIDDU. Sono stato a Francofonte, sono stato.

SANTUZZA. Non è vero. Ieri sera a due ore di notte eravate ancora qui.

TURIDDU. Allora sono stato dove mi pare e piace.

SANTUZZA (*lasciandosi cadere la mantellina sulle spalle*). O compare Turiddu, perché mi trattate in tal modo? Non mi vedete in faccia? Non vedete che piglio morte e passione?

TURIDDU. Colpa tua; che ti sei messa in capo non so che cosa; e vai a svergognarmi con questo e con quello; e a spiare dei fatti miei, come se fossi ancora un ragazzo; e non sono più padrone di fare ciò che voglio?

SANTUZZA. No, non sono andata a domandare.

L'hanno detto qui, or ora, che vi hanno visto all'alba sull'uscio della gnà Lola.

TURIDDU. Chi l'ha detto?

SANTUZZA. Compar Alfio stesso, suo marito.

TURIDDU. Lui! Ah, è questo il grande amore che mi porti? che vai a mettere di queste pulci nell'orecchio di compar Alfio? e risichi di farmi ammazzare?

SANTUZZA (*cadendo ginocchioni a mani giunte*). Ah! compare Turiddu, come potete dirlo?

TURIDDU. Alzati, non mi fare la commedia! Alzati o me ne vado.

SANTUZZA (*rialzandosi lentamente*). Ah, ora ve ne andate? Ora che mi lasciate come Maria Adolorata?

TURIDDU. Cosa vuoi che faccia se non credi piú alle mie parole? A ciò che ti dicono gli altri invece, sí, ci credi! Non è vero niente, ti ripeto. Compar Alfio ha sbagliato. Andavo pei fatti miei. Guarda, ti sei messa in capo questa storia della gnà Lola, giusto quando c'è qui in paese suo marito! Vedi quanto sei sciocca?

SANTUZZA. Suo marito è giunto stamattina soltanto.

TURIDDU. Ah, sai anche cotesto? Brava! Mi fai la

spia in tutto e per tutto! Non sono piú padrone di nulla!

SANTUZZA. Sí, compare Turiddu, siete padrone di scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello, se volete; che vi leccherei le mani come un cane.

TURIDDU. O dunque?

SANTUZZA. Ma la gnà Lola, no, vedete! Quella lí mi vuol far dannare l'anima.

TURIDDU. Lascia stare la gnà Lola ch'è per casa sua.

SANTUZZA. E lei perché non mi lascia stare, me? Perché mi vuol rubare voi, che non ho altro?

TURIDDU. Bada che ti sbagli.

SANTUZZA. No, che non mi sbaglio! Non le correvate dietro prima d'andar soldato?

TURIDDU. Acqua passata! Ora la gnà Lola è maritata per casa sua.

SANTUZZA. Che importa? Non le volete bene ancora, quantunque sia maritata? Ed essa non vi ha rubato a me per gelosia? E non mi sento qui dentro il fuoco per voi che mi tradite?

TURIDDU. Taci, taci.

SANTUZZA. No, non posso tacere, che ho la rab-

bia canina in cuore! Ora come farò se voi mi abbandonate?

TURIDDU. Io non ti abbandono, se tu non mi metti colle spalle al muro. Ma te l'ho detto: voglio essere padrone di fare quel che mi pare e piace. Sinora, grazie a Dio, catena al collo non ne ho.

SANTUZZA. Cosa intendete di dire?

TURIDDU. Intendo che sei una matta con questa gelosia senza motivo.

SANTUZZA. Che colpa ci ho io? Vedete come son ridotta? La gnà Lola è meglio di me, lo so! Ha il collo e le mani cariche d'oro!<sup>18</sup> Suo marito non le fa mancare nulla, e la tiene come la Madonna sull'altare, quella scomunicata!

TURIDDU. Lasciala stare!

SANTUZZA. Vedete se la difendete?

TURIDDU. Non la difendo. A me non me ne importa se suo marito la tiene come la Madonna sopra l'altare. Quello che m'importa è di non passare per uno che non sia padrone di fare quello che gli pare e piace. Questo no!

### SCENA III

*La GNÀ LOLA dalla prima viottola a destra.*

TURIDDU e SANTUZZA.

GNÀ LOLA. Oh, compare Turiddu! Che l'avete visto andare in chiesa mio marito?

TURIDDU. Non so, comare Lola, arrivo in questo momento.

GNÀ LOLA. Mi disse: vado dal maniscalco pel baio che gli manca un ferro, e subito ti raggiungo in chiesa. Voi, che state a sentirle di qua fuori le funzioni di Pasqua, facendo conversazione?

TURIDDU. Comare Santa qui, che stava dicendomi...

SANTUZZA. Gli dicevo che oggi è giornata grande; e il Signore, di lassù, vede ogni cosa!

GNÀ LOLA. E voi che non ci andate in chiesa?

SANTUZZA. In chiesa ci ha da andare chi ha la coscienza netta, gnà Lola.

GNÀ LOLA. Io ringrazio Iddio, e bacio in terra (*si china a toccare il suolo colla punta delle dita, che poscia si reca alle labbra*).

SANTUZZA. Ringraziatelo, gnà Lola, quand'è così. Ché alle volte si dice: « Quello, nella terra

su cui posa i piedi, non è degno di metterci il viso ».

TURIDDU. Andiamo via, gnà Lola, che qui non abbiamo nulla da fare.

GNÀ LOLA. Non v'incomodate per me, compare Turiddu, che la strada la so coi miei piedi, e non voglio guastare i fatti vostri.

TURIDDU. Se vi dico che non abbiamo nulla da fare!

SANTUZZA (*trattenendolo per la giacchetta*). No, abbiamo da parlare ancora.

GNÀ LOLA. Buon prò vi faccia, compare Turiddu! E voi restate qui pei fatti vostri, ché io me ne vo pei fatti miei (*via per andare in chiesa*).

#### SCENA IV

TURIDDU e SANTUZZA.

TURIDDU (*furibondo*). Ah! vedi cosa hai fatto?

SANTUZZA. Sì, lo vedo!

TURIDDU. L'hai fatto apposta dunque?

SANTUZZA. Sì, l'ho fatto apposta!

TURIDDU. Ah! sangue di Giuda!

SANTUZZA. Ammazzami.

TURIDDU. L'hai fatto apposta! l'hai fatto apposta!

SANTUZZA. Ammazzami, non me ne importa, via!

TURIDDU. No, non voglio manco ammazzarti!  
(*per andare*)

SANTUZZA. Mi lasci?

TURIDDU. Sí, questo ti meriti (*suona la campana dell'elevazione*).

SANTUZZA. Non mi lasciare, Turiddu! Senti questa campana che suona?<sup>19</sup>

TURIDDU. Non voglio essere menato pel naso, intendi?

SANTUZZA. Tu puoi camminarmi coi piedi sulla faccia. Ma essa, no!

TURIDDU. Finiamola! Me ne vado per troncare queste scenate!

SANTUZZA. Dove corri?

TURIDDU. Dove mi pare... Vado a messa.

SANTUZZA. No, tu vai a far vedere alla gnà Lola che m'hai piantata qui per lei; che di me non t'importa!

TURIDDU. Sei pazza!

SANTUZZA. Non ci andare, Turiddu! Non andare in chiesa a far peccato oggi! Non mi fare quest'altro affronto di faccia a<sup>20</sup> quella donna.

TURIDDU. Tu piuttosto! Vuoi farmi l'affronto di mostrare a tutto il mondo che non son padrone di muovere un passo; che mi tieni sotto la tua scarpa come un ragazzo!...

SANTUZZA. Che te ne importa di quel che dice lei, se non mi vuoi far morire disperata?...

TURIDDU. Sei pazza!

SANTUZZA. Sì, è vero, son pazza! Non mi lasciare con questa pazzia in testa!

TURIDDU (*strappandosi da lei*). Finiamola ti dico! mannaggia!

SANTUZZA. Turiddu! per questo Dio che scende nell'ostia consacrata adesso, non mi lasciare per la gnà Lola! (*Turiddu via*) Ah! mala Pasqua a te!

## SCENA V

COMPAR ALFIO *in fretta, dalla viottola in fondo a destra, e SANTUZZA a metà della scena.*

SANTUZZA. Oh, il Signore che vi manda, compar Alfio!

COMPAR ALFIO. A che punto è la messa, comare Santa?

SANTUZZA. Tardi arrivate. Ma vostra moglie c'è andata per voi con Turiddu Macca.

COMPAR ALFIO. Cosa volete dire?

SANTUZZA. Dico che vostra moglie va attorno carica d'oro come la Madonna dell'altare, e vi fa onore, compare Alfio!

COMPAR ALFIO. Oh, a voi che ve ne importa?

SANTUZZA. Me ne importa per voi che, mentre girate il mondo a buscarvi il pane e a comprar dei regali per vostra moglie, essa vi adorna la casa in altro modo!

COMPAR ALFIO. Cosa avete detto, comare Santa?

SANTUZZA. Dico che mentre voi siete fuorivia, all'acqua e al vento, per amor del guadagno, comare Lola, vostra moglie, vi adorna la casa in malo modo!

COMPAR ALFIO. Pel nome di Dio, gnà Santa, che se siete ubbriaca di buon'ora la mattina di Pasqua, vi faccio escire il vino dal naso!

SANTUZZA. Non sono ubbriaca, compar Alfio, e parlo da senno.

COMPAR ALFIO. Sentite! S'è la verità che m'avete detto, allora vi ringrazio, e vi bacio le mani, come se fosse tornata mia madre istessa dal

camposanto, comare Santuzza! Ma se mentite, per l'anima dei miei morti! Vi giuro che non vi lascerò gli occhi per piangere, a voi e a tutto il vostro infame parentado!

SANTUZZA. Piangere non posso, compar Alfio; e questi occhi non hanno pianto neppure quando hanno visto Turiddu Macca, che m'ha tolto l'onore, andare dalla gnà Lola vostra moglie!

COMPAR ALFIO (*tornando calmo tutto ad un tratto*).

Quand'è cosí, va bene, e vi ringrazio, comare.

SANTUZZA. Non mi ringraziate, no, ché sono una scellerata!

COMPAR ALFIO. Scellerata non siete voi, comare Santa. Scellerati son coloro che ci mettono questo coltello nel cuore, a voi e a me. Ché se gli si spaccasse il cuore davvero a tutti e due con un coltello avvelenato d'aglio, ancora non sarebbe niente! Ora, se vedete mia moglie che mi cerca, ditele che vado a casa a pigliare il regalo pel suo compare Turiddu<sup>21</sup> (*via dalla prima viottola a destra*).

(*La gente comincia a tornare dalla chiesa e si disperde a destra e a sinistra. Turiddu Macca, la gnà Lola, co-*

*mare Camilla, la gnà Nunzia, la zia Filomena vengono avanti senza badare a Santuzza che resta verso la viottola in fondo a destra, imbacuccata nella mantellina. Solo lo zio Brasi, che viene l'ultimo, accorgendosi di lei)*

ZIO BRASI. O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è piú nessuno!

SANTUZZA. Sono in peccato mortale, zio Brasi!  
(*via verso la chiesa*)

#### SCENA VI

*Lo ZIO BRASI rientra un momento nello stallatico. COMARE CAMILLA s'avvia a casa sua. La ZIA FILOMENA mette la chiave nella toppa. La GNÀ NUNZIA entra nella bettola per togliersi la mantellina.*

TURIDDU (*alla gnà Lola che s'avvia a casa anche lei*).  
Comare Lola, che ve ne andate cosí, senza dirci niente?

GNÀ LOLA. Vado a casa perché sono in pensiero per mio marito, che non l'ho visto in chiesa.

TURIDDU. Non ci pensate, che capiterà qui in piazza. Ora abbiamo a bere un dito di vino

tutti qui, amici e vicini, alla nostra salute, e far la buona Pasqua. Qua, gnà Camilla! e anche voi, zia Filomena!

ZIA FILOMENA. Vengo, vengo (*entra in casa a lasciare la mantellina e torna subito*).

GNÀ LOLA. Vi ringrazio, compare Turiddu, ma sete non ne ho.

TURIDDU. Non mi fate quest'affronto, comare!... Allora vuol dire che siete in collera con me?...

GNÀ LOLA. Per qual motivo dovrei essere in collera con voi?

TURIDDU. Questo dico io: per qual motivo dovrete essere in collera con me che non vi ho fatto nulla? E poi il giorno di Pasqua ha da essere come il bucato, se abbiamo dei torti l'un coll'altro.<sup>22</sup> Ora manderemo a chiamare compar Alfio vostro marito, e ha da bere con noi lui pure.

ZIO BRASI (*avvicinandosi*). Allegrìa! Allegrìa!

COMARE CAMILLA. A queste allegrie vi ci trovate sempre voi! (*ripiega la mantellina e se la mette sul braccio*)

TURIDDU (*chiamando verso l'interno della bettola*). O madre! Che ne avete ancora di quel buono?

GNÀ NUNZIA (*s'affaccia brontolando*). Sì, di quel buono che dovevi portar oggi da Francofonte!...

TURIDDU. Via, via, oggi ch'è Pasqua! Non mi fate il muso lungo anche voi. Vi spiegherò piú tardi. Vedete gli amici qui che aspettano?

ZIA FILOMENA. O gnà Nunzia, a questa vendita oggi non ci guadagnate nulla!

TURIDDU. Pago io, pago io coi miei denari! (*la gnà Nunzia rientra*)

ZIO BRASI. Chi ne ha ne spende!

GNÀ LOLA. Chi sa quante ne avete fatte di queste galanterie<sup>23</sup> colle donne di laggiú, fuori-via, mentre eravate soldato! Si vede che ci avete pratica!

TURIDDU. Ma che donne! ma che donne! Io la testa l'avevo sempre qui, al mio paese.

COMARE CAMILLA. Questa poi andate a contarla ai morti.

TURIDDU. Parola mia, comare Camilla! I bersaglieri, sapete bene, sono come il miele per le donne... con quelle piume. Bel moretto di qua, occhiate che volevano dire dall'altra parte... Ma io non ero di quelli, che, dice il dettato, « Lontan dagli occhi, lontan dal cuore ».<sup>24</sup>

GNÀ LOLA. O gli uomini! Chi li crede?

TURIDDU. Dite le donne, piuttosto! che prima vi fanno mille giuramenti; e poi, quando un povero diavolo se n'è andato lontano, che il cuore l'ha lasciato via, e la testa anche, e non mangia, e non dorme piú, pensando sempre a una cosa, tutt'a un tratto gli arriva come una schioppettata la notizia: – Sai? la tale si marita! – Come se vi pigliasse un accidente!

ZIA FILOMENA. « Matrimoni e vescovati dal Cielo destinati ».<sup>25</sup>

GNÀ LOLA. Voi che ci credete? Che ci credete che pensano sempre a una cosa quando son via, in mezzo alle altre donne? e non le guardano neppure? Lo volete vedere che subito poi si mettono il cuore in pace colla prima che gli capita?

TURIDDU. Scusate, scusate...

GNÀ NUNZIA (*tornando col boccale e un bicchiere*).

Di quello che c'è rimasto. Colpa sua!

COMARE CAMILLA. Allegría! allegría!

ZIO BRASI. Ora s'ha da berci su, come avete detto voi.

TURIDDU. L'ho detto e lo faccio. Voi, madre, che non ne volete?

GNÀ NUNZIA. No, non ne voglio (*rientra in casa brontolando*).

TURIDDU. È in collera perché so io... Vecchi benedetti! che non si vogliono rammentare di quel che hanno fatto in gioventú! Alla vostra salute, gnà Lola! Voi, comare Camilla! Bevete, zio Brasi. Oggi vogliamo uccidere la malinconia.

## SCENA VII

COMPAR ALFIO, *dalla destra*, TURIDDU, lo ZIO BRASI, la GNÀ LOLA, COMARE CAMILLA e la ZIA FILOMENA.

COMPAR ALFIO. Salute alla compagnia.

TURIDDU. Venite qua, compar Alfio, ché avete a bere un dito di vino con noi, alla nostra salute l'uno dell'altro (*colmandogli il bicchiere*).

COMPAR ALFIO (*respingendo il bicchiere col rovescio della mano*). Grazie tante, compare Turiddu. Del vostro vino non ne voglio, che mi fa male.

TURIDDU. A piacer vostro (*butta il vino per terra e posa il bicchiere sul deschetto. Rimangono a guardarsi un istante negli occhi*).

ZIO BRASI (*fingendo ch  qualcuno lo chiami dalla stalla*). Vengo, vengo.

TURIDDU. Che avete da comandarmi qualche cosa, compar Alfio?

COMPAR ALFIO. Niente, compare. Quello che volevo dirvi lo sapete.

TURIDDU. Allora sono qui ai vostri comandi.

(*Lo zio Brasi di sotto la tettoia fa segno a sua moglie di andarsene a casa. Comare Camilla via*)

GN  LOLA. Ma che volete dire?

COMPAR ALFIO (*senza dar retta alla moglie e scostandola col braccio*). Se volete venire un momento qui fuori, potremo discorrere di quell'affare in libert .

TURIDDU. Aspettatemi alle ultime case del paese, che entro in casa un momento a pigliare quel che fa bisogno, e son subito da voi (*si abbracciano e si baciano. Turiddu gli morde lievemente l'orecchio*).<sup>26</sup>

COMPAR ALFIO. Forte avete fatto, compare Turiddu! e vuol dire che avete buona intenzione. Questa si chiama parola di giovane d'onore.

GNÀ LOLA. O Vergine Maria! Dove andate, compar Alfio?

COMPAR ALFIO. Vado qui vicino. Che te ne importa? Meglio sarebbe per te che non tornassi piú.

ZIA FILOMENA (*s'allontana balbettando*). O Ge-summaria!

TURIDDU (*chiamando in disparte compar Alfio*). Sentite, compar Alfio, come è vero Dio so che ho torto, e mi lascierei scannare da voi senza dir nulla. Ma ci ho un debito di coscienza con comare Santa, ché son io che l'ho fatta cadere nel precipizio; e quant'è vero Dio, vi ammazzerò come un cane, per non lasciare quella poveretta in mezzo alla strada.<sup>27</sup>

COMPAR ALFIO. Va bene. Voi fate l'interesse vostro (*via dalla viottola in fondo a destra*).

## SCENA VIII

TURIDDU e la GNÀ LOLA.

GNÀ LOLA. O compare Turiddu! In questo stato mi lasciate anche voi?

TURIDDU. Non ci ho piú nulla a fare con voi.

Adesso è finita fra noi due. Non avete visto che ci siamo abbracciati e baciati per la vita e per la morte con vostro marito? O madre.

GNÀ NUNZIA (*affacciandosi*). Che c'è ancora?

TURIDDU. Vado per un servizio, madre. Non ne posso fare a meno. Datemi la chiave del cancello, che esco dall'orto per far piú presto. E voi, madre, abbracciatemi come quando sono andato soldato, e credevate che non avessi a tornar piú, ché oggi è il giorno di Pasqua.

GNÀ NUNZIA. O che vai dicendo?

TURIDDU. Dico cosí, come parla il vino, che ne ho bevuto un dito di soverchio, e vado a far quattro passi per dar aria al cervello. E se mai... alla Santa, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi, madre (*entra in casa*).

## SCENA IX

*La GNÀ NUNZIA attonita; la GNÀ LOLA in gran turbamento; COMARE CAMILLA che fa capolino dalla cantonata; la ZIA FILOMENA sull'uscio di casa; lo ZIO BRASI presso la tettoia.*

GNÀ NUNZIA. O cosa vuol dire?

ZIO BRASI (*accostandosi premuroso*). Gnà Lola, tornate a casa, tornate!

GNÀ LOLA (*turbatissima*). Perché devo tornare a casa?

ZIO BRASI. Non sta bene in questo momento che vi troviate qui, in piazza! Se volete essere accompagnata... Tu, Camilla, resta qui con comare Nunzia, se mai.

ZIA FILOMENA (*avvicinandosi*). O Gesummaria! Gesummaria!

GNÀ NUNZIA. Ma dov'è andato ora mio figlio?

COMARE CAMILLA (*accostandosi all'orecchio di suo marito*). O ch'è stato?

ZIO BRASI (*piano*). Non hai visto, sciocca, quando gli ha morsicato l'orecchio? Vuol dire, o io ammazzo voi, o voi ammazzate me.<sup>28</sup>

COMARE CAMILLA. O Maria Santissima del pericolo!

GNÀ NUNZIA (*sempre di piú in piú smarrita*). Ma dov'è andato mio figlio Turiddu? Ma che vuol dire tutto questo?

GNÀ LOLA. Vuol dire che facciamo la mala Pasqua, gnà Nunzia! E il vino che abbiamo bevuto insieme ci andrà tutto in veleno!

PIPPUZZA (*accorre dal fondo, gridando*). Hanno am-

mazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!

*(Tutti corrono verso il fondo, vociando; la gnà Nunzia colle mani nei capelli, fuori di sé. Due carabinieri attraversano correndo la scena)*

CALA LA TELA

1. gnà: cfr. *Cavalleria* racconto, nota 2.
2. *stallatico*: è la rimessa per le bestie da traino.
3. *Suona la messa*: l'azione si svolge nel giorno di Pasqua, e sarà scandita dal suono delle campane che chiamano alla messa, quasi a dare una progressiva dimensione superstiziosoliturgica al dramma, che ha infatti (nei gesti, nelle parole) una sua selvaggia ritualità. « Il riferimento al giorno sacro torna ben sedici volte in tutto l'arco del dramma con insistenza quasi ossessiva, così come è continuamente incombente il rito che si sta celebrando nella chiesa del paese. [...] Il rinvio religioso non è comunque inteso da Verga in senso sacrale o mistico, ma ricondotto al metro spirituale dei contadini, come strumento espressivo laico, sia pure venato di superstizione »: FERRONE, cit. nella *Nota ai testi*, pp. 144-45. Nella novella il riferimento alla liturgia della Pasqua è meno insistito: lì è il "narratore" a scandire con i suoi tempi e le sue notazioni i tempi di svolgimento della vicenda. Marginalmente, si noterà l'uso delle espressioni « scomunicato » e simili, che hanno un valore non più cristiano ma deprecatorio, e comunque sempre ricondotto alla religiosità superstiziosa del mondo contadino.
4. *mi vuol sempre cimentare*: vuole mettere alla prova la mia pazienza.
5. *Francofonte*: in provincia di Siracusa, alle pendici settentrionali del monte Lauro.
6. *a due ore di notte*: due ore dopo il tramonto.
7. *il berretto rosso da bersagliere*: cfr. *Cavalleria* racconto, nota 20.
8. *Militello*: a circa quindici km. da Vizzini, in collina.
9. « *Il Carnevale... tuoi* »: « Pasqua e Natali cu cu' vôi, Carnalivari cu li toi; Lu Carnalivari mangia cu cu' vôi, e la Pasqua mangia cu li toi » (cfr. PIRRE, *Proverbi siciliani*, cit., vol. III pp. 47-48). Si ricorderà che Verga scrisse anche un racconto con que-

sto titolo: « *Il Carnevale fallò con chi vuoi* »; « *Pasqua e Natale falli con i tuoi* », pubblicato nella « *Illustrazione italiana* » del 28 dicembre 1884.

10. *la berretta la porto a modo mio*: cfr. *Cavalleria* racconto, nota 42.

11. *quelli del pennacchio*: i carabinieri, presenza muta nel dramma. « I carabinieri sono figure *mute*, che non parlano, perché non hanno nulla da dire in questo cosmo che non li riconosce e di cui non ha necessità. I loro gesti si incrociano in maniera gravemente simbolica a esprimere i contenuti di *ri-fiuto* dei personaggi, come in questo passaggio: “Compar Alfio: Mia moglie sa [...]”. Come burattini tirati dai fili del discorso di Alfio, i carabinieri si allontanano in quel preciso momento perché compar Alfio dice che *non ha bisogno di loro*. Ci sono ma non ci sono; percorrono continuamente la scena ma non servono a nulla, non incontrano nessuno, non parlano a nessuno e non prevengono nessun delitto »: ALONGE, cit. nella *Nota ai testi*, p. 159. Essi sono, in sostanza, un « punto di riferimento esterno alla comunità contadina », e servono solo nel finale per evidenziare, sempre nel silenzio ma correndo sulla scena, « l'infrazione alla norma compiuta dai protagonisti » (cfr. FERRONE, op. cit., p. 144): anche se, aggiungeremmo, si tratta di un'infrazione che non è tale secondo le ritualità rusticane.

12. *pittima*: persona fastidiosa.

13. *Compare Turiddu... colla gnà Lola*: questo e quello che segue sono il riassunto della *fabula* della novella, con gli eventi che precedono la fatidica giornata della Pasqua.

14. *me lo rubava cogli occhi*: cfr., quasi all'inizio di *Cavalleria* racconto: « Le ragazze se lo rubavano cogli occhi ».

15. *sue*: loro.

16. *una poveretta di limosina*: che vive di elemosine. È un accenno, pur risolvibile nell'ambito psicologico, che però può

autorizzare una lettura del personaggio di Santuzza anche in chiave sociologica di derelitta (cfr. ALONGE, op. cit., p. 154). Nel dramma Santa/Santuzza non è comunque piú, come nella novella, la figlia di massaro Cola, che era « ricco come un maiale »; nulla si sa esplicitamente della sua condizione economica, ma la si intuisce misera da alcune battute successive: « La gnà Lola è meglio di me, lo so! Ha il collo e le mani cariche d'oro! » (scena II).

17. *Volete... rosario?*: l'accenno liturgico è ancora coerente con la giornata di Pasqua, ma qui la frase è equivoca: cfr. *Mala-voglia*, cap. II: « Massaro Filippo è passato due volte dinanzi all'osteria, diceva pure, e aspetta che la Santuzza gli faccia segno di andarlo a raggiungere nella stalla, per dirsi insieme il santo rosario ».

18. *le mani cariche d'oro*: cfr. nota 16.

19. *Senti questa campana che suona?*: cfr. nota 3.

20. *di faccia a*: di fronte a.

21. *se vedete mia moglie... pel suo compare Turiddu*: questa parte è molto dilatata, nel senso della manifestazione dei propri sentimenti, rispetto al racconto. Lì Alfio si limitava ad un laconico « Va bene [...] grazie tante ». Non si tratta solo di esigenze sceniche: nel racconto Alfio appariva un personaggio torvo e sleale (il duello lo vinceva solo per il proditorio espediente della manciata di polvere), di pochissime parole, solamente teso ai propri interessi ed alla vendetta; qui assume le vesti del tradito che ama la moglie, e che quindi deve essere caratterizzato con qualche tratto in piú. Inoltre, dato che il duello avviene fuori di scena, nulla sappiamo del suo svolgimento, né delle tecniche, sleali o meno, messe in opera da Alfio contro il rivale.

22. *come un bucato... coll'altro*: cfr. *Cavalleria* racconto: « Ah! - mormorava Santa di massaro Cola, aspettando ginocchioni il suo turno dinanzi al confessionario dove Lola stava facendo il bucato dei suoi peccati ».

23. *galanterie*: gentilezze, per fare la corte alle ragazze.
24. « *Lontan... cuore* »: « Luntanu di Pocchi, luntanu di lu cori » (cfr. Pitrè, *Proverbi siciliani*, cit., vol. 1 p. 114).
25. « *Matrimoni... destinati* »: « Matrimonii e viscuvati, di lu celu su' calati » (ivi, vol. II pp. 103-4). Nel momento piú rituale della tragedia (la sfida), si infittiscono i riferimenti ai proverbi, intesi come codice o "voce" collettiva della comunità che si riconosce nel rito che sta per compiersi.
26. *si abbracciano... l'orecchio*: è la scena culminante della ritualità. Cfr. *Cavalleria* racconto, nota 46.
27. *Sentite... strada*: nel dramma alla motivazione familiare (il ricordo della madre) si sostituisce quella sentimentale, coerentemente con lo spostamento dell'interesse verso il personaggio di Santuzza (interpretato nella "prima" dalla Duse). Non sfugga il continuo riferimento a Dio, secondo quanto già si notava della religiosità superstiziosa (quasi una sanzione proverbiale degli atti decisivi) dei personaggi.
28. *Vuol dire... me*: è la spiegazione per gli spettatori, qui espressa da zio Brasi; nella novella era fornita dal "narratore" (« e così gli fece promessa solenne di non mancare »), e indirettamente dal muto "coro" degli amici all'osteria che rimangono sgomenti e « zitti zitti », accompagnano Turiddu a casa, e lo lasciano con la madre: definita dal "narratore" « poveretta », quasi con una prolessi narrativa.



APPENDICE

CAVALLERIA RUSTICANA

MELODRAMMA IN UN ATTO

DI

G. TARGIONI-TOZZETTI E G. MENASCI

MUSICA DEL MAESTRO

PIETRO MASCAGNI

Prima rappresentazione: Roma, Teatro Costanzi,  
17 maggio 1890

## PERSONAGGI

SANTUZZA, *Soprano*

LOLA, *Mezzo Soprano*

TURIDDU, *Tenore*

ALFIO, *Baritono*

LUCIA, *Contralto*

Coro di Contadini e Contadine – Coro interno

*Il presente melodramma è tolto dalle « Scene Popolari » omonime di G. Verga.*

## ATTO UNICO

*La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. – Nel fondo, a destra, Chiesa con porta praticabile. – A sinistra l'osteria e la casa di Mamma Lucia. – È il giorno di Pasqua.*

*(A sipario calato)*

TURIDDU

O Lola c'hai di latti la cammisa  
sí bianca e russa comu la cirasa,  
quannu t'affacci fai la vucca a risa,  
biatu pi lu primu cu ti vasa!  
Ntra la puorta tua lu sangu è spasu,  
ma num me mpuorta si ce muoru accisu...  
e si ce muoru e vaju 'n paradisu  
si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu.

*(Traduzione)*

O Lola, bianca come fior di spino,  
quando t'affacci tu, s'affaccia il sole;  
chi t'ha baciato il labbro porporino

grazia piú bella a Dio chieder non vòle.  
C'è scritto sangue sopra la tua porta,  
ma di restarci a me non me n'importa;  
se per te mojo e vado in paradiso,  
non c'entro se non vedo il tuo bel viso.

## SCENA I

CORO

DONNE (*di dentro*)

Gli aranci olezzano  
sui verdi margini,  
gli augelli cantano  
tra i mirti in fior;  
tempo è si mormori  
da ognuno il tenero  
canto che i palpiti  
raddoppia al cor.

UOMINI (*di dentro*)

In mezzo al campo tra le spiche d'oro

giunge il rumore delle vostre spole,  
noi stanchi riposando dal lavoro  
a voi pensiamo, o belle occhi-di-sole.  
O belle occhi-di-sole, a voi corriamo,  
come vola l'augello al suo richiamo.

*(Il coro entra in scena)*

#### DONNE

Cessin le rustiche  
opre: la Vergine  
serena allietasi  
del Salvator;  
tempo è si mormori  
da ognuno il tenero  
canto che i palpiti  
raddoppia al cor.

#### UOMINI

In mezzo al campo tra le spiche d'oro  
giunge il rumore, *ecc., ecc.*

*(Il coro traversa la scena ed esce)*

SCENA II

SANTUZZA e LUCIA

SANTUZZA (*entrando*)

Dite, mamma Lucia...

LUCIA (*sorpresa*)

Sei tu?... che vu

SANTUZZA

Turiddu ov'è?

LUCIA

Fin qui vieni a cercare  
il figlio mio?

SANTUZZA

Voglio saper soltanto,  
perdonatemi voi, dove trovarlo.

LUCIA

Non lo so, non lo so, non voglio brighe!

SANTUZZA

Mamma Lucia, vi supplico piangendo,  
fate come il Signore a Maddalena,  
ditemi per pietà, dov'è Turiddu...

LUCIA

È andato per il vino a Francofonte.

SANTUZZA

No!... l'han visto in paese ad alta notte...

LUCIA

Che dici?... se non è tornato a casa!

*(avviandosi all'uscio di casa)*

Entra...

SANTUZZA *(disperata)*

Non posso entrare in casa vostra...  
Sono scomunicata!

LUCIA

E che ne sai  
del mio figliuolo?

SANTUZZA

Quale spina ho in core!

SCENA III

ALFIO, CORO e DETTE

ALFIO

Il cavallo scalpita,  
i sonagli squillano,  
schiocca la frusta. — Ehi là —  
Soffii il vento gelido,  
cada l'acqua e nevichi,  
a me che cosa fa?

CORO

O che bel mestiere  
fare il carrettiere  
andar di qua e di là!

ALFIO

M'aspetta a casa Lola

che m'ama e mi consola,  
ch'è tutta fedeltà.  
Il cavallo scalpiti,  
i sonagli squillino,  
è Pasqua, ed io son qua!

CORO

O che bel mestiere.  
fare il carrettiere  
andar di qua e di là!

LUCIA

Beato voi, compar Alfio, che siete  
sempre allegro cosí!

ALFIO

Mamma Lucia,  
n'avete ancora di quel vecchio vino?

LUCIA

Non so; Turiddu è andato a provvederne.

ALFIO

Se è sempre qui! – L'ho visto stamattina  
vicino a casa mia.

LUCIA (*sorpresa*)

Come?

SANTUZZA (*rapidamente*)

Tacete.

(*dalla Chiesa odesi intonare l'alleluja*)

ALFIO

Io me ne vado, ite voi altri in chiesa.

(*esce*)

CORO INTERNO (*dalla Chiesa*)

Regina coeli, lætare - Alleluja!

Quia, quem meruisti portare - Alleluja!

Resurrexit sicut dixit - Alleluja!

CORO ESTERNO (*sulla piazza*)

Inneggiamo, il Signor non è morto,  
Ei fulgente ha dischiuso l'avel,  
inneggiamo al Signore risorto  
oggi asceso alla gloria del Ciel!

CORO INTERNO (*dalla Chiesa*)

Ora pro nobis Deum - Alleluja!  
Gaude et lætare, Virgo Maria - Alleluja!  
Quia surrexit Dominus vere - Alleluja!

CORO ESTERNO (*dalla piazza*)

Dall'altare ora fu benedetto  
quest'olivo che amava il Signor;  
porti e accresca nell'umile tetto  
la domestica pace e l'amor!

*(il coro esce lentamente)*

SCENA IV

LUCIA e SANTUZZA

LUCIA

Perché m'hai fatto segno di tacere?

SANTUZZA

Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato  
Turiddu aveva a Lola eterna fé giurato.  
Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore  
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:  
m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia mia,  
del suo sposo dimentica, arse di gelosia...  
Me l'ha rapito. Priva dell'onor mio rimango.  
Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango, io  
[piango!

LUCIA

Miseri noi, che cosa vieni a dirmi?  
in questo santo giorno?

SANTUZZA

Io son dannata...

Andate, o mamma, ad implorare Iddio,  
e pregate per me. – Verrà Turiddu,  
vo' supplicarlo un'altra volta ancora!

LUCIA (*avviandosi alla chiesa*)

Ajutatela voi, Santa Maria!

(*esce*)

## SCENA V

SANTUZZA e TURIDDU

TURIDDU

Tu qui, Santuzza?

SANTUZZA

Qui t'aspettavo.

TURIDDU

È Pasqua, in chiesa non vai?

SANTUZZA

Non vo.

Debbo parlarti...

TURIDDU

Mamma, cercavo.

SANTUZZA

Debbo parlarti...

TURIDDU

Qui no! Qui no!

SANTUZZA

Dove sei stato?

TURIDDU

Che vuoi tu dire?...

A Francofonte!

SANTUZZA

No, non è ver!

TURIDDU

Santuzza, credimi...

SANTUZZA

No, non mentire;  
ti vidi volgere giù dal sentier.  
E stamattina, all'alba, t'hanno scorto  
presso l'uscio di Lola.

TURIDDU

Ah! m'hai spiato!

SANTUZZA

No, te lo giuro. A noi l'ha raccontato  
Compar Alfio, il marito, poco fa.

TURIDDU

Così ricambi l'amor che ti porto?  
Vuoi che m'uccida?

SANTUZZA

Oh! questo non lo dire...

TURIDDU

Lasciami dunque, invan tenti sopire  
il giusto sdegno colla tua pietà.

SANTUZZA

Tu l'ami dunque?

TURIDDU

No...

SANTUZZA

Assai piú bella  
è Lola.

TURIDDU

Taci, non l'amo.

SANTUZZA

L'ami...

Oh! maledetta!

TURIDDU

Santuzza?

SANTUZZA

Quella  
cattiva femmina ti tolse a me!

TURIDDU

Bada, Santuzza, schiavo non sono  
di questa vana tua gelosia!

SANTUZZA

Battimi, insultami, t'amo e perdono,  
ma è troppo forte l'angoscia mia.

SCENA VI

LOLA e DETTI

LOLA (*dentro alla scena*)

Fior di giaggiolo,  
gli angeli belli stanno a mille in cielo,  
ma bello come lui ce n'è uno solo.

(*entrando*)

Oh! Turiddu... È passato Alfio?

*(sarcastica)*

TURIDDU

Son giunto  
ora in piazza. Non so...

*(impacciato)*

LOLA

Forse è rimasto  
dal maniscalco, ma non può tardare.

*(ironica)*

E... voi... sentite le funzioni in piazza?...

TURIDDU

Santuzza mi narrava...

SANTUZZA *(tetra)*

Gli dicevo  
che oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!

LOLA *(ironica)*

Non venite alla messa?

SANTUZZA (*tetra*)

Io no, ci deve  
andar chi sa di non aver peccato.

LOLA

Io ringrazio il Signore e bacio in terra!

SANTUZZA (*ironica*)

Oh! fate bene, Lola!

TURIDDU

Andiamo! Andiamo!  
Qui non abbiam che fare.

LOLA (*ironica*)

Oh! rimanete!

SANTUZZA (*a Turiddu*)

Sì, resta, resta, ho da parlarti ancora!

LOLA

E v'assista il Signore; io me ne vado.  
*(entra in chiesa)*

SCENA VII

SANTUZZA e TURIDDU

TURIDDU (*irato*)

Ah! lo vedi, ché hai tu detto...?

SANTUZZA

L'hai voluto, e ben ti sta.

TURIDDU (*le s'avventa*)

Ah! perdio!

SANTUZZA

Squarciami il petto...

TURIDDU (*s'avvia*)

No!

SANTUZZA (*trattenendolo*)

Turiddu, ascolta!

TURIDDU

Va!

SANTUZZA

No, no, Turiddu – rimani ancora,  
abbandonarmi – dunque tu vuoi?

TURIDDU

Perché seguirmi - perché spiarmi  
sul limitare – fin della chiesa?

SANTUZZA

La tua Santuzza - piange e t'implora;  
come cacciarla – così tu puoi?

TURIDDU

Va, ti ripeto – va non tediarmi,  
pentirsi è vano – dopo l'offesa!

SANTUZZA (*minacciosa*)

Bada!...

TURIDDU

Dell'ira tua non mi curo!

*(la getta a terra e fugge in chies)*

SANTUZZA *(nel colmo dell'ira)*

A te la mala Pasqua, spergiuro!

SCENA VIII

SANTUZZA e ALFIO

SANTUZZA

Oh! il Signore vi manda, compar Alfio?

ALFIO

A che punto è la messa?

SANTUZZA

È tardi ormai,  
Ma per voi, Lola è andata con Turiddu!

ALFIO

Che avete detto?

SANTUZZA

Che mentre correte  
all'acqua e al vento a guadagnarvi il pane,  
Lola v'adorna il tetto in malo modo!

ALFIO

Ah! nel nome di Dio, Santa, che dite?

SANTUZZA

Il ver. Turiddu mi tolse l'onore,  
e vostra moglie lui rapiva a me!

ALFIO

Se voi mentite, vo' schiantarvi il core!

SANTUZZA

Uso a mentire il labbro mio non è!  
Per la vergogna mia, pel mio dolore  
la triste verità vi dissi, ahimè!

ALFIO

Comare Santa, allor grato vi sono.

SANTUZZA

Infame io son che vi parlai così!

ALFIO

No, giusta siete stata io vi condono:  
in odio tutto l'amor mio finí...  
Infami loro: ad essi non perdono;  
vendetta avrò pria che tramonti il dí.

*(escono)*

## SCENA IX

*Tutti escono di chiesa. LUCIA traversa la scena ed entra in casa. LOLA, TURIDDU e CORO*

UOMINI

A casa, a casa, amici, ove ci aspettano  
i nostri cari, andiam.

Or che letizia rasserena gli animi  
senza indugio corriam.

DONNE

A casa, a casa, amiche, ove ci aspettano  
i nostri cari, andiam.

Or che letizia rasserena gli animi  
senza indugio corriam.

*(il Coro si avvia)*

TURIDDU *(a Lola che s'avvia)*

Comare Lola, ve ne andate via  
senza nemmeno salutare?

LOLA

Vado  
a casa: non ho visto compar Alfio!

TURIDDU

Non ci pensate, verrà in piazza.

*(al Coro)*

Intanto  
amici, qua, beviamone un bicchiere.

*(tutti si avvicinano alla tavola dell'osteria  
e prendono i bicchieri)*

TURIDDU

Viva il vino spumeggiante  
nel bicchiere scintillante  
come il riso dell'amante  
mite infonde il giubilo!  
Viva il vino ch'è sincero  
che ci allietta ogni pensiero,  
e che annega l'umor nero  
nell'ebbrezza tenera.

CORO

Viva il vino spumeggiante, ecc., ecc.  
*(si ripete il brindisi)*

TURIDDU *(a Lola)*

Ai vostri amori!

*(beve)*

LOLA (*a Turiddu*)

Alla fortuna vostra!

(*beve*)

TURIDDU

Beviam!

CORO

Beviam! Rinnovisi la giostra!

PRIMO DEL CORO

Un bicchiere!

SECONDO DEL CORO

Un bicchiere!

TERZO DEL CORO

Un altro!

QUARTO DEL CORO

Un altro!

PRIMO DEL CORO

Al piú felice!

TURIDDU

Alla bella!

LOLA

Al piú scaltro!

TUTTI

Viva il vino spumeggiante... *ecc., ecc.*

SCENA X

ALFIO *e* DETTI

ALFIO

A voi tutti salute!

CORO

Compar Alfio, salute.

118

TURIDDU

Benvenuto! con noi dovete bere:

*(empie un bicchiere)*

ecco, pieno è il bicchiere.

ALFIO *(respingendolo)*

Grazie. Ma il vostro vino io non l'accetto,  
diverrebbe veleno entro il mio petto!

TURIDDU *(getta il vino)*

A piacer vostro!

LOLA

Ahimè! che mai sarà?

ALCUNE DONNE *(a Lola)*

Comare Lola, andiamo via di qua.

*(tutte le donne escono conducendo Lola)*

TURIDDU

Avete altro da dirmi?

ALFIO

Io nulla!

TURIDDU

Allora

sono agli ordini vostri.

ALFIO

Or ora!

TURIDDU

Or ora!

*(Alfio e Turiddu si abbracciano.*

*– Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio)*

ALFIO

Compar Turiddu, avete morso a buono...

*(con intenzione)*

c'intenderemo bene; a quel che pare!

TURIDDU

Compar Alfio, lo so che il torto è mio,

e ve lo giuro nel nòme di Dio  
che al par d'un cane mi farei sgozzar,  
ma... s'io non vivo, resta abbandonata...  
povera Santa!... lei che mi s'è data...  
vi saprò in core il ferro mio piantar!

ALFIO (*freddamente*)

Compare, fate come piú vi piace;  
io v'aspetto qui fuori, dietro l'orto.

(*esce*)

## SCENA XI

LUCIA e DETTI *meno* ALFIO

TURIDDU

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, ch'io le avea giurato  
di condurla all'altare.

LUCIA

Perché parli cosí, figliuolo mio?

TURIDDU

Oh! nulla!... È il vino che mi ha suggerito!  
Per me pregate Iddio!  
Un bacio, mamma... un altro bacio... addio!  
*(l'abbraccia ed esce precipitosamente)*

## SCENA XII

LUCIA, SANTUZZA e DETTI

LUCIA *(disperata correndo in fondo)*

Oh Turiddu?! che vuoi dire?

*(entra Santuzza)*

Santuzza!...

SANTUZZA (*gettà le braccia al collo di Lucia*)

Oh! madre mia!...

*(si sente un mormorio lontano)*

DONNE (*correndo*)

Hanno ammazzato compare Turiddu!...

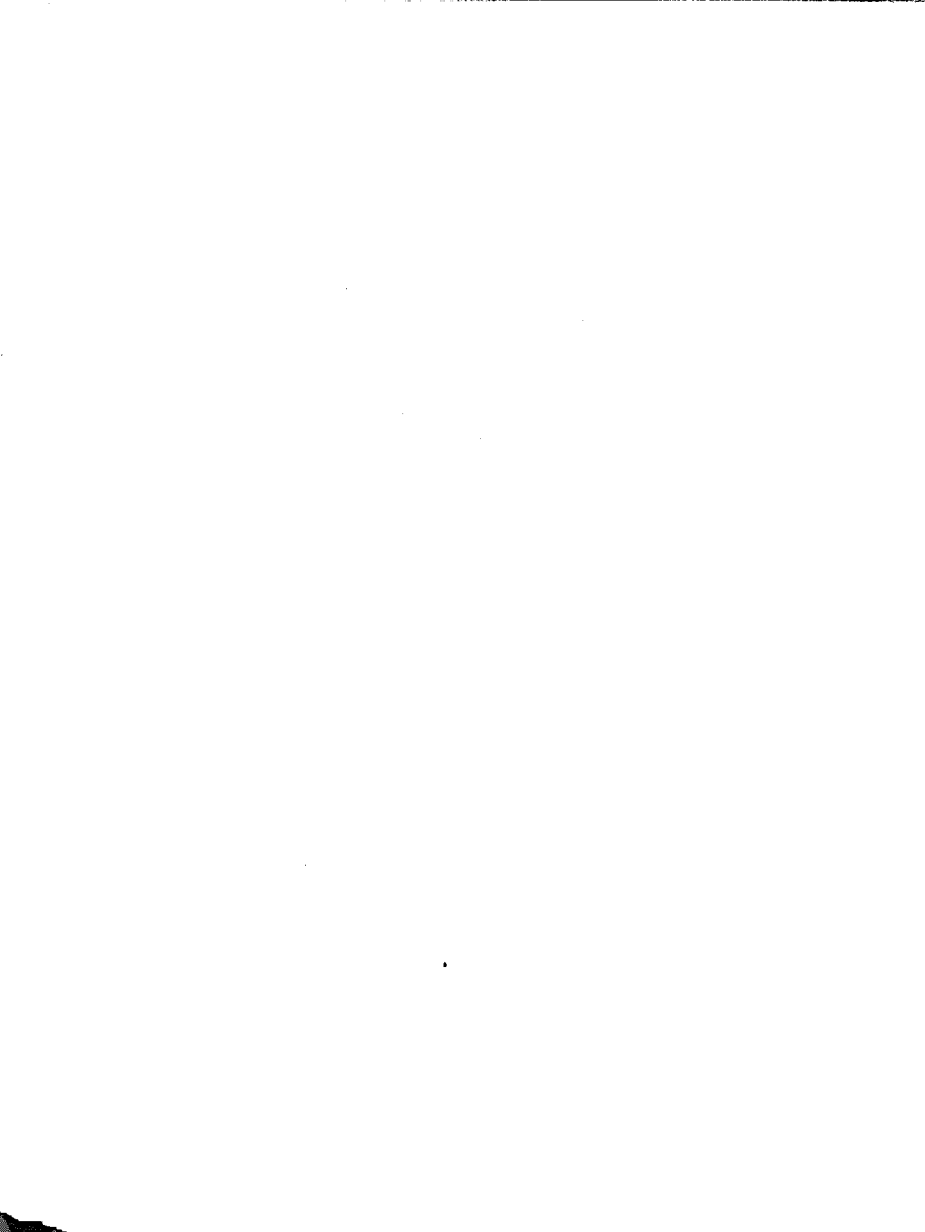
*(tutti gettano un grido)*

*(cala precipitosamente il sipario)*

FINE



NOTA AI TESTI  
E INDICE



## NOTA AI TESTI

Il racconto *Cavalleria rusticana* venne pubblicato per la prima volta nel numero del 14 marzo 1880 del « Fanfulla della Domenica », rivista settimanale che si stampava a Roma, diretta da Ferdinando Martini a cui il manoscritto venne inviato nel novembre dell'anno precedente (cfr. A. NAVARRIA, *Lettere di Verga a F. Martini*, in *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, p. 25). Si tratta di un ms. di 12 cc., numerate dall'autore, vergate con scrittura poco comprensibile (secondo la grafia verghiana, del resto), zeppo di correzioni interlineari e marginali di cui lo stesso Martini si lamentò parlando di « geroglifici ». Il ms. è adesso nel Fondo Mondadori (n. VIII): se ne veda la descrizione in G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. RICCARDI, Firenze, Le Monnier, 1987, pp. LXXIV-LXXVII (« Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga », XIV): d'ora in avanti si indicherà questa edizione come *Vita dei campi*. Nel Fondo Mondadori il ms., che evidentemente era stato restituito a Verga dopo la composizione a stampa per il « Fanfulla », è conservato « all'interno di una redazione in pulito della prima fase di lavorazione dei *Malavoglia* » (ivi, p. LXXIV), che corrisponde a *Padron 'Ntoni*, la primitiva stesura del romanzo risalente alla metà degli anni Settanta.

Che il ms. si trovi in quella sede non è casuale (anche se probabilmente il suo inserimento materiale fu opera dei Perroni, depositari delle carte Verga): infatti la storia di *Cavalleria rusticana* nasceva proprio dalla stesura primitiva dei *Malavoglia*, di cui doveva costituire un episodio poi espunto (cfr. G. VERGA, *Storia dei 'Malavoglia'*, a cura di L. e V. PERRONI, in « Nuova Antologia », LXXV 1940, fasc. 1632 p. 109 e n. 2; V. PERRONI, *Sulla genesi dei 'Malavoglia'*, in « Le ragioni critiche », II 1972, fasc. 6 pp. 483, 514; C. RICCARDI, *L'autografo dei primi 'Malavoglia': 'Padron 'Ntoni', 'Cavalleria rusticana' e il romanzo*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, Fondazione Verga, 1982).

Alla fine dell'agosto 1880 uscì il volume di *Vita dei campi* (Milano, Treves), che raccoglieva otto racconti: *Fantasticheria*, *Jeli il pastore*, *Rosso malpelo*, *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, *L'amante di Gramigna*, *Guerra di Santi*, *Pentolaccia* (*Vita dei campi. Nuove novelle di G. Verga*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1880). Fino all'ultimo Treves aveva insistito perché vi fosse inserito anche *Il come, il quando ed il perché*, dato che il volume sembrava troppo smilzo (con vari accorgimenti tipografici, pagine bianche e occhielli si arrivò comunque alle 214 pagine in tutto). Verga si oppose, perché non voleva turbare la connotazione "rusticana" con un racconto di tutt'altro genere. Ma l'anno seguente, ristampando la raccolta, *Il come, il quando ed il perché*

venne effettivamente aggiunta in fine, e indicata anche nel frontespizio (*Vita dei campi. Nuove novelle di G. Verga. Seconda edizione con l'aggiunta della novella Il come, il quando ed il perché*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1881: per un totale questa volta di pp. iv-268). Il testo è identico (vennero utilizzati gli stessi piombi), e la ragione dell'immediata ristampa con l'aggiunta è da ricercarsi nel successo del volume, che ottenne anche favorevolissime recensioni fuorché a Catania, dove anzi nessun giornale ne parlò (cosa che dispiacque all'autore, che se ne lamentava in una lettera a Capuana, il quale invece l'aveva segnalato, del 19 febbraio 1881: per tutta la vicenda editoriale cfr. G. TELLINI, *Nota ai testi*, in G. VERGA, *Le Novelle*, Roma, Salerno Editrice, 1980, vol. II pp. 550-56; *Vita dei campi*, pp. xxxi sgg.; G. TELLINI, *Note a Vita dei campi*, in G. VERGA, *Opere*, Milano, Mursia, 1988, pp. 1470-72: per le note a *Cavalleria*, pp. 1481-83).

Sul finire dell'estate 1883, a Catania, Verga compose la riduzione teatrale del racconto, intitolata *Cavalleria rusticana. Scene popolari* (cfr. F. DE ROBERTO, *Stato civile della 'Cavalleria rusticana'*, in «La lettura», XXI 1921, fasc. I, e ora in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 180-213). Il dramma, in un atto e nove scene, venne rappresentato al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio 1884, lunedì (in un primo tempo si era pen-

sato al 15 novembre 1883): fu un successo, inatteso da tutti fuorché da Verga e da Eugenio Torelli-Viollier a cui Verga l'aveva sottoposto in lettura (ivi, pp. 191 sgg.); e da Giuseppe Giacosa, a cui il dramma è dedicato, che si era fatto in quattro per convincere il pubblico (ne scrisse come presentazione un articolo sulla « Gazzetta Piemontese » il 13 gennaio 1884, ma con una certa prudenza nel pronostico) e per trovare la compagnia; talmente inatteso che il capocomico della compagnia che lo mise in scena, Cesare Rossi, pretese che l'autore pagasse di tasca propria le spese dell'allestimento, ed egli stesso preferì una parte di contorno (zio Brasi) piuttosto che la principale, mentre Santuzza venne interpretata da Eleonora Duse. Tebaldo Checchi fu scelto per la parte di Alfio; lo scenografo Fontana dipinse lo sfondo della piazza, la chiesetta, il viale alberato, il muro dell'orto, la siepe dei fichi d'India, lo stallatico di zio Brasi, la caserma dei carabinieri. Verga stesso si occupò con precisione quasi maniacale dei costumi, scrivendo al fratello Mario a Vizzini perché li provvedesse (e descrivendoli minuziosamente: « *Turiddu Macca*: calzoni e berretto da bersagliere, giacchettone e gilè di velluto color oliva, fascia di lana rossa al collo. *Compar Alfio*: berretto di pelle, giacca larga alla cacciatore, con molte tasche, il fustagno color cece; calzoni di velluto oliva e gilè idem, di velluto, di quelli alla cacciatore, da abbottonarsi per di dietro; un orecchino; nien-

te al collo, oppure una sciarpa di lana sino al mento. [...] *Santuzza*: mantellina bianca, corpetto o spenser di mussolina a righe cioccolatta e righe gialle, con fiorellini; gonnella di colore turchino. Un fazzoletto per petto, di cotone; un fazzoletto di cotone a fiori per la testa; i due fazzoletti di colore opposto, da far contrasto. *La Gnà Lola*: mantellina blu, spenser di flanella a quadri, gonnella di mussola chiara a striscie con fiorellini, una striscia scura e una chiara, un fazzoletto di cotone bianco per petto, un altro di seta a fiori per la testa [...]: ivi, pp. 200-1).

Il testo del dramma era apparso sulla « Cronaca bizantina » di Roma il 1° febbraio 1884 e quindi, il mese successivo, in opuscolo da Casanova di Torino, con illustrazioni di Edoardo Calandra; e quindi apparve nel volume complessivo del *Teatro*, insieme a *La lupa* e *In portineria* (Milano, Treves, 1896).

Nonostante tutte le riserve sulle possibili reazioni del pubblico (espresse anche da Capuana in una lettera da Mineo, dopo avere letto il manoscritto, del 12 ottobre 1883; e cfr. ancora G. TELLINI, *Note a Cavalleria rusticana. Scene popolari*, in VERGA, *Opere*, cit., pp. 1565-66), la "prima" ebbe un grande successo, come scrisse subito il Torelli-Viollier in una corrispondenza di sua mano al « Corriere della Sera », di cui era direttore: « Ieri sera il Teatro Carignano era affollatissimo. Tutte le sedie occupate. In platea alle sette e tre quarti non si penetrava più. V'erano studenti in gran

numero. L'attenzione, profonda fino dal principio, continuò sino alla scena fra la Duse e il Checchi (Santuzza e Compar Alfio). A questa scena proruppero applausi fragorosi e generali, che si rinnovarono di scena in scena sino alla fine. Calato il sipario, gli applausi e le acclamazioni continuarono insistenti, entusiastici. "Fuori l'autore!" si gridava, "Viva Verga!". Era vero e proprio entusiasmo. Cesare Rossi, finalmente, si presenta alla ribalta ed annunzia che l'autore non è in teatro. Dubitoso del successo del suo lavoro, era andato a passare la sera al teatro Alfieri, ove è una Compagnia di operette e ballo » (cit. in DE ROBERTO, op. cit., p. 209). Anche Capuana, scrivendo a Verga da Mineo l'8 marzo 1884, si rallegrava del successo: « Ho ricevuto tutti i giornali di Milano e di Firenze, e ad ogni nuovo trionfo della *Cavalleria rusticana* io ne godo forse piú del suo autore, oramai stanco di applausi e di gloria » (*Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. RAYA, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 220). Verga rispondeva soffermandosi sulla parte economica della vicenda: « Tu corri sempre dietro il biglietto da cento per modestia soverchia, e per dartene un esempio indecente ti dirò che la mia *Cavalleria* mi ha fruttato sinora L. 7000, e prima che finisca l'anno ho motivo di far conto che arrivi alle 10.000. Dico indecente perché in tal caso un romanzo anche da noi dovrebbe dare almeno 100.000 lire. Ma lasciamo stare » (da Milano, 9 aprile 1884, ivi, p. 221). Le

rappresentazioni continuarono con incondizionato successo in altre città italiane (solo a Trieste si ebbe un'accoglienza sfavorevole: e cfr. la lettera di Verga a Giacosa, da Milano, 10 marzo 1884, in *Verga-De Roberto-Capuana*, Catalogo della Mostra, 1955, a cura di A. CIAVARELLA, Catania, Giannotta, 1955, p. 20); venne recitata anche in Francia, in francese, nel 1888 (Théâtre des Menus Plaisirs, Parigi, Compagnia del Théâtre Libre), e di nuovo in Francia con la compagnia della Duse nel 1897, in italiano. Se ne approntò anche un'edizione in tedesco: cfr. R. BERTAZZOLI, *Una traduzione tedesca del dramma 'Cavalleria rusticana'*, in « Rivista di Letterature Moderne e Comparate », xxviii 1975, fasc. 1 pp. 5-11.

Nel 1890, vincitore del Concorso Musicale Sonzogno dell'anno prima, venne rappresentato il melodramma in un atto, tratto dal dramma teatrale, con musica di Pietro Mascagni (1863-1945), di cui era l'opera prima. Il libretto era stato scritto da Giovanni Targioni-Tozzetti (1863-1934) e Guido Menasci (1867-1925), tutti livornesi (« pasticcetto musicale, col relativo brindisi », come scriveva Verga a Capuana da Milano, il 20 gennaio 1894: in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 356). La "prima" si ebbe a Roma, al Teatro Costanzi, il 17 maggio 1890, con la direzione di Leopoldo Mugnone e con l'interpretazione di R. Stagno e G. Bellincioni. L'opera ebbe un'accoglienza trion-

fale, e Verga si indusse a chiedere all'editore Sonzogno una percentuale sui ricavi. Ne seguì una lunga diatriba giudiziaria, risolta nel 1893 con una transazione, in base alla quale l'editore pagava all'autore la (non piccola) somma *una tantum* di 143.000 lire. Il melodramma *Cavalleria rusticana* fu l'inizio di una collaborazione fruttuosa del trio livornese Mascagni-Targioni Tozzetti-Menasci, che lavorò ancora insieme in *I Rantzau* (1892) e in *Zanetto* (1896) e quindi in quasi tutte le opere di Mascagni, con l'eccezione dell'*Amico Fritz* e di *Ratcliff*. Giovanni Targioni-Tozzetti, oltre che librettista, fu anche poeta: la sua opera venne raccolta da lui stesso in due volumi di *Liriche (1881-1931)*, con due lettere di G. Carducci del 1881 e 1889 all'autore, Sancasciano Val di Pesa, Società Editrice Toscana, 1931.

Il duplice successo, del dramma e del melodramma che ne era stato tratto, ebbe ripercussioni anche sulla stampa delle novelle. Nel 1892 Treves ripubblicò infatti *Vita dei campi*, ma rinominandola *Cavalleria rusticana ed altre novelle*, con il titolo originale come sopratitolo. Il testo rimane invariato rispetto alle edizioni precedenti, ma muta la successione delle novelle: *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, *Fantasticheria*, *Jeli il pastore*, *Rosso malpelo*, *L'amante di Gramigna*, *Guerra di Santi*, *Pentolaccia*, *Il come, il quando ed il perché*. In questa edizione, ma solo nelle pagine ricomposte (occhiello

e indice), *Fantasticheria* ha cambiato il titolo in *Fantasticherie*, conservando quello originario nei titoli correnti.

Nel 1897, ancora da Treves, esce una nuova edizione illustrata da Arnaldo Ferraguti: *Vita dei campi. Novelle di Giovanni Verga illustrate da Arnaldo Ferraguti. Cavalleria rusticana – La lupa – Nedda – Fantasticheria – Jeli il pastore – Rosso malpelo – L'amante di Gramigna – Guerra di Santi – Pentolaccia*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1897 (cfr. G. CECCHETTI, *Il testo di 'Vita dei campi' e le correzioni verghiane* [1957], in *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968; TELLINI, *Nota ai testi*, cit., pp. 553 sgg.; *Vita dei campi*, pp. xl sgg.). Come si vede, viene ripristinato il titolo autentico, è espunto *Il come...*, ed è inserita *Nedda*, di cui già nel 1893 lo stesso Treves aveva pubblicato un'edizione illustrata, sempre da Ferraguti, insieme a *Jeli e Fantasticheria* (per altro sempre intitolata *Fantasticherie*). La successione dei racconti è ancora diversa, ma è soprattutto il testo a conoscere i più ampi rimaneggiamenti (per cui si veda l'edizione critica cit. a cura della RICCARDI).

L'edizione 1897 rimase pressoché sconosciuta, perché Treves continuò a ristampare sempre quella del 1892 almeno fino al 1920. In séguito, l'editore fiorentino Bemporad pubblicò varie ristampe del testo, tutte inaffidabili. Nel 1940, da Mondadori, uscì a cura di Lina e Vito Perroni una nuova edizione di *Vita dei*

*campi*, che riproduceva con vari interventi arbitrari il testo 1897 (cfr. *Vita dei campi*, pp. xl sgg.); e ancora nel 1959 Vito Perroni approntò un'ulteriore edizione, illustrata da Kurt Kraemer per i tipi della Stamperia Valdonega di Verona. Il testo era quello del 1897, ma di nuovo contaminato, questa volta con quello della *princeps*. Infine, nel 1980 è uscita l'edizione de *Le Novelle* a cura di G. TELLINI, cit., fondata sulle stampe e che mette a testo, come ultima volontà dell'autore, l'edizione 1897, con in apparato la *princeps* 1880. Nel 1987, l'edizione critica citata di C. RICCARDI, dopo avere ricostruito la storia del testo e l'itinerario variantistico, poneva a testo la *princeps* del 1880, rendendo conto in apparato delle varianti del ms. e della rivista, e quelle delle successive edizioni.

\*

Per il testo di questa edizione, e considerata la particolare natura di essa, si sono seguiti questi criteri. Per la novella, si è adottato il testo della *princeps* di *Vita dei campi* (1880), in quanto più vicino all'elaborazione drammatica della *pièce* teatrale del 1883-84 - e pur consapevoli che quella del 1897 rimane l'ultima volontà dell'autore, come tale da considerare: e per la quale si rinvia all'edizione TELLINI delle *Novelle*, cit. Per l'apparato delle varianti, il rinvio è naturalmente all'ed. RICCARDI, cit. Il dramma è riprodotto

dalla *princeps* in volume: *Cavalleria rusticana. Scene popolari*, Torino, Casanova, 1884. Il libretto dalla prima edizione: *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto*, di G. TARGIONI-TOZZETTI e G. MENASCI, Musica del Maestro PIETRO MASCAGNI, Milano, Sonzogno, 1890.

\*

\*

\*

La bibliografia della critica sulle novelle di Verga è amplissima: per questa, si rinvia ai repertori (su tutti, a quel grande e talvolta infido collettore costituito dalla *Bibliografia verghiana [1940-1971]* di G. RAYA, Roma, Ciranna, 1972); e, più succintamente, alla *Nota bio-bibliografica* di G. TELLINI nella sua ed. delle *Opere*, cit., pp. LXIV-LXVIII. Oltre alle prefazioni di TELLINI e RICCARDI alle opp. citt. a loro cura, cfr., a proposito di *Vita dei campi*, oltre ai saggi sopra citati: E. DE MICHELIS, *Vita dei campi*, in *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1941; G. LUTI, *Da 'Vita dei campi' ai 'Malavoglia'*, in *I. Svevo e altri studi*, Milano, Lerici, 1961; A. NAVARRIA, *Vita dei campi*, in *Letture di poesia nell'opera di G. Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1962; F. CHIAPPPELLI, *Una lettura verghiana: 'La lupa'* [1962], ora in *Il legame musaico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 361-75; V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970; G. RAGONESE, *Interpretazio-*

*ne del Verga*, Palermo, Manfredi, 1965; A. ASOR ROSA, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972 (il saggio su *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*); R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in G. Verga*, Padova, Liviana, 1968; ID., *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974; G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970; V. SPINAZZOLA, *La verità dell'essere*, in «Belfagor», xxvii 1972, fasc. I pp. 1-29; F. NICOLOSI, 'Vita dei campi' e la poetica del verismo, in «Le ragioni critiche», II 1972, fasc. 6 pp. 557-83; ID., *Testo e poetica di 'Vita dei campi'*, in *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Pàtron, 1986; G. BALDI, *Ideologia e tecnica narrativa in 'Rosso Malpelo'*, in «Lettere italiane», xxv 1973, fasc. 4 pp. 507-30; ID., *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980; G. TELLINI, *Le correzioni di 'Vita dei campi'*, in *L'avventura di 'Malombra' e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973; G. MAZZACURATI, *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974; R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975; S. SALVESTRONI, *Verga e il "mondo grande"*, in «Il Ponte», xxxv 1979, fasc. 7-8 pp. 858-76; A. MARCHESI, *La metamorfosi del racconto (con un riscontro verghiano)*, in «Humanitas», 3 1980, pp. 418-46; C.A. AUGIERI, *Le strutture della parentela come codice narrativo in 'Vita dei campi'*, in *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il "caso" critico*, a cura di R. LUPERINI, Lecce, Milella, 1982, pp. 11-59; N. BORSSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982; P. CHERCHI-G. HALEY, *Per una lettura di 'Cavalleria rusticana'*, in *Studi di Italianistica in onore di G. Cecchetti*, a cura di P. CHERCHI e M. PICONE, Ravenna,

Longo, 1988, pp. 239-53; oltre alle prefazioni di G. TELLINI alle *Novelle*, cit. (a cui ci siamo anche riferiti talvolta per le note), e di C. RICCARDI alla sua ed. delle *Novelle*, Milano, Mondadori, 1979. Il racconto *Cavalleria rusticana* è stato inserito da G. CONTINI nella sua antologia della *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 144-49 (unico da *Vita dei campi*).

Sul teatro di Verga, oltre all'edizione a cura di N. TEDESCO, Milano, Mondadori, 1980, con prefazione del curatore, cfr.: U. OJETTI, *Il teatro di G. Verga*, in « Il Marzocco », 13 dicembre 1896; e, dello stesso, l'intervista a Verga raccolta in *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, e ora, a cura di P. PANCAZZI, Firenze, Le Monnier, 1946 (2<sup>a</sup> ed. 1967), pp. 112-24 (l'intervista è dell'agosto 1894). Fra i più recenti: S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972; A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; N. TEDESCO *Il teatro di Verga e altri saggi*, Palermo, Gino, 1974; ID., *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida, 1980; M. GUGLIELMINETTI, *Fra epica e commedia: il dramma sociale (Verga, Bracco, Oriani)*, in « Sigma », IX 1976, fasc. 1-2 pp. 251-66; A. BARBINA, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983; G. BARBERI SQUAROTTI, *La realtà a teatro: Verga*, in *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985, pp. 9-24; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988, pp. 152 sgg.



## INDICE

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUZIONE  | 7   |
| CAVALLERIA RUSTICANA                                  | 31  |
| CAVALLERIA RUSTICANA.<br>SCENE POPOLARI               | 51  |
| APPENDICE   |     |
| CAVALLERIA RUSTICANA.<br><i>Melodramma in un atto</i> | 91  |
| NOTA AI TESTI E INDICE                                |     |
| NOTA AI TESTI   | 127 |