

PAOLA PIZII, *Sangu sciura sangu: Eschilo tra Aci Trezza* e Hollywood

Τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,
σφετέρῃ δ' εἰκότα γέννα·
[...]
φιλεῖ δὲ τίκτει ὕβρις μὲν
παλαι-
ὰ νεάζουσιν ἐν κακοῖς
βροτῶν
ὕβριν, τότε ἢ τότε ἴσταν τὸ
κύριον μόλη
νεαρὰ φάους κότον
δαίμονά τε τὸν ἄμαχον
ἀπόλεμον ἀνίερων
θράσος, μέλαιναν
μελάθροισιν Ἄταν,
εἰδομέναν τοκεῦσιν¹.

È l'azione empia
che ne genera altre più
numerose,
ma del tutto simili alla loro
stirpe;
[...]
L'antica dismisura tende a
generare
dismisura nuova tra le
sciagure umane
presto o tardi, quando
giunge il giorno designato,
nuova ira,
dèmone...t, ineluttabile,
invincibile,
empia arroganza di nera
sciagura per la casa,
simile a chi l'ha generata.

Questi versi del secondo stasimo dell'*Agamennone* di Eschilo, permettono di cominciare la presente trattazione subito *in medias res*: concetto chiave sarà infatti quello dell'ereditarietà della colpa, *leitmotiv* della tragedia classica², ma presente

¹ Aeschyl., *Ag.* 758-71. Le traduzioni dei versi dell'*Oresteia* sono di Medda- Battezzato-Pattoni, per l'edizione dell'*Oresteia* curata da Di Benedetto (Di Benedetto 1995); le traduzioni degli altri passi sono di Ferrari (Ferrari 2000). Il testo greco si basa sull'edizione di Page (1972).

² Lo stesso tema viene affrontato da Rivoltella che, in un suo contributo dal titolo *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità in 'crescendo'* (Rivoltella 1993), si concentra sull'analisi del teatro senecano.

(seppur sotto un'altra *facies*) tanto in Verga³, quanto nel capolavoro hollywoodiano de *Il Padrino*, diretto da Coppola e ispirato all'omonimo romanzo di Mario Puzo, pubblicato nel 1969, esattamente cinquanta anni fa. È una rilettura del 'classico' sicuramente *sui generis*, una *iunctura acris*, più che *callida*, che però si ritiene calzante ed accattivante, sulla falsa riga di quanto fatto da Ari Hiltunen nel suo *Aristotele a Hollywood* del 2002. Nel saggio, l'autore finlandese cerca infatti di mostrare «*how Aristotle's profound observations on human nature and the effect of drama on an audience can still inform the work of modern writers*»⁴ basandosi sull'analisi di film quali *Il Fuggitivo*, *Ghost* e altri; similmente, si riscontra nella pellicola di Coppola (vincitrice di molti premi Oscar⁵) un certo sapore eschileo e verghiano nel racconto della ἀφάνισμός dell'intera Famiglia Corleone. Attraverso un *pastiche* di potere, onore, storia e folklore antropologico, l'etica, le speranze e le vicende di Vito e di suo figlio Michael (i due Padrini) convogliano nel disagio esistenziale dell'uomo che, troppo tardi, giunge alla consapevolezza tragica di aver sbagliato a vivere una vita basata solo sulla massima plautina di *homo homini lupus*⁶. In un saggio del 2008, D'Urso sostiene che la Tragedia, a differenza di altri generi, gode di una proprietà di transcodifica capace di solcare i secoli, a tal punto che anche il romanzo ottocentesco si sarebbe avvalso di «certe costanti strutturali della tragedia greca [...] per la propria evoluzione formale»⁷ e «di una coscienza tragica, presupposto di tutte le diverse rappresentazioni del

³ Per un'analisi più approfondita sulle più recenti interpretazioni critiche di Verga, si rimanda a Colombo (2007).

⁴ Hiltunen (2002), p. VIII.

⁵ *Il Padrino-parte I* (1973): miglior film (Albert S. Ruddy); migliore attore (Marlon Brando); migliore sceneggiatura non originale (F.F. Coppola e Mario Puzo); *Il Padrino-parte II* (1975): Miglior film (F.F. Coppola); migliore attore non protagonista (De Niro); miglior regista (F.F. Coppola); migliore sceneggiatura non originale (F.F. Coppola e Mario Puzo); migliore colonna sonora (Nino Rota); miglior scenografia (Dean Tavoularis).

⁶ Plaut., *Asina.*, II, 4, 88.

⁷ D'Urso (2008), p. 17.

tragico succedutosi storicamente».⁸ E ciò vale anche per il capolavoro di Puzo, che è

*un romanzo realista, concentrato su come gli individui nel loro privato sono necessariamente posti in relazione con una vasta e brulicante società [...] Il Padrino prendeva questa lirica soggettiva e la forzava nel registro sociale collettivo.*⁹

Storia di una 'tragedia' (non antica, ma moderna) è tanto quella dei Corleone quanto quella dei Malavoglia, per Luperini una saga non «regressiva, ma una tragedia moderna», in quanto

*la tragedia che il lettore bene intende e a cui aderisce non è quella per cui 'Ntoni deve lasciare la casa del nespolo in nome di un'antica etica patriarcale e dei suoi parametri di peccato e di colpa; piuttosto dietro questa esigenza di espiazione, egli intuisce un impulso autopunitivo e masochistico che paga una colpa diversa e maggiore a cui è impossibile sottrarsi: la colpa del 'progresso' che ci travolge, della modernità che ci sradica, ci corrompe e infine ci condanna a un'alienazione tale che l'essere stesso della vita, il suo significato, ci appare ormai non davanti ma dietro di noi, e irrimediabilmente da noi separato.*¹⁰

Sia Verga che Coppola mutuano dalla tragedia greca il concetto di *mimesis*, la presenza di un $\mu\theta\omicron\varsigma$ (inteso come intreccio e intrigo), la stretta correlazione tra il destino e il carattere del personaggio che, tramite la $\acute{\alpha}\nu\alpha\gamma\nu\acute{\omega}\rho\iota\sigma\iota\varsigma$ finale, giunge inevitabilmente ad una situazione totalmente opposta rispetto a quella iniziale. Come le grandi tragedie eschilee, anche la saga di Puzo-Coppola è divisa in episodi, e nonostante gli omicidi siano innumerevoli, le morti (quelle importanti!) non avvengono mai 'sulla scena' (ovvero dinanzi agli occhi del Padrino); le musiche di Nino Rota e Carlo Savina (a mo' di coro greco) sembrano quasi commentare i momenti più salienti; e come in Eschilo, pochissime sono anche in

⁸ D'Urso (2008), p. 14.

⁹ Menne (2014) p. 61.

¹⁰ Luperini (2005), p. 57.

Coppola le ὀήσεις, dato che non c'è, da parte dei protagonisti, il desiderio di parlare con se stessi, di mettersi a nudo, cosa che invece accade nella catarsi finale. Verghiani sono invece la tecnica dello straniamento rovesciato (al quale Coppola ricorre per mostrare i pentimenti intimi di don Michael Corleone, in un mondo che ignora i veri valori e sembra conoscere solo la legge della forza) e l'uso di un linguaggio realistico, ottenuto anche ricorrendo ad intere battute in siciliano, scritte con un linguaggio spoglio e povero, pieno di modi di dire e proverbi, perché, come afferma Verga, bisogna «vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole»¹¹.

Come non ritenere, dunque, classicamente moderna la riflessione sulla coscienza tragica dell'esistenza, «sullo stato dell'uomo, nella fragilità del suo essere mortale»¹² perennemente colpito dall' «esistenza di un demone persecutore del *genus*, di una colpa ereditaria trasmessa di generazione in generazione come miasma contagioso e motivante lo *scelus* che coinvolge consanguinei»¹³? Del resto, come diceva Calvino nel suo *Perché leggere i classici?*, «un classico è un libro *che* ha sempre *qualcosa* da dire», e come afferma anche Asor Rosa,

*il grande classico è come un filo che l'uomo dispone nello svolgimento caotico del processo storico; è il filo d'Arianna, mediante il quale la frequentazione del labirinto diventa meno rischiosa e più agevole [...] l'immagine di un uomo tanto lontano da noi e insieme tanto vicino, un Giano bifronte che guarda al tempo stesso verso il nostro passato e verso il nostro presente.*¹⁴

Le Erinni interiori che nella pellicola cinematografica (e non nel romanzo) logorano Michael Corleone nella sua vecchiaia (in *Il Padrino – parte III*), sono

¹¹ Lettera a E. Rod del 14 luglio 1899, in Longo (2004), p. 275.

¹² Di Benedetto (1995), p. 14.

¹³ Rivoltella (1993), p. 113.

¹⁴ Asor Rosa (1992), p. XLII.

infatti le stesse di cui parla Cassandra, quando, nell'*Agamennone*, afferma in modo commatico che quella dell'Atride è una casa μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα, αὐτόφωνα¹⁵, «odiata dagli dèi, testimone di molti delitti fra consanguinei». Perciò

*dopo aver bevuto sangue mortale [...], resta nelle case la compagnia, difficile da cacciar via, delle Erinni della stirpe; occupando le stanze esse levano un inno all'accecamento che tutto ha originato.*¹⁶

Sono quelle stesse Erinni che, in «un capolavoro che davvero mette a confronto e in conflitto lacerante [...] l'*antico* e il *moderno*»¹⁷, quale *I Malavoglia*, perseguitano anche il vecchio Padron 'Ntoni, colpevole di non aver rispettato uno di quei proverbi a lui tanto noti: «contentati di quel che t'ha fatto tuo padre»¹⁸. Verga si erge infatti a «Eschilo e Leopardi della tragedia antica, del dolore, della condanna umana»¹⁹, descrivendo i drammi umani all'interno di una terra (quella sicula) tanto bella, quanto insidiosa, su cui gravano anche «la cultura, il 'deposito ereditario, ancestrale' del fato dei Greci che condannava contadini e pescatori di Sicilia ad uno stato di 'cronica umiliazione'»²⁰. Passare dalle pagine di Eschilo, a quelle di Verga e poi di Puzo, diviene quasi naturale: c'è al centro sempre la «drammatica collisione tra le ragioni di un'epica familiare e le altrettante legittime ragioni dell'individualismo moderno».²¹

Il saggio mira dunque a mostrare quanto significativo sia l'accostamento tra Eschilo, Verga e Coppola, a partire dal fatto che è lo stesso regista ad esplicitare

¹⁵ Aeschyl., *Ag.*, 1090-2.

¹⁶ Aeschyl., *Ag.*, 1189-92: βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει, δύσπεπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων. ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δάμασιν προσήμεναι πρῶταρχον ἄτην.

¹⁷ D'Urso (2008), p. 71.

¹⁸ Verga (1881), cap. I, p. 39.

¹⁹ Muscariello (2012), p. 64, citando Consolo (1994), p. 67.

²⁰ Muscariello (2012), p. 63.

²¹ Muscariello (2012), p. 64.

il legame con l'autore catanese, nel momento stesso in cui, nel *Padrino - parte III*, mette in scena, nel Teatro Massimo di Palermo, la *Cavalleria rusticana* di Mascagni, conferendole una profonda connotazione simbolico-ideologica. Coppola fa dell'opera (tratta dall'omonima novella verghiana pubblicata nel 1880 nella raccolta *Vita dei campi*, e subito oggetto di un adattamento teatrale²² e melodrammatico) una sorta di *alter ego* dell'intreccio principale, dato che «il teatro può servire al cinema nella misura in cui gli offre dei testi e delle situazioni drammatiche da 'ricreare', e cioè da raccontare a modo suo»²³. L'amore tra Lola e Turiddu, il tradimento subito dal marito Alfio e il conseguente scontro d'onore tra i due rivali, rappresentano infatti le radici primitive e rustiche di quelle faide che poi saranno celebrate nell'intera trilogia hollywoodiana. Quasi prendendo esempio dai giochi pirandelliani di un teatro nel teatro, nonché sulla falsa riga del *play within the play* che Shakespeare realizza nell'*Amleto* (Atto III, scena II), inscenando *L'assassinio di Gonzago* nello stesso modo in cui era avvenuto l'omicidio del Re di Danimarca, ugualmente l'opera lirica di Verga-Mascagni diviene la *σφραγίς*, il sigillo che racchiude in sé tutti i simboli della saga dei Corleone, cari anche alla tragedia eschilea, in una continua rete di richiami: amori e gelosie, vendette e delitti d'Onore. Non a caso, Coppola è attento a far sì che lo spettatore colga i tanti parallelismi, come nel caso della processione religiosa, rappresentata nell'Opera di Mascagni in modo simile a quella di S. Gennaro a New York che, ne *Il Padrino (parte II)* fa da sfondo all'assassinio di Don Fanucci, il boss locale: è il momento del battesimo di sangue di Vito Corleone.

²² La *pièce* teatrale fu approntata dallo stesso Verga nel 1883 in collaborazione con Giuseppe Giacosa e andò in scena al Teatro Carignano di Torino il 14 Gennaio 1884, con la grande Eleonora Duse nei panni di Santuzza, mentre Teobaldo Marchetti interpretava Alfio e Flavio Andò, Turiddu.

²³ Castellani (1976), p. 106.

Le storie di quotidiana miseria dei paesini siciliani, che danno spazio alla minutaglia del mondo popolare più ancora che al pathos dei protagonisti, sono espressione di una tragedia in quanto distacco e alienazione dal mondo arcaico-rurale in crisi [...]. Una novella come Cavalleria rusticana, trasferita nell'alveo prima del teatro e subito dopo del melodramma, vedeva pertanto sottoposta a una trasformazione nel medium e nel significato quella realtà siciliana che già Verga, in modo talvolta impercettibile, trasfigurava osservando in particolare la famiglia e il suo microcosmo di rapporti nevrotici e sanguigni.²⁴

Onore e Sangue campeggiano a Hollywood, come secoli prima in Grecia e in Sicilia. E mentre nell'Opera di Mascagni, l'uccisione di Turiddu avviene dietro la scena (come nelle tragedie greche), annunciata dalle urla della madre e di Santuzza, la novella verghiana termina con il sangue di Turiddu morto, immagine che richiama alla memoria quella²⁵ di Agamennone nell'omonima tragedia eschilea e quelle degli omicidi sul set di Puzo-Coppola: «Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non poté proferire nemmeno: - Ah! Mamma mia!»²⁶.

È il μίαισμα (di qualunque genere sia) a portare la Famiglia alla completa disfatta, tanto quella degli Atridi, quanto quelle dei Malavoglia e dei Corleone. Su tutte «v'è una ripetizione ossessiva di sciagure come per spiegato gioco del caso, per accanimento divino»²⁷; per tutte vale quindi il concetto di *sangu sciura sangu* («il sangue chiama sangue», come si dice in *Il Padrino -parte III*), nonostante diversa ne sia l'eziologia.

ὄνειδος ἤκει
τόδ' ἀντ' ὀνειδούς,
δύσμαχα δ' ἔστι κρῖναι.

*Depredato è il depredatore,
paga l'uccisore, sta saldo,
finché saldo sta Zeus sul suo*

²⁴ Bianchi (2018), pp. 38; 41.

²⁵ Aeschyl., *Ag.*, 1388-90: «così egli esala la propria vita cadendo a terra, e soffiando un violento fiotto di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte».

²⁶ Verga (1880), *Cavalleria rusticana*, p. 196.

²⁷ Consolo (1994), p. 48.

φέρει φέροντ', ἐκτίνει δὲ
καίνων·
μῖμνει δὲ μίμνοντος ἐν
θρόνῳ Διὸς
παθεῖν τὸν ἔρξαντα·
θέσμιον γάρ.
τίς ἂν γονὰν ἀραΐον
ἐκβάλοι δόμων;

*trono, il principio che chi ha
fatto debba subire: così è
stabilito. Chi potrà mai
scacciare dalla casa il seme
della maledizione? La stirpe è
invischiata nella rovina.*

κεκόλληται γένος πρὸς ἄτα.²⁸

Su Agamennone e sui suoi discendenti grava (oltre all'atavica colpa del padre Atreo che imbandì al fratello Tieste le carni dei figli), l'assassinio della giovane Ifigenia; sulla Famiglia Toscano ricade l'errore di Padron 'Ntoni di non aver voluto rispettare la 'legge dell'ostrica', cercando la sicurezza economica nell'acquisto a credito di una partita di lupini da esportare; sui Corleone pesano i tanti omicidi fatti, a partire dal già ricordato battesimo di sangue che il giovane Vito, immigrato siciliano giunto a New York, è costretto a compiere per difendere sè e la sua Famiglia. Del resto «era praticamente vissuto sotto la spada di una condanna a morte sin dall'epoca dell'uccisione del padre»²⁹ e dato che «ogni uomo non ha che un solo destino»³⁰ meglio essere 'puparo' che 'pupo'.

A causa della colpa originaria, le tre Famiglie alterano in modo irrimediabile l'equilibrio iniziale in modo tale da non poter più tornare indietro, dato che una volta che il meccanismo è stato innescato, è impossibile fermarlo: «ciò che seguì fu inevitabile»³¹ si legge in Puzo, così come in Eschilo:

[...] ἔστι δ'ὅπη νῦν
ἔστι, τελεῖται δ'ἔς τὸ
πεπρωμένον·
οὔθ' ὑποκαίων οὔτ'
ἀπολείβων
ἀπύρων ἱερῶν
ὀργὰς ἀτενεῖς
παραθέλει.³²

*Ma ormai le cose sono al punto in cui
sono,
e si compiono verso ciò che è
destinato:
né offrendo sacrifici cruenti né con
libagioni
su sacrifici privi di fuoco
si potrà placare l'ira inflessibile.*

²⁸ Aeschyl., Ag., 1560-66.

²⁹ Puzo (1969), p. 206.

³⁰ Ivi, p. 204.

³¹ Ivi, p. 211.

³² Aeschyl., Ag., 67-71.

Oreste, figlio dell’Atride, si macchierà le mani del sangue materno per vendicare l’assassinio del padre; ripetendo «lo schema classico hybris-nemesis-anankē»³³, i Malavoglia saranno risucchiati in una spirale di degenerazione con le morti ineluttabili di Bastianazzo «un bravo uomo, di quelli che badano ai fatti loro, e non a dir male di questo e di quello, e peccare contro il prossimo, come tanti ce ne sono»³⁴, di Luca e Padron ‘Ntoni, l’esclusione sociale di Lia e la partenza definitiva del giovane ‘Ntoni. «Adesso la casa del nespolo fa acqua davvero da tutte le parti»³⁵:

ora è morto laggiù all’ospedale della città, il povero diavolo, in una gran corsia tutta bianca, fra dei lenzuoli bianchi, masticando del pane bianco, servito dalle bianche mani delle suore di carità, le quali non avevano altro difetto che di non saper capire i meschini guai che il poveretto brascicava nel suo dialetto semibarbaro. [...] Egli era vissuto sempre fra quei quattro sassi, e di faccia a quel mare bello e traditore col quale dovè lottare ogni giorno per trarre da esso tanto da campare la vita e non lasciargli le ossa. [...] Il riso dei suoi occhi [di Lia] non sarebbe andato a finire in lagrime amare, là, nella città grande, lontana dai sassi che l’avevano vista nascere e la conoscevano, se il nonno non fosse morto all’ospedale, e suo padre non si fosse annegato, e tutta la sua famiglia non fosse stata dispersa da un colpo di vento che vi avea soffiato sopra - un colpo di vento funesto, che aveva trasportato uno dei suoi fratelli fin nelle carceri di Pantelleria: «nei guai!» come dicono laggiù.³⁶

Ne *Il Padrino – parte III*, Coppola mette in scena l’assassinio della giovane e innocente Mary Corleone (interpretata da Sofia Coppola), nipote di Vito e figlia del nuovo Padrino Michael, uccisa sulla scalinata del teatro di Palermo da un proiettile diretto al padre; il regista la rappresenta come una morte ineluttabile e inevitabile (come tutti i grandi dolori delle tragedie classiche), tanto assurda quanto logica. È l’ultimo tassello per far sì che finalmente il processo di conversione e pentimento totale di Michael (la catarsi) giunga a compimento:

³³ Muscariello (2012), pp. 64-5.

³⁴ Verga (1881), cap. IV, p. 88.

³⁵ *Ivi*, cap. IX, p. 185.

³⁶ Verga (1880), *Fantasticheria*, pp. 132-133.

male e bene si intrecciano in un connubio inscindibile. Ne risulta una scena straziante che ben risponde al pensiero aristotelico, ricordato anche da Hiltunen:

il fatto pauroso e compassionevole può risultare dunque dallo spettacolo, ma anche dalla struttura della vicenda per se stessa, e questo è appunto preferibile, ed è segno di più abile poeta. Anche a prescindere dalla visione, il racconto dev'essere strutturato in modo che, al solo ascoltare gli avvenimenti, si provino sentimenti di paura e di pietà per quello che sta succedendo: è ciò che si prova al solo udire la storia di Edipo.³⁷

La *μνάμων Μῆνις τεκνόποινος*³⁸, «l'Ira memore, che punisce i figli» colpirà dunque coloro che sono «prossimi» al *μίασμα*: «Ahimè, ahimè, oh, oh, mie sventure!»³⁹ urlerà Cassandra; «maledetta la mia sorte! Cominciò a gridare 'Ntoni strappandosi i capelli e pestando i piedi»⁴⁰. Infatti, come ricorda lo stesso Verga,

allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui.⁴¹

Le parole finali della nota novella *Fantasticheria* ben riprendono e sottolineano i versi eschilei:

E un destino d'uomo che segue rotta diritta urta contro uno scoglio invisibile. Ma se la cautela getta almeno una parte del carico per difendere le ricchezze acquisite con lancio misurato, allora non affonda tutta la casa sotto il peso di un'eccessiva abbondanza, ed essa non fa sprofondare la barca.⁴²

La metafora del pesce grande, destinato a divorare il piccolo, ben si sposa inoltre con la battuta recitata da De Niro nei panni di Vito Corleone: «o sei squalo

³⁷ Aristot., *Poet.*, 53 b.

³⁸ Aeschyl., *Ag.*, 155.

³⁹ Aeschyl., *Ag.*, 1214.

⁴⁰ Verga (1881), cap. VII, p. 152.

⁴¹ Verga (1880), *Fantasticheria*, p. 136.

⁴² Aeschyl., *Ag.*, 1005-14.

o, se sei un pesce piccolo, vieni mangiato», espressione apparentemente complementare a quella di Padron 'Ntoni: «chi cade nell'acqua è forza che si bagni»⁴³. A tal proposito, Blumenberg, nel suo saggio intitolato *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, sottolinea come il mare (e tutto ciò ad esso collegato) rappresenti fin dall'antichità un pericolo, un «passaggio nell'errore, [...] sfera dell'imprevedibilità, dell'anarchia e del disorientamento»⁴⁴: lo è per Serse che, nei *Persiani* di Eschilo, decide rovinosamente di ingaggiare lo scontro con i Greci per mare, decretando così la sconfitta del suo esercito; lo è anche per Bastianazzo nei *Malavoglia*, dove

*la parabola drammatica che investe la famiglia nel suo insieme fino alla catastrofe ruota intorno a due naufragi, rispettivamente raccontati nel capitolo III e nel capitolo X [...]. Simmetricamente alle due tempeste, la famiglia Malavoglia sconta la sua hybris con la perdita della casa e la vendita della barca esibite sin dall'incipit del romanzo come beni identitari.*⁴⁵

Non importa se la colpa è stata indotta da cause di forza maggiore: l'ineluttabilità, l'inesplicabilità e l'inevitabilità sono caratteristiche proprie della tragedia. Agamennone risponde alla 'ragion di Stato', pur con dolore e tra mille perplessità:

*pesante sciagura il non obbedire,
ma pesante anche se dovrò uccidere mia figlia,
la gioia della mia casa,
macchiando queste mani paterne sull'altare
con un fiotto di sangue della vergine sgozzata:
quale di queste decisioni è priva di mali?
Come potrei abbandonare le navi
rompendo l'alleanza?
Desiderare con passione bramosa
un sacrificio che plaghi i venti,*

⁴³ Verga (1881), cap. IX, p. 197; cap. XV, p. 333.

⁴⁴ Blumenberg (1985), pp. 28-29.

⁴⁵ Muscariello (2012), pp. 65-66.

*e il sangue della vergine,
è lecito. E che ciò sia un bene.⁴⁶*

Padron 'Ntoni è stato sempre onesto, rispettoso della Legge e devoto alla 'religione della famiglia' e al suo *mos maiorum*, fatto da sani proverbi sui quali si basa la propria etica, «perché il motto degli antichi mai menti»⁴⁷ e «per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro»⁴⁸. E soprattutto: «bisogna pagare il debito allo zio Crocifisso, e non si deve dire di noi che 'il galantuomo come impoverisce diventa birbante'»⁴⁹. Il suo errore è stato dunque dettato solo dalla necessità economica, dal momento che

l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca. [...] Padron 'Ntoni, adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso Campana di legno un negozio di certi lupini da comprare a credenza [...] e se il negozio andava bene c'era del pane per l'inverno.⁵⁰

Anche Vito Corleone giunge ad uccidere Don Fanucci, il boss newyorkese, solo perché costretto da ristrettezze economiche:

il tempo passava e le cose non miglioravano. La famiglia Corleone non poteva mangiare il bel tappeto. Benone, non c'era lavoro e sua moglie coi figli dovevano morire di fame. [...] Infine un giorno fu avvicinato da Clemente e da Tessio, un altro giovane duro del quartiere. Avevano una buona opinione di lui, di come si comportava, e sapevano che era disperato. Gli proposero di unirsi alla loro banda [...] Vito Corleone aveva deciso di uccidere Fanucci. [...] Comunque esitava prima di compiere quel primo passo verso il suo destino.⁵¹

⁴⁶ Aeschyl., *Ag.*, 206-17.

⁴⁷ Verga (1881), cap. I, p. 39.

⁴⁸ *Ivi*, cap. I, p. 38.

⁴⁹ *Ivi*, cap. IV, p. 91.

⁵⁰ *Ivi*, cap. I, pp. 47-48.

⁵¹ Puzo (1969), pp. 206-207.

Il Padrino ha un'etica. Non è un volgare assassino, come invece pensano tutti coloro che vanno a chiedergli favori. E così, quando gli altri capi clan gli propongono di entrare nello spaccio della droga, Vito declina. Come Padron 'Ntoni, è sempre stato saggio e ragionevole, mentre il primogenito Sonny si mostra intemperante e iracondo. Riecheggiano nelle orecchie le parole di Danao nelle *Supplici* e di Dario nei *Persiani*. Le cose che le Danaidi devono evitare sono θρασυστομεῖν (l'arroganza) e la precipitazione, contrapposte al sano σωφρονίζειν (accortezza e misura) e alla tranquillità:

φθογγῇ δ' ἐπέσθω
 πρῶτα μὲν τὸ μὴ θρασύ,
 τὸ μὴ μάταιον δ' ἐκ
 ἄμετώπω σωφρονῶντ'
 ἴτω προσώπων ὄμματος
 παρ' ἡσύχου.
 καὶ μὴ πρόλεσχος
 μηδ' ἐφορκὸς ἐν λόγῳ
 γένη· τὸ τῆδε
 κάρτ' ἐπίφθονον γένος.
 μέμνησο δ' εἴκειν·
 χρεῖος εἶ ξένη φυγάς.
 θρασυστομεῖν γὰρ οὐ
 πρέπει τοῦς ἥσσονας.⁵²

accompagni la voce anzitutto un atteggiamento non altero, e una espressione non temeraria si palesi dall'occhio tranquillo nei volti prudenti. E non essere nel discorso precipitosa nè prolissa: la gente di qui è molto irascibile. Ricordati di cedere: sei un'esule straniera bisognosa. Ai più deboli infatti non conviene un ardito parlare.

Allo stesso modo, nei *Persiani*, Dario, ormai morto, continua a incarnare l'equilibrio dell'agire umano; il figlio Serse invece è avventato e tracotante e ciò lo porterà alla disfatta: «e dunque praticate saggezza e con avveduti consigli ammonitelo a desistere dal delirare con tracotante audacia»⁵³. Serse sembra avviare «un processo di progressiva distinzione dal nucleo familiare»⁵⁴ al pari del

⁵² Aeschyl., *Supp.*, 197 – 203.

⁵³ Aeschyl., *Pers.*, 829-31.

⁵⁴ Muscariello (2012), p. 67.

giovane 'Ntoni verghiano: infatti, «come un eroe eschileo 'Ntoni è [...] responsabile dei propri atti, della degenerazione a cui arriva»⁵⁵. Come Serse, anche 'Ntoni sovverte l'ordine 'naturale' dell'agire familiare, decidendo di allontanarsi dalla Casa del nespolo; come Serse, anche 'Ntoni è inesperto della vita, poiché «i giovani hanno la memoria corta e hanno gli occhi per guardare soltanto a levante»⁵⁶. Anche per lui il *πάθει μάθος* arriva solo alla fine, quando

*tornato ancor più lacero e pezzente nella riacquistata casa del nespolo, comprende finalmente che quanto sua madre aveva profetizzato nel disperato tentativo di trattenerlo sta, di fatto, accadendo.*⁵⁷

Simili a quelle dei padri eschilei, sono le parole di Vito all'irruento figlio Sonny:

*vide il Don guardare con freddi occhi malevoli il figlio maggiore, il quale si sentì gelare per l'improvviso sgomento. [...] «I giovani sono avidi», disse. «E al giorno d'oggi non hanno buone maniere. Interrompono i loro maggiori. S'impicciano. Ma ho un debole sentimentale per i miei ragazzi e li ho viziati, come vedete. [...] Poi si girò verso il figlio e gli disse con garbo: «Santino, non lasciare mai che qualcuno al di fuori della Famiglia sappia ciò che stai pensando. Non lasciar mai capire che cosa hai sotto le unghie».*⁵⁸

«Come potrebbe restare puro un uccello che divorì un uccello?»⁵⁹, si domanda Danao nelle *Supplici*. È inevitabile che chi prende decisioni debba sottostare al binomio colpa-punizione. Per Padron 'Ntoni, infatti, «'chi ha carico di casa non può dormire quando vuole', perché 'chi comanda ha da dar conto'»⁶⁰. È così che Michael Corleone ed Eteocle (protagonista de *I sette contro Tebe*) risultano in un

⁵⁵ *Ivi*, p. 69.

⁵⁶ Verga (1881), cap. VII, p. 133.

⁵⁷ Muscariello (2012), p. 69.

⁵⁸ Puzo (1969), p. 73.

⁵⁹ Aeschyl., *Supp.*, 226: ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγῶν;

⁶⁰ Verga (1881), cap. I, p. 40.

certo qual modo affini: entrambi sono capi (di un clan, il primo; dei Cadmei, il secondo) ma sono anche figli, fratelli, difensori di un'entità sociale (Famiglia e Paese): entrambi fratricidi, entrambi soggetti alla maledizione paterna. È una colpa che inizialmente è inspiegabile, dato che è stato il destino a volere che il piccolo Vito Corleone, orfano di entrambi i genitori brutalmente uccisi davanti ai suoi occhi, crescesse nella violenza. Michael, l'ultimo dei figli, ha inizialmente cercato di allontanarsi dagli affari della famiglia: si è arruolato nell'esercito, ha combattuto valorosamente per il Paese, ha creduto in un concetto di Onore diverso da quello che vigeva nei quartieri americani: «ho intenzione di diventare professore di matematica»⁶¹ si legge nel romanzo.

Ma non ci si può opporre al destino: il potere del Fato è incontrollabile. Lo sapeva bene Eschilo: Agamennone ha moralmente sbagliato a uccidere Ifigenia, ma lo ha fatto per onorare il suo ruolo di ἄναξ ἀνδρῶν; Polinice voleva che il patto con il fratello Eteocle fosse rispettato e onorato e così attacca l'intera Tebe. Entrambi versano sangue, sangue del proprio sangue. La 'religione della Famiglia' vale più di tutto e tutti, anche più della vita dei suoi membri, se non la si rispetta.

ἀνδροῖν δόμαίμοιν
θάνατος ᾧδ' ἀντοκτόνος,
οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ
μιάσματος.⁶²

*Ma la morte di due
uomini nati dallo
stesso sangue, che
l'un l'altro si
uccidono a vicenda
– questa
contaminazione
non ha vecchiaia.*

⁶¹ Puzo (1969), p. 76.

⁶² Aeschyl., *Septem*, 681-682.

Così, quando ne *I sette contro Tebe*, Eteocle capisce che l'ultimo duello sarà proprio con il fratello, alla domanda della corifea, «ma vuoi falciare il sangue del tuo stesso fratello?»⁶³, il re tebano risponde dicendo che θεῶν διδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοις κακά, ovvero che «quando gli dèi vogliono donarci sciagure, non c'è chi possa sfuggirvi». Ne *Il Padrino* di Coppola, anche Michael dà l'ordine di uccidere il fratello Fredo (John Cazale) per aver partecipato all'attentato che gli hanno organizzato: e ormai vecchio, continuerà a non rassegnarsi ad aver voluto la morte della «carne di mia madre» (*Il Padrino – parte III*).

'Maledetta' è la famiglia degli Atridi, come lo sono quella dei Corleone, dei Toscano e di Mastro-don Gesualdo

*moderno Prometeo pronto a sfidare gli sbarramenti delle gerarchie sociali [...]. Il demone della 'roba' convive in lui con la nostalgia del sacro – la casa, gli affetti-, di quel sacro che ora diserta gli aridi fondali in cui si muove un'umanità varia ma coesa nel comune desiderio del possesso, sicché il conflitto tragico [...] qui è tutto interno al personaggio, accompagnato nella sua corsa concitata verso l'accumulo dai richiami ineffabili del sentimento*⁶⁴.

Un canto di lutto e di morte è destinato ad Agamennone, a Padron 'Ntoni, a Gesualdo, nonché ai due Corleone, Vito e Michael.

*Αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ
δ'εὖ νικάτω.*⁶⁵

*Lugubre, lugubre canto
intona, ma il bene prevalga.*

Il lettore/pubblico viene guidato a riflettere sul senso recondito della vita, su come l'uomo, per natura ζῶον πολιτικόν, alla fine sia costretto a ritrovarsi solo con se stesso, sviluppando quelle riflessioni che secondo la *Poetica* aristotelica

⁶³ Aesch. *Septem*, 718.

⁶⁴ Muscariello (2012), p. 71-72.

⁶⁵ Aeschyl., *Ag.*, 121.

porteranno al πάθει μάθος. Colpito dalla malattia, Mastro-don Gesualdo trascorrerà gli ultimi giorni di vita nel palazzo nobile del genero, come un intruso, in disparte, disprezzato per le sue umili origini persino dalla servitù, fin quando, in preda ai rimorsi, morirà solo, sotto lo sguardo gelido e disumano dell'ennesimo servo, senza alcuna persona cara al suo fianco.

Γίγνωσκε σαυτὸν καὶ μεθάρμοσαι τρόπους νέους, «impara a conoscere te stesso e modifica il tuo atteggiamento in uno nuovo»⁶⁶: questo risponde Oceano a Prometeo che, ne *Il Prometeo incatenato*, si lamenta della punizione che ha ricevuto. La catarsi giunge sempre: nelle *Eumenidi*, le Erinni di morte che inizialmente perseguitano il matricida Oreste, infine si tramuteranno in un ordine benevolo (*Eὔ-menidi* per l'appunto); Padron 'Ntoni e Vito Corleone raggiungono il πάθει μάθος al termine della loro esistenza: il *pater familias* dei Toscano, «pensando alla casa dove era nato, e che non era più sua si lasciò cadere la testa sul petto» e piegato dall'età e dalle sventure che da anni si accanivano contro di lui, dopo aver guardato per un'ultima volta Nunziata che se ne andava dall'ospedale con Alfio, «poi si voltò dall'altra parte e non si mosse più»⁶⁷. Ha capito che «chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova».⁶⁸ Don Vito Corleone, in punto di morte, sussurra che «la vita è così bella»:

una assoluta mattina di domenica, mentre le donne erano in chiesa, [...] indossò la sua tenuta da giardiniere. [...] La verità era che amava curare l'orto; amava guardarlo alle prime luci del mattino. Lo riportava all'infanzia in Sicilia, sessant'anni prima, quando ancora non era oppresso dal terrore e dal dolore per la morte del padre. [...] Di colpo sentì come se il sole fosse arrivato vicinissimo alla testa. L'aria si era riempita di puntini dorati che danzavano. Il figlio maggiore di Michael veniva correndo attraverso l'orto, dove il Don era inginocchiato, e sembrava avvolto da un alone giallo di luce accecante. Non si poteva ingannare il Padrino, era un giocatore troppo esperto. Dietro quel fiammeggiante alone giallo, si nascondeva la morte pronta a ghermirlo. Il

⁶⁶ Aeschyl., *Prom.*, 309-10.

⁶⁷ Verga (1881), cap. XV.

⁶⁸ *Ivi*, cap. XI.

Padrino, con un gesto della mano, intimò al bambino di allontanarsi. Appena in tempo. Un colpo di maglio nel petto lo fece annaspire in cerca d'aria. Si abbattè per terra. [...] Con enorme sforzo il Padrino aprì gli occhi per guardare il figlio ancora una volta. Il duro attacco cardiaco aveva reso cianotico il volto rubicondo. Era alla fine. Sembrò fiutare l'aria, l'alone giallo di luce gli ferì gli occhi. Sussurrò: «La vita è così bella».⁶⁹

Mentre Puzo ultima il romanzo con Kay, la moglie di Michael che «recitò le opportune preghiere per l'anima di Michael Corleone»⁷⁰, Coppola mette in scena un fragile ma titanico Al Pacino che, ormai solo e abbandonato da tutti, muore accasciato su una sedia, nella casa di Don Tommasino, il boss siciliano suo amico, in una «tragica solitudine»⁷¹ simile a quella esistenziale che Luperini riscontra in Gesualdo Motta, auto-condannatosi a vivere in un «universo gelido, senza legge civile che non sia trappola giuridica, sopraffazione delle forme e del dominio»⁷², nel quale tutti gli si avvicinano solo per avere da lui qualcosa tra «strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce»⁷³. Come anche in Sofocle, il personaggio è grande non 'nonostante' la sua solitudine sulla scena (teatrale o cinematografica che sia!), ma proprio in virtù di essa, grande perché ha finalmente imparato a vedere dentro se stesso, capendo che tutto è stato un errore e tutto gli è sfuggito di mano. Non era quella la vita che avrebbe voluto per sè e per la sua famiglia, ma ora è troppo tardi.

Tu eri molto amato, don Tommasino. Perché io ero tanto temuto, e tu tanto amato? Perché? Io ero altrettanto bravo, e volevo fare il bene. Che cosa mi ha tradito? La mia mente, il mio cuore? Perché tutti questi rimorsi? Lo giuro sulla vita dei miei figli,

⁶⁹ Puzo (1969), pp. 413-414.

⁷⁰ *Ivi*, p. 451.

⁷¹ Luperini (2005), p. 145.

⁷² Mazzacurati (1998), p. 48.

⁷³ Verga (1889), cap. IV, p. 72.

Signore, dammi la possibilità di redimermi. E non peccherò, mai più. (Il Padrino – Parte III, 1990)

Prof.ssa Paola Pizzi
Liceo Scientifico L. Pasteur
paola.pizzi@istruzione.it

Riferimenti bibliografici:

Alfieri (2011)

Gabriella Alfieri, *Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana*, in *Le nuove forme del dialetto* a cura di Gianna Marcato, Sappada-Plodn, 25-30 Giugno 2010, Padova, Unipress, 2011.

Asor Rosa (1992)

Alberto Asor Rosa, *Il canone delle opere in Letteratura Italiana. Le Opere*, vol.I, *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. XLII.

Bianchi (2018)

Carlo Bianchi, *Sul Verismo di Cavalleria rusticana*, Edizioni del Teatro lirico di Cagliari, 2018, pp. 35-47.

Blumenberg (1985)

Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1985.

Castellani (1976)

Leandro Castellani, *Temi e figure del cinema contemporaneo*, Roma, Universale Studium, 1976.

Colombo (2007)

Davide Colombo, *Note e discussioni. Nuove prospettive nella critica verghiana*, in *Filologia e Critica*, 32 (2007), pp. 439-446.

Consolo (1994)

Vincenzo Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1994.

Di Benedetto (1995)

Vincenzo Di Benedetto (a cura di), *Eschilo, Oresta*, Milano, Fabbri Editori, 1995.

D'Urso (2008)

Marco D'Urso, *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma, Bulzoni, 2008.

Ferrari (2000)

Franco Ferrari (a cura di), *Eschilo. Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, Milano, Fabbri Editori, 2000.

Gambacorti (2003)

Irene Gambacorti, *Storie di Cinema e Letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio* Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

Hiltunen (2002)

Ari Hiltunen, *Aristotle in Hollywood. The anatomy of successful storytelling*, Bristol, Intellect Books, 2002.

Kassel-Paduanò (1999)

Rudolf Kassel- Guido Paduanò (a cura di), *Aristotele, Poetica*, Roma – Bari, Laterza 1999.

Longo (2004)

Giorgio Longo, *Lettere al suo traduttore di G. Verga*, Catania, Fondazione Verga, 2004.

Luperini (2005)

Romano Luperini, *I Malavoglia e la modernità*, in *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Mazzacurati (1998)

Giancarlo Mazzacurati, *L'illusione del parvenu. Introduzione a Mastro-don Gesualdo*, in id., *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 37-67.

Menne (2014)

Jeffe Menne, *Francis Ford Coppola, the Board of Trustees of the University of Illinois*, tr. it, Elisa Cuter (a cura di), Milano, Postmedia Books, 2018.

Morani (1987)

Giulia Morani, (a cura di) *Eschilo, Tragedie e frammenti*, Torino, UTET, 1987.

Muscariello (2012)

Maria Muscariello, *Variazioni sul tragico nel Ciclo dei Vinti*, in Antonio Saccone (a cura di), *Tutto è degno di Riso*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 61-79.

Page (1972)

Denys Page, *Aeschly septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.

Puzo (1969)

Mario Puzo, *Il Padrino*, Milano, dall'Oglio editore, 1969.

Rivoltella (1993)

Massimo Rivoltella, *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità 'in crescendo'*, in *Aevum*, 1993, (67), pp. 113-128.

Savino (1989)

Ezio Savino (a cura di), *La letteratura greca* (vol. 1), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989.

Shakespeare (1984)

William Shakespeare, *Amleto* [1604], (a cura di) N. D'Agostino, Milano, Garzanti Libri, 1984.

Spitzer (1956)

Leo Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia* in *Belfagor*, XI, 1956, pp. 37-56.

Verga (1880)

Giovanni Verga, *Vita dei Campi* [1880], Milano, Fabbri Editori, 1995.

Verga (1881)

Giovanni Verga, *I Malavoglia* [1881], Milano, Fabbri Editori, 1995.

Verga (1889)

Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Milano, Fabbri Editori, 1995.

This paper deals with a comparative reading of Aeschylus, Verga and The Godfather (by Puzo-Coppola). "Aeschylus in Hollywood" is linked to "Aristotle in Hollywood" by

Hiltunen (2002): in the same way, this essay wants to focus on the relationship between Aeschylus' themes (hereditary fault, pity and pàthei màthos) and Malavoglia by Verga, going to the analysis both Puzo's bestseller and Coppola's Movie.

Parole-chiave: Eschilo; colpa; ereditarietà; Verga; Il Padrino.