

# I GIORNI INVASI FRANCESCO LANZA E LA PASSIONE NELLA SICILIA LETTERARIA

Mauro Geraci

UNIVERSIDAD DE MESSINA - ITALIA

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 apparizioni 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 "divulgate", "romanzate", "stereotipate", insomma da "non addetti ai lavori". Nel radicale movimento auto-critico 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 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,

<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, *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 teorici dell'antropologia si rinvia al testo introduttivo *L'antropologia culturale oggi* di Robert Borofsky.

quando evocati 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 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, 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 riempiono 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, ché 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 passerà su quella stessa strada dove, sott'occhi, Anna vede sfilare i suoi clienti, 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, voci 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>.

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 sva-

<sup>3</sup> LANZA, "Giorno di festa", in *Teatro edito e inedito*, pp. 55-56.

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

niscono 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 invasivo che ricorda *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo, dove la magica armonia dei presepi anche se le ammantano 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 festive s’instaura, invece, un’incolabile 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 (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



Valguarnera (Enna).  
Casa natale dello  
scrittore Francesco  
Lanza (disegno di Marcella  
Tuttobene).

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: –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.

<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, 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.

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

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

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.

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 fiasco 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>.

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,

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

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

<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.

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 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”, impostore 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 nclu / 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 auto-critica, 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 Vegliandino” ma il macilento, antedestriero *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* “guerchia e tignosa” e “dalla bocca bavosa”<sup>13</sup>. A simili prospettive, per tornare alla letteratura siciliana,

<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.

<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.

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 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 che essa lascia perennemente irrisolte, inevase, pur sovrapponendosi 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



Francesco Lanza, fototessera.

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 stereotipi morali, al contrario, nel suo impianto conoscitivo, è pervasa da un

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

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

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 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 panettino 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>.

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 rimarcano 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>.

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:

<sup>16</sup> Nel ricordare almeno i nomi di Luigi Russo, Gaetano Ragonese, Adriano Seroni, Gino Raya, Alberto Asor Rosa, Renato Luiperini 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).

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

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

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

<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.

“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!

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 l'orecchio a compare 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.

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:

“[...] 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

<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.

<sup>24</sup> OJETTI, U., “Il teatro di Giovanni Verga”, p. 185.

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

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 raggiante, vengono tosto su magnifici cavalli, in mancanza di dromedari, e per offrirgli i loro doni i tre Magi dall'aspetto diverso, cui 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 Demo-

nio, che schizza fiamme, rabbiosi e incatenati ai piè di una croce sorretta da un angioio; Gesù deposto 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 *scopsis* 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 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: sepe 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,

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

<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.

della presa di contatto tra i personaggi di 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, 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 esplose 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 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 Vin-



Contrada Cafèci  
(Valguarnera, Enna).  
Casa di campagna di  
Francesco Lanza (foto di  
Ferdinando Scianna).

cenzo, 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 Caruso, i piani di Angelica, Flavia, i Baronali: tutta terra usurpata, sangue dei poveri, beni collettivi del Comune, che poteva essere il più ricco della provin-

<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.

<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.

cia 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 questione; 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 visute come ultima spiaggia prima della forzata emigrazione, la rivendicazione della giustizia sociale è subito associata ai 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 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, 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 ondeggiava lentamente su quel mare di teste, tutta luccicante di ori e di sole, col

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

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

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

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  
e sta ricchezza a tutti la spartiva:  
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 matina 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 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 cerimonia quando appena imbiancava il crepuscolo. Allor 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 cruci 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.*

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

<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, III. 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.

<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.

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 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.*

Gesù 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.

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, presente 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 nazio-

nalisti 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 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 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 durante 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 alacrisissimi nugoli di spazzini che raschiano lo strato di cera che le migliaia di candele hanno sgocciolato e dissolvono il forte sentore di ammoniac 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

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

<sup>37</sup> TEDESCO, N., "Nota", in Sciascia L., *Ore di Spagna*, p. 121.

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

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 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 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 libe-



Cimitero di  
Valguarnera (Enna).  
Tomba di  
Francesco Lanza.

ratorio 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>. Presa di distanza maturata sulla scalinata di una chiesa parata a festa e usata, ancora una volta, come metafora letteraria dell’invalicabile, 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 metallico* 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>.

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

<sup>40</sup> SCIASCIA, L., “L’antimonio”, in *Gli zii di Sicilia*, pp. 185, 233-238.

<sup>41</sup> CONSOLO, V., “Il presepe naturale”, in *Nerò metallico*, p. 55.

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 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, 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 Pitre 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 palco-

scenico 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 trentatré figuranti della rituale Passione di Camerata Nuova, tra Lazio e Abruzzo, morto il Venerdì santo del 2000, sotto gli occhi di familiari, amici, 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 ragioniere 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 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 perché? 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,

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

<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.

<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.

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 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 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.

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>.

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

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

letteraria di una ritualità culturale 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.

[...] 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>.

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

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

<sup>49</sup> BUFALINO, G., "L'uomo invasivo", in *L'uomo invasivo*, p. 10.

Ancora, in una ripresa bufaliniana delle *Metamorfosi* kafkiane, la Passione siciliana per le sconfitte ritorna in Vincenzino La Grua, il protagonista de *L'uomo invasivo* 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 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 invasivo* 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, propiziatriche, 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 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

<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, Bernardino Palumbo.

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 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 colto di 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 Navarria 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 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 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

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

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

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 Navarra 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 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 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 annichirebbero 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 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 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

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

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

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*.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi, 1982.
- BACHTIN, Michail. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 1979 (ed. or. 1965).
- BONAVIRI, Giuseppe. *Novelle saracene*. Milano: Rizzoli, 1980.
- BOROFKY, Robert (a cura di). *L’antropologia culturale oggi*. Roma: Meltemi, 2004 (ed. or. 1994).
- BRONZINI, Giovanni Battista. *Intellettuali e poesia nella Sicilia dell’Ottocento*. Palermo: Sellerio, 1991.
- BUFALINO, Gesualdo. *L’uomo invaso*, introduzione di S. Giovanardi. Milano: Bompiani, 2001 (I ed. 1986).
- BUFALINO, Gesualdo. “La Passione secondo noi”. In *La luce e il lutto*. Palermo: Sellerio, 1988, pp. 34-37.
- BUTTITTA, Antonino. *Pasqua in Sicilia*, fotografie di M. Minnella. Palermo: Grafindustria, 1978.
- BUTTITTA, Ignazio. *La peddi nova*. Prefazione di C. Levi. Milano: Feltrinelli, 1963.
- *Lu trenu di lu sulì*. Prefazione di R. Leydi, introduzione polemica di L. Sciascia. Milano: Edizioni Avanti!, 1963.
- *In Io faccio il poeta*. Milano: Feltrinelli, 1977 (I ed. 1974).
- CAMILLERI, Andrea. *La scomparsa di Patò*. Milano: Mondadori, 2010 (I ed. 2000).
- CIRESE, Alberto Mario. *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi, 1976.
- CHARUTY, Giordana (a cura di). *Nel paese del tempo. Antropologia dell’Europa cristiana*. Napoli: Liguori, 1995.
- COCCHIARA, Giuseppe. *Storia del folklore in Italia*. Palermo: Sellerio, 1981 (I ed. 1947).
- CONSOLO, Vincenzo. “Il presepe naturale”. In *Neró metallico*, Genova: il melangolo, 1994, pp. 37-55.
- CORRAO, Francesca M. (a cura di). *Giufà. Il furbo, lo sciocco, il saggio*, prefazione di L. Sciascia. Milano: Mondadori, 1991.
- De MARTINO, Ernesto. *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore, 1994 (I ed. 1961).
- De SIMONE, Roberto e ROSSI, Annabella. *Carnevale si chiamava Vincenzo. Ritualità di Carnevale in Campania*. Roma: De Luca, 1977.
- DETIENNE, Marcel. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*. Milano: Mondadori, 1992 (ed. or. 1967).
- DI NOLA, Alfonso. *L’arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*. Torino: Boringhieri, 1983.
- FABRE-VASSAS, Claudine. “Il teatro della passione”. In Charuty G. (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell’Europa cristiana*. Napoli: Liguori, 1995, pp. 105-141.
- FAETA, Francesco. “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, 1998, pp. 59-72.
- FAETA, Francesco. *Il santo e l’aquilone. Per un’antropologia dell’immaginario popolare nel secolo XX*. Palermo: Sellerio, 2000.
- *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- FORTES, Meyer e HORTON, Robin. *Oedipus and Job in West African Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- FREEDBERG, David. *Il potere delle immagini*. Torino: Einaudi, 1993 (ed. or. 1989).
- GALLINI, Clara. *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*. Bari: Laterza, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989 (ed. or. 1987).
- GENTILI, Bruno. *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Milano: Feltrinelli, 2006 (I ed. 1984).
- GERACI, Mauro. *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*. Roma: Il Trovatore, 1997.
- *Il silenzio svelato. Rappresentazioni dell’assenza nella poesia popolare in Sicilia*. Roma: Meltemi, 2002.
- “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, 2005, vol. 26, XXX, pp. 163-192.
- GINZBURG, Carlo. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino: Einaudi, 1989.

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

- *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- GRAMSCI, Antonio. *Passato e presente*. Roma: Editori Riuniti, 1973.
- GRISANTI, Cristoforo. *Folklore di Isnello*, introduzione di R. Schenda. Palermo: Sellerio, 1981 (I ed. 1899-1909).
- Gruzinski, Serge. *La guerra delle immagini*. Milano: Sugarco, 1991.
- GUASTELLA, Serafino Amabile. *Le parità e le storie morali dei nostri villani*. Palermo: Edizioni della Regione Siciliana, 1969 (I ed. 1884).
- LANTERNARI, Vittorio. *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*. Bari: Dedalo, 1981 (I ed. 1959).
- LANZA, Francesco. “Lettere agli amici”, in *Galleria*, n. 5-6, V, 1955, pp. 255-263.
- *entro edito e inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà. Catania: Tringale, 1975.
- *Mimi siciliani*, introduzione di I. Calvino. Palermo: Sellerio, 1971 (I ed. 1928).
- *Storie e terre di Sicilia e altri scritti inediti e rari*, a cura di N. Basile. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1985 (I ed. 1953).
- *Sicilia come trappola. Lettere a Corrado Sofia*. Siracusa: Edizioni dell’Ariete, 1989.
- LAZZERINI, Lucia (a cura di). *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*. Roma: Carocci, 2003.
- LEVI, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1963 (I ed. 1945).
- LEYDI, Roberto. *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*. Milano: Edizioni del Gallo, 1959.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi M. *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*. Palermo: Sellerio, 1989 (I ed. 1979).
- MARROU, Henry-Irénée. *I trovatori*. Milano: Jaca Book, 1983 (ed. or. 1971).
- NAVARRIA, Aurelio. “Gli anni di preparazione di lanza e l’Almanacco per il popolo siciliano”, in *Galleria*, n. 5-6, V, 1955, pp. 250-254.
- NICOLL, Allardyce. *Lo spazio scenico. Storia dell’arte teatrale*. Roma: Bulzoni, 1971 (ed. or. 1927).
- OJETTI, Ugo. “Il teatro di Giovanni Verga”, in *Il Marzocco*, n. 46, I, 13 dicembre 1846, p. 9.
- PALUMBO, Berardino. “‘Fuoco di devozione’ e ‘politiche inquietudini’. Cerimonialità, potere e politica in un centro della Sicilia orientale”, in I.E. Buttitta e R. Perricone (a cura di), *La forza dei simboli. Studi sulla religiosità popolare*. Palermo: Folkstudio, 1999, pp. 237-282.
- “‘The War of the Saints’: Religion, Politics, and the Poetics of Time in a Sicilian Town”. In *Comparative Studies in Society and History*, n. 46, 2004, pp. 4-34.
- *Politiche dell’inquietudine. Passione, feste e poteri in Sicilia*. Firenze: Le Lettere, 2009.
- PERRI, Francesco. *Emigranti*. Milano: Garzanti, 1945 (I ed. 1928).
- PITRÈ, Giuseppe. *Cartelli, pasquinate, canti, leggende, usi del popolo siciliano*, prefazione di G. Galasso. Palermo: “Il Vespro”, 1978 (I ed. 1913).
- ROSSI, Annabella. *Le feste dei poveri*. Palermo: Sellerio, 1986 (I ed. 1969).
- SAFFIOTI, Tito. *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Milano: Xenia, 1990.
- SCHENDA, Rudolf. *Folklore e letteratura popolare: Italia, Germania, Francia*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1986.
- SCIASCIA, Leonardo. *A ciascuno il suo*. Torino: Einaudi, 1966.
- “L’antimonio”. In *Gli zii di Sicilia*, Milano: Adelphi, 1997 (I ed. 1961), pp. 185-239.
- *Ore di Spagna. Fotografie di Ferdinando Scianna e una nota di Natale Tedesco*. Marina di Patti (Messina): Pungitopo, 1988.
- SCOTELLARO, Rocco. *Contadini del Sud*. Bari: Laterza, 1954.
- SEGRE, Cesare. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell’aldilà*. Torino: Einaudi, 1990.
- TEDESCO, Natale. *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*. Napoli: Guida, 1980.
- TOSCHI, Paolo. *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*. Torino: Boringhieri, 1982 (I ed. 1955).
- VERGA, Giovanni. *Teatro*. Milano: Mondadori, 1952.
- ZUMTHOR, Paul. *La presenza della voce*. Bologna: il Mulino, 1984 (ed. or. 1983)