

# <<ILLUMINAZIONI>>

Rivista di  
Lingua, Letteratura e Comunicazione



N. 32 Aprile – Giugno 2015



[compu.unime.it](http://compu.unime.it)

## TITOLO

<<Illuminazioni>> – Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

*Direttore responsabile:* **Luigi Rossi (Università di Messina)**

*Direzione scientifica:* **Luigi Rossi (Università di Messina)**

*Comitato scientifico:* **José Luis Alonso Ponga (Università di Valladolid, Spagna), Raimondo De Capua (già Università di Messina), Iryna Volodymyrivna Dudko (Università Pedagogica Nazionale Dragomanov, Kiev, Ucraina), Maria Teresa Morabito (Università di Messina), Giuseppe Riconda (emerito Università di Torino), Ve-Yin Tee (Università di Nanzan, Giappone), Carlo Violi (già Università di Messina), Vincenzo Cicero (Università di Messina), Giovanni Brandimonte (Università di Messina), Francesco Zanutelli (Università di Messina)**

Telefono mobile: 3406070014

E-mail: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it)

Sito web: <http://ww2.unime.it/compu> - <http://compu.unime.it>

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «Illuminazioni». È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l'indicazione della fonte e dell'indirizzo del sito web: <http://ww2.unime.it/compu> (<http://compu.unime.it>). La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte «Illuminazioni», compreso l'indirizzo web: <http://ww2.unime.it/compu> (<http://compu.unime.it>). Le collaborazioni a «Illuminazioni» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un *curriculum vitae*, alla Direzione della Rivista a questo indirizzo e-mail: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it). I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio della Direzione scientifica, che si avvale della revisione paritaria realizzata tramite la consulenza del Comitato scientifico e di referees anonimi. I contributi accettati vengono successivamente messi in rete sulla Rivista. Gli articoli proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti rispettando le norme editoriali presenti sul sito web e inviati in formato Word (.doc o .docx), a Luigi Rossi: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it)

©2007 - Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria al n. 10/07 R. Stampa in data 11 maggio 2007

Trentaduesima Edizione: Aprile - Giugno 2015

ISBN ISSN: 2037-609X

*Copertina e Impaginazione:* WebTour - Messina

## INDICE

- Martino Michele Battaglia* – *LOGICA E DIMENSIONE ETICA. RIFLESSIONI SULLE DINAMICHE DELLA VITA ATTUALE.....3*
- Giovanni Brandimonte* – *ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE TRADUCCIÓN DE LAS UNIDADES FRASEOLÓGICAS PRAGMÁTICAS PSICOSOCIALES: EL CASO DEL ESPAÑOL Y DEL ITALIANO.....25*
- Mauro Geraci* – *I GIORNI INVASI. FRANCESCO LANZA E LA PASSIONE NELLA SICILIA LETTERARIA.....55*
- Michela Manente* – *"L'ULTIMO VÈCIO DHE STO PAÉZE". DIALOGO DOMESTICO CON LUCIANO CECCHINEL.....132*
- Angela Mazzeo* – *L'INFORMATICA NEL CINEMA - MONTAGGIO E MESSA IN SCENA.....146*

**Martino Michele Battaglia**

**LOGICA E DIMENSIONE ETICA. RIFLESSIONI SULLE DINAMICHE  
DELLA VITA ATTUALE**

ABSTRACT: L'uomo è convinto di poter studiare, costruire e decidere quale sia il suo destino. Ansioso e determinato s'illude di essere artefice della propria salvezza, ma per ciò stesso è anche autore della sua apocalisse. Infatti, oggi più che mai, nel tentativo di emanciparsi, l'uomo inventa tecniche e strumenti attraverso i quali conosce e si differenzia sia nel campo scientifico sia in quello comunicativo. Grazie agli strumenti performativi altamente tecnologici, il postmodernismo genera quindi sempre più complessità e, porta verso uno sviluppo repentino che richiede perfezionamento delle conoscenze acquisite che restano senza dubbio alquanto parziali.

***Logica e dimensione etica. Riflessioni sulle dinamiche della vita attuale***

L'uomo è convinto di poter studiare, costruire e decidere quale sia il suo destino. Ansioso e determinato s'illude di essere artefice della propria salvezza, ma per ciò stesso è anche autore della sua apocalisse. Infatti, oggi più che mai,

nel tentativo di emanciparsi, l'uomo inventa tecniche e strumenti attraverso i quali conosce e si differenzia sia nel campo scientifico sia in quello comunicativo. Grazie agli strumenti performativi altamente tecnologici, il postmodernismo genera quindi sempre più complessità e, porta verso uno sviluppo repentino che richiede perfezionamento delle conoscenze acquisite che restano senza dubbio alquanto parziali<sup>1</sup>. In virtù di ciò, quale tipo di condotta bisogna assumere in momento come quello attuale, dove non c'è più nulla da attendere e nulla da instaurare giacché ci si rende conto che non esiste più alcuna soluzione definitiva a cui poter aspirare. Alla fine della storia è ormai subentrata una storia senza fine: «Viviamo con anima sospesa tra il presente e un futuro di cui non si conosce la destinazione. Viviamo in una condizione di catastrofe» chiosa Salvatore Natoli<sup>2</sup>. Catastrofe che non va assolutamente intesa come distruzione del mondo, bensì come esaurimento di un processo che certamente può causare disordine, ma che genera però un campo di oscillazioni aperto a svariate possibilità caratterizzate dall'inedito quale inizio di trasformazione<sup>3</sup>. Il dibattito filosofico converge essenzialmente sul convincimento che non esista

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Natoli, *Il crollo del mondo. Apocalisse ed escatologia*, Morcelliana, Brescia, 2009, pp. 12-14.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

una fondazione unica, ultima, normativa. La crisi dei fondamenti si è ormai spostata dentro l'idea stessa di *verità*, quasi a voler indicare che il pensiero si trovi al capolinea della sua avventura metafisica<sup>4</sup>.

Empedocle e Lavoisier, se vogliamo, hanno tracciato le linee guida della concezione scientifica antica e moderna sintetizzata dal motto: «nulla si crea, nulla si distrugge, ma tutto si trasforma»<sup>5</sup>. La storia non è altro che un'analisi e una ricognizione delle trasformazioni discontinue<sup>6</sup>. Concetto ampiamente condiviso sul piano sociologico, antropologico e culturale in generale. Tuttavia, l'uomo resta la misura di tutte le cose, narratore per antonomasia di vicende e cambiamenti che lo coinvolgono nel vortice degli eventi, anche se la dialettica dello Spirito, l'ermeneutica del senso, il tentativo di emanciparsi da parte del soggetto razionale o lavoratore, lo sviluppo della ricchezza, conferiscono alla scienza l'appellativo di “moderna” che ad esso si richiama per legittimarsi<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Cfr. D. Antiseri, *Pensiero debole, ragione filosofica e spazio della fede*, in G. Vattimo-D. Antiseri, *ragione filosofica e fede religiosa nell'era postmoderna*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008, pp. 27-28; inoltre, G. Vattimo-P. A. Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 2010, pp. 7-10.

<sup>5</sup> Empedocle, *Frammenti*, trad. it. di N. Agnello, Pellegrini, Cosenza, 2008, fr. 28-26, p. 63. Antoine-Laurent Lavoisier (citazione presente in *Histoire e Dictionnaire de la Révolution Française*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1998).

<sup>6</sup> Cfr. S. Natoli, *La verità in gioco. Scritti su Foucault*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 88.

<sup>7</sup> Da Protagora a Lyotard sembra tutto cambiato nell'organizzazione della vita umana e della società, tuttavia ci si interroga sempre sull'uomo e le sue responsabilità individuali e

L'idea di progresso assume allora un aspetto ambiguo visto che spesso tutti i progressi tecnologici realizzano mezzi utili a fini egoistici per raggiungere quasi sempre vecchi obiettivi. La caccia spasmodica all'acquisizione di maggiori beni, l'ambizione di successo, la competitività dal punto di vista bellico e così via sono prove inequivocabili di tutto ciò. Will Durant ritiene al riguardo che una delle tristi scoperte del nostro tempo disilluso mostra come la scienza sia sostanzialmente neutrale, nel senso che essa ucciderà per noi tanto prontamente più di quanto sia pronta a guarire e, nello stesso tempo, distruggerà per noi più velocemente di quanto possa costruire. Scrive Durant:

«Quanto ci appare ingenuo il fiero motto di Francis Bacon, “ La conoscenza è potere”! Talvolta avvertiamo che il Medioevo e il Rinascimento, che davano maggior enfasi alla mitologia e all'arte che alla scienza e al potere, potrebbero essere stati più saggi di noi, che continuiamo a potenziare i nostri armamenti senza migliorare i nostri obiettivi. Il nostro progresso tecnico e scientifico si è tinto di male oltre che di bene»<sup>8</sup>.

---

collettive. Vedi Protagora, *fr.* 1, in Platone, *Teeteto*, [152 a]. Cfr. J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano, 2007, pp. 6-15.

<sup>8</sup> W. Durant, *Il progresso è una realtà ?*, in W. E A. Durant, *Le lezioni della storia*, trad. it. di S. Vassallo, Araba Fenice, Cuneo, 1995, p. 87.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Vi sono momenti nell'arco delle epoche storiche e, della vita umana in generale, in cui la superficialità prende il sopravvento in ogni campo. Situazioni in cui demagogia e pressapochismo dominano l'ambito politico e morale. In questi particolari periodi storici diventa difficile promuovere paradigmi etici condivisibili a causa di uno scontro tra civiltà che si protrae da millenni pur considerando i periodi di latenza che sono fisiologici. Sociologi, filosofi, antropologi e religiosi appaiono ai nostri occhi alla stregua di Giovanni Battista, per il modo in cui tentano di far sentire forte la loro voce autorevole attraverso i media. Il compito arduo resta quello di riuscire a dispensare senso di responsabilità, soprattutto nei confronti di chi opera nel campo educativo dimostrando col proprio esempio di essere credibili. Il Battista percorse tutta la regione del Giordano, predicando un battesimo di conversione per il perdono dei peccati com'è scritto nel libro degli oracoli del profeta Isaia: «Voce di uno che grida nel deserto» (*Lc 3, 1-6*). Lo stesso avviene attualmente quando ascoltiamo i moniti di coloro che esprimono enorme preoccupazione di fronte a un mondo banale e piatto, indifferenti persino davanti alla saggezza che invita ad elevare l'essere umano a persona in ogni angolo del mondo e in particolare nel nostro ambiente. Assistiamo, pertanto, a quei ritorni periodici in cui il piacere del tatto, l'importanza della musicalità e gli odori di varia natura caratterizzano e

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

riempiono il nostro esistere, effetti che Michel Maffesoli in una parola definisce «barocchismo». Un esempio tangibile lo riscontriamo nella moda, nella coreografia e nella musica che incarnano la manifestazione del disordine delle passioni e di tutto ciò che tende a banalizzarsi, secondo una prassi quotidiana ben consolidata. Tutto ciò fa parte della società o, addirittura, della cosiddetta civiltà degli stereotipi. Scrive Maffesoli:

«La mitologia dell'Illuminismo ha prodotto lo sviluppo scientifico e tecnologico che tutti conosciamo ed ha garantito il primato del mondo occidentale; ora però si ha l'impressione che stia perdendo colpi. Sotto le stoccate dei teorici della decrescenza e della *deep ecology* o sotto gli assalti più folkloristici delle associazioni altermondialiste, la sua solidità concettuale e la sua arroganza morale sembrano vacillare. E si vedono riapparire altri miti dimenticati: quelli in cui l'efflorescenza, la gioia di vivere e persino il disordine tornano alla ribalta della vita sociale. È la reviviscenza del barocchismo»<sup>9</sup>.

Questo «sincretismo globale» è concepito in Occidente come una pseudo libertà totale, per il modo in cui si cerca di imitare usi e costumi che andrebbero prima studiati e metabolizzati, prima di essere assunti semplicemente come

---

<sup>9</sup> M. Maffesoli, *Icone d'oggi. Le nostre idol@trie postmoderne*, trad. it. di R. Ferrara, Sellerio, Palermo, 2009, pp. 35-36.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

fattori innovativi. Il modello americano è ormai penetrato in tutte le società provocando uno squilibrio nell'ecosistema di popoli e culture. Esso rappresenta il più grande sincretismo della storia. L'ibridazione è un destino, il meticcio il futuro, la mescolanza sta generando una nuova civiltà<sup>10</sup>. È risaputo però che in aree a forte sviluppo tecnico e sociale il libertinaggio provoca un eccesso di emozioni che porta all'exasperazione i comportamenti umani, mentre lo schiavismo e il sottosviluppo di diverse aree dell'ecumene globale alimentano un eccesso, nel senso più negativo del termine, di quanti sono costretti a lottare continuamente per vedere riconosciuti i loro diritti. Questo dimostra che la comprensione dei problemi sociali, urta in via preliminare con l'atteggiamento ambiguo di certa socialità. Socialità che si manifesta a volte accomodata, e altre volte sfugge quasi totalmente all'intelligenza logico-strumentale che progetta di ordinarla e manipolarla in base a misurazioni quantitative ben precise<sup>11</sup>. Perciò, va detto innanzitutto che la socialità può essere intesa come oggetto di uno studio scientifico a carattere empirico quale metodo idoneo a individuare le tipologie fondamentali nei rapporti relazionali. Perlustrando i nessi interni si possono, infatti, elaborare tabelle e indici di variazione e incostanza come luogo

---

<sup>10</sup> Cfr. S. Natoli, *Stare al mondo. Escursioni nel tempo presente*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 30-31.

<sup>11</sup> Cfr. A. Laganà, *Filosofia e mondo della vita*, Falzea, Reggio Calabria, 1998, p. 7.

di accensione del sentimento di sé e d'altri. Ciò è a un tempo caratteristico del momento metafisico quale espressione veicolata per via biologico-corporea, della relazione spirituale fra singoli esseri umani<sup>12</sup>.

Edmund Husserl, nel tentativo di stabilire un parallelismo tra etica e logica, sottolinea che l'etica sia stata definita al pari della logica una disciplina tecnica. La logica come disciplina tecnica del pensiero giudicante che mira alla verità, l'etica, invece, come la disciplina tecnica del volere e dell'agire. La logica è riferita a un genere particolare di bisogni pratici dell'uomo e alle attività che vi appartengono. Attività determinate dal puro interesse teoretico. In quanto essere giudicante l'uomo tende il più possibile alla verità attraverso la scienza, appropriandosene e possedendola nell'evidenza dell'accezione teoretica<sup>13</sup>. Diventa perciò importante che l'uomo sia guidato correttamente nella sua tensione verso la verità e la scienza, mettendogli a disposizione norme fondate scientificamente grazie alle quali possa giudicare la verità o la falsità di proposizioni, teorie, prove, stabilire le prescrizioni tecniche scientificamente fondate, relative al modo di realizzare al meglio i propri obiettivi teoretici. Questo è il compito di quella disciplina tecnica che chiamiamo «logica». Alla

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> Cfr. E. Husserl, *Introduzione all'etica*, trad. it. di N. Zippel, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 3.

stessa maniera bisognerebbe considerare l'etica, solo che rispetto alla logica e a tutte le altre discipline tecniche possibili, essa incarna una dimensione e una estensione ancora più universale. L'etica, infatti, si rapporta al giudicare e all'agire in generale. Giudicare scientificamente è solo una forma dell'agire umano, Gli scopi teoretici della volontà sono solamente una classe particolare degli scopi della volontà in generale. A seguire Husserl, ogni genere particolare di scopi che determinano universalmente l'agire umano, fonda una tecnica particolare e una disciplina tecnica che si adegui: «Così la strategia si rivolge alla guerra, alla tecnica della salute, la tecnica edilizia agli edifici, la tecnica del governo allo Stato, e ci sono così ancora molteplici discipline tecniche effettive ed idealmente possibili»<sup>14</sup>. Husserl auspica la presenza di una disciplina tecnica che sta al di sopra di tutte le discipline tecniche umane basata su una regolamentazione che si estende a tutte quante. E questa è l'etica<sup>15</sup>.

Analizzando la società dei consumi Zygmunt Bauman si chiede perché l'uomo deve essere morale. Il suo disquisire su questa tematica parte proprio dal più grande dei comandamenti pronunciato da Cristo, e cioè: «Amerai il

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

prossimo tuo come te stesso»<sup>16</sup>. Ovviamente per il sociologo americano la massima in questione non ha semplicemente valenza religiosa, ma la considera alla stregua di Sigmund Freud, il precetto fondamentale della vita civilizzata. Perciò Bauman, alla stessa stregua di Freud, si domanda quale vantaggio ne deriva da tale atteggiamento e soprattutto, da questa scelta che determina un comportamento eticamente condivisibile<sup>17</sup>. L'accettazione spontanea e razionale di questo principio, come indica l'apostolo Paolo, è l'atto di nascita dell'umanità<sup>18</sup>. Se la realtà condivisa da teologi, filosofi, pedagogisti, giuristi, sociologi è questa, come mai ancora ci chiediamo ancora se esistono valori morali oggettivi che possano unire gli uomini procurando pace e felicità. Quali sono e come riconoscerli. Come attuarli nella vita delle persone e delle comunità. Si tratta allora di quegli interrogativi di sempre che riguardano il bene e il male e che oggi sono sempre più urgenti nella misura in cui ci rendiamo conto di formare una comunità mondiale. Emerge in tal guisa la consapevolezza di una solidarietà globale che trova il suo fondamento nella crescente interazione

---

<sup>16</sup> Mt 19, 16-19.

<sup>17</sup> Cfr. Z. Bauman, *L'etica in un mondo di consumatori*, trad. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 31; cfr., anche, S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. it. di S. Candreva – C. L. Musatti – E. A. Panitescu – E. Sagittario – M. Tonin Dogana, Boringhieri, Torino, 2014, p. 244.

<sup>18</sup> Cfr. Z. Bauman, *L'etica in un mondo di consumatori*, cit., p. 32; inoltre, S. Paolo, *Gal*, 3, 27-28.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

tra le persone, le società e le culture, in una parola nell'unità del genere umano su scala planetaria<sup>19</sup>.

Già Aristotele, considerava l'etica come scienza pratica che esprime un sapere causale. In quanto tale, essa si basa, per lo stagirita, non già sulla pura contemplazione su cui si fondano le scienze teoretiche quali la matematica, la fisica e la filosofia prima, né alla produzione delle arti, ma alla prassi, cioè all'azione. L'etica come scienza pratica studia le determinazioni conformemente alle quali l'uomo agisce in modo da realizzare la sua natura<sup>20</sup>. Inoltre, riguardo al rapporto fra etica e politica, lo stagirita rimarca che l'oggetto dello studio dell'etica è costituito dal bene supremo, il bene propriamente umano<sup>21</sup>. Fernando Savater, parafrasando Erich Fromm, sottolinea come il nostro problema morale si dovuto all'indifferenza dell'uomo verso se stesso, giacché abbiamo fatto di noi stessi strumenti estranei a noi, trattandoci come mercanzia alla stregua di oggetti trasformati che vedono come un oggetto il prossimo<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. a cura della Commissione teologica internazionale, *Alla ricerca di un'etica universale. Nuovo sguardo sulla legge naturale*, «La Civiltà Cattolica», Mediagraf, Roma, 2009, p. 341.

<sup>20</sup> Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di M. Zanatta, Rizzoli, Milano, 2001, v. I, pp. 5-11.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

<sup>22</sup> Cfr. F. Savater, *Etica come amor proprio*, trad. it. di D. Osorio Lovera e C. Paternò, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 75.

Leibniz, nel concetto di *armonia prestabilita* sostiene, che la creatura umana agisce al suo esterno nella misura in cui è perfetta, e patisce da parte di un'altra nella misura in cui è imperfetta. Egli attribuisce alla monade l'azione, poiché essa ha percezioni distinte, e la passione in quanto ha percezioni confuse<sup>23</sup>. Ne consegue che le religioni, in quanto sistemi di credenza, hanno dispositivi di standardizzazione dei comportamenti umani, individuali e collettivi tendenti a rappresentare l'universale di contro alle tendenze egoistiche e particolaristiche che orientano l'agire umano<sup>24</sup>. La vocazione missionaria che il cristianesimo incarna si ricollega al messaggio salvifico del Vangelo che esso interpreta<sup>25</sup>. Tuttavia la particolare complessità della dimensione sociale respinge qualsiasi caratterizzazione monistica e uniforme che si tenda a sovrapporre in quanto «disvela una strutturazione “sensibilmente sovrasensibile” che, da un lato, la vincola a immanenza materiale e corporea del mondo naturale e umano e, dall'altro, la rende auto trascendente in senso metafisico rispetto all'ambito della mera empiria»<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Cfr. G. Leibniz, *Monadologia*, a cura di G. Preti, SE, Milano, 2007, p. 27.

<sup>24</sup> Cfr. E. Pace, *Raccontare Dio. La religione come comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 305.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> A. Laganà, *Linee di teoria sociale*, Falzea, Reggio Calabria, 2008, p. 12.

Ad ogni modo non c'è alcun dubbio che l'uomo di natura va identificato come pre-sociale non ancora civilizzato («*homo inumanus*», «*homo incultus*») che esercita anella massima libertà il suo «diritto di natura» («*jus naturale*») su tutto ciò che lo circonda. Mentre l'incivilimento si configura come l'abbandono razionale dello stato di natura per risolversi nella società civile attraverso un processo di interazione sociale che senza obliare il diritto individuale alla vita, genera regole di condotta più o meno condivise con la funzione di veri e propri «freni sociali». Questa genesi costituisce il punto di maggiore interesse teoretico nel processo di civilizzazione che rende possibile il passaggio dello «stato di natura» allo «stato civile»<sup>27</sup>. In virtù di ciò è giusto chiederci se la realtà che apprendiamo dalla nostra religione cristiana, ossia dal «nostro Dio» riguarda soltanto noi oppure tutti gli esseri umani?

Francesco Remotti ritiene che se ciò riguardasse soltanto noi, la stabilizzazione di questo messaggio avrebbe molta difficoltà a proporsi come definitiva e assoluta: si dimostrerebbe relativa alla nostra storia e alla nostra cultura. L'Ebraismo si è trovato in questa posizione, «popolo eletto» scelto dall'Unico Dio, facendo di questa di questa scelta non una religione come le

---

<sup>27</sup> Cfr. A. Laganà, *Problemi di filosofia sociale e politica*, Falzea, Reggio Calabria, 2003, pp. 55-57.

altre, ma un fatto del tutto eccezionale<sup>28</sup>. Non a caso, il profetismo di Isaia apre ad una prospettiva di ordine universale, in cui il Signore pur considerando Israele popolo prediletto, diventerà il Signore di tutte le nazioni<sup>29</sup>. Isaia infatti afferma: «Tutti i confini della terra vedranno la salvezza del nostro Dio» e poco oltre «Molte nazioni resteranno attonite [...], perché vedranno ciò che non era stato loro narrato, e comprenderanno ciò che non avevano udito»<sup>30</sup>. Israele diviene così depositaria di un messaggio universale di salvezza<sup>31</sup>. Così sulla scia del Vangelo, anche per San Paolo c'è una natura che accomuna tutti gli esseri umani e in cui sono scritti i principi fondamentali dell'agire umano<sup>32</sup>. Ecco perché Jean Paul Sartre afferma: «La libertà in sé non è un valore, da essa dipende però, la scelta di ciò che riteniamo un valore. La libertà è valorizzata, è una realtà metafisica»<sup>33</sup>. Perciò, sull'esempio di San Paolo «non conta più l'essere giudeo o greco, né l'essere schiavo o libero, né l'essere uomo o

---

<sup>28</sup> Cfr. F. Remotti, *Contro natura. Una lettera al Papa*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 55.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Isaia*, 52, 9-10; 52, 15; 47, 12.

<sup>31</sup> Cfr. F. Remotti, *Contro natura. Una lettera al Papa*, cit., p. 55.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 57. Cfr. Commissione teologica internazionale, *Alla ricerca di un'etica universale. Nuovo sguardo sulla legge naturale*, «La Civiltà Cattolica», cit., p. 361.

<sup>33</sup> J. P. Sartre, *Anarchia e morale*, in *Filosofie contemporanee*, a cura di M. Borrelli e R. F. Betancourt, Pellegrini, Cosenza, 2010, p. 325.

donna»<sup>34</sup>. L'amore per se stessi può ribellarsi all'esistenza di una vita odiosa invece che amabile. Tuttavia, è certo che «l'amore verso noi stessi si costruisce con l'amore che gli altri ci offrono»<sup>35</sup>. Leone Agnello al riguardo, pone in risalto come Wilhem Dilthey, ponendosi il problema della possibilità di una scienza dell'educazione valida universalmente, consideri scorretto pensare a un concetto di pedagogia confinata nell'ambito del puro razionalismo. Importante, per Dilthey, a seguire Agnello, è il riconoscimento dell'individualità e della soggettività dell'autentica vita spirituale e culturale che si ritrova nell'idea eterna del cristianesimo e nel suo valore autonomo della singola anima e delle singole culture. Il che significa, per inciso, riconoscimento del valore ad ogni uomo e, per questa via, recupero del senso della *paideia* greca e dell'*humanitas* romana<sup>36</sup>. Albert Schweitzer nota in proposito come nel suo periodo classico l'etica greca si divincola tra egoistiche considerazioni e severe formulazioni morali. In breve, la scelta è tra l'utilitarismo e ciò che porta all'ascetismo come

---

<sup>34</sup> Gal 3, 27-28.

<sup>35</sup> Z. Bauman, *L'etica in un mondo di consumatori*, cit., p. 34.

<sup>36</sup> Cfr. L. Agnello, *Saggi e discorsi di varia pedagogia*, Samperi, Messina, 1992, pp. 27-28.

rinuncia al mondo. Di fatto però, ciò non porta l'uomo fuori dalla dimensione personale<sup>37</sup>. Ecco perché Schweitzer considera:

«L'etica del rispetto per la vita obbliga però tutti, Qualunque sia la loro situazione di vita, a occuparsi e farsi carico del destino degli esseri umani e delle sorti della vita che si muove intorno a loro, donando se stessi, come esseri umani, a quella creatura che ha bisogno di un essere umano. È un'etica che non permette alla persona colta di vivere esclusivamente per la sua scienza [...] A tutti chiede di dedicare una parte della propria vita al prossimo»<sup>38</sup>.

La morale quindi per dirla con Kant è una fede razionale che non prova nulla per la conoscenza scientifica, ma soltanto per la ragion pratica in vista del compimento dei doveri. Ciò significa che pur non conoscendo la necessità pratica e incondizionata dell'imperativo morale, conosciamo però la *inconoscibilità* che resta quanto di ragionevole possiamo chiedere a una filosofia che si spinge nei meandri dei principi fino ai limiti della ragione umana<sup>39</sup>.

Imparare a stare al mondo, a stare insieme e soprattutto a saper stare in viaggio

---

<sup>37</sup> Cfr. A. Schweitzer, *Filosofia della civiltà*, trad. it. di A. Guglielmi-Manzoni, Fazi Editore, Roma, 2014, p. 151.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 348. Vedi anche V. Cicero, *Parole come gemme. Studi su filosofia e metafora*, Il Prato, Saonara (Padova), p. 193.

<sup>39</sup> I. Kant, *Fondazione della metafisica dei costumi*, a cura di N. Pirillo, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 150-151.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

significa perciò essere consapevoli che i principi etici e morali devono guidare le nostre scelte di vita. Finché la coscienza comune europea, pur tra innumerevoli e insormontabili difficoltà, ha creduto fermamente nel Dio Cristiano ha trovato la quiete. Quando Dio è svanito, cancellato dalla superbia e dall'arroganza umana è dilagato il nulla. Il nichilismo è frutto della morte di Dio voluta dall'uomo che oggi si rende conto della sua precarietà e della sua inconsistenza e della sua sete di infinito. Dio, l'assoluta potenza dell'Essere annulla da sempre il nulla<sup>40</sup>. Il bene è la felicità vanno intesi come fine intrinseco dell'operare e agire conformi a ragione e quindi secondo virtù. Se le virtù sono molteplici, il bene umano consiste allora in una attività dell'anima secondo la virtù più eccellente e più perfetta<sup>41</sup>. L'«amore» è sostanzialmente la comunitarietà, in quanto ogni *io* si origina contestualmente da un *tu*, alla cui chiamata risponde<sup>42</sup>. Il precetto dell'amore verso il prossimo non ammette eccezioni, si estende a tutti, essendo parte di quell'amore universale radicale espresso da Gesù nel *Discorso della montagna*. Amore che si realizza di fronte a persone concrete con cui si entra in relazione facendo la volontà di Dio creando uno spazio ideale e vitale alla fede,

---

<sup>40</sup> Cfr. S. Natoli, *Stare al mondo. Escursioni nel tempo presente*, cit., pp. 149-151.

<sup>41</sup> A. Masullo, *Filosofia morale*, Editori Riuniti, Roma, 2006, p. 53

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 140.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

che prende in seria considerazione l'affetto di Dio per l'uomo quale modello di relazione intraumane<sup>43</sup>. Questo rapporto tra l'uomo e Dio trova la sua dimensione pratica nella coscienza morale del singolo, dispiegandosi in tutta l'esistenza personale di ognuno di noi<sup>44</sup>. Non a caso, ancora Natoli fa notare come oggi l'uomo sia in grado di fare cose che mai avrebbe immaginato di poter fare e a sorgere siano in maniera preponderante i problemi di natura morale. Natoli parla di simulazione del futuro e governo della contingenza, ponendo in evidenza come pur essendo lontani dagli Stoici sia possibile disegnare un ponte tra noi e loro, soprattutto in questo tempo in cui viviamo scoprendo di trovarci sempre più d'innanzi a un futuro indeterminato<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> M. M. Battaglia, *Il discorso della montagna. Ipotesi e prospettive*, Equilibri, Reggio Calabria, 2013, pp. 168-169; inoltre, P. Lapidè, *Il discorso della montagna*, trad. it. di P. Florioli, Paideia, Brescia, 2003, p. 59.

<sup>44</sup> Cfr. R. Pezzimenti, *Il Cristianesimo come evento: la dignità di credere*, in «Res publica»(LUMSA, Roma), Rubbettino, Soveria Mannelli, 2011, pp. 58-59.

<sup>45</sup> Cfr. S. Natoli, *L'edificazione del sé. Istruzioni sulla vita interiore*, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 46 e p. 91.

### Bibliografia

Agnello, L. (1992), *Saggi e discorsi di varia pedagogia*, Messina, Samperi.

Aristotele, *Etica Nicomachea*, M. Zanatta (a cura di) (2001), Milano, Rizzoli.

M. M. Battaglia (2013), *Il discorso della montagna. Ipotesi e prospettive*, Equilibri, Reggio Calabria.

Bauman, Z. (2011), *L'etica in un mondo di consumatori*, [trad. it.] F. Galimberti, Roma-Bari, Laterza.

Commissione teologica internazionale (2009), *Alla ricerca di un'etica universale. Nuovo sguardo sulla legge naturale*, «La Civiltà Cattolica», Roma, Mediagraf.

W. E. A. Durant (1995), *Le lezioni della storia*, [trad. it.] S. Vassallo, Cuneo, Araba Fenice.

Empedocle (2008), *Frammenti*, [trad. it.] N. Agnello, Cosenza, Pallegriani.

Husserl, E. (2009), *Introduzione all'etica*, [trad. it.] N. Zippel, Roma-Bari, Laterza.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Freud, S.(2014), *Il disagio della civiltà e altri saggi*, [trad. it.] S. Candreva – C. L. Musatti – E. A. Panitescu – E. Sagittario – M. Tonin Dogana, Torino, Boringhieri.

I. Kant (1982), *Fondazione della metafisica dei costumi*, N. Pirillo (a cura di), Roma-Bari, Laterza.

Laganà, A. (1998), *Filosofia e mondo della vita*, Reggio Calabria, Falzea.

Laganà, A. (2003), *Problemi di filosofia sociale e politica*, Reggio Calabria, Falzea.

Laganà, A. (2008), *Linee di teoria sociale*, Reggio Calabria, Falzea.

P. Lapide (2003), *Il discorso della montagna*, [trad. it.] P. Florioli, Brescia, Paideia.

Leibniz, G. (2007), *Monadologia*, a cura di G. Preti, Milano, SE.

J-F. Lyotard (2007), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli.

Maffesoli, F. (2009), *Icone d'oggi. Le nostre idol@trie postmoderne*, trad. it. di R. Ferrara, Palermo, Sellerio.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

S. Natoli (2002), *Stare al mondo. Escursioni nel tempo presente*, Milano, Feltrinelli.

S. Natoli (2005), *La verità in gioco. Scritti su Foucault*, Milano, Feltrinelli.

Natoli, S. (2009), *Il crollo del mondo. Apocalisse ed escatologia*, Brescia, Morcelliana.

S. Natoli (2010), *L'edificazione del sé. Istruzioni sulla vita interiore*, Roma-Bari, Laterza.

Pace, E. (2008), *Raccontare Dio. La religione come comunicazione*, Bologna, Il Mulino.

Pezzimenti, R. (2011), *Il Cristianesimo come evento: la dignità di credere*, in «Res publica»( LUMSA, Roma), Rubbettino, Soveria Mannelli.

Remotti, F. (2008), *Contro natura. Una lettera al Papa*, Roma-Bari, Laterza.

Sartre, J. P. (2010), *Anarchia e morale*, in *Filosofie contemporanee*, a cura di M. Borrelli e R. F. Betancourt, Cosenza, Pellegrini.

Savater, F. (1994), *Etica come amor proprio*, [trad. it.] D. Osorio Lovera e C. Paternò, Roma-Bari, Laterza.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

A. Schweitzer (1914), *Filosofia della civiltà*, [trad. it.] A. Guglielmi-Manzoni, Roma, Fazi Editor.

Vattimo, G.-Antiseri, D. (2008), *Ragione filosofica e fede religiosa nell'era postmoderna*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Vattimo, G.-Rovatti, P. A. (2010), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli.

**Giovanni Brandimonte**

**ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE TRADUCCIÓN  
DE LAS UNIDADES FRASEOLÓGICAS PRAGMÁTICAS  
PSICOSOCIALES: EL CASO DEL ESPAÑOL Y DEL ITALIANO**

RESUMEN (ESPAÑOL). En el presente artículo se quiere afrontar el aspecto práctico relativo al proceso de traducción de las fórmulas psico-sociales. Por lo que se refiere al método de traducción, partiendo de la función desarrollada, se analizarán las distintas posibilidades para transferir los fraseologismos en el intento de preservar los factores constituyentes y reflexionar sobre el concepto de correspondencia y de equivalencia. Los resultados adquiridos servirán de base para la elaboración de obras de consulta.

ABSTRACT (ENGLISH). This paper investigates issues concerning the translation process involved in conversational routines. Via the analysis of the functions performed, the paper explores the different possibilities of transferring idioms from Spanish to Italian in an attempt to preserve the constituent factors and to evaluate the concept of correspondence and equivalence. Findings will offer a useful starting point for the development of reference books and

lexicographical works.

ABSTRACT (ITALIANO). In questo articolo viene affrontato l'aspetto pratico riguardante il processo di traduzione delle formule pragmatiche psicosociali. Per ciò che attiene alla metodologia di traduzione, partendo dalla funzione comunicativa svolta dalla formula, verranno analizzate le diverse possibilità di trasferire i fraseologismi nel tentativo di preservare gli elementi costitutivi e riflettere sul concetto di corrispondenza ed equivalenza. I risultati acquisiti serviranno come base di partenza per la progettazione di opere di consultazione.

## Introducción

Las unidades fraseológicas pragmáticas psicosociales<sup>1</sup> (UFP) constituyen un repertorio de elementos lingüísticos de gran interés para el estudio del discurso dialogado, al ser utilizada por los hablantes para manifestar su estado de ánimo, sentimientos o una particular actitud ante una determinada interacción social. Su

---

<sup>1</sup> Considero acertada la nueva propuesta definitoria de Arianna Alessandro en su Tesis doctoral *Investigación en la acción educativa. Las unidades fraseológicas pragmáticas en la didáctica del español y del italiano como lenguas extranjeras* (director Pablo Zamora Muñoz), pp. 18-19.

mayor frecuencia de uso con respecto a otros fraseologismos –por ejemplo, a las paremias- debería convertirlos en uno de los elementos lingüísticos privilegiados en el estudio de las lenguas actuales, bien desde el enfoque didáctico bien desde la perspectiva traductológica, concretamente en el campo de la traducción literaria y audiovisual. El ámbito de aplicación del presente estudio lo constituye esencialmente la traducción de diálogos novelescos y fílmicos, ya que los guionistas suelen adoptar un amplio abanico de fórmulas psicosociales con el fin de acercarse al modelo representado por los diálogos reales espontáneos. Por lo que se refiere al método de traducción, partiendo de un análisis semántico-pragmático, se cotejarán las distintas posibilidades para transferir los fraseologismos en el intento de preservar los factores constituyentes (componentes, estructura, contenido) y reflexionar sobre el concepto de correspondencia y de equivalencia para comprobar la validez de las soluciones elegidas.

### **Competencia fraseológica del traductor e instrumentos de consulta**

Cuando el traductor se dispone a traducir un segmento en el que aparecen fórmulas psicosociales, los escasos recursos a su disposición contribuyen a que las soluciones propuestas sean fruto esencialmente de su competencia

fraseológica, de su habilidad a la hora de poner en práctica un criterio de búsqueda y cotejo coherente y, cómo no, de su talento. En este sentido, los estudios descriptivos de textos originales y sus respectivas traducciones, aun siendo muy interesantes desde la perspectiva estadística, difícilmente resultan efectivos desde un punto de vista práctico al desconocerse el procedimiento empleado por los traductores, en su mayoría aleatorios, y quedándose simplemente en una comprobación evaluativa de las soluciones adoptadas. Precisamente la falta de estudios descriptivos del proceso destinados a esbozar un procedimiento mínimamente prescriptivo, hacen que los mediadores persigan una metodología personal y, en cierto sentido, arbitraria.

Por lo que se refiere a los instrumentos de consulta, a pesar del notable impulso de los estudios de fraseografía que han llevado a la elaboración de obras lexicográficas monolingües donde cada vez más tienen cabida los fraseologismos, la vertiente relativa a los diccionarios bilingües no ha sabido –o querido– explotar los avances científicos, quedando relegada a una carente y farragosa recopilación, con soluciones que a menudo rozan el disparate, siendo además raros los casos en que las soluciones propuestas se pueden transferir del plano léxico al plano textual alcanzando una adecuación apenas satisfactoria. Es muy probable que a ello incluso concurren causas de orden económico, como ha

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

sido señalado por varios lingüistas, según los cuales, los diccionarios monolingües gozan de un estatus superior con respecto a los bilingües, atrayendo importantes financiaciones para investigación y publicación. De todos modos, ha llegado el momento de considerar otros caminos que no sean los diccionarios bilingües generalistas, una vez demostrado ampliamente que las complejas características de las unidades fraseológicas, especialmente las fórmulas psicosociales, necesitan de una detallada información semántico-pragmática que va desde la explicación de su carga ilocutiva hasta su marcación, frecuencia de uso y variación del diastema. Todo ello, en consideración de la falta de todas las marcas extralingüísticas y paralingüísticas presentes en el acto comunicativo real cara a cara (información suprasegmental, gestos) cuya ausencia representa uno de los principales obstáculos para su correcta interpretación. Más interesante, en perspectivas futuras y como se demostrará posteriormente, la elaboración de diccionarios monolingües y bilingües especializados (de colocaciones, de locuciones, paremias y refranes), diccionarios bilingües onomasiológicos y conceptuales de las UFP, soportes informáticos a través de la traducción asistida por ordenador (TAO), lo que está llevando a cabo para la lengua española y alemana, el grupo interuniversitario FRASESPAL bajo la dirección de la profesora Mellado Blanco y con

expectativas muy prometedoras. Por lo que se refiere al español y al italiano, hasta el momento podemos contar con el trabajo pionero de Pablo Zamora Muñoz *Spagnolo-italiano espressioni idiomatiche e proverbi*, publicado en 1997, en el cual se recogen esencialmente locuciones y refranes adoptando un práctico criterio semasiológico por áreas conceptuales y el reciente *Dizionario fraseologico idiomatologico spagnolo-italiano*, donde se recogen unas 26000 frases idiomáticas coloquiales y jergales.

De todos modos, los principales problemas evidenciados por la lexicografía bilingüe generalista son la inexorable ausencia de información semántico-pragmática y contextual unida a una farragosa e incómoda lematización. A este respecto, con la misma sencillez con la que Austin recordaba “cómo hacer cosas con las palabras”, el enfoque funcional (expresar sorpresa, enfado, acuerdo, desacuerdo, etc.) representa, a mi modo de ver y como ya ha recalcado el marco común de referencia, el camino más cómodo y útil tanto desde el punto lexicográfico como traductológico. Los estudios de fraseología contrastiva y comparada proporcionarían los repertorios fraseológicos de ambas lenguas para cada función comunicativa y, posteriormente, los estudios traductológicos deberían analizar los datos para elaborar una serie de estrategias compartidas para ofrecer el equivalente.

La fijación semántico-pragmática derivada de la dependencia situacional de las fórmulas psicosociales obligaría a un estudio pormenorizado para una correcta interpretación del mensaje. A tal propósito, el esquema de análisis propuesto por Corpas (2003: 236-7) para comentar la fórmula inglesa *Hear, Hear* parece representar un instrumento adecuado para una descripción del marco situacional lo suficientemente completa.

Consideramos que las cinco secciones previstas proporcionan suficientes informaciones pragmáticas, a las que se deben añadir los imprescindibles ejemplos de uso procedentes de material auténtico<sup>2</sup> y cuya selección debe llevarse a cabo con la máxima diligencia con el fin de evitar malentendidos entre los usuarios. A diferencia del original, se ha añadido en el apartado 5 una voz relativa al aspecto suprasegmental (entonación), indispensable para determinar la información paralingüística del enunciado o matizarla<sup>3</sup>.

Para este trabajo se ha seleccionado la expresión *Naranjas de la china*, fórmula empleada para negar rotundamente pero con algunos matices irónicos que la distinguen de otras más contundentes (*ni hablar*). La ficha lexicográfica

---

<sup>2</sup> Grabaciones, entrevistas, documentales, corpora lingüísticos, blog, foros, etc.

<sup>3</sup> En una hipotética versión electrónica en línea, se podría introducir en este apartado un fichero audio para escuchar la fórmula. En la versión en papel, se podría añadir la representación gráfica de la curva melódica.

que se muestra a continuación representa nuestro modelo de entrada para la elaboración de un hipotético diccionario onomasiológico monolingüe organizado por categorías funcionales.

### EXPRESAR NEGACIÓN

<b>Entrada</b>	<b>Naranjas de la China</b>	<b>Ejemplos de uso</b>
<b>1. Participantes</b>	Variante: Nanay (de la	Me pidió que fuéramos andando y yo le dije que naranjas de la China.  ¿Qué quieres salir esta noche y volver a las cuatro de la mañana? -¡Naranjas de la China!
<i>Género</i>	China).	
<i>Edad</i>	Se usa sin distinción de	
<i>Papel social</i>	sexo.	
<i>Jerarquía</i>	Más propia de niños y	
<i>Autoridad</i>	adultos. Poco usada entre	
<i>Familiaridad</i>	la población juvenil. Indica alta familiaridad entre los hablantes.	
<b>2. Escenario</b>	No hay restricciones	¿Me prestas 10 euros?
<i>Tiempo</i>	temporales.	-¡Naranjas de la China!
<i>Lugar</i>		
<b>3. Motivación</b>	Expresa rechazo y	¿Nos vamos a la playa

<i>Razón</i>	contrariedad vehemente ante la opinión de otra persona, aunque con matiz irónico y divertido.	mañana? -Chicos, si llueve, ¿nanay de la China!
<b>4. Restricciones contextuales</b>	Réplica de registro coloquial, sin interrupción del turno.	
<i>Secuenciación</i>		
<i>Niveles de uso</i>		
<b>5. Acciones concomitantes</b>	No se suele acompañar con un gesto. Entonación exclamativa.	
<i>Gestos</i>		
<i>Movimientos</i>		
<i>Entonación</i>		

Como se puede apreciar, la presencia de un amplio abanico de ejemplos de uso puede resultar decisiva a la hora de interpretar correctamente los diferentes matices. En el caso concreto, aun tratándose de una de las múltiples fórmulas utilizadas en español para negar, en el apartado 3 se señala una característica importante que la distingue de las demás precisamente por presentar unos matices irónicos que suavizan las intenciones comunicativas del emisor.

Con las oportunas modificaciones, estamos en condiciones de elaborar una

ficha lexicográfica que contenga, esta vez, los equivalentes funcionales en otras lenguas, es decir, se proporcionan las fórmulas lingüísticas correspondientes que se utilizarían en contextos pragmáticos similares.

La entrada de un hipotético diccionario onomasiológico bilingüe podría tener este aspecto:

### EXPRESAR NEGACIÓN

<b>Entrada</b>	<b>Naranjas de la China</b>	<b>Equivalente funcional</b>
<b>1. Participantes</b>	Variante: Nanay (de la	Stai fresco. Puoi stare
<i>Género</i>	China).	fresco
<i>Edad</i>	Sin clara distinción de	<b>Ejemplos de uso</b>
<i>Papel social</i>	sexo aunque la adoptan	
<i>Jerarquía</i>	mayormente las mujeres.	
<i>Autoridad</i>	Más propia de niños y	
<i>Familiaridad</i>	adultos. Poco usada entre la población juvenil.	
	Indica alta familiaridad entre los hablantes.	Me pidió que fuéramos andando y yo le dije que naranjas de la China.
<b>2. Escenario</b>	No hay restricciones	¿Me prestas 10 euros? -¡Naranjas de la China!

<i>Tiempo</i>	temporales.	
<i>Lugar</i>		¿Nos vamos a la playa
<b>3. Motivación</b>	Expresa rechazo y	mañana?
<i>Razón</i>	contrariedad vehemente ante la opinión de otra persona, aunque con matiz irónico y divertido.	-Chicos, si llueve, ¡nanay de la China!  <i>Se è questo che aspetti, puoi stare fresco!</i>
<b>4. Restricciones contextuales</b>	Réplica de registro coloquial, sin interrupción	<i>Se pensi di ingannarmi, puoi stare fresco!</i>
<i>Secuenciación</i>	del turno.	
<i>Niveles de uso</i>		
<b>5. Acciones concomitantes</b>	No se suele acompañar con un gesto. Entonación	<i>Mi presti la moto?</i>
<i>Gestos</i>	exclamativa.	<i>-Stai fresco!</i>
<i>Movimientos</i>		
<i>Entonación</i>		

Al tratarse de una fórmula conocida, suele encontrar espacio en la mayoría de los diccionarios generalistas bilingües. Las soluciones propuestas son las siguientes:

## «Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015

Neanche per idea, Neanche per sogno, Un corno (Spagnolo idiomático Zanichelli, Neanche per sogno, Neanche per idea, Perbacco, (Grande Dizionario di spagnolo Zanichelli), Niente affatto, Nemmen per sogno, Neanche per sogno (Carbonell), Nemmen per sogno (L.Ambruzzi), Neanche per sogno (L.Tam).

Ninguna de las versiones italianas satisface plenamente los criterios semántico-pragmáticos que planteamos, aparte de que, en una retrotraducción, se obtendrían resultados distintos, como veremos más adelante (p. ej. *Nemmeno per sogno*/Ni soñarlo, *Un corno*/Y un cuerno).

El ejemplo que adoptamos (*Stai fresco, Puoi stare fresco*), posee un matiz irrisorio sin ser agresivo con el interlocutor.

### El proceso de traducción de las fórmulas

A la hora de proceder a la búsqueda de equivalencias, es decir localizar el translema en el lexicón bilingüe, el traductor puede contar únicamente con su competencia fraseológica e instrumental, dada la escasez de recursos disponibles. Además, resulta complicado determinar las estrategias de traducción adecuadas en cada momento y para cada contexto en el que aparecen las fórmulas, por lo cual el enfoque traductológico puede ser distinto en función

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

de las diferentes categorías de unidades fraseológicas, puesto que, en mi opinión, puede haber hasta diferencias en el concepto de equivalencia referido a un tipo u otro de unidad (que sean colocaciones, locuciones, paremias). Las paremias, por ejemplo, presentan más restricciones de tipo morfosintáctico y metafórico conceptual, con lo cual el grado de equivalencia requerida será mucho más alto con respecto a otros fraseologismos, mientras que el amplio abanico de soluciones que presentan las unidades fraseológicas pragmáticas para cada función debería favorecer el proceso de búsqueda y localización del equivalente. Por otro lado, también es cierto que para las colocaciones, las locuciones y las paremias el proceso de recuperación de la información podría resultar menos problemático, visto que locuciones y paremias gozan desde hace tiempo de cierto interés desde el punto de vista lexicográfico (refranero multilingüe, refraneros en general, entradas en los diccionarios, sea monolingües sea bilingües), mientras que para las fórmulas psicosociales, el traductor se enfrenta a una tarea que sólo podrá llevar a cabo desarrollando una estrategia de búsqueda onomasiológica personalizada. A este respecto, podemos considerar como un avance significativo dentro de la categoría de los enunciados fraseológicos la interesante separación entre fórmulas rutinarias y fórmulas psicosociales planteada por Zamora Muñoz y Alessandro, que encasilla las

primeras de modo inequívoco al constituir un repertorio de actos altamente ritualizados, compartidos, con un número de fórmulas relativamente reducido y de significado unívoco, lo cual nos permitiría conseguir una equivalencia funcional prácticamente total a través de un cotejo del correspondiente repertorio fraseológico de ambas lenguas. Pienso en la categorías pertenecientes a los saludos y despedidas formales e informales, al dar el pésame, a los actos performativos ceremoniales, etc.

Siguiendo con nuestro análisis del proceso de traducción, una vez interpretada correctamente la unidad, disponemos del concepto pero no disponemos del correspondiente en la lengua meta. Ante la posibilidad de proceder o no proceder a su traducción, la respuesta es tajante: las fórmulas psicosociales deben traducirse siempre por el hecho de representar unas intenciones y finalidades comunicativas concretas, a diferencia de otros marcadores discursivos presentes en el discurso dialogado (como las interjecciones, los abundantes apelativos españoles o las notas partículas discursivas como apéndice comprobativo, ¿eh?, ¿no?) que pueden omitirse en el texto de llegada. Zamora Muñoz (1998: 532) ya lo señalaba en su día:

La diferencia entre los simples marcadores discursivos y las frases idiomáticas

pragmáticas reside en que los primeros son elementos marginales respecto al núcleo informativo al poder prescindir de ellas sin que la comunicación se vea afectada.

Después de haber corroborado su presencia imprescindible en el texto meta, el problema que se nos plantea es el de alcanzar un grado de equivalencia que, como se destaca en los estudios al respecto, resulta aún borroso e impreciso. El concepto de equivalencia total se da en muy pocos casos, incluso en lenguas afines como el español y el italiano, verificándose más frecuentemente en algunas colocaciones y locuciones, aunque con menor frecuencia en la tercera esfera. De entre una serie de opciones, el traductor deberá seleccionar la que considere más adecuada, pero ¿cuándo se puede considerar válida una traducción de un fraseologismo? ¿Se puede cuantificar la validez de una solución para poder afirmar que se trata de una equivalencia adecuada? En mi opinión, más que el grado de equivalencia (que sea total, parcial, aparente, nula) nos interesaría profundizar en este aspecto, o sea, ponderar su adecuación, valorando el peso de la infratraducción y de la sobretraducción, la correspondencia del acto ilocutivo, de la situación semántico-pragmática, de sus restricciones diasistemáticas, con el objeto de individuar unos requisitos mínimos que permitan transferir la mayoría de la información que lleva consigo

la fórmula. Dadas sus características eminentemente pragmáticas, podríamos prescindir en parte de los parámetros morfosintácticos, puesto que su transferencia se hace ineludible en textos literarios altamente estilizados, mientras que las unidades fraseológicas pragmáticas no suelen manifestarse a través de la función poética del lenguaje. En mi opinión, el método de traducción más razonable sigue siendo el de la sustitución operada a través de la comparación ponderada entre los respectivos repertorios fraseológicos con el fin de obtener un equivalente funcional, lo cual garantizaría al menos el respeto de los parámetros semánticos y pragmáticos, privilegiando, de tal manera, el aspecto comunicativo de la traducción.

### **Algunos ejemplos prácticos: las fórmulas de negación**

En esta ocasión, nos ocupamos de las fórmulas psicosociales de rechazo o recusación que equivalen a la fuerza ilocucionaria de negar. Los repertorios de ambas lenguas muestran una rica variedad al respecto y “solo en situaciones muy formales aparece el no a secas” (Del Moral, 2001: 238). Además, en virtud de la enfatización gradual de la negación, las intenciones comunicativas del emisor pueden adquirir matices tan categóricos como para utilizarse, en último

análisis, las típicas expresiones malsonantes de carácter ofensivo (Vete a tomar por culo, Vete a freír espárragos, ¡Que te zurzan!) hasta llegar a un simple bofetón.

A continuación, vamos a comprobar la utilidad de compilar un repertorio fraseológico contrastivo. Aun tratándose de un simple listado, presenta unas ventajas preciosas a efectos del proceso de traducción. En primer lugar, la delimitación de los repertorios y la posibilidad de compararlos a simple vista y en su conjunto guían al traductor hacia la elección más adecuada. De este modo, se detectan de inmediato los principales vínculos de tipo morfosintáctico y léxico-semántico.

Al mismo tiempo, al poder disponer de distintas soluciones, el traductor no está obligado a adoptar la solución generalmente unívoca propuesta por los bilingües; más bien, está capacitado para poder elegir libremente en base a sus criterios. Para elaborar el repertorio, se ha procedido a recopilar las expresiones más frecuentes y compartidas por la totalidad de la comunidad hablante, evitando los localismos. Para ello, se han utilizado los diccionarios generalistas monolingües, corpus lingüísticos, teleseries, novelas y todo tipo de documentos auténticos procedentes de la red. Posteriormente, se ha elaborado una primera tabla en la que cada entrada aparece ordenada alfabéticamente en sendas

lenguas:

### EXPRESAR NEGACIÓN

ESPAÑOL	ITALIANO
Cuando las ranas críen pelos	Assolutamente no
Cuéntaselo a tu abuela (padre, madre)	Ci mancherebbe
De eso nada (monada)	Col cavolo
De ningún modo/manera	Col cavolo che...
Déjame de bailes ni bailos	È escluso
El treinta de febrero	È fuori discussione
En absoluto	In nessun caso
En la/mi vida	Ma va là
Eso sí que no	Mai e poi mai
Faltaría más	Ma sei convinto?
Jamás de los jamases	Neanche (manco) a parlarne
La semana que no tengan viernes	Neanche a crepare
Lo llevas claro	Neanche per idea
Nada de eso	Neanche morto
Naranjas de la China	Neanche per sbaglio

Ni de coña	Neanche per sogno
Ni de guasa	Neanche tra un milione di anni
Ni en broma	Niente affatto
Ni en sueños	No di certo
Ni hablar	Non ci pensare nemmeno
Ni pensar(lo)	Non ci penso nemmeno
Ni por asomo (casualidad)	Non farmi ridere
Ni por ensoñación	Non se ne parla proprio
Ni soñar(lo)	Per niente (al mondo)
No señor	Proprio per niente
Para nada	Raccontalo a tuo nonno
Por aquí (se va a Madrid)	Stai fresco, (Puoi stare fresco)
Qué dices (cojones)	Te lo puoi sognare
Que no	Te lo scordi, scordatelo
Que te crees tú eso	Te lo sogni
Que te lo has creído	Toglítelo dalla testa
Que va	Un corno (cavolo, fico secco)
Que... ni que leches (cojones, pollas)	

Quita hombre	
Quítatelo de la cabeza	
Sin cachondeos	
Sobre mi cadáver	
Tararí que te vi	
Va a ser que no	
(y) un jamón (cuerno, rábano)	
(y) una leche (mierda)	

Como se señalaba anteriormente, la visión en su conjunto permite individuar las invariantes de orden morfológico (p. ej., ni pensarlo, ni soñarlo/*non ci pensare nemmeno, neanche per sogno*; jamás de los jamases/*mai e poi mai*; en absoluto/*assolutamente no*), diafásico (registros: ni de coña/*col cazzo*), fonostilístico (tararí que te vi/*no e poi no*).

Tendríamos, pues, las siguientes equivalencias, agrupadas, en esta ocasión, observando los vínculos anteriormente citados:

### **Correspondencia morfológica:**

Cuéntaselo a tu abuela (padre, madre)

*Raccontalo a tuo nonno*

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

De eso nada (monada)	<i>Niente affatto (Scordatelo, baby)</i>
Nada de eso	<i>Niente affatto</i>
Faltaría más	<i>Ci mancherebbe (altro)</i>
En absoluto	<i>Assolutamente no</i>
De ningún modo (manera)	<i>Nel modo più assoluto, In nessun modo (caso)</i>
En la (mi) vida	<i>In vita mia</i>
Eso sí que no	<i>Questo no, davvero</i>
Jamás de los jamases	<i>Mai e poi mai</i>
La semana que no tenga viernes	<i>Il giorno del mai, il giorno di San Mai</i>
Ni de coña	<i>Col cazzo</i>
Ni de guasa	<i>Neanche per scherzo, Non farmi ridere</i>
Ni en broma	<i>Neanche per scherzo</i>
Sin cachondeos	<i>Neanche per scherzo</i>
Ni por asomo (casualidad)	<i>Neanche per sbaglio</i>
Ni en sueños	<i>Neanche per sogno (Te lo sogni)</i>
Ni soñar(lo)	<i>Neanche per sogno</i>
Ni por ensoñación	<i>Neanche per sogno</i>
Ni hablar	<i>Neanche a parlarne, Non se ne parla</i>

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

	<i>(proprio), È fuori discussione, È escluso</i>
Ni pensar(lo)	<i>Neanche a pensarci, Non pensarlo (pensarci) nemmeno</i>
No señor	<i>Nossignore</i>
Para nada (del mundo)	<i>Per niente (al mondo), Proprio per niente</i>
Qué dices	<i>Ma che dici!</i>
Que no	<i>Ho detto di no, No e poi no</i>
Que va	<i>Macché</i>
Quita hombre	<i>Ma va là</i>
Quítatelo de la cabeza	<i>Toglítelo dalla testa</i>
Sobre mi cadáver	<i>Dovrai passare sul mio cadavere</i>
Va a ser que no	<i>Credo proprio di no</i>
(y) un jamón (cuerno, rábano)	<i>Un corno (cavolo, fico secco)</i>
(y) una leche (mierda)	<i>Un cazzo</i>

**Correspondencia conceptual:**

Cuando las ranas críen pelos	<i>Quando la gallina fa pipì</i>
Que te crees tú eso	<i>Ma sei convinto?</i>

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Que te lo has creído	<i>Ma sei convinto?</i>
Lo llevas claro	<i>Puoi aspettare! Aspetta e spera</i>
Por aquí (se va a Madrid)	<i>Col cavolo!</i>
Naranjas de la China	<i>Stai fresco, Puoi stare fresco</i>
Tararí que te vi	<i>No e poi no</i>

### **Conclusiones**

A través de los estudios contrastivos, parece ser que conseguir una correspondencia total entre fraseologismos representa más una quimera, con algunas salvedades. En el ámbito de las unidades fraseológicas psicosociales, su función comunicativa representa el primer parámetro a partir del cual se puede elaborar una teoría traductológica que tenga en cuenta una traducibilidad gradual (desde la equivalencia total en los componentes, estructuras, contenido, hasta el empleo de una unidad léxica simple). A este respecto, su selección deliberada en el plano textual por parte del escritor, guionista, etc. configuraría a las ufp como unas de las dominantes del texto de partida a través de las cuales se manifiestan claramente las intenciones estilísticas y comunicativas del autor. Desde la perspectiva traductológica, esto conllevaría una restricción de las nueve técnicas

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

de traducción disponibles, revelándose inadecuadas la omisión, la paráfrasis, el calco y el préstamo, la nota del traductor.

Por otra parte, se ha evidenciado la importancia de los estudios de fraseología contrastiva y comparada en perspectiva lexicográfica y traductológica. La recopilación de repertorios fraseológicos especializados representan, pues, un camino muy prometedor.

## Bibliografía

ALESSANDRO, Arianna (2010), *Investigación en la acción educativa. Las unidades fraseológicas pragmáticas en la didáctica del español y del italiano como lenguas extranjeras*, Tesis doctoral dirigida por Pedro Guerrero Ruiz y Pablo Zamora Muñoz, Universidad de Murcia, [28/04/2014] <<http://www.tdx.cat/handle/10803/83822>>.

ALVARADO ORTEGA, María Belén (2005), “Las fórmulas rutinarias en la enseñanza de ELE”, *Actas del XVI Congreso Internacional de la Asociación del Español como lengua extranjera (ASELE), La Competencia Pragmática o la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera*: 133-141.

AUSTIN, John (1955), *Cómo hacer cosas con las palabras*, Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, [23/04/2014], <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf>>

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

CORPAS PASTOR, Gloria (1996), *Manual de fraseología española*, Madrid: Gredos.

CORPAS PASTOR, Gloria (ed. 2000), *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada: Comares.

CORPAS PASTOR, Gloria (2003), *Diez años de investigación en fraseología: Análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

DEL MORAL, Rafael (2001), “El español coloquial en el habla de Madrid de los últimos años”, *Actas del XXXVI Congreso Internacional de A.E.P.E.*, 233-246.

GONZÁLEZ REY, María Isabel (2012), “De la didáctica de la fraseología a la fraseodidáctica”, *Paremia*, 2: 67-84.

MARTÍN AIZPURU, Leyre (2010), “Las fórmulas rutinarias sociales en la clase de ELE”, *Lenguas Modernas*: 36, 65-89, [28/04/2014]

<[http://www.academia.edu/1847919/Las\\_formulas\\_rutinarias\\_sociales\\_en\\_la\\_clas](http://www.academia.edu/1847919/Las_formulas_rutinarias_sociales_en_la_clas)

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

e\_de\_espanol\_como\_lengua\_extranjera\_ELE\_>

MARTÍN NOGUEROL, María (2012), *Las fórmulas rutinarias en el aula de ELE inicial: Justificación de su estudio y análisis de manuales*, Memoria de máster, Universidad de Barcelona Virtual.

MELLADO BLANCO, Carmen (1999), “Problemas específicos en la didáctica de la fraseología alemana”, Clara Ubieto ed., *Perspectivas actuales de la enseñanza del alemán como lengua extranjera en España*, Zaragoza: Editorial Anubar, 81-92.

PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (1999), *La enseñanza de las unidades fraseológicas*, Madrid: Arco/Libro.

QUILIS, Antonio (1997), *Principios de fonología y fonética españolas*, Madrid: Arco Libros.

QUIROGA MUNGUÍA, Paula (2004), “Enunciados fraseológicos: fórmulas rutinarias español/italiano”, in *Lenguaje y textos*, 22, 23-34.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

QUIROGA MUNGUÍA, Paula (2006), *Fraseología italo-española*, Granada: Granada lingvistica.

RODRÍGUEZ BECERRIL, Paloma (2013), *Las fórmulas rutinarias en la enseñanza de ELE. Revisión de algunas propuestas didácticas*, Memoria de máster, Universidad de Oviedo, [28/04/2014]  
<[http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/17358/3/TFM\\_Rodr%C3%ADguezBecerril.pdf](http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/17358/3/TFM_Rodr%C3%ADguezBecerril.pdf)>

RUIZ GURILLO, Leonor (1994), “Algunas consideraciones sobre las estrategias de aprendizaje de la fraseología del español como lengua extranjera”, José Sánchez Lobato, I. Santos Gargallo eds., *Problemas y Métodos en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera*, Actas del IV Congreso Internacional de ASELE, Madrid: SGEL, 141-151.

SANÈ, Secundi; SCHEPISI, Giovanna (2013), *Dizionario fraseológico idiomático spagnolo - italiano, italiano – spagnolo. Colloquiali e gergali*, Bologna: Zanichelli.

SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia; RAMOS, Gabino (2004), *Diccionario*

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015

*fraseológico documentado del español actual*, Madrid: Santillana Ediciones.

VARELA, Fernando; Kubarth, Hugo (1994), *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid: Gredos.

VÁZQUEZ AYORA, Gerado (1977), *Introducción a la fraseología*, Washington D.C.: Georgetown University Press

VINAY, Jean Paul; DALBERNET, Jean (1995), *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Amsterdam: Filadelfia, John Benjamins.

WOTJAK, Gerd (ed. 1998), *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Lingüística Iberoamericana, 6, Frankfurt am Main, Vervuert – Madrid: Iberoamericana.

YOSHINO, Yuki (2008), *La enseñanza de las fórmulas rutinarias en el aula de ELE*, Memoria de investigación, Universidad de Alcalá de Henares, [28/04/2014]

<<https://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material->

RedEle/Biblioteca/2010\_BV\_11/2010\_BV\_11\_2\_trimestre/2010\_BV\_11\_19Yoshi

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

no.pdf?documentId=0901e72b80e19f2a>

ZAMORA MUÑOZ, Pablo (1997), *Spagnolo-italiano: espressioni idiomatiche e proverbi*, Milano: Egea.

ZAMORA MUÑOZ, Pablo (1999), “Otro intento de clasificación y delimitación de unidades fraseológicas italianas”, Ladrón de Guevara, Pedro Luis, ed., *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, tomo II, Murcia: Universidad de Murcia, 733-750.

ZAMORA MUÑOZ, Pablo (2005), “Fraseologia periferica e non solo”, Almela Pérez, Ramón; Ramón Trives, Estanislao; Wotjak, Gerd, eds., *Fraseología contrastiva. Con ejemplos tomados del alemán, español, francés e italiano*. Murcia: Universidad de Murcia, 65-80.

**Mauro Geraci**

**I GIORNI INVASI**

**FRANCESCO LANZA E LA PASSIONE NELLA SICILIA**

**LETTERARIA**

ABSTRACT. Come capita tra gli scrittori siciliani quando raccontano della Passione, grandi sono le tensioni esistenziali, le esitazioni che attraversano i loro scritti e qui ci sollecitano a essere inquadrati sul piano antropologico del resto attento, dagli inizi, nei confronti della festa e, forse eccessivamente, delle sue appariscenze spettacolari. Di sicuro meno attenta alle rappresentazioni letterarie che ne hanno fatto importanti intellettuali esterni alla disciplina, scrittori, prevalentemente di estrazione borghese, dall'Ottocento a oggi operanti ai margini della crescita accademica dell'antropologia. Disporre degli usi letterari della festa in Sicilia vuol dire, allora, ragionare sulla posizione assunta dagli scrittori rispetto a un 'campo folklorico' che appare più ampio rispetto a quello concettualizzato dalla tradizione demologica. Il dispositivo festivo non vi appare come prerogativa ristretta alla 'subalternità' folklorica, quale meccanismo rassicurante di autorappresentazione e autotutela mistica delle relazioni. Al

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

contrario, nelle evocazioni letterarie siciliane, i giorni festivi appaiono soffocanti e contraddittori: tanto invasi e invasivi, coi loro fasti, le loro pretese di salvezza, quanto distanti da una vita sociale che continua a scorrere impassibile nei suoi conflitti quotidiani che, anzi, la festa serve a esaltare, per contrasto, sul piano delle narratologie. Invasività e, al tempo stesso, sordità dell'evento festivo che narratori come Giovanni Verga e Leonardo Sciascia sperimentano anche nelle loro biografie. Sarà soprattutto Francesco Lanza a inscenare, in alcuni racconti, la Passione, come segno premonitore di una distanza tra la Morte e la Festa che, scopriremo, lo scrittore avrà modo di provare sulla sua pelle nell'ultima settimana (non santa) della sua brevissima vita.

Come spesso capita tra gli scrittori siciliani quando raccontano della Passione e dei suoi fasti, grandi sono le tensioni esistenziali, le esitazioni che attraversano i loro scritti. Si tratta di sfasature etiche che affiorano da scritture inusuali della Settimana santa che qui proviamo a considerare sul piano di una riflessione antropologica del resto attenta, sin dagli inizi, alla dimensione festiva e, forse

eccessivamente, alle sue appariscenze rituali e spettacolari<sup>1</sup>. Di sicuro meno attenta alle rappresentazioni letterarie, alle interpretazioni, alle diverse assunzioni retoriche, poetiche, morali che ne hanno fatto importanti intellettuali esterni alla disciplina: in questo caso narratori siciliani, prevalentemente di estrazione borghese, dall'Ottocento ai nostri giorni operanti fuori o ai margini della crescita accademica di un'antropologia spesso pronta a dequalificarne le vedute come "divulgative", "romanzate", "stereotipate", insomma da "non addetti ai lavori". Nel radicale movimento autocritico che, specie negli ultimi decenni, ha investito l'oggetto e lo studio antropologico<sup>2</sup>, richiamare le poetiche dei "non addetti ai lavori" è più che mai proficuo e doveroso e restituisce l'umiltà conoscitiva indispensabile alla comprensione di quella polifonia di voci che contraddistingue il progetto primo dell'antropologia. Progetto che si compie

---

<sup>1</sup> In una puntuale rivisitazione critica degli orientamenti conoscitivi con cui, soprattutto dal secondo dopoguerra a oggi, l'antropologia italiana ha osservato la dimensione festiva, Francesco Faeta ha notato, in particolare, "la debole e rapsodica pratica etnografica che è, di solito, dietro le opere italiane sull'argomento festivo: in genere i rilievi sono relativi al giorno o ai giorni della ricorrenza, e non si estendono alle molteplici declinazioni degli apparati mitologico-rituali, al sistema festivo nel suo complesso e alle sue interconnessioni, alle stratificazioni dei dispositivi simbolici che operano sulla scena, alle forze sociali che si confrontano, e così via. Certe volte le *communitates* rituali o festive (per ricordare Victor Turner) sono viste esclusivamente nel momento parossistico della loro azione e l'indagine sull'*universo* festivo si risolve in un'indagine sulla *forma* festiva, quale appare nell'attimo epifanico dell'incontro con lo studioso". Faeta F., *Questioni italiane*, pp. 153-154.

<sup>2</sup> Per una visione complessiva dei tumultuosi dibattiti che oggi hanno portato al profondo, repentino ripensamento critico degli statuti teoretici dell'antropologia si rinvia al testo introduttivo *L'antropologia culturale oggi* di Robert Borofsky.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

attraverso estraniamenti e partecipazioni, restringimenti e allargamenti di campo, osservazioni e ascolti; comunque fondato sullo stupore rispetto a ciò che sembra ovvio ma che ovvio affatto non è. Stupore critico che oggi dovremmo a maggior ragione coltivare nei confronti di asserzioni che, nel generale revisionismo teorico e metodologico della disciplina, tendono a imporsi quali più alte e sofisticate certezze ‘moderniste’ che invece, più di altre, meriterebbero di essere trascinate nel fondo vivo di una reale auto-critica degli “addetti ai lavori” e delle loro pratiche antropologiche.

Disporre degli usi letterari della festa in Sicilia vuol dire, allora, ragionare sulla posizione assunta da scrittori e letterati rispetto a un ‘campo folklorico’ che appare più evanescente, sconfinante rispetto a quello concettualizzato dalla tradizione demologica italiana; connesso a dimensioni sociali, politiche, filosofiche diverse e più articolate di quelle relegate alle sole ‘tradizioni popolari’ o sinora designate dall’antropologia. La Settimana santa e il dispositivo festivo in genere non vi appaiono, cioè, come prerogative ristrette alla ‘subalternità’, alla ‘debolezza’ della ‘cultura folklorica’, quali meccanismi rassicuranti di autorappresentazione e autotutela mistica delle relazioni e del potere, così come messi in luce dal pensiero antropologico italiano. Al contrario, la narrativa esaminata rivelerà come i giorni della Passione, quando evocati

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

dagli scrittori siciliani, investano una più ampia scena sociale come eccezionalmente soffocanti e contraddittori: giorni tanto *invasi* e *invasivi*, coi loro fasti, le loro pretese di salvezza, quanto distanti da una vita che continua a scorrere impassibile nei suoi conflitti quotidiani, nelle miserie, nelle mortali tensioni che, anzi, la festa serve a esaltare, per contrasto, sul piano delle narratologie. Invasività e, al tempo stesso, sordità degli eventi festivi rispetto ai drammi della vita sociale che i narratori siciliani sperimentano spesso fuori dalle letterature, nelle loro tormentate vicissitudini biografiche. Sarà soprattutto Francesco Lanza a inscenare, in alcuni suoi racconti, la Passione, quasi come segno premonitore dell'inutile invasione della festa, della distanza incolmabile tra la Morte, il Capodanno e l'Epifania che, come scopriremo infine, lo scrittore proverà sulla sua pelle nell'ultima settimana (non santa) della sua brevissima vita.

*Giorno di festa*, per iniziare, è un'operetta teatrale scritta tra il 1921 e il '23 da Francesco Lanza in un periodo di convalescenza trascorso a Cafèci, nelle campagne di Valguarnera (Enna), dov'era nato nel 1897 e dove, vedremo infine, morirà proprio nel giorno dell'Epifania 1933 a soli trentacinque anni, in circostanze che restituiscono nella vita l'universo tragico che lo scrittore, nella

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

sua narrativa, attribuisce alla dimensione festiva. Pubblicato nel '24 nella prestigiosa rivista letteraria *Galleria* e rappresentato per la prima volta nel '27 al Teatro degli Indipendenti di Roma con la regia di Anton Giulio Bragaglia, *Giorno di festa* non mette in scena una vicenda compiuta, con inizio e fine riconoscibili dal punto di vista morale, ma un dialogo continuamente interrotto che alla fine risulta ininterrotto. Protagonisti sono tre personaggi che a stento riescono a parlarsi, ad ascoltarsi, a capirsi interrotti come sono da invasivi cori di bambini, verginelle, sacerdoti, insomma dai frastuoni rituali del Corpus Domini: Anna, “venere rustica” e prostituta del paese, Santa, madre di una famiglia indigente, Bastiano, cliente abituale di Anna con la quale, forse, condivide senza però poterlo confessare una relazione amorosa. A intromettersi tra le vicissitudini di Anna, Santa e Bastiano è il passaggio del Signore, apice di un giorno che Lanza sin dall’inizio presenta come letteralmente invaso dall’infuocato dominio della festa, con le sue retoriche, i suoi simboli:

“Il Signore deve passare per la strada, e tutti gli preparano grandi feste: luminarie, altari per la benedizione, mortaretti, fuochi di bengale, fiori e canti. Le fanciulle vestite da verginelle e da angioletti con le ali di cartone dorate vanno e vengono per la strada cantando e vociando, con canestri di fiori da buttare al passaggio del Signore Sacramentato: petali di rose, gigli,

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

ginestre, violaciocche, margherite. Tutta l'aria ne odora. Ogni donna butta nello scaldino acceso per l'occasione grossi chicchi d'incenso, e le viuzze sordide se ne profumano. Come il Signore passa, ogni scaldino servirà da turibolo.

A tutte le porte, a tutte le finestre, a tutti i balconi sono accesi lumi a petrolio e a acetilene, lucerne, lampioncini colorati. I più poveri riempono d'olio grossi gusci di lumaconi e con lucignoli di stoppa li mettono in fitte righe sui davanzali; o inzuppano nel petrolio batuffoli di cotone e li accendono al bengala a molti colori: verde, rosso, giallo smorto, bianco argentato. Al passaggio del Signore ogni strada sarà un paradiso splendidamente variopinto. Risa, canti, grida; e un gran da fare di donne e uomini agli altari acconciati con grande sfarzo; ognuno più ricco e meraviglioso dell'altro, ch  ogni altare vuole avere nella strada il primato, ad onore di chi lo para”<sup>3</sup>.

Nel totale frastuono di questo “paradiso splendidamente variopinto”, anch'esse intente a preparare un altare per il Signore, la prostituta Anna e la povera Santa lasciano appena trapelare la loro emarginazione sociale attraverso dialoghi fugaci, interrotti continuamente da bambine eccitate dall'euforia festiva e che entrano in casa di Anna per ricevere pane, dolcini, caramelle ed essere aiutate a vestirsi da verginelle, a raccogliere fiori da gettare sulla statua del Signore che passer  su quella stessa strada dove, sott'occhi, Anna vede sfilare i suoi clienti,

---

<sup>3</sup> Lanza F., “Giorno di festa”, in *Teatro edito e inedito*, pp. 55-56.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

insospettabilmente a braccio delle loro mogli, i bambini per mano, anch'essi agghindati come statue processionali. Sgridate a forza da una vicina, le bambine vengono presto richiamate dalla casa di Anna affinché non si “insudicino” alla sola vista di quella donnaccia e non mangino quel “pane” su cui la vicina “sputa” perché non è “grazia di Dio”. Mentre le grida della lite soccombono coperte da quelle della festa che al contrario inneggiano al “vivo pan del Ciel gran Sacramento”, Bastiano compare in casa di Anna, deciso, proprio quel giorno, a congiungersi di nuovo con lei. La festa, tuttavia, prende ancora il sopravvento e assume, scrive Lanza,

“un aspetto fantastico. Da un brusio lontano emergono a tratti voci d'argento lodanti il Signore, scoppio di canti liturgici, vocio di bambini, cantilenare di donne, rullare di tamburi. E' il Signore che si avvicina. Un acuto profumo di fiori riempie la scena. [...] Vengono tracangiando subito, bagliori di fuochi colorati. In un silenzio improvviso, odorato d'incenso, sparano lungamente mortaretti, tuona un rumore di banda. [...] Ora tutta la strada è una meraviglia di luci e di colori e di canti che aumentano, si avvicinano, s'incorrono, s'accalcano. Vocio, grida, invocazioni. Ciò che avviene nella strada invade immediatamente la scena”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Lanza F., “Giorno di festa”, in *Teatro edito e inedito*, pp. 62-63.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Scena “invasa” dalla festa in cui, usciti dall’alcova senza una parola sull’eventuale decorso amoroso del loro rapporto al passaggio del Signore, Anna e Bastiano svaniscono tra “i cori, le grida, i canti, le invocazioni che s’incrociano, si confondono, s’abbracciano, si frantumano, in odorosi pulviscoli d’oro”<sup>5</sup>.

In *Giorno di festa* la sfera cerimoniale è ritratta come qualcosa che mentre l’invade e spezza, svanisce poi come “pulviscolo d’oro” lasciando inalterata la conflittualità quotidiana. Di essa Lanza segnala l’ineluttabile scollamento da una vita sociale che, nei suoi contrasti, nelle sue tensioni oppostive rimane uguale a se stessa, non modificabile neppure per virtù dello Spirito Santo. Un giorno invaso che ricorda *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo, dove la magica armonia dei presepi anche se le ammantava non placa, anzi alimenta, le guerre che perdurano nelle case basse di Napoli, in un giorno che smentisce fortemente l’accezione della festa come quadro metastorico, protetto, efficace, ordinato e rassicurante spesso avanzata dalla demologia italiana, prima e dopo Ernesto de Martino<sup>6</sup>. Tra Anna, Santa, Bastiano e la schiera delle maschere

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>6</sup> Oltre alle descrizioni della festa prodotte dai folkloristi italiani tra Otto e Novecento, ci riferiamo, in particolare, a studi antropologici a noi più vicini quali quelli di Paolo Toschi, Ernesto de Martino, Vittorio Lanternari, Annabella Rossi, Roberto De Simone, Clara Gallini, Antonino Buttitta, Alfonso Di Nola, Luigi M. Lombardi Satriani che hanno sottolineato,

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

festive s'instaura, invece, un'incolmabile cortina tutt'altro che protetta, metastorica e rassicurante; iato su cui la festa non riesce a riversare il suo salvifico contenuto lasciando inalterata ogni distanza, ogni contraddizione, ogni non detto, relazioni ininterrottamente interrotte.

*Giorno di festa*, però, non è la sola opera in cui Lanza insiste sulle irrisolte sfasature tra la festa e il quotidiano. Si pensi alle più note *Storie di Nino Scardino*, mezzadro dei Lanza, comparse nel 1923 e poi, tra il '26 e il '27, su suggerimento di Ardengo Soffici come *mimi siciliani* ne *La fiera letteraria*. Subito apprezzati da Giuseppe Ungaretti e Antonio Baldini e raccolti in volume nel '28, i *Mimi siciliani* sono brevi bozzetti in cui, con acutissima ironia, Lanza riporta dialoghi, battute, aneddoti, atteggiamenti, caratteri morali, situazioni, istanti di vita paesana che finiscono per restituirci un'immagine del folklore locale desueta e divergente da quella 'culturalista' avanzata dalla demologia. In essi si veda, scrive in particolare Italo Calvino,

“la serie delle storie sulla sacra rappresentazione paesana, basate sulle reazioni fisiologiche troppo umane del villano posto sulla Croce a far da Cristo. Qui l'opposizione sacro-profano

---

nell'analisi di specifici ambiti cerimoniali, i caratteri fondativi, rigeneranti, rassicuranti, terapeutici, catartici, salvifici connessi a cicli e teatri festivi quali quelli del Capodanno, dell'Epifania, del Carnevale, della Settimana santa, del Maggio, del Natale, dei santi patroni.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

(lo scandalo) su cui si basa la comicità della storiella, può esser detta di secondo grado rispetto all'opposizione sacro-profano (lo scandalo) in cui già consiste l'efficacia poetica della Passione secondo il Vangelo: il Vangelo racconta una storia di strumenti di tortura, soldati, folla urlante, ladroni, malefemmine e la riferisce a un significato sacro; la storiella paesana compie un'operazione simmetrica (e in fondo ridondante e tautologica) facendo insorgere i segni profani contro il sistema dei simboli sacri"<sup>7</sup>.

Nella loro brevità di bozzetti comici solo apparentemente idealistici ma, come vedremo, sostenuti dall'attenzione etnografica del loro autore, i *Mimi siciliani* ci parlano, ad esempio, di un ragazzo che fece carte false pur di recitare il ruolo di Cristo sulla croce e “con ai fianchi una fascia di carta velina per nascondergli le vergogne”, nella sacra rappresentazione del Venerdì santo che si svolge ogni anno a Santa Caterina Villermosa (Caltanissetta). E ciò non per assolvere chissà quale scopo penitenziale, devozionale, rituale ma per rivelare le sue grandi qualità di attore a Mariagrazia, ragazza compaesana di cui s'era invaghito e che recitava il ruolo di Maddalena ai suoi piedi, sotto la croce, “con le trecce disciolte e il petto aperto che c'era l'abbondanza, e se lo stracciava per il dolore”. Alla fine “non potendone più, per paura di guasto, le gridò di lassù: -

---

<sup>7</sup> Calvino I., “Introduzione” a Lanza F., *Mimi siciliani*, p. XIV.

Mariagrà nasconditi le mamme, se no la carta velina si straccia!”<sup>8</sup> Ne *Il vino a tre soldi* Lanza svela poi i retroscena della parata del Cristo risorto allestita ogni anno, in coda alla messa del Sabato santo, nella chiesa tardobarocca di Assoro, vicino Enna.

“Il sabato santo, per maggior pregio, gli assaresi fecero venire il paratore di Leonforte, ch’era famoso.

Quello salì sull’altare col fiasco appeso alla cintura, e dietro la tenda acconciava il Cristo risorto; gli mise nella dritta la canna con la pezza, la raggiera d’oro nelle reni, e tutt’intorno le candele accese, ch’era un bel vedere.

Nel mentre venutogli da bere, si tolse il fiasco e se lo succiò tutto; e non avendo ove metterlo, per comodo lo appese alle tre dita aperte che il Cristo levava in alto alla manca; e continuò il fatto suo senza pensarci più.

Intanto nella chiesa il brusio era grande, e i preti in cappa magna cantavano messa a squarciagola. Arrivati alla resurrezione, il sagrestano si fece sotto, e gli gridò: - Spicciatevi, spicciatevi, che il Cristo sta resuscitando e ho da tirare la tenda.

---

<sup>8</sup> Lanza F., “Il Cristo di Santa Caterina”, *ibidem*, p. 105.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Il leonfortese non se lo fece dire due volte, e scese a precipizio la scaletta; e come le campane disciolte sonavano a gloria, il sagrestano tirò il laccio, e apparve il Cristo trionfante in un nugolo di luci e d'incenso, con la bandiera nella dritta e il fiasco appeso alla manca.

- Viva il Cristo! – strillarono tutti, e chi si batteva il petto, e chi si teneva le braccia; e vistogli il fisco alle tre dita aperte, facevano a coro: - Lo vedete che dice? Che il vino quest'anno ha da andare a tre soldi”<sup>9</sup>.

Il tema della precarietà contadina contrapposta agli eccezionali sfarzi della festa torna ne *L'acitano*, mimo dedicato all'abitante di Acireale (Catania), che nel

“giorno di Santa Venera, con la pentola piena di carne cotta e di ossicini, andava gridando: - Il paradiso nella caldaia! Il paradiso nella caldaia!

Un tale, di dietro, ficcava ogni tanto la mano nella pentola, e trattone un osso se lo spolpava come cosa sua.

Ma l'acitano lo colse con la mano dentro, e gli si voltò inviperito: - Santissimo e santissimo, che state facendo?

E quello: - Cercavo l'anca di San Giovanni Battista”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Lanza F., “Il vino a tre soldi”, *ibidem*, pp. 53-54.

<sup>10</sup> Lanza F., “L'acitano”, *ibidem*, p. 51.

Nell'ottica di una filogenesi storico-letteraria tali esempi richiamano certo lo sfrenato culto delle reliquie e la trasgressione scatologica già attestata - da studiosi quali Henry Irénée Marrou, Michail Bachtin, Giorgio Agamben, Tito Saffioti, Carlo Ginzburg, Cesare Segre - nella poesia trovadorica e in molti cicli epico-cavallereschi d'epoca medievale, come nelle loro più tarde rivisitazioni rinascimentali e romantiche: da Chrétien de Troyes a Ludovico Ariosto, da Miguel de Cervantes ai *romanzi d'appendice* dei siciliani Giusto Lodico e Giuseppe Leggio<sup>11</sup> fino a John R.R. Tolkien. Si pensi, ad esempio, alle contraddizioni sollevate da Orlando, primo paladino di Carlo Magno e della cristianità che già la *Chanson de Roland*, intorno al 1060, non esitò a chiamare "Cristo armato", la cui spada Durlindana custodiva entro la lama un capello della Madonna e nella croce, incastonato tra elsa e spada come arma magica, un pezzo della stessa croce di Cristo. Proprio per questo l'eroe, dalla parte avversa considerato assassino dei mori, sul finale della *Chanson* accenna a un

---

<sup>11</sup> Si tratta dell'ampio rifacimento romanzesco dei poemi epico-cavallereschi del Rinascimento operato, nell'Ottocento, da scrittori siciliani quali Giusto Lodico e Giuseppe Leggio e che costituirono i principali sostegni narrativi del Teatro dei Pupi. In particolare, dal 1856 al 1860, la *Storia dei paladini di Francia* di Lodico venne pubblicata a dispense settimanali corredate dai disegni di Mattaliano che riprendono xilografie rinascimentali e barocche. In dodici volumi, l'opera è stata poi ristampata a cura di Felice Cammarata nel 1972, dall'editore Celebes. Al filone del romanzo cavalleresco *d'appendice* appartengono poi le numerosissime opere di Leggio di cui un'antologia è stata realizzata dal figlio Antonino col titolo *L'opera dei pupi attraverso gli scritti di Giuseppe Leggio*, Roma, Manzella, 1974.

pentimento in fin di vita non a caso ripreso dal poeta siciliano Ignazio Buttitta che, ne *A disfatta di paladini*, avanza seri dubbi sul fatto che il cosiddetto “Cristo armato”, impositore della pace cristiana, possa essere davvero accolto a braccia aperte nel regno dei cieli: “*Cu lu sapi vi dumannu / lu misteru di la morti? / Cu lu sapi s’iddu ncelu / ci grapèru tutti i porti?*”<sup>12</sup>

Si pensi, in tal senso, anche all’ignoto autore del poemetto *Audigier* - manoscritto del XIII secolo - che ripropone la logica trasgressiva delle antitesi attingendola liberamente dal repertorio dei *tópoi* epici per sprofondarli in una gigantesca palude di vivaci trovate comico-scatologiche di bachtiniana memoria. Audigier è, infatti, eroe alla rovescia o, meglio, eroe senza corazza che agisce all’insegna del grottesco e della beffarda autocritica, non perdendo occasione per deridere se stesso e gli stereotipi morali della cavalleria di cui è parte. Se Orlando “nobile ha il corpo e gagliardo e possente, / ha il viso chiaro ed il contegno fiero; / dopo cavalca ben saldo sulla sella”, Audigier “il viso pallido, la testa nera, / grosse le spalle, più grossa la pancia”, e il suo cavallo non è “l’agile

---

<sup>12</sup> Traduzione: “Chi conosce vi domando / il mistero della morte? / Chi lo sa se in cielo / apriranno lui ogni porta?”. Assieme a *La pazzia d’Orlannu*, *A disfatta di paladini* è un episodio inedito di un’incompiuta *Storia dei paladini di Francia*, scritta nel 1977 dal poeta Ignazio Buttitta per la voce del cantastorie siciliano Vito Santangelo. Cfr. Santangelo V., *La mia vita di cantastorie. Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci*, Brescia, Grafo, 2006.

Vegliandino” ma il macilento, antidestriero Audigon, sul quale Audigier si avventurerà per vendicarsi della “brutta, vecchia e schifosa più del demonio” Grinberge, colpevole di aver defecato nel *fumier* (“letamaio”) dove si celebrava la sua solenne iniziazione alle armi (*adoubement*). Clima d’inversione che qui punta a smascherare la rete simbolica su cui s’edificano i poteri regali, feudali e clericali e non esita a contornare di miasmi escrementizi funzioni religiose, riti, feste e sacramenti quali il battesimo di Audigier, nato “accanto ad un porcile” da Turgibus “signor di Cocuzza” e da Reinberge “guercia e tignosa” e “dalla bocca bavosa”<sup>13</sup>. A simili prospettive, per tornare alla letteratura siciliana, possono ricondursi le *Novelle saracene* di Giuseppe Bonaviri, scrittore nato nel 1924 a Mineo (Catania), che si svolgono in una Sicilia mitologica da ‘mille e una notte’, in cui le storie di un Gesù saraceno s’intrecciano con quelle del figlio di un nuovo Dio Macone – Giufà, maschera d’una fiabistica popolare rivisitata anche da Leonardo Sciascia<sup>14</sup> – e con quelle di Orlando, Rinaldo e di un Re Federico che qui è *stupor mundi* per un’irreale, nefanda tirannia. In un paese dove il Giovedì santo “si usava mettere in croce, come fosse stato Gesù, un

---

<sup>13</sup> Lazzerini L. (a cura di), *Audigier*, vv. 143-182, 257-258. In proposito si veda anche il saggio di Mauro Geraci, “Dalla *chanson de geste* alla ragion degli uomini. L’umanizzazione dell’eroe nella letteratura epico-cavalleresca dei cantastorie”, pp. 163-192.

<sup>14</sup> Cfr. Sciascia L., “L’arte di Giufà”, in Corrao F.M. (a cura di), *Giufà*, pp. 7-15.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

contadino saraceno”, ne *La zucca* la sacra rappresentazione scivola così in un mare di risate laddove viene scelto per sbaglio un predicatore girovago che, quel giorno, ospitato per carità da un contadino, aveva fatto scorpacciata di fave, fagioli e zucchine novelle che gli erano state offerte per pranzo:

“Lo legarono, con apposita corda di fibre d’agave unite a cordelle, a una croce fatta d’ulivo. Era costumanza. Per il giovedì santo. Quello non abituato a mangiare cocuzza, pativa, si sentiva storcere lo stomaco. [...] La popolazione non capiva, gioconda luce del giorno entrava d’ogni parte in chiesa. Prima i bambini, poi gli uomini, in ultimo le donne – come punti da mosche ridoline che in sottili voli vanno – sbottarono a ridere. Che risate, che cachinni! Che suoni in rubini e perle uscivano dalle bocche delle donne! Il monaco impigliato con corda in croce, più forte si lamentava: ‘Scendetemi, scendetemi! / ché tutta la pancia mi sento abbuttare!’”<sup>15</sup>

Ogni spiegazione filologica del grottesco praticato da Lanza e Bonaviri non si lega, però, alla memoria autobiografica da cui i narratori siciliani tendono a recuperare il discorso su una festa spesso presentata nella sua dissociazione dai problemi della vita materiale, dalle conflittualità sociali, politiche, sentimentali

---

<sup>15</sup> Bonaviri G., “La zucca”, in *Novelle saracene*, p. 61.

che essa lascia perennemente irrisolte, inevase, pur sovrapponendovisi temporaneamente nei giorni invasi da solenni messe, processioni, paramenti, fuochi, campane, bande. Distanza tra la festa e le contrastate reti sociali del resto centrale nel prototipo dei racconti fin qui esaminati: *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga.

Comparsa per la prima volta nel 1880 nella raccolta *Vita dei campi*, in cui anche la novella emblematicamente intitolata *Guerra dei santi* punta ai rapporti tra festa e conflitto, *Cavalleria rusticana* solo tre anni dopo venne trasposta per le scene teatrali da Verga stesso e rappresentata per la prima volta a Torino nel 1884 con interpreti del calibro di Eleonora Duse, Flavio Andò, Cesare Rossi, Tebaldo Checchi. Poi i librettisti Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci ne riadattarono il testo per il celebre dramma musicale di Pietro Mascagni rappresentato per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma nel 1890. Al di là delle differenze che contraddistinguono la novella dalle versioni teatrali, come *Giorno di festa*, *Cavalleria rusticana*, secondo quel *verismo* letterario di cui Verga assieme a Luigi Capuana fu massimo esponente, si svolge in un paese contadino della fine del XIX secolo, nel mattino di Pasqua. Turiddu (diminutivo dialettale di “Salvatore”), tornato dal servizio militare, apprende che Lola, di cui era innamorato, è andata in sposa al carrettiere Alfio. Cerca così di vendicarsi

consolandosi con Santuzza ma, dopo averla sedotta, l'abbandona. Accecata dalla gelosia e dal dolore, Santuzza allora si vendica rivelando ad Alfio che Lola gli è infedele e che mentre lui gira il mondo a guadagnarsi il pane come carrettiere e a comprar regali per la moglie, questa "gli adorna la casa in malo modo", presa com'è dall'amore per Turiddu. All'uscita della chiesa, in pieno rito pasquale, Turiddu invita gli amici al consueto brindisi e lì Alfio, rifiutandosi di partecipare, lo provoca in un duello per lui mortale.

*Cavalleria rusticana*, che solo un giudizio superficiale oggi considererebbe animata da stereotipie morali, al contrario, nel suo impianto conoscitivo, è pervasa da un realismo definito da Verga stesso del "guardare da una certa distanza" e con ironia a quello stesso apparato stereotipico che, proprio perchè posto a distanza criticamente, finisce per dispiegare sulla scena intuizioni antropologiche sorprendentemente moderne circa le dinamiche festive. Intuizioni che hanno a che fare con gli usi linguistici, retorici, simbolici, relazionali del resto subito colti da una vastissima critica qui neppure riassumibile<sup>16</sup>. Intuizioni, per quanto ci riguarda, che mostrano come gli

---

<sup>16</sup> Nel ricordare almeno i nomi di Luigi Russo, Gaetano Ragonese, Adriano Seroni, Gino Raya, Alberto Asor Rosa, Renato Luperini che hanno prodotto fondamentali analisi critico-letterarie dell'opera di Verga, rinviamo, per un quadro d'insieme, al lavoro di Giorgio Santangelo, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 (I ed. 1954).

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

stereotipi borghesi della Sicilia popolare - il tradimento connesso al forzato allontanamento del servizio militare, la gelosia, l'onore familiare, l'amicizia, il sangue, la vendetta, l'omertà, la festa, il duello rusticano - in Verga diventano strumenti ancora una volta tesi a rappresentare le incolmabili discrepanze lasciate aperte dai *giorni invasi* dalla Passione e dai suoi riti. Discrepanze subito evidenziate da un sistema di separazioni spaziali e visive presenti già in un'apposita apertura scenografica:

“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 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 dello zio Brasi, con un'ampia tettoia davanti. Al primo piano, a sinistra, una terrazza con pergolato. Poscia una stradiciuola. Infine la casetta della zia Filomena”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Verga G., “Cavalleria rusticana”, in *Teatro*, p. 9.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Tra molteplici separazioni abitative e architettoniche fatte di siepi, muretti, panche, filari di alberi, tre dominano lo spazio scenico verghiano: 1) la chiesa dove non si mostra mai il rito pasquale che all'interno si svolge; 2) la piazzetta, punto di confluenza di viali e stradine abitate; 3) la caserma dei carabinieri. Nella versione teatrale Verga mantenne esplicitamente la caserma come riferimento a un'arma nazionale pensata come 'piemontese', cioè ancora distante dall'ordine pubblico così com'era gestito nel regno borbonico in vigore solo trent'anni prima e da quello feudale che, proprio nell'anno in cui va in scena *Cavalleria rusticana*, trovava l'ufficiale abolizione nel nuovo assetto giuridico dell'Italia unita. Distanza che, alla fine del dramma, i due carabinieri segnano attraversando di corsa il palcoscenico verso un luogo del delitto che rimane in un fuoricampo dove, s'intuisce, la coppia militare avrà da negoziare con le logiche omertose dei duellanti. Il luogo del duello e della morte come quello della chiesa al cui interno Cristo muore e risorge, pur centrali nell'impianto verista dell'opera, sulla scena rimangono però sempre separati e mai mostrati: il primo richiamato solo alla fine col celebre grido fuoriscena di una donna – “Hanno ammazzato compare Turiddu!” -; il secondo con una serie di veloci entrate e uscite dei personaggi, suoni rituali quali quelli delle campane che ne rimarkano la morale distanza dalla vita delle case, dei cortili, delle strade,

della piazza. Così, ad esempio, nelle parole di Santuzza quando si confida con Gnà Nunzia, madre di Turiddu:

“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. Lasciatemi qui, vi dico! Lasciate che parli con lui quest’ultima volta, per l’anima dei vostri morti!”<sup>18</sup>

Così lo Zio Brasi, lo stalliere - “Vedete, io faccio come il campanaro, che chiama la gente in chiesa, ma lui se ne sta fuori” - e il dialogo tra Turiddu, Gnà Lola e Santuzza:

“Gnà Lola. - Mi disse: vado dal maniscalco per baio che gli manca un ferro, e subito ti raggiungo in chiesa. Voi, che state a sentire di qua fuori le funzioni di Pasqua, facendo una 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”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 15, 18.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Per quanto vi s'intreccino, i segni della festa trovano difficoltà a interferire fattivamente con le azioni che i personaggi compiono sempre in una scena 'silenziosa'<sup>20</sup>, cioè che punta a mettere in primo piano il sottile gioco delle allusioni, delle allegorie, delle metafore, delle politiche di cui viene mostrata l'alterità, la separazione da un'invasione festiva che, non a caso, Verga rappresenta contenuta entro le mura di una chiesa che mai s'apre a dialogare con l'esterno. Richiami alla chiesa e alle campane pasquali giocati ancora come pretesto da Turiddu che abbandona Santuzza per Lola:

“Santuzza. – Non mi lasciare, Turiddu! Senti questa campana che suona?

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 troncane 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!

---

<sup>20</sup> Per un'analisi antropologica delle articolazioni retoriche e simboliche del silenzio nei diversi ambiti poetico-narrativi del folklore siciliano si v. di Mauro Geraci, *Il silenzio svelato. Rappresentazioni dell'assenza nella poesia popolare in Sicilia*, Roma, Meltemi, 2002.

Turiddu. – Sei pazza!

Santuzza. – Non ci andare! Non andare in chiesa a far peccato oggi! Non mi fare quest'altro affronto di faccia a quella donna. [...] Turiddu! Per questo Dio che scende nell'ostia consacrata adesso, non mi lasciare per la gnà Lola!”<sup>21</sup>

In uno studio dell'impianto conoscitivo dell'opera, già avviato da Antonio Gramsci nelle note pagine sugli intellettuali siciliani<sup>22</sup>, la rappresentazione della Pasqua in *Cavalleria rusticana* è sostanzialmente diversa da quella in uso presso i numerosi folkloristi siciliani come Giuseppe Pitrè, Salvatore Salomone Marino, Lionardo Vigo, Serafino Amabile Guastella, Francesco Pulci attivi negli stessi decenni in cui operò il drammaturgo<sup>23</sup>. Certo, comprese già Ugo Ojetti, parte del successo dell'opera verghiana fu dovuto “all'esotismo, alla violenta rarità e stranezza dei tipi, così che per molto tempo e per molte menti superficiali tutta la Sicilia parve fotografata nel gesto di Turiddu che morde

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>22</sup> Gramsci A., *Passato e presente*, pp. 281-282.

<sup>23</sup> Per una complessiva ricostruzione documentaria del clima intellettuale in cui operarono i demologi siciliani di fine Ottocento rinviamo ai lavori di Giuseppe Cocchiara e di Giovanni Battista Bronzini.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

l'orecchio a comparire Alfio"<sup>24</sup> per invitarlo, silenziosamente e fuori dalle scene festive, al finale duello. L'insieme delle funzioni pasquali in Verga tuttavia non sembra essere ripreso solo per quel gusto borghese e aristocratico del "buon selvaggio", per un esotismo rusticano da assecondare in zuccherate scenette di folklore locale; né quale insieme rituale di una *performance* folklorica da inscenare per assecondare curiosità tipologiche, filologiche, elencative, descrittiviste, sulla falsariga degli studi demologici che riempivano il tardo romanticismo siciliano. L'assunzione della Pasqua in Verga non coincide cioè con le coeve descrizioni riportate dai demologi, spesso con fonti di seconda mano e, come in questo Venerdì santo ad Aidone (Enna) descritto da Pitrè, concentrate esclusivamente sugli apparati visivi, teatrali della festa:

"Durante tutta la Settimana di Passione, ogni sera la cattedrale di Aidone è piena di popolo. Le donne da un lato, sono sedute sulle sedie portate da casa; gli uomini dall'altra parte all'impiedi; i ragazzi in numero grandiosissimo, stanno arrampicati sulle colonne, si accovacciano nella pila dell'acquasanta e accompagnano, a suon di nacchere e tabelle, la parola del predicatore, che pochi ascoltano e nessuno capisce.

---

<sup>24</sup> Ojetti U., "Il teatro di Giovanni Verga", p. 185.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

La sera del Venerdì Santo la predica si converte in rappresentazione. Sull'altare maggiore è innalzata una grande croce con un crocifisso mobile. Attorno fanno la guardia i civili del paese, incappucciati di bianco; da un lato le Marie in carne e ossa piangono e si disperano. A un certo punto il predicatore si volge ai civili e grida:

- Abbassate quel braccio che condanna i Filistei! Ed il braccio è staccato dalla croce e pende lungo il tronco. Quindi il predicatore continua a parlare e poi esclama:

- Abbassate l'alto braccio, che condanna i Giudei. Ed il secondo braccio è lasciato pendere lungo il corpo.

Finalmente il predicatore ordina che tutto il corpo sia staccato dalla croce e posto in una bara di cristallo. E i civili eseguono l'ordine, mentre la banda municipale, suonando la marcia funebre, penetra nella chiesa dalla porta principale e la bara è sollevata dai civili, che la portano in processione”<sup>25</sup>.

L'uso retorico della Pasqua in Verga è, cioè, molto discordante rispetto a quello spettacolarista in voga negli 'idilli di religiosità popolare' prodotti dalla demologia siciliana della quale, per riportarne un altro stralcio, entrò a far parte il Venerdì santo di Isnello, sulle Madonie, vicino Palermo, così descritto nel 1899 da Cristoforo Grisanti:

---

<sup>25</sup> Pitrè G., *Cartelli, pasquinate, canti, leggende del popolo siciliano*, pp. 229-230.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

“[...] la processione ha luogo dalla prima ora di notte in poi, e parte essa dalla chiesa di S. Michele Arcangelo, dove ha sede la pia Congregazione che ne ha cura. La processione, circa l’ave, ti viene annunciata dagli squilli lamentosi di una tromba e dai tum-tum cupi e alternati di un tamburo, che t’ispirano malinconia, dalla piazzetta di quella chiesa.

[...] Questa processione però non sempre si esegue colla medesima solennità. Se si conduce l’immagine di Gesù in croce, steso sur una bara portata da otto alabardieri vestiti all’antico costume romano, che il popolino chiama *lapardei*, e quella dell’Addolorata, essa, perché semplice e modestissima, viene detta *nica* (piccola) o della *sulità*; se poi per mezzo di persone, tutte in costume orientale si rappresentano i principali fatti e i più importanti misteri del Nuovo Testamento, a partire dall’Annunziazione della Vergine alla morte di Gesù, allora la processione vien detta grande o *casazza*, perché davvero ci è il bisogno di molta gente, di molte cure e di molte spese per riuscirvi.

[...] E già la chiesa, dond’essa dee partire, è piena dei personaggi, che, ben vestiti e truccati, vi si sono condotti dalle case loro per vie men frequentate; ciascuno dei rettori ha chiamato lo appello dei componenti il gruppo suo; il direttore in capo li ha visitati ed approvati; ha già dato gli ordini; vengono sparati dei grossi mortaretti di avviso; la tromba squilla lamentosa, il tamburo vi associa i suoi colpi gravi e malinconici; ed eccoti, secondo l’ordine cronologico stabilito nella sua famosa tragedia in tre atti: Il riscatto di Adamo nella morte di Gesù Cristo, detta volgarmente *Mortorio*, da Filippo Orioles.

[...] Preceduti da una stella luminosa e raggianti, vengono tosto su magnifici cavalli, in mancanza di dromedari, e per offrirgli i loro doni i tre Magi dall’aspetto diverso, cui

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

sieguono, a piedi e su cavalli e muli anch'essi riccamente bardati, e guardie e paggi e valletti; indi Erode ed i rabbini consultanti i libri dei profeti, e conturbati; la fuga della Santa Famiglia in Egitto; la cruda strage degli innocenti; il ritorno di Gesù, Maria e Giuseppe dall'Egitto; Gesù e la Samaritana al pozzo di Sicar; Gesù e la resurrezione di Lazzaro; l'entrata solenne di Gesù co' suoi Apostoli in Gerusalemme fra turbe di fanciulli cantanti il pio osanna al Figliuolo di Davide; il Consiglio degli Scribi e de' Farisei, che, sotto la presidenza del sommo sacerdote Caifas, dichiara Gesù degno di morte; Gesù con gli Apostoli nell'orto degli ulivi; Gesù tradito da Giuda, arrestato dalla soldatesca e incatenato; condotto innanzi a Caifas, ad Anna, ad Erode, a Pilato; Gesù legato alla colonna, flagellato e contornato di spine, quale re da burla mostrato al popolo da Pilato e condannato a morte; Gesù fra i due ladroni, sotto il peso della croce aiutato dal Cireneo; incontrato da Giusa, dalla Veronica fra schere di soldati, che, preceduti dalle bandiere romane e scortati da un manipolo di cavalieri, i quali stanno ai cenni del loro prefetto e delle trombe, lo incalzano, respingendo coi loro numerosi flagelli la Madre di lui e le pie donne, al Calvario sino a farlo cadere, a quando a quando, per la feroce ebbrezza, a terra sotto il peso della croce.

Che scena commovente non è quella! Gli animi tutti vengono scossi senza volerlo, e il popolo, commosso e piangendo, grida ogni volta: Viva la misericordia di Dio!

Sieguono indi Giuda impiccato a un albero, cui intorno tripudiano parecchi demoni; Gesù in croce, cui seguono Longino ed il Centurione ravveduti e pentiti; indi in aspetto orribile la Morte e il Demonio, che schizza fiamme, rabbiosi e incatenati ai piè di una croce sorretta da un angiole; Gesù depresso sulla bara preceduta dal clero e portata da dodici alabardieri; Maria con l'apostolo Giovanni e le sante donne; Giuseppe e Nicodemo portanti gli unguenti e gli

aromi colla sindone per ungerlo, avvolgerlo e seppellirlo; da ultimo l'Addolorata, cui siegue grande calca di popolo"<sup>26</sup>.

No. L'inaspettato successo di *Cavalleria rusticana* fu dovuto a qualcosa di diverso da una semplice ripresa del teatro folklorico di Pasqua. A dimostrarlo è il fatto che, come s'è visto, le appariscenze della Settimana santa e del duello, che qualsiasi folklorista romantico non avrebbe perso occasione di porre al centro delle proprie etnografie e che Verga avrebbe potuto inscenare in una colorata, esotizzante ed esaltante rappresentazione scenografica della Pasqua in Sicilia per di più compiacente ai dettami scientifici della demologia, in tutto il dramma rimangono paradossalmente sempre fuori da un campo scenico dove, invece, i personaggi si muovono in fretta tra luoghi pubblici *di mezzo*: la chiesa, la piazza, la caserma. Dimensione *di mezzo*, architettonica e conoscitiva, che, quale tratto decantato dal verismo, poi dalla *scepsis* pirandelliana, dal realismo letterario siciliano, certo affascinò Verga ma che in *Cavalleria rusticana* sembra voler alludere ancora a qualcosa di diverso anche dal generale privilegio dato ai luoghi dell'estraniamento critico, della riflessione pubblica e peripatetica, della maieutica, insomma di quel "guardare da una certa distanza" che Verga pur

---

<sup>26</sup> Grisanti C., *Folklore di Isnello*, pp. 65-68.

cercò di perseguire nei suoi lavori<sup>27</sup>. Nel lasciare fuori scena gli spettacoli di Pasqua e del duello vendicativo, quali stereotipi di un 'Oriente' siciliano assieme folkloristico e demologico, lo scrittore si concentra, invece, sulle dicerie, sulle retoriche partecipazioni dei personaggi al rito pasquale, sul morso all'orecchio, sull'abbraccio tra Alfio e Turiddu che, come riporta l'amico Federico De Roberto, autore de *I Vicerè*, Verga ebbe modo di scoprire da bambino assistendo senza comprendere a una sfida dal balcone della sua casa catanese avvenuta tra il figlio del portiere e un tale con cui litigava. L'abbraccio nel pieno della lite sembrò al bambino di pacificazione: seppe poi che era di sfida mortale. E non si tratta neppure di un'attrazione documentaria per i tipi sociali simile a quella che Verga ebbe anche modo di ereditare da Capuana come dalla Commedia dell'Arte, dalla *commedia all'improvviso* diffusa nella Sicilia del Settecento, dal "Teatro del Mondo" di Carlo Goldoni come dal più tardo teatro dialettale borghese di Nino Martoglio e Giovanni Girgenti. Se passava dallo studio accurato della mimica, della gestualità, della presa di contatto tra i personaggi di

---

<sup>27</sup> Le implicazioni socioculturali connesse ai luoghi 'di mezzo', cioè destinati all'esercizio di un sapere auto-critico e di una pubblica riflessione - dalle prospettive aediche, tragiche e sofistiche nella Grecia antica ai quelle dei *griot* in Africa sub-sahariana, fino alla piazza nella canzone narrativa dell'Europa contemporanea - sono state indagate da una copiosa letteratura storico-antropologica. Qui ci limitiamo a segnalare lavori quali quelli di Marcel Detienne, Meyer Fortes e Robin Horton, Bruno Gentili, Mauro Geraci, Roberto Leydi, Allardyce Nicoll, Rudolf Schenda, Paul Zumthor.

testi teatrali dialettali quali *I mafiusi di la Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaetano Mosca<sup>28</sup>, Verga ricerca comunque una rappresentazione differente da quella macchettistica della commedia delle maschere.

Sorprendentemente puntata sulla rimessa in discussione di *tipi e tradizioni* che la nascente demologia aveva al contrario bisogno di attestare, classificare e conservare una volta per tutte in voluminose biblioteche di folklore, il verismo di Verga non s'arresta agli stereotipi che, una volta segnalati, vengono, al contrario, sgombrati via dalla scena critica, così come sgombrato viene il teatro rituale di Pasqua, tutto relegato all'interno gremito di una chiesa che non si vede, che non esercita alcuna funzione catartica, espiatoria, propiziatoria nell'evitare il duello, il delitto, la morte. Nello stesso tempo la piazza, da stereotipo dello stazionamento paesano si fa luogo fugace di attraversamento da parte di uomini e donne che, con contraddittorie allusioni, svelano il loro codice 'silenzioso' di comportamento di cui viene così fortemente marcata la distanza,

---

<sup>28</sup> Scritta nel 1863 dai palermitani Giuseppe Rizzotto, attento attore popolare, e dallo scrittore Gaetano Mosca che aveva anche compiuto studi giuridici, la commedia *I mafiusi di la Vicaria* ebbe notevole successo in molte città italiane e costituisce uno dei primi esempi di teatro dialettale siciliano. Ambientata nelle antiche prigioni di Palermo (*Vicaria*) il successo dell'opera fu dovuto al fatto che portava in scena l'intreccio complesso e ambivalente che legava il mondo dei quartieri popolari palermitani a quello di una mafia qui ancora intesa come malavita, come 'malandrineria' di cui vengono descritte le forme di vita, il gergo, le abitudini, le retoriche, la moralità, il vestirsi, l'atteggiarsi.

la separazione, la distinzione rispetto ai cori giubilanti e invasivi imposti dalla Pasqua. I personaggi di *Cavalleria rusticana* disegnano, in altre parole, un varco d'azione intermedio tra la ritualità pasquale che dilaga in paese e il groviglio irrisolto delle tensioni sentimentali che ne resta interamente al di fuori. Al contrario delle opere di Lanza che descrivono il festivo assedio delle strade, qui l'invasione della festa è resa tramite un paradossale ritiro dalle scene, arginata com'è tra le mura di una chiesa che mai esplode e s'apre alla vista di uno spettatore che, così, può esplorarne il *di fuori*, da quella posizione *terza* ricreata da Verga, con la sua rete di sottintesi, silenzi, slittamenti di senso, criptiche allusioni, gesti mafiosi che diventano il vero centro esplicativo e la vergogna vera del dramma o (per riprendere l'espressione del poeta dialettale siciliano Alessio Di Giovanni, amico dello stesso Verga) dell'"inferno siciliano"<sup>29</sup>.

Tale distanza antropologica, negli stessi anni Venti in cui comparvero le opere di Lanza, è rilevata anche da Francesco Perri, narratore non siciliano ma nato a

---

<sup>29</sup> Composti dal noto poeta e drammaturgo dialettale Alessio Di Giovanni intorno al 1895, i sonetti raccolti sotto il titolo di *'Nfernu veru* ("Inferno vero") dovevano costituire una sorta di grande poema dedicato allo sfruttamento e ai drammi sociali dei *carusi*, giovani minatori delle zolfare siciliane. Il progetto ambizioso non fu mai portato a termine ma alcuni sonetti furono pubblicati sparsi in riviste e altre raccolte poetiche. Per una lettura integrale dei sonetti si veda il puntuale lavoro curato da Aurelio Grimaldi, con un saggio introduttivo di Vincenzo Consolo, *'Nfernu veru. Uomini e immagini dei paesi dello zolfo*, Roma, Edizioni Lavoro, 1985.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Careri, vicino Reggio Calabria, nel 1885, da una famiglia di agricoltori e che, sin da bambino, ebbe modo di frequentare i luoghi delle feste seguendo il padre Vincenzo, organista e cantore, nonché compiendo i primi studi nel seminario vescovile di Gerace prima di laurearsi in giurisprudenza con una tesi sulle colonie italiane. Pubblicati, con l'apprezzamento di Benedetto Croce, il poema *Rapsodia di Caporetto* e il primo romanzo *I conquistatori*, in cui denuncia l'illegalità della repressione fascista, per partecipare al premio Accademia Mondadori bandito nel '27 Perri scrive *Emigranti*, romanzo costruito, affermò, su "un materiale che conoscevo da bambino e che avevo nel cuore", cioè sui ricordi delle feste popolari e della sua partecipazione alle lotte per la rivendica bracciantile dei beni demaniali per le quali subì una condanna a due mesi di carcere. Pubblicato nel '28, le vicende di *Emigranti* si situano nella lezione memorabile che le fasce contadine di Pandore - "i pandurioti senza sangue" - avevano deciso di infliggere ai "galantuomini", cioè ai

"Grossi proprietari di Platì, di S. Ilario e di Siderno che avevano, in altri tempi, con l'inganno, la violenza, e valendosi delle magistrature e delle influenze politiche, usurpate quasi tutte le terre demaniali del Comune, e per colmo del dispetto si servivano ora di braccia forestiere per coltivarle. Ancone, il Carruso, i piani di Angelica, Flavia, i Baronali: tutta terra usurpata,

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

sangue dei poveri, beni collettivi del Comune, che poteva essere il più ricco della provincia e invece era tra i più poveri, e doveva mandare i suoi figli in America, in un altro mondo, a procacciarsi un tozzo di pane. Il paese, chiuso in un cerchio di ferro da quei vasti latifondi, passati, non si sapeva come, nelle mani dei signori forestieri, non respirava se non per quel tanto che piacesse ai padroni di farlo respirare. Per far legna, per pascolare, per coltivare un po' d'ortaglia, per seminare un pugno di grano bisognava passare il lustrissimo ai signori, i quali si davano l'aria di proteggere e beneficiare il Comune, mentre si nutrivano del suo sangue e si godevano i suoi beni. E ciò senza contare qualche acconto in natura, prelevato di quando in quando tra le ragazze più belle del paese.

Altre volte si era tentato di rivendicare quei benedetti terreni demaniali, e molti erano stati gli agenti delegati a risolvere l'annosa quistione; ma alla resa dei conti non si era mai concluso nulla. I signori avevano sempre trovato il modo di eludere la legge, se pure qualcuno si era mai proposto veramente di applicarla: perché, a guardarci bene in fondo, tutti quei magistrati che venivano da lontano, e dimostravano, a parole, tante buone intenzioni verso gli interessi del popolo, erano poi d'accordo con gli usurpatori per gabbarlo. E il Governo, beato lui! teneva mano”<sup>30</sup>.

Già nella prima parte del romanzo, incentrata sulle lotte contadine per la defeudalizzazione delle terre vissute come ultima spiaggia prima della forzata emigrazione, la rivendicazione della giustizia sociale è subito associata ai

---

<sup>30</sup> Perri F., *Emigranti*, pp. 9-10.

paradigmi della Passione, laddove molti manifestanti vennero arrestati come sediziosi:

“Rocco Blèfari legato diceva lui – come Gesù Cristo, e innocente come lui, con sulle spalle la giacca dalle maniche rigonfie che gli penzolavano e gli sbattevano sui fianchi, in mezzo ai carabinieri armati, avanzava come a tentoni, annichilito. Le tracolle bianche, le giberne, le strisce rosse dei pantaloni, i grandi cappelli a due corni, i sottogola, gli facevano ricordare le figure dei giudei, di quei soldati romani intorati e muscolosi, che venivano esposti la settimana santa nel Sepolcro, ai lati del piccolo Cristo livido e sanguinante. Come quel Cristo egli veniva condotto davanti ai Tribunali! E la Giustizia? Ah! Quella bella signora dalle poppe prosperose e dalla bilancia! – L’ho detto io, che era una bottegaia... una specie di Porzia Papandrea!”<sup>31</sup>

I braccianti sperimentano così l’estraneità verso ogni forma di potere e a Rocco Blèfari

“I pensieri gli s’ingarbugliavano, dubitava di tutto, della giustizia, dell’autorità, del Governo: tutto gli sembrava falso, precario, inutile, e si vedeva ingannato da ogni parte, lui povero contadino ignorante, che non sapeva farsi le proprie ragioni, perché non sapeva leggere e scrivere. Un grande sconforto lo invadeva, lo sconforto dell’uomo davanti all’ingiustizia. Si

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

sentiva oppresso da una paurosa solitudine, la solitudine dell'ignorante che in ogni potere vede un'insidia e odia tutti i poveri”<sup>32</sup>.

La dimensione festiva tuttavia compare soprattutto nella seconda parte del romanzo, in relazione alle condizioni del ritorno in Calabria dei braccianti che le congiunture politiche ed economiche avevano di fatto costretti all'espatrio negli Stati Uniti d'America, in quella che, ai primi del Novecento, si rivelò come la prima, massiccia ondata migratoria degli italiani. Dopo una “letizia pasquale” rotta dai pianti, dalle “alte grida”, dal “corrotto lamentoso” di tutto un paese che una lettera, appena giunta dal Massachusetts, aveva informato della morte di Peppe Liano, minatore rimasto “schacciato in una galleria di carbone”, la dimensione festiva ricompare una mattina di domenica, quando la bottegaia Porzia Papandrea, sulla scalinata di una chiesa, maledice pubblicamente la figlia Vittoria, colpevole di avere infranto il patto matrimoniale stretto con Pietro Blèfari prima che questi partisse per gli Stati Uniti, unendosi con lo squallido latifondista massaro Bruno Ceravolo che, dopo la morte della moglie, “consumava le sue rendite nelle bettole e nei suoi numerosi amori vedovili”. Il pellegrinaggio al santuario della Madonna di Polsi, ai piedi dell'Aspromonte,

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 32.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

prosegue poi l'attenzione di Perri nei confronti di uno scenario festivo che qui viene tanto minuziosamente esposto nei suoi più effervescenti aspetti simbolici e coreutico-musicali, quanto presentato come sordo alle richieste di grazia e alle impellenze lavorative dei braccianti. Mariuzza, in particolare, nonostante vi fosse stata condotta dal marito Gesù Blèfari (il nome non è casuale) con la speranza ultima di un miracoloso intervento della Madonna, morirà stroncata da una tremenda malattia venerea che Gesù stesso le aveva inoculato, avendola a sua volta contratta in un rapporto occasionale con una prostituta avuto in Pennsylvania. Nel quadro festivo della Madonna di Polsi, in cui l'altisonanza del rito corrisponde alla sua "impassibile" sordità rispetto ai bisogni sociali, Perri colloca pure l'intervento omicida del massaro Bruno Ceravolo che, con una coltellata, uccide Pietro avendolo scorto, tra le masse processionali, baciare Vittoria, colei che (in un ritorno dello schema verghiano) Pietro avrebbe dovuto sposare come stabilito prima della sua partenza in un'America da cui era tornato da soli due giorni.

“- Accorrete, accorrete, cristiani! Si ammazzano!

La via davanti al mulino rigurgitava di gente che precedeva la statua della Madonna. La Vergine era a una cinquantina di passi. Portata a spalla da venti pellegrini robustissimi

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

ondeggiava lentamente su quel mare di teste, tutta luccicante di ori e di sole, col suo sorriso impassibile e il suo occhio fisso sul popolo”<sup>33</sup>.

*Emigranti* culmina, infine, nell’alba tragica di un Venerdì santo in cui la morte del Gesù Nazareno nella sacra rappresentazione corrisponde a quella del bracciante Gesù Blèfari, che “peggiorava ogni giorno” sempre a causa della letale malattia americana. Tema del Gesù-contadino che, del resto, diverrà un motivo centrale nel Novecento letterario meridionale, dal *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi a *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro, fino al *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*, poema scritto da Buttitta che così presenta una Passione in cui a morire come Cristo, sotto i colpi dei mafiosi latifondisti, è il bracciante Salvatore Carnevale, sindacalista socialista assassinato a Sciara (Palermo) nel 1955:

*“Ancilu era e non avia ali  
non era santu e miraculi faccia,  
ncelu acchianava senza cordi e scali  
e senza appidamenti nni scinnia;  
era l’amuri lu so capitali*

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 104.

*e sta ricchezza a tutti la spartia:*

*Turiddu Carnivali numinatu*

*e comu a Cristu muriu ammazzatu.*

[...] *Sidici maggiu, l'arba ncelu luci,*

*e lu casteddu àutu di Sciara*

*taliàva lu mari chi straluci*

*comu n'artaru supra di na vara;*

*e fra mari e casteddu una gran cruci*

*si vitti dda mattina all'aria chiara,*

*sutta la cruci un mortu, e cu l'aceddi*

*lu chiantu ruttu di li puvireddi”<sup>34</sup>.*

Tema, questo, che Buttitta riprende in *A crucifissioni, Ncuntravu u Signuri e Un cristu ncruci* dove il “campanile alto” mai s’abbassa ad ascoltare i drammi di un “popolo” silente, addormentato da secoli di sottomissione e sfruttamento, votato

---

<sup>34</sup> Traduzione: “Angelo era e non aveva ali / non era santo e miracoli faceva, / saliva in cielo senza corde e scale / e senza sostenersi ne scendeva; / era l’amore il suo capitale, / questa ricchezza a tutti la spartiva: / Salvatore Carnevale nominato / e come Cristo morì ammazzato. [...] Sedici maggio, l’alba in cielo splende, / e il castello alto di Sciara / guardava il mare che luceva / come un altare sopra di una bara; / e tra mare e castello quel mattino / una grande croce si vide all’aria chiara, / sotto la croce un morto, e con gli uccelli / il pianto dei poveri a diretto”. Buttitta I., “Lamentu pi Turiddu Carnivali”, pp. 105, 111. Riguardo alla genesi e alla diffusione presso i cantastorie del *Lamentu pi Turiddu Carnivali* che costituisce una delle più alte pagine della poesia dialettale siciliana v. Geraci M., *Le ragioni dei cantastorie*, pp. 42-52.

all'attesa vana e rassegnata di un giorno in cui Cristo, scendendo davvero dalla croce, farà sì che il prete non avrà più bisogno di dire messa e il sagrestano di suonare le campane; o in *Mafia e parrini* dove, nella sotterranea stretta di mano tra mafia e clero, se la chiesa "alza la croce" la mafia "punta e spara", se la chiesa "minaccia inferno", la mafia "la lupara"<sup>35</sup>. In modo simile, nel finale di *Emigranti*, l'annuale rappresentazione della Passione dove Gesù muore ma risorge, rimane sorda al dramma di un altro Gesù, più vero di quello recitato sul Calvario: Gesù Blèfari, bracciante, emigrante calabrese che si spegne per sempre in un silenzio domestico ancora invaso e sopraffatto dai maestosi canti, esterni ed eterni, del Venerdì santo e delle sue folle rigurgitanti.

"La mattina del venerdì santo volle scendere dal letto per vedere la processione. Lo misero sopra una sedia vestito alla meglio, lo coprirono con un mantello di orbace, perché l'aria della mattina era ancora fresca parecchio, specie prima del levarsi del sole, e lo portarono sulla strada.

All'alba del venerdì di passione a Pandore si fa una processione che è come una specie di rappresentazione sacra. Si finge il trasporto del Corpo Santo al sepolcro. La chiesa quella mattina rigurgitava di gente. Tutto il popolo, come di consueto, era convenuto alla mesta

---

<sup>35</sup> Buttitta I., "A crucifissioni", in *Io faccio il poeta*, pp. 94-101; "Ncuntravu u Signuri", *ibidem*, pp. 79-81; "Un Cristu ncruci", in *La peddi nova*, pp. 133-137; "Mafia e parrini", in *Lu trenu di lu Suli*, pp. 77-78.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

cerimonia quando appena imbiancava il crepuscolo. Allora che apparve sull'altare la croce, un'immensa croce piatta di legno, con un lungo sudario appeso alle braccia, la Palamara, col suo vocione baritonale, intonò un inno maestoso al segno della redenzione: *Evviva la cruce surgenti di gloria...*

Poi la processione uscì dalla chiesa diretta a una collina chiamata il Calvario. Quando giunse in fondo alla Ruga Grande il sole non era ancora spuntato sul mare. Come un'immensa aureola di luce era nel cielo, una luce argentea, nella quale tremolavano leggermente le cime degli olivi. In testa alla processione era la croce che ondeggiava funerea, nell'aria limpida della mattina, in mezzo alle piccole case tristi che parevano anch'esse in lutto. Seguiva il Cristo morto, un piccolo Cristo di legno, come un adolescente di dodici anni, portato a spalla da otto giovani che avevano in testa grosse corone di spine. Aveva i ginocchi e i gomiti scorticati, le membra livide e i capelli e la barba impastati di grumi di sangue.

Dietro il Cristo veniva una piccola comitiva di cantori: Don Gianni Cùfari, Don Gialormo il capo guardia, il Galeoto e pochi altri tra i più celebri bestemmiatori del paese. Leggevano in certi libriccini manoscritti una serie di distici che cantavano a voce spiegata. A essi rispondeva il popolo in coro. Dopo i cantori era una grande statua della Madonna Addolorata, con un ampio panno nero sul mantello turchino, un piccolo crocifisso snodato sulle braccia, e le sette spade nel petto. Il popolo mesto seguiva a capo scoperto salmodiando. Dicevano i cantori: *Gesù mio, con dure funi, / le tue mani chi mai legò?* Rispondeva il popolo picchiandosi il petto: *Sono stato io, l'ingrato! / Gesù mio, perdono e pietà.*

Il canto saliva in mezzo alle case silenziose, triste, lugubre come un lamento, e più triste lo rendeva il bisbiglio dei passeri che negli intervalli si udiva venire dai tetti. Le finestre erano

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

socchiuse, le porte serrate, i volti erano tutti mesti. Sembrava che quel popolo povero, che aveva negli occhi e nei vestiti tanti segni di sofferenza e di miseria, si accusasse con un lamento corale della passione del Dio-Uomo. Dicevano i cantori: *Gesù mio, d'acute spine / il tuo capo chi incoronò?* Rispondeva il popolo: *Sono stato io, l'ingrato! / Gesù mio, perdono e pietà.*

Gèsu guardava la processione avanzare, con un leggero tremito nelle mani, gli occhi già quasi senza sguardo, emaciato come un'ombra. Ricordava appena, in quel residuo crepuscolare di vita che gli rimaneva, i giorni quando egli andava in chiesa a cantare, quando la sua bella voce tenorile scandiva per le vie del paese il distico doloroso. Rocco si era inginocchiato alla sua destra, e Mariuzza alla sua sinistra. Si picchiavano il petto e lacrimavano silenziosamente. Il popolo che passava li commiserava nelle pause del canto. La Madonna, col suo bel volto affilato e dolente, due grosse lacrime immobili sulle guance, pareva guardasse il malato e dicesse: "Non vedi che piango anch'io, non vedi che soffro anch'io? Tutto è dolore nel mondo".

[...] Giusa si avvicinò al fratello, e osservando che la testa gli era caduta pesantemente sul petto, gli mise una mano sulla spalla e lo chiamò con dolcezza. La bocca del malato era aperta in modo macabro, e un filo di bava gli scendeva sul petto. Gli occhi erano socchiusi ma senza sguardo.

- Pa'... o pa'..., - fece Giusa spaventata, a bassa voce, - venite qua, mi pare sia morto.

Rocco si avvicinò e si chinò sul malato.

- È morto, figlio benedetto, è morto! Non gridare che non oda quella poveretta - e accennava a Mariuzza. - Aiutami a portarlo in casa.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

E mentre il padre e la figlia portavano a braccia il povero morto su per la scala, il canto espiatorio veniva da lontano con l'aria fresca della mattina. Dicevano i cantori: Gesù mio, di fiele e aceto / le tue labbra chi abbeverò? Il popolo rispondeva: Sono stato io, l'ingrato! / Gesù mio, perdono e pietà”<sup>36</sup>.

Il motivo di un'invasione festiva parallela, compresente ma al tempo stesso disgiunta dal piano dei conflitti e della morte sociale, torna, a circa un secolo dalle opere di Verga e Perri, oltre che in Lanza e Bonaviri nella descrizione della *semana santa* andalusa che Sciascia, con l'apporto fotografico di Ferdinando Scianna, propone nel diario di viaggio *Ore di Spagna*, “in una sorta di trasversale giuoco di specchi, la Sicilia si riflette nella Spagna e la Spagna nella Sicilia”<sup>37</sup>. L'incombenza della ritualità pasquale qui è equiparata a quella della guerra civile spagnola combattuta dal 1936 al '39 fra i nazionalisti antimarxisti (*nacionales*) ed i *republicanos* composti da truppe governative e sostenitori della Repubblica spagnola. Guerra sanguinosa, terminata con la sconfitta della causa repubblicana che portò alla dittatura franchista. Sciascia, in particolare, fa riferimento alla presa di Siviglia condotta dal generale Gonzalo Queipo de Llano

---

<sup>36</sup> Perri F., *Emigranti*, pp. 107-110.

<sup>37</sup> Tedesco N., “Nota”, in Sciascia L., *Ore di Spagna*, p. 121.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

che, col massiccio sostegno della radio e dei militari inviati dall'Italia fascista e dalla cavalleria mora, invase la città adoperando gli stessi circuiti propagandistici e processionali della *semana santa*:

“Di ‘settimane sante’ luttuosamente fastose, cupe, isteriche (e con una più o meno celata controparte di esplosione vitalistica, liberatoria, quasi orgiastica), a un siciliano della mia età non solo non manca memoria, ma gli basta fare qualche chilometro, e specialmente verso i paesi dell’interno, per ritrovarne qualcuna non ancora guastata da interventi innovatori o di pseudo-restauro. [...] Intanto, è da dire che la ‘semana santa’ andalusa dura propriamente una settimana, dalla domenica delle Palme al sabato della Resurrezione. Processioni che si dipartono da ogni quartiere, girano per la città dal primo pomeriggio a notte alta, si sfiorano, si intersecano, sembrano cercare un punto di confluenza al tempo stesso che invece se ne diramano. A guardare dall’alto la città percorsa dalle processioni, è da credere si avrebbe l’impressione di un continuo movimento centripeto e centrifugo, da caleidoscopio. E a Siviglia, stando al centro della città, che è come dire al centro del vortice delle processioni, viene da pensare che il generale Queipo de Llano si sia servito dell’itinerario che le processioni percorrono nella ‘semana santa’ per impadronirsi subito, la stessa notte dell’*alzamiento* dei militari, della città: con la trovata di far girare per tutta la notte i pochi carri di cui si disponeva e dando l’impressione di averne tanti da poter subito abbattere il sollevamento popolare. Avrà avuto una cinquantina di carri; ma i cittadini avranno creduto ne avesse una miriade, per cui intanati in casa se ne sono stati quelli che in altri luoghi della

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Spagna, con diversa fortuna, sono invece scesi a combattere nelle strade. Così a noi sembra di assistere a una miriade di processioni; e forse sono meno di cinquanta. Ma sono già tante; e durando un'intera settimana sembrano moltiplicarsi. Sette giorni, uno appresso all'altro: e ogni giorno tutto si acquieta all'alba, e per poche ore; ore in cui le strade sono invase da alacrissimi nugoli di spazzini che raschiano lo strato di cera che le migliaia di candele hanno sgocciolato e dissolvono il forte sentore di ammoniaca che vicoli e cortili esalano, restituendoli all'ineffabile profumo delle zagare<sup>38</sup>.

L'associazione tra *semana santa* e guerra torna anche quando Sciascia descrive la processione armata della polizia che a Granada, con lo stesso passo, si svolge contestualmente a quella della Passione:

“Tra il fercolo col Cristo confortato dall'Angelo (e con San Pietro che dorme discosto) e quello della Madonna – un cono di spumeggiante ricamo bianco ed oro con al vertice una testa di bambina – la polizia sfila interminabilmente, generale e ufficiali che aprono la sfilata, ciascuno portando quella specie di alabarda che in Sicilia è delle confraternite artigiane. I lunghi fucili, nuovi o ben lubrificati, inclinati sulla spalla destra, la canna verso l'alto; le mitragliette corte e leggere impugnate invece dalle donne-poliziotto, il dito sul grilletto. E sono tante, le donne in divisa e mitraglietta. Davvero ce ne sono tante nella sola Granada? Ma

---

<sup>38</sup> Sciascia L., *Ore di Spagna*, pp. 33-34.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

un po' rassicura, di queste donne-poliziotto armate e quasi tutte prive di dolcezza nel volto e nel corpo, il passo ondulante che accentua quelle forme che la divisa nasconde: il passo che tengono tutti quelli che vanno in queste processioni – due laterali, uno a destra e uno a sinistra, uno in avanti – ma che in loro acquista un che di avanspettacolo, quasi un ricordo della 'mossa' che gli spettatori dei café-chantant una volta invocavano. Questo passo, che è anche dei portatori dei fercoli, dà a momenti il sospetto che appunto per loro sia stato inventato, a nascondere l'ubriachezza che ad un certo punto non può non prenderli, considerando i fiaschi di vino che quasi ad ogni fermata entrano sotto i fercoli. Stanno, sotto ogni fercolo, cinquanta portatori, nascosti da cortine: e se ne vedono i piedi, scalzi o calzati di scarpe come da tennis. La fatica, l'aria irrespirabile, il vino, rendono necessario, ogni paio d'ore, il cambio. Ed è pensando al loro numero, e alla legione di incappucciati che seguono ogni fercolo, che ci chiediamo se sono venuti anche da loro i tanti voti che il Partito Socialista ha avuto»<sup>39</sup>.

Nella narrativa sciasciana, inoltre, gli aspetti politici e bellici connessi alla festa costituiscono un argomento di riflessione inaugurato ben prima del 1988 in cui esce *Ore di Spagna*. Già ne *L'antimonio*, racconto del '58 aggiunto nel '61 a *Gli zii di Sicilia*, Sciascia si era infatti soffermato sulle connessioni, non solo riconducibili al mito giudaico-cristiano, che continuano a legare la Settimana

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

santa alla guerra, la Spagna alla Sicilia, narrando l'evoluzione spirituale di un giovane minatore siciliano il quale, per sfuggire al lavoro pericolosissimo nelle cave di zolfo, si fa arruolare nelle truppe italiane che fiancheggiano l'esercito franchista e parte per combattere in Spagna contro i repubblicani. Man mano che comprende le congiunture internazionali della guerra civile, s'accorge di essere dalla parte sbagliata rischiando la vita per ideali contrari agli interessi della propria classe sociale. La marginalità estrema in cui il protagonista di colpo si ritrova corrisponde, così, a un doloroso ma liberatorio risveglio intellettuale dove la distanza dalla Sicilia migliora anche la sua capacità di giudicare i meccanismi del paese da cui proviene e quindi di maturare un'assoluta posizione antifascista rispetto a "tutte le cose del mondo". Non è un caso come, ancora una volta, Sciascia collochi la trasmutazione politico-ideologica del personaggio proprio nei pressi di una chiesa occupata, come quella verghiana, dal cerimoniale di Pasqua. "Seduto sulla scalinata di quella chiesa, ho capito tante cose della Spagna e dell'Italia, del mondo intero e degli uomini nel mondo", commenta il soldato mentre, più avanti, così finisce di meditare: "ma dalla guerra di Spagna, dal fuoco di quella guerra, a me pare di avere avuto davvero un battesimo: un segno di liberazione nel cuore; di conoscenza; di giustizia"<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Sciascia L., "L'antimonio", in *Gli zii di Sicilia*, pp. 185, 233-238.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Presenza di distanza maturata sulla scalinata di una chiesa parata a festa e usata, ancora una volta, come metafora letteraria dell'invalidabile, del lontano, di un'invasione mitico-rituale che arriva ogni anno per segnare abbandoni storici e cosmici. Distanza tra storia e festa che, in *Nerò metallicò* del 1994, in una delle brevi favole scritte da Vincenzo Consolo, scrittore di Sant'Agata di Militello (Messina), troviamo ancora evocata da un presepe che due monaci di passaggio, ospitati dai briganti, scoprono nel fuliginoso sotterraneo di un castello zeppo d'armi, assieme a una botola e a una scala scura e infernale che li avrebbe fatti sbucare, la notte di Natale, "proprio dietro l'altare della chiesa del convento nel solenne momento in cui, nella gran luce dei ceri, il padre Guardiano, a polmoni pieni, sulle note dell'organo, solennemente intonava: *Gloria in excelsis Deo...*"<sup>41</sup>.

A Vigata, immaginario paese dell'entroterra siciliano, è ancora una botola, sul palcoscenico dell'annuale sacra rappresentazione della Passione, che, ne *La scomparsa di Patò* di Andrea Camilleri, separa analogamente i giorni invasi della Passione dalle quotidiane tensioni. Pubblicato nel 2000, il romanzo sviluppa una cronaca richiamata da Sciascia nel finale di *A ciascuno il suo*, dove

---

<sup>41</sup> Consolo V., "Il presepe naturale", in *Nerò metallicó*, p. 55.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

il protagonista, professor Laurana, essendo giunto a un passo dal provare l'intrigo delle coperture sentimentali, mafiose, statali relative a un duplice omicidio, per ciò stesso viene fatto sparire così come

“Cinquant’anni prima, durante le recite del ‘Mortorio’, cioè della Passione di Cristo, Antonio Patò, che faceva Giuda, era scomparso, per come la parte voleva, nella botola che puntualmente, come già un centinaio di volte tra prove e rappresentazioni, si aprì: solo che (e questo non era nella parte) da quel momento nessuno ne aveva saputo più niente; e il fatto era passato in proverbio, a indicare misteriose scomparizioni di persone o di oggetti”<sup>42</sup>.

Sulla scomparsa di Patò e del Giuda da lui impersonato nel *Mortorio* di Vigata del 1890, il realismo fantastico di Camilleri costruisce un esilarante *dossier* cronologico e comparativo dei documenti prodotti nelle circostanze: a parlarci da sole, porgendosi quali testimonianze di punti di vista, categorie, interessi, connivenze di tipo diverso, sono, cioè, lettere anonime di minaccia, cronache e interventi sui giornali locali di personalità del mondo politico-intellettuale, denunce e verbali di polizia e carabinieri, atti ministeriali, pareri espressi da criminologi, sociologi, medici, avvocati. Ironica finzione e, al tempo stesso,

---

<sup>42</sup> Sciascia L., *A ciascuno il suo*, p. 134.

amara ricostruzione delle retoriche della burocrazia e del potere che Camilleri però lega anche ai voluminosi scritti del Marchese di Villabianca, noto diarista della Palermo del Settecento, di Pitrè e di quanti altri studiosi della Settimana santa hanno attestato nel *Mortorio* la presenza della botola da cui, al momento del suicidio, Giuda e chi lo interpreta viene fatto scomparire nel sottopalco della sacra scena, come fosse risucchiato dagli inferi.

Al di là dei presunti ‘archetipi’ della caduta, della discesa, della morte e resurrezione che qui lasciamo alle prospettive classiche dello strutturalismo simbolico o storico-religioso<sup>43</sup>, in Camilleri la botola segna una soglia netta, precisa, visibile tra la dimensione teatrale, alta della *performace* e l’intreccio, divertente ma basso e oscuro, delle supposizioni elaborate dalle diverse parti sociali circa la scomparsa definitiva di Patò, dal palcoscenico come dalla vita. Scomparsa che, il realismo letterario di Camilleri, riprende anche da una casistica di attori effettivamente scomparsi o defunti sulle scene invase della Settimana santa. Tra tutte, quella del ventitreenne geometra Renato Di Paolo, uno dei trentatrè figuranti della rituale Passione di Camerata Nuova, tra Lazio e Abruzzo, morto il Venerdì santo del 2000, sotto gli occhi di familiari, amici,

---

<sup>43</sup> Per una ragionata sintesi delle prospettive strutturaliste così come si sono sviluppate negli studi storico-religiosi e in quelli antropologici rinviamo al volume di Furio Jesi, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980.

compaesani, videoamatori, ricercatori che non si sono accorti di nulla; che scivolava dallo sgabellino rimanendo impigliato nel nodo scorsoio da lui stesso preparato per recitare la parte di Giuda che, pochi giorni prima, aveva preso in cambio di quella di Barabba, ceduta a un ragazzo più corpulento e idoneo al ruolo<sup>44</sup>. Nel romanzo, allo stesso modo, il ragionier Patò, direttore della Banca di Trinacria di Montelusa (altro paese immaginario), qualche giorno prima della rappresentazione aveva accettato la parte offertagli dal maestro di scuola Erasmo Giuffrida che, a sua volta, aveva preso quella del Redentore a patto che fosse Patò a impersonare Giuda.

Al di là delle pregnanti coincidenze che, in un “Trionfo della Morte”<sup>45</sup>, vedremo ricomparire nella vita stessa di Lanza, la scomparsa di Patò e quindi del Giuda che il *Mortorio* impone “come da copione”, nel romanzo mette paradossalmente in estremo risalto non il culto della *performance*, coi suoi costumi, i suoi carri processionali, i suoi pianti funebri, i suoi cortei tanto cari a molti storici delle tradizioni popolari, ma il *prima* e il *dopo* di essa, al momento in cui Patò più non

---

<sup>44</sup> Roncone F., “Muore recitando Giuda alla Via Crucis”, *Corriere della Sera*, 25 aprile 2000, p. 17.

<sup>45</sup> E’ questo il titolo attribuito a un celebre dipinto della metà del XV secolo, di autore anonimo, si pensa catalano o provenzale, esposto nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo.

torna e la scomparsa *da copione* diventa *de facto*. Il fatto che Patò, alla fine dello spettacolo, non ricompaia più da quella stessa botola che lo ha visto sprofondare nei panni di Giuda, dà luogo a un vortice di domande sulle cui pungenti implicazioni antropologiche Camilleri gioca, interrogandoci per tutto il romanzo. Dov'è finito Patò? Se è morto, com'è morto? Si tratta di incidente, sequestro oppure omicidio? E, in tal caso, chi ha potuto commetterlo e perchè? E se si fosse nascosto? Una fuga? E se avesse preferito morire nell'inferno suicida di Giuda piuttosto che in quello, ben più vulcanico, di Vigata, del suo parentame e dell'«isola felice»? E quali sono le ragioni che hanno spinto un funzionario irreprensibile, marito integerrimo e padre amoroso come Patò a eclissarsi per sempre dalla vita domestica e sociale? Siamo di fronte a una scomparsa subita o voluta? Ed è strumentale l'uso della Settimana santa da parte del ragioniere Patò o di chi ha tramato per la sua definitiva uscita di scena? Vortice di domande cui fa eco un vortice di azioni, reazioni, informazioni, testimonianze rilette come indizi da vari uffici, vari interpreti in competizione tra loro. Vortice di supposizioni che, nel groviglio delle pendenze intrattenute da Patò nel *prima* e nel *dopo* del teatro sociale, e non nell'*ora* del Venerdì santo, cercano spiegazioni possibili alla sua scomparsa. Scomparsa di volta in volta letta: 1) come ritorsione rispetto alla restituzione di un prestito bancario di cui il

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

ragioniere avrebbe negato la dilazione al beneficiario; 2) come momentanea perdita della memoria che Patò avrebbe subito cadendo nel sottopalco, costringendolo a vagare senza riuscire a ritrovare la via del ritorno; 3) come l'omicidio cui alludono anonime lettere, scritte murali, la ballata di un "fantomatico cantastorie" che, però, non svelano mai il movente; 4) come sequestro per un regolamento di conti connesso ai prestiti bancari che Patò era costretto a elargire "in obbedienza agli ordini del politico consanguineo che a quel posto l'aveva voluto", che ne possedeva il 51% e che per questo usava servirsi della banca "come tasca propria, affranto com'è a elargire favori a dritta e a manca, sempre coll'intento d'ottenere un consentaneo popolare consenso"; 6) come reincarnazione di Giuda che il "Signor Iddio Onnipotente", indignato per le strabilianti capacità mimetiche di Patò, avrebbe voluto subito cancellare dalla faccia della terra o che il "Maligno" avrebbe accolto a braccia aperte tra le fiamme infernali; 7) come sequestro operato da malviventi per impossessarsi delle chiavi della filiale "onde potervi penetrare indisturbati e a bell'agio nottetempo, operando un furto"; 8) come simulato rapimento cui Patò sarebbe stato consenziente per far sparire dalla Banca di Trinacria, oltre ai denari, "tutte le carte compromettenti" relative ai traffici coi politici potenti; 9) come incidente che Patò avrebbe subito scendendo la scala di legno posta sotto la

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

botola, di cui un gradino si sarebbe spezzato e, secondo l'archeologo inglese Michael Christopher Enscher, avrebbe trasformato quella del *Mortorio* nella scala perpetua scoperta dal matematico Roger Penrose che non dà possibilità di risalita e per la quale Patò starebbe ancora scendendo. La fantasiosa ironia di Camilleri partorisce, infine, una lettera inviata da Alistair O'Rodd, astronomo reale della Corte inglese, al sindaco di Vigata per spiegare come Patò, secondo lui, sarebbe caduto in uno degli intervalli che, secondo una recente "Teoria degli interstizi", di tanto in tanto vengono a crearsi nel *continuum* spazio-temporale, e che consentono di "risalire verso il Passato o precipitare nell'Avvenire". Anthony Patow sarebbe, così, scomparso al momento della fucilazione dalla guerra di secessione americana per ricomparire in Francia, ai tempi di Napoleone III, come Antoine Pateau, soldato francese messo al muro perchè disertore. Così prosegue l'astronomo camilleriano:

"Trovatomi nei giorni passati in Montelusa per archeologico diletto, seppi da un valletto dell'albergo della scomparsa di tale Antonio Patò mentre recitava, e perciò di tutti alla vista, in uno spettacolo religioso.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Adunque Anthony Patow, mutando nome in Antoine Pateau e quindi in Antonio Patò continuava (sia pure non più in panni militari) il ciclo delle sue cadute da interstizio a interstizio!

Precipitatomì in Vigata, ho potuto lungamente esaminare parte del palcoscenico e soprattutto la scala sulla quale Antonio patò era caduto subito dopo il passaggio attraverso la botola.

Non havvi possibil dubbio, incertezza alcuna: il fenomeno si è novellamente ripetuto!

Siccome è assodato che il Patow è caduto in avanti all'interno dell'interstizio, tanto è vero che è riapparso anni dopo come Pateau, anche lui caduto in avanti dato che si è ripresentato come Patò, è assolutamente essenziale conoscere se quest'ultima volta il Patow-Pateau-Patò sia caduto medesimamente in avanti o sia all'indietro precipitato.

In questo secondo caso il Patò avrebbe interrotto il ciclo interstiziale verso il Futuro per intraprendere il ciclo di segno inverso e quindi risalire nel passato.

E' fondamentale conoscere questo. Occorre saperlo.

Basterebbe l'attenta consultazione degli Archivi storici dell'Isola per evincere tutti i fenomeni di scomparsa accaduti nel passato, in particolar modo di individui dal nome e cognome assonante con Patow (esempio: Patù), con Pateau (esempio: Papò), con Patò (esempio: Palò).

Io la impetro, Signor Sindaco, e non mi sforzo d'usar anadiposi, arditamente tale ricerca iniziare: Ella diverrebbe il Benemerito della Scienza e della Umanità!"<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Camilleri A., *La scomparsa di Patò*, pp. 141-142.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Camilleri, in definitiva, prosegue nell'assunzione della festa un orientamento rappresentativo come s'è visto già in uso presso altri, precedenti narratori siciliani e che, adesso, occorre osservare più da vicino.

C'è un filo, nel repertorio letterario qui esemplificato, che lentamente si dipana a disegnare una Passione che, minuziosamente rievocata nella sua palpabile spettacolarizzazione o confinata negli allusivi retroscena verghiani, diviene fulcro che ratifica trame sociali ed esistenziali perennemente esterne, lontane, invariabili. Distante dalla funzione salvifica e teatrale tendenzialmente esaltata dai demologi, la Passione, nella letteratura siciliana, figura come concentrato di forze dense, pesanti, invasive. Concentrato di simboli, di referenti morali, ideologici, religiosi, di obblighi rituali, di strumenti retorici e politici, di tradizioni tutt'altro che rassicuranti e additati come fonte di obblighi, insoddisfazioni, schiacciamenti, abbandoni, scomparse. La festa, qui, è oggettivazione letteraria di una ritualità cultuale e culturale sempre distante, che, proprio perché s'impone quale alta pretesa di risoluzione, marca, sul terreno umano, ferite che restano aperte e sanguinanti. Quello della Passione letteraria in Sicilia è il racconto dell'uomo solo che, nell'imminenza della morte, fa appello alla memoria (privata, culturale, storica, mitica) nel tentativo di riconoscere

un'identità che invece non trova e non riesce a dare un senso neanche alla propria scomparsa, a quel trapasso che tutto dovrebbe essere meno che casuale e silenzioso e poi, malauguratamente, lo diventa. “Signore, mi fa male la vita”, esclama l'io narrante de *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car* di Gesualdo Bufalino<sup>47</sup>, importante scrittore di Comiso (Ragusa), che in un articolo intitolato *La Passione secondo noi*, torna a sottolineare il carattere invasivo dei riti della Settimana santa che assecondano quasi una Passione, non solo letteraria, per le sconfitte.

“Un intreccio fra festa e teatro esiste, com'è noto, sempre e dovunque, ma è soprattutto in Sicilia, durante la Settimana Santa, ch'esso si svela con la più straripante e invasiva evidenza. Congiurano a tale effetto il gusto della dismisura proprio del carattere isolano; il tempo dell'evento, che è la primavera, stagione di metamorfosi, la natura stessa del rito, in cui, come in un *cuntu* dell'Opera dei Pupi, la zuffa del male col bene si combatte in termini di inganno, doglia e trionfo. Appunto la Passione, Morte e Resurrezione del Cristo, al di là delle originarie ragioni della pietà religiosa, sembra con le sue vicissitudini fornire il copione ideale a una gente che s'appassiona alle sconfitte e quasi le cerca, tutte le volte che crede di poterne spremere il piacere solitario di una rivincita.

---

<sup>47</sup> Bufalino G., “Voci di pianto da un lettino di sleeping-car”, in *L'uomo invasivo*, p. 164.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

[...] Questo non smentisce, naturalmente, chi ama scorgere nella vicenda pasquale una metafora della terra in rigoglio dopo il letargo d'inverno, come in quel mito greco (ma altrettanto siciliano che greco) di Persefone rapita a Demetra e a lei restituita ogni anno al tempo delle rinascite vegetali.

Sarà vero, ma agli occhi del siciliano su ogni implicazione mitico-magica fa premio lo strazio della madre offesa, il suo pianto carnale, mentre nasconde sotto lo scialle la faccia e si sente penetrare sette volte la spada nel cuore. E' qui che vibra la più autentica partecipazione popolare alla festa: in questo nodo cruciale di solidarietà con la donna orbata in cerca della sua creatura perduta. *Mater* e matriarca dolorosa, essa s'accampa su una platea di teste a gridare la sua pena; eroina e primadonna, al cui confronto lo stesso Figlio, nelle ceree polpe delle sue nudità mortuarie, risulta subalterno”<sup>48</sup>.

Ancora, in una ripresa bufaliniana delle *Metamorfosi* kafkiane, la Passione siciliana per le sconfitte ritorna in Vincenzino La Grua, il protagonista de *L'uomo invaso* da un giorno all'altro posseduto non dal diavolo bensì da un angelo 'benefico' che s'impadronisce del suo corpo, del suo cervello. Come la Passione che irrompe in un dramma sociale concepito come impermeabile ai poteri festivi, l'irruzione dell'angelo in La Grua punta a invaderlo dall'interno di una purezza ancestrale che corrisponde al ripristino di uno stato zero, alla totale

---

<sup>48</sup> Bufalino G., “La Passione secondo noi”, in *La luce e il lutto*, pp. 34-35.

liberazione del suo “io” dalle convenzioni, dai pesi rituali, dalle ossequiosità di tradizioni imposte e subite da anni, da secoli. Dopo che un dolore sanguinante fa esplodere dall’interno del suo corpo piume ed ali, l’angelo, anche qui, finisce per riconsegnare il *corpo invaso* di La Grua ai “caroselli del traffico”, allo squallore angelico di una *routine* che lo vedrà “annunciare maternità benedette di porta in porta con un giglio nel pugno; vegliare col dito sulle labbra davanti alle camere dei moribondi”<sup>49</sup>.

Si tratta di una Passione forse diversa da quella che oggi, opportunamente, l’antropologia tende sempre più a cogliere nei ruoli retorici e simbolici che essa svolge entro reti sociali e politiche affatto restringibili alla sola sfera folklorica<sup>50</sup>. La letteratura, da Verga in poi, coglie più che altro l’immagine paradossale dell’inutilità storica, dell’evanescenza effettiva contrapposta alle pretese liturgiche, sfarzose, propiziatorie, catartiche abitualmente attribuite agli eventi festivi. E’ uno sguardo, quello degli scrittori, che smaschera l’efficacia sociale del rito festivo, la finzione sacrale della rappresentazione, quel potere tremendo e salvifico delle immagini di una *via crucis* che qui, invece, abbiamo visto

---

<sup>49</sup> Bufalino G., “L’uomo invaso”, in *L’uomo invaso*, p. 10.

<sup>50</sup> Ci riferiamo, in linea generale, alle nuove, diverse prospettive di riflessione antropologica sul fenomeno festivo sviluppatesi in lavori quali quelli di Giordana Charuty, Claudine Fabre-Vassas, Francesco Faeta, David Freedberg, Serge Gruzinski.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

scorrere alte e parallele sul *continuum* feriale dei conflitti o del tutto subalterne ai progetti materiali, sessuali, relazionali dei mimi di Lanza o Camilleri, pronte a svelare finzioni, mascheramenti, silenzi, scomparse, le mortali invasioni che emergono dagli sfondi, tanto iridescenti quanto assenti, delle festive rappresentazioni. Come i personaggi del suo *Giorno di festa*, per ironia della sorte Lanza finisce per provare su di sé la distanza festiva, in una breve tragedia biografica che qui vale la pena di ripercorrere passo passo, dati i sorprendenti addentellati che rivela rispetto a una poetica che ha cercato di dipanarsi tra la disposizione verista, maturata in ambito letterario, e quella demologica che, tra Otto e Novecento, trovava in Sicilia una delle stagioni più produttive.

Lanza, s'è detto, era nato nel 1897 a Valguarnera, vicino Enna, dove il padre Giuseppe, avvocato, era stato sindaco dal 1879 al 1881 e il nonno, medico condotto, severo educatore. Compie i primi studi nella Catania di Giuseppe De Felice, Mario Rapisardi, Luigi Capuana, Federico De Roberto, dello stesso Verga la cui ammirazione è provata dalla solenne pagina dedicatagli nell'*Almanacco per il popolo siciliano*. Dopo il liceo s'iscrisse alla facoltà di giurisprudenza a Roma, laureandosi, però, a Catania nel 1922, con una tesi su Pierre-Joseph Proudhon, che risente dell'esperienza della guerra e di un ragionato pessimismo. Gli anni romani gli fecero conoscere poeti, narratori che

mai però lo distolsero da una Sicilia di cui descrive la povertà, l'emarginazione rispetto a una lontana vita nazionale: scriverà “per noi che siamo si può dire della stessa parrocchia e ci paghiamo le tasse, andare a Enna è come andare alla Mecca”<sup>51</sup>. Le lettere che da Roma invia all'amico Aurelio Navarria documentano la vastità delle sue letture: Aristofane, Luciano, Aretino, Virgilio, Ovidio, Ariosto ma anche Clemente Rebora, Gustave Flaubert, Joseph de De Maistre, Michel Eyquem de Montaigne, Joseph Roumanille, Frédéric Mistral, Anton Cechov; filosofi quali Karl Marx.

Chiamato alle armi nel 1917, nel '20, a Caltanissetta, dove si trovava in servizio di pubblica sicurezza per lo sciopero dei ferrovieri, la febbre spagnola gli lese gravemente un polmone ma ciò non gli impedì di fondare, osteggiato dalla borghesia di Valguarnera, la prima sezione del partito socialista con un successo tale da fare del suo paese il centro antifascista più importante in provincia. Esperienza che, tuttavia, non impedì una successiva iscrizione al partito fascista, alle sue demagogiche istanze di giustizia e ammodernamento di un Sud per molti aspetti ancora strutturato sul modello feudale. Adesione, tuttavia, i cui dubbi e dilacerazioni sono testimoniati dalla prosa caricaturale de *Il colletto di*

---

<sup>51</sup> Lanza F., “Enna”, in *Storie e terre di Sicilia e altri scritti inediti e rari*, p. 127.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

*Pirandello e Norme per la divisa del signor Accademico n. 2*, ironica verso gli intellettuali che, come Pirandello, avevano accettato dal fascismo la nomina di “accademici”. A questo periodo appartiene, anche, la produzione teatrale tra cui *Fiordispina*, favola ariostesca, e il suddetto *Giorno di festa*.

A Catania, dove tornò nel '22, Lanza entra a far parte del giornalismo letterario con vivaci articoli sul *Corriere di Sicilia*, sul *Corriere Italiano*, sulla prestigiosa rivista *Galleria* poi diretta da Sciascia. Del '23 sono anche le prime *Storie di Nino Scardino*, poi *Mimi Siciliani* pubblicati su *La fiera letteraria* e raccolti in volume nel '28. Fu allora che l'amico Navarra lo presentò al pedagogista Giuseppe Lombardo-Radice, allora proteso nella lotta all'analfabetismo in Sicilia, nei problemi della scolarizzazione delle fasce contadine, soprattutto nella progettazione di un sussidiario che fosse veicolo di una cultura nazionale attenta, al contempo, ai saperi locali e che, tra l'altro, nel programma “Dal dialetto alla lingua”, doveva prevedere l'uso delle lingue regionali nel rispetto delle differenze storico-culturali tra gli italiani. Divisero il lavoro: Lombardo-Radice riserbò a se la parte didattica generale, a Lanza commissionò quella poetico-letteraria e antologica tarata sulle cosiddette tradizioni siciliane. Lanza, nel solco di una demologia sempre più attenta, come quella di Guastella, alle *parità* contadine, cioè alla poesia, alla narrativa, all'aneddotica popolare, si mette al

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

lavoro raccogliendo, selezionando, commentando proverbi, parabole, novelle, indovinelli e precetti fra agricoli e morali, nonché storie di santi, consigli pratici e letture tratte dalle opere degli scrittori dell'Isola. Chiamato a Roma dal ministro dell'istruzione Giovanni Gentile quale collaboratore della riforma della scuola elementare, Lombardo-Radice lasciò nelle mani di Lanza l'intero *Almanacco per il popolo siciliano* che incontrò ostacoli d'ogni sorta negli editori, lontani del tutto dal gusto dissacratore che lo scrittore nutriva per gli stereotipi del folklore come voluti dalla propaganda fascista. L'ultima parte della brevissima vita di Lanza appare così appesantita dai continui, disagiati viaggi in treno tra Valguarnera, Catania e Roma dove Lombardo-Radice lo fece apprezzare a Prezzolini, e Prezzolini a Soffici, Cecchi, Baldini, ad altri scrittori. A Roma, con Vera Gaiba, compilò anche *La Spiga*, volumetto di lettura per le scuole elementari che gli assicurò un certo reddito per alcuni anni. Da qui i sogni confessati in una lettera a Navarria l'11 agosto 1925:

“[...] io farò una casa editrice! Spaventa o ridi! Con la Spiga credo che avrò diecimilalire l'anno: sono disposto a sprecarle per la casa. Pubblicazione base sarebbe un lunario per la Sicilia, tipo Barbanera, ed uso e consumo del popolo, con intendimenti d'arte ben precisati – lunario annuale. Altra pubblicazione base i miei Mimi che rifiutati da tutti vorrebbe ora stampare una nuova casa editrice di Aquila. Nel programma entrerebbero libri originali a

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

contenuto popolare (Giufà, Ferrazzano, San Francesco di Paola), poesie scelte del Meli, eccetera. Tu dirai che non avrò soldi: ma sto aprendo anche un'industria di gesso a Papanza, che frutterà bene. Parallelamente pubblicherò un Lunario siciliano a giornale trimestrale per il popolo (con leggende, poesie, agricoltura, commerci, proverbi eccetera)”<sup>52</sup>.

L'industria di gesso però andò male e *Lunario siciliano* – mensile pubblicato prima a Enna e, dal '29, a Roma – subì una seconda interruzione nonostante, tra i collaboratori registrasse firme quali quelle di Ardengo Soffici, Silvio D'Amico, Giuseppe Ungaretti, Elio Vittorini, Vitaliano Brancati, Enrico Falqui, Stefano Landi, Luigi Pirandello. Ritornò infine alle stampe nel '31 a Messina, coi contributi del suddetto poeta Di Giovanni, mentre Lanza, in seguito alla febbre spagnola e a una caduta da cavallo, stanco e debilitato, si stabilì definitivamente nella casa di Cafèci, nelle campagne di Valguarnera. Questo, in una lettera a Navarria del 16 febbraio 1931, il senso di schiacciamento che Lanza sempre più matura in Sicilia:

“A che parlarti di me? [...] Ho in odio me stesso e il mondo: il senso della rovina materiale e intellettuale, d'una vita perduta da ricominciare non so come. Sono alla ricerca d'un impiego che mi possa salvare da questa situazione disperata, dal pericolo di non so che espediente

---

<sup>52</sup> Navarria A., “Gli anni di preparazione di Lanza e l'Almanacco per il popolo siciliano”, pp. 253-254.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

pazzesco. La miseria che c'è in paese - c'è della gente che muore letteralmente di fame - contribuisce a demoralizzarmi. I vinti hanno sempre torto. Mi sento inutile, e questo aggrava il mio morale gravemente scosso”<sup>53</sup>.

Anche l'epistolario con l'amico Corrado Sofia, pubblicato col titolo *Sicilia come trappola*, testimonia Lanza sofferente, provato dalla morte della madre, dall'abbandono degli amici, dalla precarietà del lavoro intellettuale e l'odio-amore che lo legò a una Sicilia che da insostituibile fonte poetica divenne sempre più “trappola”, “maledetto paese”, “infamissimo paese”, “gabbia infernale” da cui urgeva “scappare... scappare”. Al 14 maggio 1931 risale poi una lettera in cui è chiara la sensazione di una Sicilia subita come insopportabile peso. Oppressione, questa, che lo accompagnò negli ultimi anni, in una solitudine che gli procurava frenesie, quasi presentisse che uno scacco mortale era a portata di mano e ne sfiorava l'orlo:

“Che vuoi che faccia in queste condizioni? Quello che dici sulla Sicilia è perfettamente giusto. Devo a questo maledetto paese – dove non si parla che di debiti, di scadenze, di miseria, e dove tutti stanno alla finestra col fucile spianato pronti a lasciarti andare una schioppettata sul deretano mentre sei per cadere – la maggior parte dei miei mali. Me lo sento

---

<sup>53</sup> Lanza F., “Lettere agli amici”, lettera ad Aurelio Navarra, in *Galleria*, pp. 258-259.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

pesare sulla testa e mi soffoca. Sono circondato da odiosità vili, da maldicenze, da ripicchi bestiali (non mi diedero i soldi alla banca soltanto per il piacere di farmi una mala parte). Sono sei mesi che non esco – se non per andare nelle buone giornate in campagna – che non parlo con anima viva, se non con quelli di casa, che non apro il cuore a un amico. Qui non conto nulla, l'ultimo dei villanzoni che ha dieci salme di terra vale infinitamente più di me, specialmente ora che mi pesa sul capo una specie di disfatta. Certi giorni mi sono davvero sentito come l'ultimo degli uomini. Il paese si vendica per il solo motivo che l'ho troppo amato. Ma che farci? Ormai ci sono prigioniero. Anche se riuscissi a trovare mille lire per venirmene a Roma, che potrei fare?

Se stessi bene, non mi preoccuperei, ma in queste condizioni sarebbe peggio. Le preoccupazioni dell'avvenire, l'impossibilità di lavorare, mi annichilirebbero ben presto. Eppure – altra contraddizione – ho bisogno, per guarire, per risollevarmi, per riacquistare la fiducia in me stesso, di uscire da questo paese. Invoco su questa accozzaglia di case un lungo interminabile terremoto.

Potrebbe salvarmi un impiego anche provvisorio, per un anno, per sei mesi, la sicurezza cioè per il tempo necessario a rimettermi. Ma a chi può importare tutto questo? E proprio necessario ch'io sia “salvato”? Soltanto nei drammi si usano certe espressioni”<sup>54</sup>.

Qui Lanza mostra di avere acquisito soprattutto l'estraniamento critico rispetto a

---

<sup>54</sup> Lanza F., *Sicilia come trappola*, p. 83.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

una località *sui generis* di cui denuncia la terribile autoreferenzialità, il conformismo, l'autocontrollo. Località il cui senso claustrofobico pare appena disciogliersi solo nei giorni dorati delle feste. Ma così non è, per il giovane Lanza, e così non poteva essere e non è stato. Per un'iniezione con ago non sterilizzato, colto da malori e febbre altissima mentre in treno si recava a Roma dove l'amico Sofia era riuscito a trovargli lavoro, lo scrittore è costretto a fermarsi nell'Hotel Sangiorgi di Catania, colpito da quella che poi si rivelerà una fatale setticemia. E' proprio un *giorno di festa*, il 31 dicembre 1933 e dalla camera dell'hotel, dove tutto fermenta per l'allestimento del cenone di Capodanno, Lanza scrive la sua ultima lettera per avvisare Sofia del suo grave impedimento:

“Caro Corrado, mi ero l’altro ieri messo in viaggio per Roma, ma in treno sono stato colto da una febbre tale che ho dovuto fermarmi all’albergo. Si tratta d’una iniezione suppurata con sintomi di setticemia. Per due giorni e due notti ho delirato con la febbre a 41, solo come un cane. Ora la febbre è a 39. Ho telegrafato a parecchi amici vicini, ma tutti si sono limitati ai semplici doveri di cortesia. Questa solitudine mi dà una maggiore disperazione. Aspetto domani mio fratello per tornare a casa: ricado nella trappola, è proprio il mio destino. Mi sarà

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

molto più difficile ora pensare a partire: sia per i soldi, sia perché non ho più biglietti, e quello che feci non sarà certo ancora usufruibile.

In questo albergo da cocottes stanno preparando le imbandigioni per il classico cenone: per fortuna la febbre mi fa sentire tutto il disgusto di questi odori a base di supplì e di brodi. Scrivimi a Valguarnera – e speriamo che anche questa passi. Il tuo Francesco”<sup>55</sup>.

Nelle feste di Capodanno l’universo dello scrittore è quindi quello chiuso, solitario e febbricitante di una camera d’albergo siciliana dove la morte già è entrata; fuori è una gala delirante fatta di brodi, supplì, spumanti, chiassi, balli, brindisi augurali per l’anno nuovo che si apre. Nella casa natale di Valguarnera, dove venne trasportato subito dopo, Lanza avrà modo di spegnersi nell’Epifania, assaporando ancora dal letto le magre, beffarde abbondanze dell’ultimo *giorno di festa*.

---

<sup>55</sup> Lanza F., *Sicilia come trappola*, p. 90.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio (1982), *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi.

BACHTIN, Michail (1979) (ed. or. 1965), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.

BONAVIRI, Giuseppe (1980), *Novelle saracene*. Milano: Rizzoli.

BOROFSKY, Robert (a cura di) (2004) (ed. or. 1994), *L'antropologia culturale oggi*. Roma: Meltemi.

BRONZINI, Giovanni Battista (1991), *Intellettuali e poesia nella Sicilia dell'Ottocento*. Palermo: Sellerio.

BUFALINO, Gesualdo (2001) (I ed. 1986), *L'uomo invasore*, introduzione di S. Giovanardi. Milano: Bompiani.

BUFALINO, Gesualdo (1988), "La Passione secondo noi". In *La luce e il lutto*. Palermo: Sellerio, pp. 34-37.

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015

BUTTITTA, Antonino (1978), *Pasqua in Sicilia*, fotografie di M. Minnella.

Palermo: Grafindustria.

BUTTITTA, Ignazio (1963), *La peddi nova*. Prefazione di C. Levi. Milano:

Feltrinelli.

BUTTITTA, Ignazio (1963), *Lu trenu di lu suli*. Prefazione di R. Leydi,

introduzione polemica di L. Sciascia. Milano: Edizioni Avanti!.

BUTTITTA, Ignazio (1977) (I ed. 1974), In *Io faccio il poeta*. Milano:

Feltrinelli.

CAMILLERI, Andrea (2010) (I ed. 2000), *La scomparsa di Patò*. Milano:

Mondadori,

CIRESE, Alberto Mario (1976), *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su*

*Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi.

CHARUTY, Giordana (a cura di) (1995), *Nel paese del tempo. Antropologia*

*dell'Europa cristiana*. Napoli: Liguori.

COCCHIARA, Giuseppe (1981) (I ed. 1947), *Storia del folklore in Italia*.

Palermo: Sellerio.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

CONSOLO, Vincenzo (1994), “Il presepe naturale”. In *Neró metallicó*, Genova: il melangolo, pp. 37-55.

CORRAO, Francesca M. (a cura di) (1991), *Giufà. Il furbo, lo sciocco, il saggio*, prefazione di L. Sciascia. Milano: Mondadori.

DE MARTINO, Ernesto (1994) (I ed. 1961), *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore.

DE SIMONE, Roberto – ROSSI, Annabella (1977), *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*. Roma: De Luca.

DETIENNE, Marcel (1992) (ed. or. 1967), *I maestri di verità nella Grecia arcaica*. Milano: Mondadori.

DI NOLA, Alfonso (1983), *L'arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*. Torino: Boringhieri.

FABRE-VASSAS, Claudine (1995), “Il teatro della passione”. In Charuty G. (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*. Napoli: Liguori, pp. 105-141.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

FAETA, Francesco (1998), “Il sangue, la rosa e il cardo. Note sul corpo in un contesto rituale”. In *Etnosistemi. Figure della corporeità in Europa*, numero monografico a cura di G. Pizza, 5, V, pp. 59-72.

FAETA, Francesco (2000), *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*. Palermo: Sellerio.

FAETA, Francesco (2005), *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati Boringhieri.

FORTES, Meyer – HORTON, Robin (1959), *Oedipus and Job in West African Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.

FREEDBERG, David (1993) (ed. or. 1989), *Il potere delle immagini*. Torino: Einaudi.

GALLINI, Clara (1973), *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*. Bari: Laterza.

GENETTE, Gérard (1989) (ed. or. 1987), *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

GENTILI, Bruno (2006) (I ed. 1984), *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Milano: Feltrinelli.

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015

GERACI, Mauro (1997), *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*. Roma: Il Trovatore.

GERACI, Mauro (2002), *Il silenzio svelato. Rappresentazioni dell'assenza nella poesia popolare in Sicilia*. Roma: Meltemi.

GERACI, Mauro (2005), "Dalla chanson de geste alla ragion degli uomini. L'umanizzazione dell'eroe nella letteratura epico-cavalleresca dei cantastorie". In *Mori e cristiani nelle feste e negli spettacoli popolari, Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, Atti del XXX Festival di Morgana, a cura di R. Perricone. Palermo: Museo Internazionale delle Marionette, vol. 26, XXX, pp. 163-192.

GINZBURG, Carlo (1989), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino: Einaudi.

GINZBURG, Carlo (1998), *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli.

GRAMSCI, Antonio (1973), *Passato e presente*. Roma: Editori Riuniti.

GRISANTI, Cristoforo (1981)(I ed. 1899-1909), *Folklore di Isnello*, introduzione di R. Schenda. Palermo: Sellerio.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

GRUZINSKI, Serge (1991), *La guerra delle immagini*. Milano: Sugarco.

GUASTELLA, Serafino Amabile (1969)(I ed. 1884), *Le parità e le storie morali dei nostri villani*. Palermo: Edizioni della Regione Siciliana.

LANTERNARI, Vittorio (1981)(I ed. 1959), *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*. Bari: Dedalo

LANZA, Francesco (1955), “Lettere agli amici”, in *Galleria*, n. 5-6, V, pp. 255-263.

LANZA, Francesco (1975), *Teatro edito e inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà. Catania: Tringale.

LANZA, Francesco (1971)(I ed. 1928), *Mimi siciliani*, introduzione di I. Calvino. Palermo: Sellerio.

LANZA, Francesco (1985)(I ed. 1953), *Storie e terre di Sicilia e altri scritti inediti e rari*, a cura di N. Basile. Caltanissetta-Roma: Sciascia.

LANZA, Francesco (1989), *Sicilia come trappola. Lettere a Corrado Sofia*. Siracusa: Edizioni dell’Ariete.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

LAZZERINI, Lucia (a cura di) (2003), *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*.

Roma: Carocci.

LEVI, Carlo (1963)(I ed. 1945), *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.

LEYDI, Roberto (1959), *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*. Milano: Edizioni del Gallo.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi M. (1989)(I ed. 1979), *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*. Palermo: Sellerio.

MARROU, Henry-Irénée (1983)(ed. or. 1971), *I trovatori*. Milano: Jaca Book.

NAVARRIA, Aurelio (1955), “Gli anni di preparazione di lanza e l’Almanacco per il popolo siciliano”, in *Galleria*, n. 5-6, V, pp. 250-254.

NICOLL, Allardyce (1971)(ed. or. 1927), *Lo spazio scenico. Storia dell’arte teatrale*. Roma: Bulzoni.

OJETTI, Ugo (13 dicembre 1846), “Il teatro di Giovanni Verga”, in *Il Marzocco*, n. 46, I, p. 9.

PERRI, Francesco (1945)(I ed. 1928), *Emigranti*. Milano: Garzanti.

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015

PITRÈ, Giuseppe (1978)(I ed. 1913), *Cartelli, pasquinate, canti, leggende, usi del popolo siciliano*, prefazione di G. Galasso. Palermo: "Il Vespro".

ROSSI, Annabella (1986)(I ed. 1969), *Le feste dei poveri*. Palermo: Sellerio.

SAFFIOTI, Tito (1990), *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Milano: Xenia.

SCHENDA, Rudolf (1986), *Folklore e letteratura popolare: Italia, Germania, Francia*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.

SCIASCIA, Leonardo (1966), *A ciascuno il suo*. Torino: Einaudi.

SCIASCIA, Leonardo (1997) (I ed. 1961), "L'antimonio". In *Gli zii di Sicilia*, Milano: Adelphi, pp. 185-239.

SCIASCIA, Leonardo (1988), *Ore di Spagna. Fotografie di Ferdinando Scianna e una nota di Natale Tedesco*. Marina di Patti (Messina): Pungitopo.

SCOTELLARO, Rocco (1954), *Contadini del Sud*. Bari: Laterza.

SEGRE, Cesare (1990), *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

TEDESCO, Natale (1980), *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*. Napoli: Guida.

TOSCHI, Paolo (1982)(I ed. 1955), *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*. Torino: Boringhieri.

VERGA, Giovanni (1952), *Teatro*. Milano: Mondadori.

ZUMTHOR, Paul (1984)(ed. or. 1983), *La presenza della voce*. Bologna: il Mulino.

**Michela Manente**

**“L’ULTIMO VÈCIO DHE STO PAÉZE”**

**DIALOGO DOMESTICO CON LUCIANO CECCHINEL**

ABSTRACT. "Dialogo domestico" mira a recepire, in una conversazione ragionata con il poeta di Revine-Lago, alcune indicazioni relative alla trascrizione per la pubblicazione del dialetto revinese (il veneto altotrevisano prossimo alla montagna bellunese) utilizzato in buona parte della produzione di Luciano Cecchinel, a partire da "Al tràgol jért. L'erta strada da strascino" del 1988 e terminando con "Sanjut de stran" ("Singhiozzi di strame") del 2011. In modo particolare l'articolo analizza le realizzazioni fonico-grafiche e il contesto del poema "Lungo la traccia" (2005), il viaggio della memoria compiuto dal poeta alla ricerca delle proprie tracce familiari in America e raccontato in 34 testi articolati su tre lingue: italiano, vernacolo e l'inglese degli immigrati italiani.

La trascrizione del dialetto nella forma grafica ad uso della stampa presenta delle difficoltà che sono direttamente proporzionali alla distanza del sistema fonologico della lingua vernacolare con i segni grafici dell'italiano, le cui regole

ortografiche mal si prestano alla rappresentazione dei suoni della “lingua degli affetti”<sup>1</sup>.

Il 15 febbraio 2009 è avvenuto l’incontro a Revine-Lago, nella sua dimora nel trevigiano, tra il gruppo di attori amatoriali del Circolo attoriale “Altinate” e il poeta Luciano Cecchinel.<sup>2</sup> Lo scopo della visita era apprendere dallo scrittore stesso i suoni del dialetto da lui utilizzato in buona parte della sua produzione e capire più adeguatamente il significato di alcuni criptici versi della raccolta *Lungo la traccia*<sup>3</sup>, opera in cui rievoca per barlumi il viaggio negli Stati Uniti del 1984, alla ricerca delle sue recondite radici, quelle familiari e quelle degli emigranti veneti partiti per il nuovo mondo nel secondo dopoguerra. In altre parole la conversazione aveva come oggetto quello di appropriarci dei toni e dei ritmi della “pore lengua”<sup>4</sup> del poeta laghese nella sua variante alto-trevigiana,

---

<sup>1</sup> Come definisce il dialetto Andrea Camilleri e prima Luigi Pirandello.

<sup>2</sup> In vista della preparazione del recital “Lungo la traccia” andato in scena il 24 settembre 2009 al Centro Culturale Candiani di Mestre (VE) in occasione dell’incontro critico “Luciano Cecchinel, venti anni dopo l’*Erta strada*”. La giornata di studi, incontri e letture, di cui sono disponibili gli *Atti* a cura del prof. Alessandro Scarsella, era stato promosso dall’Università degli Studi Ca’ Foscari di Venezia, con il patrocinio del Dipartimento d’Italianistica e Filologia Romanza, della Regione Veneto e della Provincia di Treviso. Cfr. la monografia *La parola scoscesa. Poesia e paesaggio di Luciano Cecchinel*, a cura di A. Scarsella, Venezia, Marsilio, 2012.

<sup>3</sup> Luciano Cecchinel, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>4</sup> Ripreso dal titolo della poesia “Co la to pore lengua (fuori dello Zanesville Hospital)” contenuta in *Lungo la traccia*, cit., pp. 21-22.

che è servita a Cecchinel per rinsaldare il contatto con la terra d'origine, al contrario di quello che di frequente accadeva ai figli degli espatriati veneti nati in America, ai quali non veniva generalmente insegnata la lingua dei progenitori.

Luciano Cecchinel è nato e abita da sempre nel piccolo paese adagiato sulla valle che dalle Prealpi Bellunesi si estende sino al fondovalle, di cui conosce accuratamente la topografia, le usanze e anche il dialetto, materia dei suoi versi poetici.<sup>5</sup> Maturati reali interessi per la cultura popolare e, in particolare, per quella contadina,<sup>6</sup> di cui ne ha rivendicato il tradimento perpetrato dalla modernità, ha scritto per varie riviste articoli sulle culture subalterne e ha pubblicato le raccolte di poesia *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*<sup>7</sup>, *Senç*<sup>8</sup>,

---

<sup>5</sup> L'esperienza in campo politico e amministrativo ha portato Cecchinel alla guida del suo paese quale primo cittadino negli anni '70 e alla costituzione di cooperative nel settore agricolo per la salvaguardia del tessuto socioeconomico e culturale.

<sup>6</sup> Cecchinel è stato tra i curatori della pubblicazione *Fiabe popolari venete nell'alto trevigiano* e si è altresì occupato dei proverbi della sua terra. Cfr. *Fiabe popolari venete nell'alto trevigiano*, a cura di L. Marson, L. Cecchinel, G. Da Rui, G. Tonon, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani Editore, 1984.

<sup>7</sup> Luciano Cecchinel, *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino*, Pederobba (TV), I.S.Co., 1988; poi confluita con *Senç* nell'edizione riveduta e ampliata *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1999, postfazione di A. Zanzotto. Tra coloro che si sono occupati della sua poesia, oltre ad A. Zanzotto, in ordine sparso M. Rueff e C. Mouchard, C. Segre, F. Brevini, F. Loi, M. Munaro, M. Casagrande, G. M. Villalta, D. Rondoni, G. Turra, F. Zinelli, M. Vercesi, M. Cucchi, N. Lorenzini, R. Damiani, I. Landolfi, F. Latini, P. Di Palmo, F.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

*Testamenti*<sup>9</sup>, il citato *Lungo la traccia*<sup>10</sup>, *Perché ancora/Pourquoi encore*<sup>11</sup>, *Le voci di Bardiaga*<sup>12</sup> e le più recenti *plaquette Parole residue*<sup>13</sup> e *Sul limine*,<sup>14</sup> mentre del 2009 è *parlar crôt (parlare malato)*<sup>15</sup>. Di recente nel 2011 è uscita una nuova raccolta dialettale dal titolo *Sanjut de stran*<sup>16</sup> seguita l'anno successivo da *Poesie*<sup>17</sup>. È stato inserito, tra altre, nell'antologia *Il pensiero*

---

Portinari, S. Tamiozzo-Goldmann, C. Martignoni, A. De Simone, N. Di Monte. F. Piga, F. Santi.

<sup>8</sup> Luciano Cecchinell, *Senç*, Conegliano, El levante por el poniente Edizioni, 1992; poi confluita nell'edizione riveduta e ampliata *Al tràgol jért. Poesie venete 1972-1992*, cit.

<sup>9</sup> Luciano Cecchinell, *Testamenti*, Milano, en plein edizioni, 1997.

<sup>10</sup> Luciano Cecchinell, *Lungo la traccia*, cit.

<sup>11</sup> Luciano Cecchinell, *Perché ancora / Pourquoi encore*, Vittorio Veneto (TV), Istituto per la Storia della Resistenza e della Società contemporanea del Vittorinese, 2005, edizione bilingue con traduzione di Martin Rueff e note dello stesso Rueff e di Claude Mouchard.

<sup>12</sup> Luciano Cecchinell, *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008.

<sup>13</sup> Luciano Cecchinell, *Parole residue (1989-2005)*, poesie di Luciano Cecchinell e un'incisione di Giordano Perelli, Casette d'Ete, La Luna-Quaderni delle Grafiche Fioroni, 2006.

<sup>14</sup> Luciano Cecchinell, *Sul limine*, una poesia di Luciano Cecchinell e un'acquaforte di Giordano Perelli, Fano, Nuove carte, 2007.

<sup>15</sup> Luciano Cecchinell, *parlar crot (parlare malato)*, a cura di Matteo Vercesi, nota critica di Alessandro Scarsella, Venezia, Tipografia l'Artigiana, 2009, (con in copertina un'acquaforte di Luigi Marcon).

<sup>16</sup> Luciano Cecchinell, *Sanjut de stran*, prefazione di Cesare Segre, Venezia, Marsilio, 2011.

<sup>17</sup> Luciano Cecchinell, *Poesie*, Chioggia-Venezia, Damocle Edizioni, 2012.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

*dominante – Poesia italiana 1970-2000*<sup>18</sup>, in *Dialect Poetry of Northern and Central Italy*<sup>19</sup>, in *30 ans de poésie italienne*<sup>20</sup>, in *Parola plurale*<sup>21</sup> e in *Cinquanta poesie per Biagio Marin*<sup>22</sup>. È stato redattore della rivista politico-culturale «Confronto» e ha ottenuto numerosi riconoscimenti tra cui nel 2011 il premio speciale Medaglia d'oro alla cultura alla XII edizione del Premio Letterario Nazionale di poesia dialettale Noventa–Pascutto e lo scorso anno il Premio nazionale di poesia Biagio Marin, poeta da cui Cecchinell ha ereditato la fedeltà alla parola poetica.

---

<sup>18</sup> *Il pensiero dominante – Poesia italiana 1970-2000* a cura di Franco Loi e Davide Rondoni, Milano, Garzanti, 2001.

<sup>19</sup> *Dialect Poetry of Northern and Central Italy*, testo trilingue curato da L. Bonaffini e A. Serrao, New York, Legas, 2001.

<sup>20</sup> *30 ans de poésie italienne* in «PO&SIE», a cura di Martin Rueff e Ph. Di Meo, numéro 109, Paris, Belin, 2004.

<sup>21</sup> *Parola plurale*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciacci, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena, Roma, Sossella, 2005.

<sup>22</sup> *Cinquanta poesie per Biagio Marin*, a cura di A. De Simone, Pisa-Roma, Serra Editore, 2009. Altre antologie che hanno ospitato testi di Cecchinell sono l'antologia televisiva *L'immagine e la maschera* (Lugano, RTSI, 1991) curata da Franco Brevini e Gianna Paltenghi e l'antologia di poesia neodialettale *Via Terra* a cura di Achille Serrao, Udine, Campanotto, 1992. Una bellissima intervista sulla sua poesia si può leggere in M. Casagrande, *In un gorgo di fedeltà. Dialoghi con venti poeti italiani*, fotografie di Arcangelo Piai, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2006.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Scrivere la critica Elettra Bedon, nel suo volume *Il filo di Arianna*<sup>23</sup> dedicato alla letteratura contemporanea in lingua veneta, che Cecchinel, “[...] staccatosi dal dialetto attraverso lo studio che lo ha portato all’insegnamento, si è sentito per questo in certo senso traditore di coloro che continuavano ad essere emarginati. Quasi spinto da un senso di colpa ha iniziato a scrivere poesia, come per dare sacralità ad una lingua sino ad allora soltanto orale, e - attraverso di essa - a una gente”<sup>24</sup>. Una lingua arcaica, dunque, la sua, che si nutre della parlata della valle del Soligo, la stessa di Zanzotto<sup>25</sup> sebbene questo dialetto comune sia, in Cecchinel, “più antico e insieme (o per questo) più giovane”<sup>26</sup>. Il vernacolo del poeta di Lago<sup>27</sup> è foneticamente angoloso e aspro, irto e duro, fatto di parole tronche e onomatopee da cui scaturisce una lingua spigolosa e avita nel suo tendere alla conservazione e per questo, in ultima analisi, una metalingua. “Cecchinel infatti – scrive Matteo Vercesi nel profilo del poeta in *Un altro*

---

<sup>23</sup> Elettra Bedon, *Il filo di Arianna*, Ravenna, Longo editore, 1999.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 103. Di questo piccolo sortilegio di redenzione parla anche la quarta di copertina di *Lungo la traccia*, cit., “un procedimento per ricomporre fili spezzati tra i due lati dell’Atlantico, per curare dolori e sensi di colpa legati a un rapporto mai del tutto raccolto nello sguardo da un continente all’altro”.

<sup>25</sup> Revine-Lago si trova a pochi chilometri di distanza dal paese natale di Zanzotto, Pieve di Soligo.

<sup>26</sup> Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 172.

<sup>27</sup> Frazione del comune di Revine-Lago.

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015

*veneto* - è in grado di rendere il dialetto conservativo della sua terra, ruvido e chiuso nella materialità del contesto e nella sua densità di consonanti, una lingua assoluta, universale: bacino rarefatto che conglomera una travagliata esperienza personale e destini collettivi”<sup>28</sup>.

Aggiunge ancora Bedon: “Il poeta si considera «l’ultimo vècio dhe sto paéze», colui che traccia sulla cenere «senc’ che gnesùni pi romài intènzh» (*segni che più nessuno ormai intende*)”<sup>29</sup>.

Per comprendere qualcosa di più di questi segni, ai quali il poeta presta massima attenzione nella trascrizione grafica per non tradire l’originale, abbiamo chiesto al poeta di Revine-Lago di leggere la lirica “Co la to pora lengua”<sup>30</sup> spiegando particolarmente i suoni interdentali del dialetto, non evidenziati nell’edizione Einaudi di *Lungo la traccia* da segni e accorgimenti ortografici.

Qual è il rapporto tra grafema e fonema nella trascrizione della parlata nella Vallata delle Prealpi Trevigiane, in modo particolare a Revine-Lago?

---

<sup>28</sup> Maurizio Casagrande, Matteo Vercesi, *Un altro veneto. Poeti in dialetto fra Novecento e Duemila*, Roma, Edizioni Cofine, 2014, p. 49.

<sup>29</sup> Elettra Bedon, *Il filo di Arianna*, cit., p. 107.

<sup>30</sup> Cfr. nota n. 4.

C'è la necessità di alcuni segni grafici particolari per riprodurre determinati suoni. In questa poesia, ad esempio, per i suoni interdentali, tipici della pedemontana trevigiana, ci sarebbe voluto una lineetta orizzontale sulla gambetta verticale della [d]<sup>31</sup> o qualcosa sopra la [z]. Si può leggere la nota ne *Al tràgol jért*<sup>32</sup>; in questo caso non potevo andare ad appesantire il testo. Un esempio è la parola “picada”<sup>33</sup>. Con la sonorizzazione della [d] ci sono problemi perché non è sempre interdentale come la [z] (di “mèz”, ndr). Ad esempio se è intervocalica o se prima c'è una [n], questi motivi elidono il suono interdentale (non si può dire “vien dho”, si dice “vien do”). L'ho scoperto anch'io provando con alcuni attori. Non c'è un'unica regola per la [d], ad esempio varia la pronuncia anche se c'è una liquida prima. “Lengua de lora”<sup>34</sup>, anche questa [d] andrebbe con il segnetto. E poi in ordine: “radicèla”, “tornada”, “podést”, “instradar”, “despèrsa”, “fardèi”. Tuttavia non si pronuncia sempre con la stessa forza. La forza in “fardèi” è maggiore. Il suono interdentale c'è anche in

---

<sup>31</sup> Ho indicato tra parentesi quadre i singoli grafemi o i gruppi consonantici nella variante fonetica.

<sup>32</sup> Cfr. la Nota linguistico-ortografica in *Al tràgol jért. L'erta strada da strascino. Poesie venete 1972-1992*, cit., pp. 156-158. In questa edizione i suoni interdentali sono resi da *đ* e *z*^.

<sup>33</sup> “Co la to pore lengua (fuori dello Zanesville Hospital)”, *Lungo la traccia*, cit., p. 21, v. 3.

<sup>34</sup> *Ivi*, v. 4.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

“Perdesta”, “cavedai”, “cetada”. In “santo de le ròbe pèrse” è sfumato perché c’è l’influenza di [nd]. Poi “gnent”, in “cridade” ce ne sono due addirittura, “zigade”, “biso”. Quando sulla vocale o non c’è l’accento vuol dire che è chiusa come in “mof”<sup>35</sup>.

Lei che non ama stare sotto i riflettori, che rapporto ha con i colleghi anche durante gli incontri poetici?

Ci sono tante scorrettezze. Una volta mi hanno invitato ad una serata in cui si parlava di paesaggio; allora io ho fatto un po’ di *collage* e ho anche proposto una mia poesia con un parallelismo sulla luna, metafora per il paesaggio materno, in dialetto, per non leggere qualcosa in italiano. Lì mi sono accorto che ogni poeta invitato ha letto quello che ha voluto. Gianmario Villalta mi aveva convinto ad intervenire dicendomi che tanto io ne avevo tante e allora mi ero rotto la testa per trovarne qualcuna di attinente. Io vengo dalla politica<sup>36</sup>, non mi va giù. Io non voglio saperne più niente, dopo il lutto che mi ha colpito, ma

---

<sup>35</sup> È l’ultimo verso della poesia, col significato di “muove” e si legge, dunque, [móf].

<sup>36</sup> Cfr. nota n. 5.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

anche prima non mi interessava.<sup>37</sup> Ero lì perché non ne potevo fare a meno. Un altro episodio. Ero presidente della giuria di un premio, presidente onorario era Andrea Zanzotto. Conosco un certo \*\*, al quale avevamo assegnato un premio; un giorno mi telefona per chiedermi un'introduzione ad un libro. Io non sono un buon critico, passi forse anche per il dialetto ma per l'italiano no.<sup>38</sup> Aveva parlato con Villalta e avevo espresso il mio rifiuto. Insomma, non posso fare lo *sponsor* di tutti. Mi chiama il responsabile della casa editrice sostenendo che io non volessi più scrivere l'introduzione. Questo non è vero perché in realtà non avevo mai dato la mia parola. Questo tale sa che io so che lui sa, non è un gioco di parole. Poi questo tale in un suo libro ha usato le mie parole, che in realtà erano della Giuria per motivare il premio assegnato. Ho capito che con alcuni colleghi va come i rapporti che vanno bene così.

Nella quarta di copertina di *Lungo la traccia* si legge: "Fra sogni, suggestioni letterarie e folkloriche, questo è il filo narrativo del libro di Cecchinèl, poeta questa volta in lingua, a parte brevi escursioni nel dialetto trevigiano e

---

<sup>37</sup> S'intende la perdita della figlia.

<sup>38</sup> Cecchinèl è laureato in Lettere moderne all'Università di Padova ed ha insegnato materie letterarie nella scuola secondaria di primo grado.

l'emergere, frequente invece, di un inglese di emigrazione, che necessariamente si confronta con gli echi pascoliani di *Italy*". Come si struttura la dimensione pascoliana in questa silloge, questo suo libro "americano" che ci fa ripensare alla piccola Maria-Molly<sup>39</sup> del poeta romagnolo, la consonanza dell'utilizzo del termine dispregiativo "*dego*"<sup>40</sup>, il ricorrere ad intermittenza dell'intercalare "yes" e il rifiuto dei protagonisti della "*bad Italy*", proprio come sua madre che rifiutò per anni, nella nuova patria, la nuova lingua"?<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Molly è la protagonista del poemetto pascoliano. Ammalata di tisi, viene ricondotta in Italia dal lontano Ohio per favorire la sua guarigione. Cfr. Giovanni Pascoli, *Italy*, in *Poesie*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 369-395.

<sup>40</sup> Con questo termine offensivo erano chiamati gli emigranti italiani. L'etimologia del termine è incerta: potrebbe derivare da Diego, nome comune tra la comunità ispanica e per associazione passato ad indicare gli italiani, oppure indicava i lavoratori alla giornata, i *day-goes*, contratto in *degos*, usato per identificare gli umili lavoratori provenienti dall'Italia. Altra è la spiegazione fornita da Maurizio Cucchi in Giovanni Pascoli, *Poesie*, cit., p. 389: "pugnale, *coltello* (inglese *dagger*)".

<sup>41</sup> Di suggestioni intellettuali ha parlato anche Matteo Fantuzzi nella sua recensione a *Lungo la traccia* in «Poesia 2006»: "[...] non solo, come molti hanno notato, quelle di Pascoli e di Walt Whitman, a cui tra l'altro è dedicato un brano nella sezione di chiusura del libro (*oltre*), ma anche al ritmo di certi narratori italo-americani o beat". V. «Poesia 2006» annuario a cura di Paolo Febbraro, e Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi editore, 2006, pp. 233-234. Si veda anche lo studio di Matteo Vercesi in «Italianistica», Anno 2006 - N° 3 Settembre / Dicembre, in cui lo studioso si concentra sulla raccolta *Lungo la traccia* ricordando come il poeta ripercorra la via di un suo avo emigrato in America, mettendo in evidenza gli influssi di Whitman, ma anche del Pascoli di *Italy*.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Colui che ha fatto la recensione sull'indice mi ha fatto infuriare. Sono venuto a sapere di questo parallelismo con Pascoli da Franco Brevini che mi ha intervistato per la Televisione svizzera nel '90.<sup>42</sup> Mi fa anche un'intervista radiofonica, in cui io gli espongo i miei progetti letterari e allora mi dice: "Ma c'è Pascoli qua". Io non sapevo dei primi poemetti curati da Sanguineti. Poi ho comprato l'antologia. Allora ha costruito tutto il servizio su questo parallelismo, ma senza citare che mia madre è nata in Ohio.<sup>43</sup> C'è un discrimine tra ignoranza e sincerità: io confesso la mia ignoranza. C'è energia ma non ho fatto sperimentalismo... quasi che io avevo inventato la raccolta perché c'è stato Pascoli...

Il viaggio di Cecchinel e dei suoi emigrati assume un significato profondo nel suo farsi epopea di quanti si sono avventurati nel grande Paese oltreoceano, meta dell'immaginario collettivo di riscatto alla cui lingua, l'angloamericano,

---

<sup>42</sup> Cfr. nota n. 22.

<sup>43</sup> Il libro di Cecchinel, oltre ad essere il racconto di un'epopea senza eroi, è frutto di un viaggio anche fisico in America compiuto nel 1984, un ritorno dell'io verso le radici della madre, Annie Maldotti, nata nell'Ohio da emigranti italiani (romagnolo il padre e veneta la madre), cresciuta ed educata negli Stati Uniti. Nei versi di Cecchinel si legge "mama born in U.S.A." Cfr. *Lungo la traccia*, cit., p. 11. Nel libro la madre assume il ruolo di una figura arcaica portatrice di valori spiantata in un Paese lontano, per sfuggire con la sua famiglia dalla miseria della mezzadria.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

appresa ma mai assimilata, hanno legato il dialetto veneto e l'italiano del racconto dello scrittore.

È noto che suoi testi sono stati ospitati, tra le altre, nelle riviste «Diverse lingue», «In forma di parole», «Annuario di Poesia» «Yale Italian Poetry» e «Poesia».<sup>44</sup> Anche questo è un lavoro, proporsi alle riviste.

Ho proposto la mia poesia “La mia casa straniera” a una rivista.<sup>45</sup> Mi è stata rifiutata perché il direttore mi ha detto che si sente il peso delle figure retoriche, come nei versi “forse là era deciso / che per i morti e i vivi / io venissi a scostare il velo / d'erbe irte nel vento”<sup>46</sup>. Ma a voi, quali sono state le poesie che vi sono piaciute di più?”.

---

<sup>44</sup> Altre riviste che hanno ospitato i suoi testi sono «Pagine», «clanDESTINO», «Atelier», «Periferie», «Letteratura e dialetti».

<sup>45</sup> Il testo fa parte di *Lungo la traccia*, cit.

<sup>46</sup> Interpretando questi versi, leggiamo come il poemetto si proponga di narrare le gesta della stirpe ma anche di trovare una ragione alla propria natura poetica.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Rispondiamo. Il poeta concorda su “Si quaeris”, “Nevermore”, “La mia casa straniera”, “Millenovecentocinque” in cui egli si sovrappone all’io narrante, e su “Madre perduta” che, confessa, in generale ai lettori non è piaciuta tanto.

In conclusione Cecchinel ha lavorato sul testo per renderlo meno denso ma legandolo sia alla letteratura americana che alla musica *blues* e *folk*, con un paratesto non appesantito per non sacrificare la narrazione del poemetto. Di questo narratore lirico, che percorre il duplice binario italiano-dialetto, forse ritrovandosi più nel secondo, la sofferta e combattuta interiorità si amplifica con l’uso sapiente del linguaggio, involuto sintatticamente, e dell’utilizzo preciso del lessico nella creazione di immagini vigorose e originali per rappresentare un mondo che non c’è più, il mondo dell’infanzia, dell’altrove, di una civiltà contadina contaminata e desacralizzata, defunta.

.

**Angela Mazzeo**

**L'INFORMATICA NEL CINEMA - MONTAGGIO E MESSA IN SCENA**

ABSTRACT. L'avvento del computer nel mondo del cinema ha portato cambiamenti che hanno modificato le tecniche fino ad allora utilizzare per la progettazione dei film. Sviluppata la storia, scelti scenografia e attori, girate le scene, si cerca di assemblare il tutto attraverso quella tecnica da sempre conosciuta come montaggio. Fu proprio la tecnica del montaggio che ha subito, nel corso della storia le più importanti trasformazioni, da montaggio lineare, comunemente conosciuto come montaggio analogico i cui strumenti utilizzati erano forbici e videoregistratori, si passò al montaggio non lineare, o digitale che si servì soltanto del computer e dei vari programmi al suo interno.

Nel cinema agli inizi del XX secolo il montaggio utilizzato era quello lineare la cui caratteristica era proprio la "linearità" delle scene che rispecchiava di norma la sequenza delle riprese effettuate; alla prima inquadratura seguiva la seconda e poi la terza e così via. In caso di errore o se, alla fine del processo, si

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

desiderava modificare qualche sequenza era possibile farlo ricominciando l'intero processo. Con il montaggio lineare ogni film veniva montato in una sala adibita al montaggio dove una lente di ingrandimento e un paio di forbici, erano i fondamentali strumenti utilizzati. Ogni scena veniva studiata fotogramma per fotogramma e in caso di errori o sfumature la pellicola veniva tagliata tramite l'uso delle forbici proprio nel punto "critico" per poi essere riattaccata con del nastro adesivo; il taglio della pellicola e di conseguenza delle scene richiedeva notevole attenzione da parte del montatore che doveva mantenere, per ogni sequenza un determinato ritmo in base al genere di film da realizzare. In un film d'azione il ritmo da dare alle sequenze doveva essere veloce e le pause tra un'inquadratura ed un'altra dovevano essere brevi per generare nello spettatore un senso di suspense. Per ottenere il miglior risultato da tutto il montaggio, il montatore faceva ricorso alla realizzazione di uno storyboard, ovvero una serie di disegni e di inquadrature dei film comprendenti i luoghi principali, l'ambientazione, gli oggetti e gli sfondi utilizzati nelle scene e da ciò emergevano le caratteristiche ritmiche da dare alle sequenze. Il montaggio lineare non era costituito solo da strumenti quali forbici e nastro ma a questi erano associati una centralina di controllo dati collegata ad un monitor, una seconda centralina di controllo video ed una serie di videoregistratori che

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

gestivano i diversi nastri video tramite un codice, timecode, numerico/temporale che identificava tutti i fotogrammi presenti sul nastro e infine, un ultimo videoregistratore che serviva per il riversamento definitivo. Negli anni 20 il montaggio iniziò ad essere effettuato tramite la moviola e intorno agli anni 50, uno scrittore della beat generation, William Burroughs introdusse nel mondo cinematografico la rivoluzione elettronica che si sviluppò definitivamente all'inizio degli anni novanta con l'avvento del computer.

Grazie al computer i registi poterono inserire, nelle scene dei film effetti speciali straordinari che conquistavano la simpatia degli spettatori. La tecnologia digitale prevedeva che le immagini fossero registrate e poi editate su dei supporti magnetici e montate tramite il montaggio non lineare, processo questo svincolava l'ordine delle inquadrature che poteva anche essere casuale. Il montaggio non lineare che sostituì il montaggio lineare, generò il cosiddetto assemblaggio virtuale attraverso il quale le immagini non subivano alcuna perdita di qualità. Questa nuova tipologia di montaggio prevedeva che il montatore non agisse più fisicamente sulla pellicola ma, tramite l'utilizzo di determinati software, su dei dati codificati in file presenti su hard disk favorendo così la gestione di ogni singola parte del video con la possibilità, in caso di errore o di modifica di una scena centrale del video stesso, di rifare e/o

modificare questa o quella parte senza intaccare l'intero montaggio. Il montaggio effettivo delle varie scene, comunemente chiamato editing, oltre a tagliare ed incollare i vari contenuti garantisce la correzioni dei colori, dell'audio e l'introduzione di effetti speciali; introduzione questa che prende il nome di compositing.

Gli effetti speciali possono essere generati sia da stacchi netti tra due inquadrature, sia da transizioni che portano lo spettatore ad immaginare la scena successiva. La transizione che viene utilizzata più comunemente è la dissolvenza incrociata che consiste nel passaggio tra due inquadrature che per un breve periodo di tempo si sovrappongono. A questa si associano la transizione a tendina, il cui obiettivo è quello di sostituire la prima immagine con la seconda modificando la dimensione e la posizione di ogni fotogramma; la transizione a spinta, dove la prima immagine viene spostata all'esterno lasciando il posto alla seconda; la transizione in movimento, che prevede lo spostamento della prima immagine a favore della seconda, quest'ultima tende ad ingrandirsi sullo schermo fino a coprire totalmente la prima. Fondamentale è capire quando e come usare ogni transizione, ognuna rispecchia un significato diverso dall'altra e pur avendo un effetto scenico spettacolare, se utilizzate in momenti non idonei, fuori dal contesto della storia sono semplicemente delle "esibizioni creative";

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

normalmente le transizioni vengono utilizzate in corrispondenza di passaggi temporali e cambiamenti di soggetti e/o di luoghi. Stabilite le transizione da utilizzare e la distribuzione delle scene, il montatore inizia a montare ogni scena secondo una sequenza generata da stacchi netti. L'obiettivo del regista e del montatore è sempre stato quello di partire da una narrazione "distaccata" per poi lentamente portare lo spettatore all'interno della storia fino a coinvolgerlo totalmente verso la fine dell'intero film. Inizialmente le transizioni utilizzate nel montaggio non lineare coincidevano con i passaggi di scena, la cui tecnica consisteva nell'interrompere la ripresa mantenendo la telecamera ferma sempre nella stessa posizione, spostare i soggetti da una scena all'altra e riprendere a registrare generando un senso di scomparsa/apparizione dei vari soggetti. Questa tipologia di montaggio, conosciuto come montaggio nascosto, venne introdotto da Georges Méliès per dare ai propri film un tocco di magia.

Nel mondo cinematografico, il montaggio non riguarda soltanto l'aspetto visivo ma anche quello sonoro; la sonorizzazione può avvenire in tre metodi. Il primo metodo consiste nell'ascoltare tutte le musiche e selezionarle mentre le scene vengono assemblate, metodo questo utilizzato da Tarantino secondo cui il primo passo nel montare un girato riguardava la scelta della musica. Il secondo metodo prevede la scelta della musica durante le riprese e il terzo metodo, infine

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

consiste nel decidere la musica dopo che è stato terminato il montaggio. Qualunque sia il tipo di montaggio, lineare o non lineare, fondamentale è l'approccio che si ha con questo; per una migliore riuscita è necessario che il racconto sia armonico e in grado di trasmettere i concetti chiavi dello stesso racconto; la maggiore differenza tra le due tipologie del montaggio riguarda la qualità del prodotto finito. Con il montaggio lineare, infatti il montatore aveva poche possibilità di gestire a livello qualitativo le registrazioni effettuate, possibilità dettate dai limiti delle attrezzature a disposizione, con il montaggio non lineare, grazie a specifici software, quali Premiere, Final Cut e Studio diventava possibile migliorare la qualità delle riprese a livello di luminosità, contrasto e colore.

Le modifiche apportate al montaggio, nel corso degli anni con l'avvento dell'informatica, non interessarono soltanto questa tecnica ma l'intera messa in scena. Elemento questo il cui termine deriva dal francese "mise en scène", nato nel XIX secolo e comprendeva tutte le pratiche di allestimento di ogni spettacolo teatrale; con l'avvento del cinema la messa in scena veniva utilizzata dal regista per controllare quanto accadeva nelle inquadrature di ogni film pianificando così, le varie fasi di rappresentazione e dare la possibilità, ad ogni spettatore di comprendere il mondo che il regista voleva rappresentare sullo schermo.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

Inizialmente il mondo rappresentato era un mondo realistico, ogni film era considerato il mezzo realistico per eccellenza all'interno del quale gli attori ricorrevano ad una recitazione naturalistica e prevaleva un'autenticità delle scenografie e dei costumi. La tecnica della messa in scena nel cinema fu introdotta da Georges Méliès che, a differenza di quanto accadeva precedentemente, si allontanò dal rappresentare sulla scena l'aspetto realistico del mondo ma creò un mondo tutto immaginario, un mondo fantastico realizzando delle scene che sembravano godere di poteri magici. Ogni messa in scena, identificata nel momento in cui si definisce il mondo da rappresentare, è costituita da quegli elementi base utilizzati su tutti i palcoscenici: i costumi, le luci, la scenografia, i personaggi, i paesaggi, le parole e il comportamento degli stessi attori.

Accanto a questi elementi emergono anche le tematiche, il cui obiettivo è quello di definire il nucleo centrale delle vicende; gli indizi, che aiutano a percepire le parti in ombra con cui il regista tende a giocare con la sua rappresentazione; i motivi, che ruotano attorno ai temi centrali hanno la funzione di rafforzare e chiarire le vicende principali. L'elemento caratterizzante di ogni messa in scena è la scenografia che partecipa all'azione narrativa. La scelta meticolosa di ogni scenografia è fatta dal regista che può, da un lato ambientare

le scene in spazi preesistenti così come accadeva per il fratelli Lumière, ma può anche costruire l'intera scenografia, così come accadeva in Francia e in Germania nel momento in cui si cercava di creare sulla pellicola un mondo artificiale. La costruzione della scenografia rispecchiava il concetto dell'autenticità in quanto gli allestimenti del presente potevano non coincidere con quelli del futuro; inoltre era possibile creare degli arredi scenici idonei alla rappresentazione. All'interno della scenografia ruolo di notevole importanza è svolto dal colore che cambia a secondo dello sviluppo narrativo; elemento espresso nel film di Jacques Tati, *"Tempi di divertimento"* in cui nella prima parte del film i colori utilizzati sono freddi, nella seconda invece vengono utilizzati colori accesi a differenza della scenografia il cui sfondo alle volte è generato da colori neutri. Nella messa in scena, un altro ruolo importante è svolto dai costumi scelti per gli attori, tale scelta è fondamentale per aiutare ad individuare i personaggi e il contesto in cui si muovono. Nonostante qualche differenza, i costumi e la scenografia si combinano tra di loro per rafforzare la narrazione dei film; i costumi assumono una funzione fondamentale nell'azione. Per Erich von Stroheim i costumi, così come le scenografie godevano di un carattere di autenticità, potevano essere stilizzati e richiamare l'attenzione sulle loro qualità grafiche e potevano ricoprire un ruolo importante dal punto di vista

della casualità. Oltre ai costumi il trucco degli attori riveste un ruolo di notevole importanza e infatti mentre inizialmente veniva utilizzato per far sì che il volto risaltasse con gli opportuni colori e contrasti, successivamente venne utilizzato per dare ulteriore peso al ruolo svolto da ogni attore sulla scena. Il trucco era utilizzato per rispecchiare da un lato il realismo assoluto, ovvero quel “processo” attraverso il quale il regista rappresenta sulla scena gli attori preoccupandosi di generare in loro le sembianze tipiche dei personaggi storici interpretati; dall’altro la non realtà attraverso il quale i registi generano negli attori un aspetto alle volte comico, alle altre drammatico e pauroso; un esempio di trucco che risalta il realismo assoluto è tipico nell’ *Otello* di Laurence Oliver, dove gli attori venivano truccati per assomigliare il più possibile al mondo dei mori e le donne invece rispecchiavano la moda corrente. Il trucco non realistico invece era utilizzato nei film horror, di commedia e ultimamente anche in quelli di fantascienza dove l’aspetto fisico dell’attore veniva modificato e alle volte anche ridicolizzato per esaltare quella che era la finzione.

Un altro elemento che caratterizza la messa in scena è l’illuminazione che svolge un ruolo di notevole importanza per la realizzazione delle inquadrature al cui interno sono presenti zone di luce e zone di buio; le prime richiamano l’attenzione dello spettatore, le seconde tendono a nascondere qualche dettaglio

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

della scena, generando in questa delle ombre che cambiano “identità” a seconda dell’importanza della composizione del film; è possibile individuare due diverse tipologie di ombre, le ombre annesse e le ombre proiettate. Le prime, dette anche ombreggiature emergono quando la luce illumina, solo in parte l’oggetto sia per la sua posizione sulla scena che per la sua forma. Le “ombre proiettate” sono quelle ombre generate su di un piano nel momento in cui un oggetto interrompe la proiezione della luce. Rispecchiando il pensiero di Federico Fellini

“la luce è tutto. Esprime l’ideologia, l’emozione, il colore, la profondità, lo stile. Può cancellare, narrare, descrivere. Con la luce giusta il più brutto dei volti, la più insulsa delle espressioni possono irradiarsi di bellezza o intelligenza”<sup>1</sup>.

Questo “gioco” di luce e ombre, utilizzato dal regista tende a modellare gli oggetti presenti sulla scena assegnando loro una certa importanza e a creare, all’interno di ogni inquadratura lo spazio scenico. Dal punto di vista filmico, l’illuminazione è caratterizzata da alcune proprietà quali la direzione, la qualità, la fonte e il colore. La direzione si riferisce al percorso che la luce, emessa da una fonte luminosa, compie per raggiungere l’oggetto illuminato. La qualità della

---

<sup>1</sup>Fellini F., *Cinema come arte*, a cura di D. Bordwell – K. Thomson, p. 235.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

luce dipende dall'intensità dell'illuminazione e si riferisce a due tipologie di luci, quelle dure che creano ombre nette costituite da bordi precisi; e quelle morbide che creano un'illuminazione diffusa in tutta la scena. Nelle riprese cinematografiche il tipo di illuminazione cambia a secondo delle scene da rappresentare; per realizzare scene in cui le immagini devono essere appiattite, ovvero senza prospettiva, il regista utilizza un'illuminazione frontale; nei film horror e/o drammatici i registi, per delineare oggetti i cui tratti sono distorti fanno ricorso ad un'illuminazione dal basso; per risaltare invece i lineamenti del volto, ad un'illuminazione dall'alto. Qualunque sia il tipo di illuminazione utilizzata fondamentale è la fonte di provenienza che varia a secondo del genere di film da proiettare; nei documentari è richiesta un'illuminazione naturale la cui fonte è il sole, nei film di finzione l'illuminazione è artificiale e le fonti sono da ricercare in lampade e lampioni. Ciò che differenzia la fonte naturale da quelle artificiali è lo spettro del colore ovvero quella composizione cromatica delle sorgenti di luce, i colori dominanti della fonte naturale sono l'azzurro tendente al violetto mentre di quelle artificiali, il rosso tendente all'arancione. Per avere un'eccellente riuscita della rappresentazione è fondamentale che il regista faccia un uso corretto dell'illuminazione gestendo nel migliore dei modi le diverse tipologie di luci presenti in ogni set, quali: la luce base, la luce

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

principale o key light, la luce di riempimento o fill light, la luce di spalle, la luce addizionale e la luce d'effetto. La luce di base è la luce che genera un'illuminazione diffusa dell'intera scena; la luce principale è la luce la cui direzione colpisce un determinato oggetto o una determinata area lasciando in ombra la parte opposta della stessa; la luce di riempimento è una luce supplementare il cui compito è quello di eliminare le ombre e i contrasti che vengono generati dalla luce principale. La luce di contrasto è la luce posizionata alle spalle dell'oggetto inquadrato per dare profondità alla scena, viene utilizzata nel momento in cui l'oggetto, illuminato frontalmente sembra essere "schacciato" sullo sfondo della scena; la luce addizionale è una luce aggiunta alle precedenti per creare un senso di uniformità all'intera scena; la luce d'effetto, infine, è utilizzata per creare effetti speciali quali il controluce e i riflessi di luce. I registi del cinema classico hollywoodiano, nella rappresentazione scenica, utilizzavano di norma solo tre luci, quella chiave, quella di riempimento e il controluce; la luce chiave, vicina all'oggetto era posizionata di fronte il controluce, quest'ultima proveniva da dietro o da sopra l'oggetto illuminato, la luce di riempimento infine era posizionata accanto la macchina da presa. Questa disposizione di luci, tutt'oggi utilizzata generava una sorta di triangolazione che, nella maggior parte dei film hollywoodiani cambiava

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

da un' inquadratura all'altra richiedendo uno spostamento manuale di ogni luce finita la scena. La tecnica della triangolazione era adatta ad uno stile di illuminazione in chiave alta che implicava l'utilizzo del controluce per creare un contrasto tra le zone di luce e quelle di ombra, tipico dei film di commedia, dei drammi e dei film d'avventura; tale contrasto, costituito da un' illuminazione morbida, si contrapponeva al chiaro scuro utilizzato in alcune scene di film dove i contrasti risultavano essere più forti e le ombre molto più scure creando così, nelle immagini, uno stacco netto tra zone che erano completamente luminose e zone completamente buie. Questa tecnica, utilizzata maggiormente negli anni 30 nei film d'horror e negli anni 40-50 in quelli noir generava alcuni effetti speciali che potevano distrarre lo spettatore nel momento in cui le zone di luce e/o di ombra ricadevano sugli attori; se si verificava ciò, fondamentale era modificare la posizione di ogni luce ed eventualmente anche le rispettive angolazioni che, associate alle angolazioni delle inquadrature suscitavano negli spettatori sensazioni particolari, nel momento in cui il regista disponeva le macchine da presa in punti strategici riprendendo le scene dal punto di vista dello spettatore cosicché questo non fosse più uno spettatore onnisciente ma immerso nella rappresentazione.

Le angolazioni delle inquadrature maggiormente usate in campo cinematografico sono tre e generano tre diverse tipologie di inquadratura: quella dall'alto, quella frontale e quella dal basso. La più utilizzata è quella frontale che mette l'attore sullo stesso piano dello spettatore, quella dal basso mette lo spettatore in una condizione di inferiorità rispetto l'attore e infine quella dall'alto porta lo spettatore ad osservare l'attore da un piano superiore implicando un punto di osservazione più elevato dell'intera immagine. La scelta delle tre tipologie di inquadratura è determinata dall'intero contesto del film e ogni inquadratura assume un significato di notevole importanza, l'inquadratura dal basso per esempio viene utilizzata per inquadrare un personaggio potente, quella dall'alto tende a rappresentare personaggi sconfitti. Parallele a queste tipologie di inquadrature sono l'inquadratura soggettiva, che si ha nel momento in cui la ripresa effettuata porta lo spettatore ad osservare la scena dal punto di vista di un personaggio, e l'inquadratura mobile all'interno del quale la posizione degli oggetti varia. Il padre dell'inquadratura mobile è Hitchcock che utilizzava i movimenti della macchina da presa per iniziare e terminare i propri film, era con un movimento di macchina in avanti che stabiliva l'inizio della rappresentazione e con lo stesso movimento la fine. Il movimento di macchina da presa, assemblato ad altri elementi, generano le caratteristiche dell'

inquadratura; con il primo elemento il regista influenza lo spazio del campo e del fuori campo, della durata delle scene e del ritmo del tempo scandito in queste; a questo si associano i cambiamenti di luce all'interno che contribuivano a modificare l'intera messa in scena sia dal punto di vista spaziale che temporale, cambiamenti percepibili dallo spettatore tramite l'apparato visivo. Dal punto di vista spaziale, nel cinema è possibile trovare due diverse tipologie di spazio, quello della proiezione e quello tridimensionale. Lo spazio tridimensionale comprende l'intero spazio in cui si svolge tutta l'azione; quello di proiezione è costituito dalla rappresentazione dell'immagine che, proiettata sullo schermo tende ad appiattirsi con lo sfondo. Entrambe le tipologie di spazio sono costituiti da indicatori di profondità, quali le luci, la scenografia, i costumi e l'allestimento che permettono di immaginare ciò che sta dietro lo schermo creando un mondo tridimensionale dove si svolge la scena. Le indicazioni di profondità, inoltre, identificano come ogni spazio sia dotato di un proprio volume e di diversi livelli, detti piani, all'interno del quale ogni soggetto occupa un posto; caratteristica dei piani è la loro distanza dalla macchina da presa che genera diverse tipologie di prospettive, la prospettiva aerea e la prospettiva lineare. La prima è tipica dei piani più lontani, la dimensione degli oggetti qui posizionati è ridotta rispetto quella degli oggetti collocati in primo piano,

generando così un senso di profondità. Con la prospettiva lineare le immagini vengono proiettate sullo schermo rispecchiando un unico punto di vista che il più delle volte coincide con l'occhio del regista. Inoltre la distanza tra i piani e la macchina da presa dà vita a tre diverse tipologie di piani stessi, il primo piano, il piano medio e lo sfondo. Gli elementi finora analizzati contribuiscono a generare cambiamenti all'interno delle diverse scene, a questi seguono altri elementi come il contrasto del colore che varia a seconda dell'impulso che il regista vuole dare alla scena; per Rouben Mamoulian<sup>2</sup> i colori evocavano delle emozioni e ogni regista doveva, prima di iniziare a mettere in scena la rappresentazione, pianificare uno schema di colori che servivano per lo sfondo e per la scenografia, per esempio colori brillanti, colori caldi, in contrasto con uno sfondo i cui colori erano tenui attiravano lo sguardo dello spettatore a differenza dei colori freddi utilizzati dal regista per gli sfondi delle scenografie. Non sempre il regista faceva uso di una notevole quantità di colori, alle volte si limitava ad utilizzare la cosiddetta "tavolozza limitata" costituita da colori che spaziano dal bianco al nero e si differenziavano tra di loro per la quantità di

---

<sup>2</sup> Rouben Mamoulian, regista statunitense fu il primo a realizzare i film in Technicolor utilizzando gli schemi di colore che riprendevano quelli usati dai pittori spagnoli. Il Technicolor era quel procedimento di cinematografia a colori che si sviluppò negli Stati Uniti dal 1922 al 1952.

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

luminosità e purezza attribuita; l'utilizzo delle diverse gradazioni determinava il cosiddetto design monocromatico. Ogni regista, inoltre doveva controllare le diverse qualità del colore analizzando le pellicole dove le immagini venivano impresse, tali colori potevano essere alterati da processi di laboratorio il cui compito era affidato al color timer che, consultandosi con il regista elaborava un colore principale su cui si basavano i colori dell'intero film. Le tecniche utilizzate permettevano di attribuire colore anche alle pellicole in bianco e nero grazie due processi fondamentali utilizzati negli anni dal cinema muto, quello di imbibizione e quello di viraggio; la prima consisteva nell'immergere la pellicola nel colore, cosicché le parti di nero e di grigio rimanevano tali mentre quelle più chiare assorbivano il colore; la seconda, l'opposto della prima, consisteva nell'immergere la pellicola nel colore e le parti nere e grigie assorbivano colore mentre quelle chiare rimanevano tali. Altra tecnica utilizzata per aggiungere il colore alla pellicola era la colorazione a mano che consisteva nel dipingere fotogramma per fotogramma l'intera immagine. Ogni immagine, in base ai colori utilizzati poteva sembrare più o meno nitida, qualità questa che poteva essere modificata dal regista manipolando la pellicola dove l'immagine stessa era impressa. Ogni immagine inoltre è composta da punti detti pixel, il cui

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

termine deriva dall'inglese picture element, più piccolo elemento che costituisce un'immagine al quale assegnare un colore.

Ogni pixel è composto da tre fosfori in grado di generare a seconda del valore ad essi assegnato oltre 16 milioni di colore; ciascun pixel viene inserito all'interno di una tabella bidimensionale dove viene numerato dall'alto verso il basso e da sinistra a destra favorendo così, attraverso l'identificazione delle due coordinate, l'individuazione esatta dei diversi colori che compongono un'immagine. Il numero di bit disponibili in ogni pixel definisce la quantità di colori espressa sullo schermo e vanno da un minimo di 4 colori ad un massimo di 256. Nel mondo cinematografico l'utilizzo del colore e del bianco e nero varia a secondo del genere di film da rappresentare; agli esordi del cinema, le scene dei film erano realizzate utilizzando solo il bianco e nero per esaltare l'aspetto realistico, negli anni trenta e quaranta con l'avvento nel cinema americano, del genere fantastico e dei musical iniziò ad essere introdotto il colore; oggi giorno, nella rappresentazione di un film, ogni regista è solito utilizzare il bianco e nero per rappresentare un periodo storico. Fondamentale in ogni scena dei film, oltre al colore, è anche la posizione del soggetto inquadrato; ogni inquadratura è composta da un rettangolo orizzontale immaginario dove la figura principale inizialmente era inserita al centro di questo ipotetico rettangolo

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

mentre gli elementi di distrazione ai margini di esso; successivamente si percepì che l'attenzione dello spettatore non era attirata dal fotogramma inserito al centro del rettangolo ma di tutto ciò che era posizionato ai margini di esso portando così i registi ad inserire il personaggio principale in una posizione decentrata; questo cambiamento dava vita a quella che tutt'oggi è conosciuta come la regola dei terzi. La regola dei terzi consiste nel dividere l'immagine in delle parti uguali tracciando delle linee orizzontali e verticali ipotetiche. I punti nei quali queste linee si incrociano sono i vertici di un rettangolo centrale nella presa, denominato zona aurea; stabilita la posizione dell'oggetto, fondamentale è decidere la durata della ripresa nella fase di proiezione. In ogni immagine, il regista può controllare il ritmo del tempo che normalmente tende a coincidere con il movimento dei personaggi. La “durata della ripresa” accompagnata dall’ “inquadratura della ripresa” e dalla “fotografia della ripresa” generano le tre qualità cinematografiche più importanti; la cinematografia che trae origini dalla fotografia, il cui significato etimologico sta ad indicare la “scrittura con il movimento”, parte dalle immagini statiche impressionate sulla pellicola per dare vita al movimento la cui velocità varia in base alle scene da rappresentare. La durata di ogni ripresa influenza notevolmente la comprensione da parte degli spettatori della stessa, il tempo di ripresa tende a coincidere con la realtà ma non

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

è sempre così; ogni durata di ripresa sullo schermo può essere modificata dai movimenti della macchina da presa. Nel corso della storia del cinema la durata delle inquadrature andava modificandosi; agli esordi del cinema i registi erano soliti comporre film in un' unica ripresa utilizzando così pochi stacchi e riprese piuttosto lunghe. Con l'avvento del montaggio le riprese lunghe iniziarono a lasciare posto a quelle più corte fino a giungere, intorno agli anni 10 e 20 ad una lunghezza media pari a cinque secondi; con il sonoro e negli anni seguenti i registi tendevano a riallungare l'inquadratura fino ad arrivare a dieci secondi. Cambiamenti sono da apportare anche al movimento di ogni immagine che variava dai 16 ai 20 fotogrammi al secondo, intorno gli anni 20 si iniziò ad accelerare fino a raggiungere i 24 fotogrammi al secondo. Nei film comici ogni regista cercava di accelerare l'azione che appariva sullo schermo facendo in modo che il numero dei fotogrammi al secondo impressionati fosse minore di quello standard (24 f/s), per generare proprio quell'effetto di comicità; viceversa nelle scene che rappresentavano un sogno, un flashback o anche una qualità del protagonista, i fotogrammi impressionati al secondo erano un numero maggiore avendo così un effetto di rallentamento che permetteva di creare quel senso di enfasi che tendeva ad esaltare un momento spettacolare. Importante per ogni regista era analizzare le relazioni prospettiche di ogni scena ovvero quelle

relazioni spaziali e quella profondità che si creava tra le parti della scena stessa; era possibile creare tali relazioni anche tramite gli effetti speciali nel momento in cui il regista creava una scenografia con delle immagini generati dal computer o combinava due azioni riprese separatamente sulla stessa striscia di pellicola come se fossero adiacenti, ottenendo così una sovrimpressione di scene; tecnica questa usata sia da Méliès che dai registi odierni per rappresentare scene di fantasmi. La combinazione di diverse pellicole generava le inquadrature “processo o composite” che si suddividevano in processi di proiezione e processi matte. I processi di proiezione, identificati come retroproiezione entrarono a far parte del cinema hollywoodiano negli anni 20, tali processi consistevano nel proiettare la pellicola di una scenografia su di uno schermo e filmare gli attori che recitavano di fronte a tale schermo, ciò comportava uno stacco tra gli attori e la scena; non vi era profondità nella scena, lo sfondo era privo di ombre che normalmente erano generate dagli attori.

A questa tecnica, negli anni sessanta si accostò quella della proiezione frontale dove l’immagine veniva proiettata su di uno specchio semitrasparente riflettendola sullo schermo, gli attori recitavano davanti allo schermo che veniva ripreso dallo specchio; tecnica questa utilizzata per la prima volta nel 1968 con il film di Stanley Kubrick, l’ *“Odissea nello spazio”*. I processi di matte,

invece consistevano nel fotografare sulla pellicola una parte di scenografia per poi inserire in questa la parte di pellicola dove erano ripresi gli attori. Inizialmente questa tecnica obbligava gli attori a muoversi entro i limiti dell'inquadratura, importante era far coincidere lo spazio delle due pellicole; successivamente lo sviluppo della tecnologia ha stravolto i metodi di ripresa dando la possibilità all'attore di potersi muovere liberamente sulla scena. Ogni attore veniva ripreso contro uno sfondo neutro, blu o verde, la sagoma veniva "ritagliata" dallo sfondo neutro per essere inserita nello sfondo ripreso precedentemente. Tale tecnica conosciuta come "chroma key" o più comunemente come "bluescreen" o "greenscreen", veniva utilizzata nel cinema per creare sia ambienti e situazioni reali, sia situazioni astratte. Parallelo ai processi di proiezione e di matte si sviluppa un altro processo di combinazione di immagine, quello a mosaico, identificato come "split-screen" in cui due o più immagini diverse, ognuna con proprie dimensioni e proprie forme, era inserita all'interno dello stesso fotogramma; tale tecnica veniva utilizzata nel cinema hollywoodiano per mettere in scena delle conversazioni telefoniche.

A queste tecniche seguì l'introduzione in ogni scenografia di effetti digitali, effetti che venivano generati dai computer con l'avvento della tecnologia digitale. La tecnologia digitale si è dimostrata fondamentale per soddisfare le

esigenze che il cinema, dagli arbori fino ad oggi, si è posto ovvero quello di raccontare e di esprimere nel migliore dei modi il pensiero e la fantasia dell'uomo; è proprio con l'industria tecnologia che si riesce ad esprimere ciò che nel mondo cinematografico fino ad allora risultava essere impossibile anche se, con la nascita del cinema, nel 1895 nascevano in maniera limitata gli effetti speciali che favorirono un notevole sviluppo del cinema stesso; con l'introduzione del sonoro ogni effetto speciale era considerato "normale", il suo obiettivo non era più quello di far vedere immagini irreali tipiche dei film di fantascienza e horror ma quello di rappresentare una sorta di "fotorealismo digitale". L'utilizzo del computer, invece ha fatto sì che il cinema avesse la possibilità di creare dal nulla immagini che sembrano reali e modificare le scene girate giocando sulla posizione dei personaggi, era possibile inserire personaggi inesistenti su diverse scene e da queste toglierle. Ciò comporta un cambiamento radicale del cinema, non più caratterizzato da attori reali, esseri umani ma personaggi virtuali, pensati, disegnati ed elaborati dal computer, resi "vivi" da questo; i cambiamenti prodotti dall' introduzione del computer nel cinema riguardano anche la scenografia, non più scenari naturali ma ambienti irreali generati da un'illusione tecnologica. Inizialmente l'introduzione del mondo informatico nel cinema creava dei pareri discordanti tra i registi per poi

assumere, nel corso degli anni, un ruolo di notevole importanza nella realizzazione degli effetti speciali più impensabili.

È con l'uso della tecnologia e del computer che iniziarono ad essere realizzati i film più affascinanti le cui storie erano tra le più spettacolari e coinvolgenti. Con l'avvento della tecnologia ogni film iniziava ad essere prodotto seguendo una "forma" più scorrevole e lineare, e allo stesso tempo veniva garantita una descrizione accurata e realistica di ciò che il regista voleva rappresentare. L'utilizzo del computer nel mondo cinematografico induce la creazione animata dei personaggi che sostituiscono i modelli robotizzati precedentemente utilizzati nel campo della fiction; ciò comporta la realizzazione di scene con un livello qualitativo più alto rispetto prima. L'elemento che differenzia l'utilizzo dell'animazione elettronica dalla tecnica tradizionale è la possibilità di riprodurre la singola scena ogni volta che in questa venivano segnalati degli errori; caratteristica impensabile con le tecniche tradizionali dove in caso di errori nelle riprese filmate, il regista era costretto a ripetere l'intera sequenza; gli errori solitamente erano generati dagli attori che, costretti a conoscere il copione a memoria, si ritrovavano a recitare per tutta la durata effettiva del film poiché, la scelta del regista era basata sull'uso di piano sequenze prive di stacchi. Tecnica questa utilizzata da Salvatore Maira nel film "*Valzer*" dove il regista

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

mette in scena il film in un'unica sequenza portando gli attori a conoscere a memoria il copione e in caso di errore rigirare l'intera scena. La straordinarietà della tecnica utilizzata in questo film inizia a cedere il posto a quella che era la ricerca dell'effetto spettacolare, dell'elemento che stravolgeva visivamente l'occhio dello spettatore. L' introduzione della tecnologia digitale da una parte facilitò il lavoro agli autori di effetti speciali, dall'altra provocò nei film hollywoodiani uno svuotamento dei contenuti e generò complicazioni negli attori che si ritrovavano a recitare interagendo con personaggi e oggetti inesistenti nella realtà e per avere una migliore riuscita della scena è fondamentale che tutti gli attori conoscano, scena dopo scena, la posizione dei vari personaggi inventati; ciò fa emergere la bravura dell'attore che deve interagire emotivamente e fisicamente con un soggetto che non può vedere.

La presenza, sulla scena di figure tridimensionali che interagiscono con l'ambiente e si incrociano con personaggi reali provoca da un lato difficoltà nel creare l'intera ambientazione, dall'altro risultano essere credibili agli occhi degli spettatori. Accanto alla realizzazione di personaggi irreali è possibile realizzare, da oggetti realmente presenti sulla scena, dei modelli tridimensionali; attraverso un laser scanning l'oggetto viene scannerizzato e trasferito al computer dove viene elaborato in modello tridimensionale attraverso dei software: catturata la

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

figura tramite lo scanner, i vari software di rendering iniziano a delinearne la superficie e a dare colore per poi generare il movimento attraverso due tecniche, quella dell' inbetweening e della motion capture; la prima ricostruisce le posizioni tra i due estremi del movimento, la seconda consiste nel trasferire nel computer i movimenti di un modello vero da inserire nel modello tridimensionale.

L'uso del computer consente di trasformare una figura in un'altra tramite la tecnica di morphing, a questa segue la tecnica del digital manipulation che consiste nel manipolare le immagini reali, modificare i colori, le luci o anche aggiungere e/o togliere dei dettagli. La tecnica del digital manipulation è stata usata nel 1994 con il film *“Il Corvo”* di Alex Proyas, quando il protagonista, Brandon Lee venne ucciso sul set da un proiettile sparato dalla pistola di scena, la produzione tagliò le immagini reali e attraverso la tecnica della digital manipulation i tecnici prelevarono con uno scanner il volto del protagonista dalle scene già girate e lo sostituirono con il volto di una controfigura. Antecedente al 1994, nel 1973 il cinema venne investito per la prima volta dall'utilizzo della grafica computerizzata utilizzata nella messa in scena del film *“Westworld”* di Michael Crichton; la tecnica utilizzata in questo film fu quella

della pixellizzazione<sup>3</sup>, tecnica che ha permesso di simulare la visione ‘distorta’ del pistolero androide.

Agli inizi degli anni 80, l’espandersi rapidamente della tecnologia, portò alla nascita di aziende di grafica computerizzata e alla stipula di accordi con le case cinematografiche. In questi stessi anni nasce la Softimage il cui obiettivo era quello di realizzare programmi di grafica 3D, nel corso degli anni la Softimage diventerà per tutta l’Europa il software standard per le animazioni, a questo seguono Pixar, Topas, Windows 3.0, Autodesk 3D Studio e Animator, quest’ultimo risultava essere un pacchetto di animazione 2D la cui caratteristica era la velocità di riproduzione delle immagini. Ogni software garantiva la realizzazione di modelli tridimensionali da inserire nella scena generando nel pubblico un’emozione nel momento in cui si trovava di fronte a ciò che sembrava essere realistico pur non avendo nulla di realistico. Il film che meglio rappresenta questo senso di realtà pur se realtà non è, è *Jurassic Park*; film realizzato nel 1993 da Steven Spielberg. *Jurassic Park* è il primo film che, grazie all’uso del computer permette di riprodurre realisticamente il mondo dei dinosauri allontanandosi dai semplici effetti visuali che precedentemente potevano essere utilizzati; parallelamente l’obiettivo del regista era quello di

---

<sup>3</sup> Ingrandimento dell’immagine che provoca la visione della stessa come un mosaico.

evitare che il suo film fosse etichettato come “film di effetti speciali”. Furono proprio gli effetti speciali utilizzati in esso che, contrapponendosi alla tecnica tradizionale dello stop-motion<sup>4</sup>, segnarono la svolta dell’uso della grafica computerizzata in campo cinematografico. Le scene girate erano scene foto realistiche dove i dinosauri interagiscono con l’ambiente come se fossero realmente vivi, interagiscono tra di loro, con gli esseri umani, lasciano impronte nel terreno e sollevano polvere quando si muovono. L’obiettivo del regista era da un lato realizzare scene in cui ogni dinosauro sembrava essere totalmente reale, dall’altro far sì che ogni scena non desse allo spettatore l’impressione che il regista si fosse limitato con i movimenti della telecamera. I software utilizzati per realizzare tutti i dinosauri presenti sulle scene furono Softimage 3D e Alias Power Animator, accanto a tali software venne utilizzato anche l’ I-Sculpt che permetteva ai modellisti di lavorare su di un modello come se fosse di creta. Ciò favoriva la realizzazione veloce degli oggetti i cui dettagli venivano aggiunti attraverso l’utilizzo dei software. L’elemento che affascinò notevolmente gli spettatori in *Jurassic Park* fu la realizzazione, quasi reale, dei muscoli degli animali che si muovevano sotto la pelle; tale realizzazione risultò essere

---

<sup>4</sup> Tecnica questa utilizzata per animare i cartoni animati. È una tecnica che sfrutta una particolare cinepresa il cui obiettivo è quello di impressionare un fotogramma alla volta e decidere, fotogramma per fotogramma, la velocità da attribuire a questi.

abbastanza complessa per il numero di creature che dovevano essere messe insieme, ciò portava gli animatori a ritoccare le varie creature per dare loro un comportamento individuale. Elemento fondamentale che, in ogni film rende una scena foto realistica è l'uso della luce; il controllo della luce ambientale e dei punti luce nella scena garantiva la realizzazione di questa rispecchiando le esigenze degli spettatori e del regista. In *Jurassic Park* il regista utilizza un'illuminazione le cui tonalità risultano essere ora basse, ora alte e alle volte sembrava non esserci tonalità intermedia per ottenere delle figure di secondo piano poco illuminate; l'obiettivo del regista, inoltre, era quello di usare le luci per dare alle varie scene una rappresentazione terrorizzante e notevolmente suggestiva.

Altro esempio di film girato in computer grafica è “*Jurassic Park 2: il Mondo Perduto*”, le cui scene, realizzate con maggiori effetti speciali rispetto *Jurassic Park* sono più lunghe rispetto le prime; nel *Mondo Perduto* il regista rappresenta più dinosauri contemporaneamente rendendo la rappresentazione più complessa. La rappresentazione in 3D della natura e degli animali venne ripresa anche nel film *Jumanji*, il cui obiettivo del regista era quello di rappresentare le forze della natura del mondo della giungla presenti nel gioco. I protagonisti dell'intero film sono tutti gli animali esotici impossibilitati a recitare seguendo un copione, per

tal motivo il regista ricorre all'uso del computer. L'elemento più complesso da rappresentare era sia il pelo che la pelliccia degli animali; la messa in scena del film prevedeva che gli animali esotici come rinoceronti e cocodrilli facessero dei movimenti elaborati e che animali veri fossero degli interpreti imprevedibili. Intorno al 1995 venne realizzato dalla Disney il primo film non cortometraggio, *Toy Story* le cui scene realizzate interamente in un unico spazio, cosiddetto cyberspazio, venivano prodotte attraverso animazione digitale il cui compito era quello di esaltare un'animazione realistica per dare alle scene uno stile sorprendente. La realizzazione delle scene in *Toy Story* prevedeva che i manichini digitali utilizzati in film, come *Terminator*, per dare corpo ai personaggi fantastici iniziavano a recitare senza il bisogno degli "attori-spalla" umani e analogici.

L'obiettivo dei modellatori era quello di riprodurre virtualmente la stessa gestualità, la stessa mimica facciale e la stessa interazione tra gli attori che precedentemente era prodotta utilizzando le matite. Inizialmente il software utilizzato per la realizzazione dei vari modelli tridimensionali era il Modeling Enviroment che realizzava questi ultimi secondo modelli derivanti dall'argilla; successivamente, stabilita l'illuminazione e l'animazione del modello da realizzare si ricorre al software Renderman per ottenere il risultato finale. La

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

grafica digitale, nel corso degli anni venne utilizzata per rappresentare anche storie drammatiche, elemento tipico del film *Titanic* il cui uso di effetti speciali utilizzati dal regista aveva lo scopo di portare l'attenzione dello spettatore sul *Titanic*. L'elemento che suscitava attenzione negli spettatori era l'utilizzo per la prima volta, di un cast composto da un numero consistente di persone digitali che contribuivano a dare al film un alto livello di realismo. Realismo espresso con l'uso del computer il cui obiettivo era quello di simulare la realtà senza il supporto di cose o scenari veramente reali, riuscendo a stupire gli spettatori e alle volte gli stessi autori per la totale riuscita degli effetti speciali. Spettacolare agli occhi degli spettatori fu la realizzazione tridimensionale dell'acqua dell'oceano la cui progettazione, basata su degli algoritmi, avvenne utilizzando il software RenderWorld. Per la realizzazione delle persone invece veniva utilizzato un software che, usando una quantità limitata di persone, ne catturava il doppio. Da ogni scena, gli animatori riuscivano a trarre delle variazioni invertendo gli oggetti e le persone presenti nelle varie rappresentazioni, modificandone i costumi e modificando la velocità dei vari movimenti. Gli ambienti virtuali venivano realizzati con l'uso di programmi di modellazione, programmi che realizzavano scene tramite la messa in scena di oggetti le cui forme geometriche erano standardizzate. L'utilizzo del computer nel cinema

**«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 32, aprile-giugno 2015**

diventa un mezzo creativo per esprimere la totale immaginazione del regista, esprimere cioè ciò che è presente nella mente del regista e riuscire a creare un mondo proprio; mondo che, espresso tramite la computer grafica è un mondo di sintesi, un mondo immaginario che risulta essere migliore di quello reale.

## Bibliografia

Castrofino N., Giofrè B. (2009), *Premiere Pro CS4*, Milano, Mondadori Informatica.

Castrofino N., Giofrè B. (2006), *Pinnacle Studio Plus 10*, Milano, Mondadori Informatica.

Castrofino N., Giofrè B. (2008), *Video Editing e montaggio*, Milano, Mondadori Informatica.

D. BORDWELL, K. THOMPSON (2003), *Il cinema come arte*, Milano, Il Castoro.

David N. Rodowick (2009), *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, MCF-Edizioni Olivares.

F. Casetti, F. Di Chi (1990), *Analisi del film*, Milano, Bompiani.

T. Elsaesser (2009), *Teoria del film*, Torino, Einaudi.

# <<ILLUMINAZIONI>>

Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

N. 32 Aprile – Giugno 2015

ISSN: 2037-609X



[compu.unime.it](http://compu.unime.it)