

Graziella Seminara

Nel 1941 Mario Alicata e Giuseppe De Sanctis pubblicavano sulla rivista "Cinema" due articoli – *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano* e *Ancora di Verga e del cinema italiano* – in cui proponevano un «incontro del cinema italiano con la nostra più autentica tradizione narrativa»<sup>1</sup> e indicavano nella lezione di Verga la strada da seguire per «un'arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e spera»<sup>2</sup>. I due autori facevano parte di gruppo di giovani intellettuali antifascisti che si proponeva di imprimere al cinema italiano una svolta in direzione del realismo; vi gravitava a Roma anche Luchino Visconti, che in quello stesso anno nello scritto *Tradizione e invenzione* manifestava il desiderio di realizzare un film ispirato ai *Malavoglia*, muovendo tuttavia da una prospettiva affatto personale.

L'interesse per il capolavoro di Verga non era supportato da alcuna delle argomentazioni dei redattori di "Cinema" e scaturiva piuttosto dal fascino suscitato nel regista dallo «scenario favoloso e magico» del romanzo: ai suoi «occhi lombardi», la Sicilia di Verga acquistava i contorni della mitica «isola di Ulisse» ed era permeata del «tono religioso e fatale dell'antica tragedia»<sup>3</sup>. Inoltre il progetto di una possibile traduzione filmica era concepito da Visconti pensando in prima istanza alla dimensione sonora: «Non sembri strano – scriveva – che, parlando di una eventuale realizzazione cinematografica, io insista tanto su elementi sonori quali il fragore del mare, il suono della voce di Rocco Spatu, o l'eco del rumore del carro di compare Alfio che non si ferma mai»<sup>4</sup>. Tale approccio corrispondeva alla personale sensibilità del nostro, che – legata alla sua formazione musicale e all'assidua frequentazione giovanile del teatro d'opera – improntava il suo stesso processo creativo: come ha rilevato Noemi Premuda, «the director's cinematographic idea, before taking form in any film project, existed previously in Visconti's mind as a pure musical embryo without any visual evolution»<sup>5</sup>. Ma nella concezione de *La terra trema* dovette incidere anche l'intento di tradurre sul piano cinematografico la precipua musicalità del narrare di Verga, con un'operazione di "musicalizzazione" del testo filmico che contribuisce alla trasposizione del mondo dei pescatori di Acitrezza in una dimensione mitica.

1 G. De Santis, M. Alicata, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, "Cinema", 130, 1941, p. 314.

2 G. De Santis, M. Alicata, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, "Cinema", 127, 1941, p. 217.

3 L. Visconti, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, Guarnati, Milano 1941, pp. 78-79.

4 Ivi, p. 79.

5 N. Premuda, *Luchino Visconti's "Musicism"*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", 26, 2, 1995, p. 193.

## 1. Tra impegno politico e trasfigurazione poetica

Commissionato dal PCI in vista delle elezioni del 1948, il film di Visconti era stato concepito nel 1947 come un ampio documentario su «tre ambienti tipici di lavoro in Sicilia», da svolgersi attraverso il montaggio alternato di tre episodi paralleli (MAR = Episodio del Mare; ZOL = Episodio della Zolfatara; TER = Episodio della Terra) che dovevano concludersi con la finale congiunzione delle lotte sociali dei pescatori, dei minatori e dei contadini<sup>6</sup>. Lino Micciché, che ha ricostruito la genesi e il processo compositivo de *La terra trema*, ha dimostrato come Visconti avesse progressivamente concentrato la propria attenzione sull'«episodio del mare» sino a mettere da parte le altre due vicende del trittico; in questo percorso, rigorosamente documentato dallo studioso, sarebbe riemerso l'antico desiderio di fare un film sui *Malavoglia* e l'originaria lettura del romanzo verghiano su sarebbe sovrapposta all'impostazione politico-ideologica del progetto di un reportage<sup>7</sup>.

L'inizio del film rende evidente la sovrapposizione tra l'impegno politico dell'intellettuale *engagé* e la ricerca estetica dell'artista Visconti. Dopo l'urto sonoro di un accordo arpeggiato fortemente dissonante, prodotto in corrispondenza del titolo del film, sulle sagome scure delle case di Acitrezza, riprese al limitare dell'alba, scorrono i titoli di testa seguiti da una breve didascalia, che si configura come «manifesto» di una radicale scelta realistica («Le case, le strade, le barche, il mare, sono quelle di Acitrezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese»)<sup>8</sup>. Se le immagini evocative del paese ancora immerso nel buio sono sovrastate dal risalto dei titoli di testa e della didascalia introduttiva, irrompono in primo piano i suoni e i rumori di un borgo di mare che si risveglia: una melodia fischiata, i rintocchi delle campane, i richiami dei pescatori. Il *soundscape* di Acitrezza, colto nella

6 «Tre ambienti tipici di lavoro in Sicilia. Tre aspetti di una stessa lotta contro le difficoltà degli uomini e delle cose, che trovano nel loro sviluppo affinità ritmiche e concettuali. Per le quali affinità le storie si mescolano e si complementano a vicenda in un crescendo che, partendo dal primo nucleo disordinato e disperso di una famiglia di pescatori, sposta il problema in una miniera e poi nella terra, ampliandolo sino a fargli assumere la grandezza del coro». Così Visconti in quello che è considerato lo «schema primitivo» del film e che è riportato in *Appendice* nel numero monografico su *La terra trema* pubblicato nel 1951 sulla rivista «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici diretta da Luigi Chiarini»: cfr. L. Visconti, *La terra trema (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*, «Bianco e Nero», 12 (2-3), 1951, pp. 113-117: 113.

7 «È a questo punto – constata Micciché – che il verghismo diventa pervasivo e spuntano, da ogni lato del progetto MAR, nomi, luoghi, figure, dialoghi, richiami, eventi narrativi de *I Malavoglia*»: L. Micciché, *Verso «La terra trema»*, in Id. (a cura di), *La terra trema. Analisi di un capolavoro*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino 1993, pp. 33-59: 57. Il momento della svolta è indicato dallo studioso in un documento dattiloscritto legato al piano di produzione del film, che contiene ancora le scalette di tutti e tre gli episodi; quella dedicata a MAR non solo appare la più elaborata ma presenta fitti interventi di mano del regista, che documentano il concentrarsi esclusivo del suo interesse sull'episodio del mare e riprendono ampiamente onomastica e toponomastica del romanzo, dal personaggio di Rocco Spatu alla denominazione della casa del protagonista – che ha già il nome di 'Ntoni – come «casa del nespolo». La scaletta di MAR, articolata in sette sezioni (da A a G), è pubblicata integralmente nel volume citato: *Quando gli episodi erano tre. Scaletta del progetto*, pp. 205-210. Sulla complessa genesi de *La terra trema*, dalla promozione del film da parte del PCI al soccorso finanziario della Universal, casa di produzione di orientamento cattolico diretta dal catanese Salvo D'angelo, cfr. M. Giori, T. Subini, *Questioni aperte su La terra trema Ipotesi preliminari intorno ad alcuni nuovi documenti*, «Cabiria», 176, 2014, pp. 4-36.

8 Il testo della didascalia corrisponde alla sezione iniziale di un ben più ampio scritto predisposto da Antonello Trombadori, critico cinematografico e intellettuale di punta del PCI; cfr. «*I fatti rappresentati in questo film*»: una *superdidascalia*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 229-230.

sua dimensione acustica con la dislocazione nello spazio di eventi sonori dei quali non si coglie la fonte acustica, introduce lo spettatore ai luoghi del film prima che se ne possa riconoscere la trama visiva. Quando, trascorsa l'intera sequenza dei credits, la visione del paese e del mare si offre finalmente allo sguardo e si fa sempre più nitida con l'avanzare del giorno, quei richiami a loro volta diventano vieppiù comprensibili: paesaggio visivo e paesaggio sonoro si compenetrano, restituiti con una profondità di campo – al tempo stesso visuale e acustica – che “mette in scena” un'intera comunità.

In un testo di appunti datato «Ischia 9 settembre 1947» e redatto a ridosso dell'inizio delle riprese del film ad Acitrezza, Visconti aveva annotato precise indicazioni sulla componente sonora de *La terra trema*: «I rumori caratteristici reali sono di grandissima importanza. I suoni possono formare da loro stessi un'immagine, una volta identificati, ed evocare così le cose anche senza mostrarle. [...] L'illusione di realtà che può nascere deve avere per fondamento una rigorosa *esattezza fotografica* della riproduzione delle cose»<sup>9</sup>. Sul piano sonoro «l'illusione di realtà» è prodotta dall'impressione di un'immersione totale nell'ambiente acustico acitrezza ed è ulteriormente potenziata dall'adozione integrale del siciliano come «lingua dei poveri» (così nella didascalia introduttiva), che assume un'esplicita marcatura ideologica. E tuttavia il dialetto dei personaggi de *La terra trema* «non è affatto un linguaggio colto dal vero, e men che mai improvvisato, ma una ricostruzione elaborata»<sup>10</sup>; ricavato dalla traduzione della sceneggiatura nel gergo quasi indecifrabile degli anziani del paese, assume piuttosto i tratti di un linguaggio arcaico e ancestrale, dotato della stessa forza evocativa del greco antico<sup>11</sup>, e la sua fascinazione di lingua “altra” concorre all'operazione di trasfigurazione della Sicilia di Verga evocata nello scritto viscontiano del 1941.

Il regista si avvale della componente sonora anche per recuperare lo spessore tragico che aveva intravisto nell'universo poetico dei *Malavoglia*. Nella celebre sequenza delle donne della famiglia Valastro che attendono sulla sciara gli uomini investiti dalla tempesta, la statuaria staticità delle figure femminili è dinamizzata dal riverbero acustico del mare e del vento che ne muove le vesti. Associata alla dialettica visiva tra fissità e movimento, la risonanza dei suoni della natura sul silenzio assordante della voce umana amplifica l'immensa tensione emozionale di questa sequenza, conferisce alla rappresentazione del dolore – «un dolore senza gesti, senza voci, senza lamenti»<sup>12</sup> – una valenza archetipica e infonde al racconto filmico il respiro della tragedia greca.

9 L. Visconti, *Appunti vari per un documentario da girarsi in Sicilia*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 41-42.

10 S. Parigi, *Il dualismo linguistico*, in *La terra trema. Analisi di un capolavoro*, cit., pp. 141-164: 146.

11 In un'intervista pubblicata nel 1959 sui “Cahiers du cinéma”, Visconti definiva il dialetto del film «comme du grec [...]. C'est une langue extraordinaire. Une langue qui a des images»: J. Doniol-Valcroze, J. Domarchi, *Entretien avec Luchino Visconti*, “Cahiers du cinéma”, 93, 1959, p. 8.

12 L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1998, p. 118.

## 2. L'etnofonia de La terra trema

Collocato in un territorio di confine tra la terra e il mare, nel quale scenario naturale e antropico sembrano congiungersi e confondersi, lo spazio acustico di Acitrezza compendia l'intero vissuto sonoro della comunità del paese, ricolmo di significati affettivi e simbolici: per dare rilievo al valore culturale dell'esperienza sonora, la musicologia ha desunto dagli studi antropologici il concetto di “fonosfera” (*phonosphere*), che pone l'accento sul modo in cui i suoni di un dato ambiente sono vissuti e ricostruiti sul piano simbolico<sup>13</sup>. Ne *La terra trema* l'integrazione dei rumori della natura e del sonoro prodotto dagli uomini nell'orizzonte culturale di Acitrezza risalta nella costante interferenza di suoni diegetici che “disturbano” i dialoghi del film e la cui sorgente è spesso fuori campo: il frangersi delle onde sugli scogli, il canto di un gallo, il pianto insistente di un bambino, il cigolio delle ruote di un carro, il fischio di un treno. Quando Visconti sosteneva che «i suoni possono evocare le cose anche senza mostrarle» alludeva ai tanti variegati fenomeni sonori che sono percepiti dallo spettatore al di fuori dello spazio visivo del film e che al tempo stesso ne sollecitano l'immaginazione visuale: ne *La terra trema* il regista mette in atto un continuo movimento del sonoro tra il campo e il fuori campo, realizzato con un sofisticato gioco di intensificazioni e attenuazioni dinamiche tali da evocare la vicinanza o la lontananza delle fonti nello spazio acustico.

Tra i suoni del paesaggio di Acitrezza rivestono particolare importanza tutti quegli eventi che possono essere ricondotti a una concezione estensiva della nozione di “musica”, da intendersi in senso semiologico come «il sonoro costruito, organizzato e concepito da una data cultura»<sup>14</sup>. Rientrano perciò tra le musiche del film non solo i canti e i brani strumentali, ma anche le grida dei venditori e le enunciazioni discorsive retoricamente organizzate, laddove appaiono dotate di intrinseci valori melodici e ritmici. Proprio perché inserite in un ambiente acustico stratificato, tutte queste produzioni musicali si danno come “fatti” sonori autonomi e appaiono sottratte a operazioni di gerarchizzazione fonica che comprometterebbero il senso di realtà così rigorosamente perseguito dal regista. Non ne va trascurato inoltre l'eccezionale valore documentario: sulla base di una convincente indagine etnomusicologica, Febo Guizzi ha avanzato l'ipotesi che le musiche de *La terra trema* siano state registrate «in tempo reale e in presa diretta, durante le riprese»<sup>15</sup> e ne ha sottolineato l'antecedenza rispetto al *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara, che sarebbe stato dato

13 Per una riflessione sullo spazio sonoro diegetico evocato nel film, la nozione di *phonosphere* si rivela più funzionale del concetto tradizionale di *soundspace*: «“Soundscape” tends to consider sound as an objective and material entity of an acoustic space; “phonosphere” indicates instead an auditory space, emphasising its human component, in particular, how environmental sounds are experienced by a community». Cfr. A. Rostagno, *Historical Urban Phonosphere. Objects, Concepts, and History*, in F. Piperno, S. Caputo, E. Senici (a cura di), *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, Routledge, London 2023, p. 15. Su queste tematiche cfr. anche M.E. Tarakanov, *Folklore and Phonosphere*, “The UNESCO Courier”, 17, 1986; V. Erlmann (a cura di), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, Routledge, London 2004.

14 J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1989, p. 52.

15 F. Guizzi, *La “presa indiretta”: le origini dell'etnofonia siciliana e lo «scenario sonoro fittizio» in La terra trema*, in F. Mazzocchi (a cura di), *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, p. 168.

alle stampe soltanto nel 1957<sup>16</sup>. Considerato in questa prospettiva, il film di Visconti «si guadagna il non trascurabile primato di aver fornito le prime registrazioni sul campo di musiche popolari siciliane» e di avere ricostruito, sia pure attraverso la mediazione di uno «scenario sonoro fittizio»<sup>17</sup>, il panorama etnofonico di Acitrezza così come si presentava alla fine degli anni Quaranta.

Per il loro impianto modale e l'esecuzione monodica, le musiche vocali de *La terra trema* sono tutte riconducibili a repertori della tradizione popolare siciliana. Tra queste ricevono particolare rilievo due melodie popolari, che sono collegate al rapporto sentimentale che lega rispettivamente i personaggi di 'Ntoni e Nedda e di Mara e Nicola. La prima, in endecasillabi («Ammore mio buggiardo, ammore mio | Nun ti si' fatta cchiù monaca santa»), è intonata da 'Ntoni nelle due circostanze in cui si appresta a incontrare Nedda e immagina di poterla sposare; il testo è in parte italianizzato ed è possibile che Visconti lo avesse scelto per la sua funzione antifrastica, poiché Nedda rifiuterà 'Ntoni quando la famiglia Valastro precipiterà nella miseria. È invece associata al legame struggente tra Nicola e Mara l'altra melodia, in ottonari («Nni parramu, n'amu scrittu, | ni viremu tra la genti»), che è sempre intonata da Janu: il muratore che lavora con Nicola e che – come ha già rilevato Lino Micciché – può essere considerato proiezione del personaggio verghiano di Rocco Spatu<sup>18</sup>. In un solo caso nel corso del film il canto di Janu non è collegato a Mara e Nicola: quando riecheggia fuori campo nella sequenza del ritorno a casa di 'Ntoni, del nonno e dei fratelli dopo la tempesta che ne ha distrutto la barca (scena LXVIII). In quel frangente 'Ntoni reagisce sbarrando la finestra con un gesto di insofferenza che acquista valore simbolico: da lì ha inizio il progressivo rinchiudersi dei Valastro nello spazio separato della loro abitazione reso sempre più soffocante e oppressivo dalla sospensione dei suoni diegetici del mondo esterno, segnali di un “fuori” al quale non si appartiene più.

Accanto ai canti popolari, tra le musiche de *La terra trema* vanno annoverate anche le “abbanniate”, le grida dei venditori di strada, che – in sintonia con la presenza costante dei bambini nella scena di Acitrezza – Visconti consegna soprattutto a figure infantili. Emerge qui l'interesse del regista per tutte quelle forme di enunciazione orale che appaiono connotate da evidenti processi di formalizzazione musicale; a queste può essere ricondotta anche la fiaba del figlio del re di corona, che Lucia racconta alla sorella Lia nella scena XXIX de *La terra trema*. La favola costituisce la versione dialettale del modello letterario verghiano,

16 A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo 1957.

17 F. Guizzi, *La “presa indiretta”: le origini dell'etnofonia siciliana e lo «scenario sonoro fittizio» in La terra trema*, cit., p. 180.

18 La corrispondenza tra i due personaggi emerge evidente nel primo colloquio tra Mara e Nicola, che riproduce fedelmente quello tra Mena e compare Alfio introdotto nel secondo capitolo de *I Malavoglia*: attirata alla finestra dal canto fuori campo del muratore, Mara inizia la sua conversazione con Nicola con la frase «Janu ci avi 'u cori cuntentu, ca sempri canta!», che ricalca l'osservazione di compare Alfio «Rocco ha il cuore contento» ma rimanda anche al detto di padron 'Ntoni «*Chi ha il cuore contento sempre canta*», che conclude quel capitolo del romanzo (G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1997, pp. 50: 53). La sequenza del primo colloquio tra Mara e Nicola è indicata come scena XIX nella sceneggiatura de *La terra trema* pubblicata nel 1951 da Fausto Montesanti nel citato numero di “Bianco e nero” (pp. 11-110); a questa versione, designata d'ora in poi come *Sceneggiatura*, si farà riferimento nell'indicazione dei diversi episodi del film.

rispettato pressoché letteralmente, e appare dunque esemplare dell'operazione di "ritraduzione" alla quale il regista sottopose il testo del romanzo; ma nel film acquista un surplus di poeticità, che scaturisce non solo dalla forza suggestiva del dialetto ma ancor più dal ricorso a formule di intonazione che Guizzi riconosce «proprie dell'epica orale, rappresentata principalmente (ma non esclusivamente) in Sicilia dalla tradizione dei *cuntastorie*»<sup>19</sup>. Se da quella tradizione il racconto di Lucia deriva gli accenti incantatori dell'affabulazione popolare, le arringhe tenute da 'Ntoni per incitare i compagni alla ribellione ne riprendono invece la declinazione oratoria. Si pensi alla perorazione con la quale il personaggio espone agli altri pescatori le proprie riflessioni («Pi tanti e tanti anni, e macari seculi, àmu avutu l'occhi chiusi», scena XXXVII): la sua allocuzione è organizzata sulla base di precise strategie retoriche ed è pronunciata con inflessioni sempre più enfatiche e concitate, sì da distaccarsi dalla prosaicità del parlato per assumere l'andamento del discorso epico.

### 3. La "presenza estetica" di Visconti tra musica d'arte e commento extradiegetico

Il radicalismo con il quale Visconti cercò di ricomporre lo spazio sonoro di Acitrezza non gli impedì di introdurre ne *La terra trema* quei rimandi alla musica d'arte che costituiscono il *fil rouge* dell'intera sua produzione cinematografica. In coerenza con la poetica realista che sovrintende il film, il regista li inserì all'interno della diegesi ma con forzature che tradiscono la sua presenza estetica e recano i segni della sua soggettività. Sorprende infatti il collegamento di uno strumento presente nella musica siciliana come l'armonica a bocca con una composizione di Chopin, lo Studio per pianoforte op. 10 n. 3, eseguito da uno dei compagni di sbornia con i quali 'Ntoni vaga di notte per le strade di Acitrezza e convertito in un ballabile sul quale due giovani ubriachi abbozzano goffi passi di danza (scena XCIX). La composizione colta è in tal modo ricondotta al registro della musica coreutica pseudo-folklorica, al quale appartiene anche il valzer che si è ascoltato sull'armonica poco prima: in questo caso sulla fedeltà alla tradizione etnofonica dovettero prevalere in Visconti le risonanze soggettive del rinvio musicale chopiniano, connotato dalla densa espressività della melodia, e forse anche la suggestione del timbro così caratteristico dello strumento popolare, che assume qui riflessi di cupa amarezza.

Più in sintonia con il paesaggio sonoro de *La terra trema* appare l'altro richiamo musicale colto, introdotto nell'episodio della salatura delle acciughe, che rappresenta il momento di massima integrazione della famiglia Valastro nella comunità di Acitrezza (scene LI-LII). La costruzione sonora dell'episodio è sapientemente orchestrata dal regista, che introduce all'interno del racconto il cantabile dell'Aria finale di Amina "Ah, non credea mirarti" dalla *Sonnambula* di Bellini, eseguito al clarinetto dallo zu' Nunziu, un musicista del paese. Nella prima delle due sequenze in cui si dispiega la messa in scena della salatura la melodia belliniana si percepisce fuori campo e in secondo piano, sommersa e alterata dal rincorrersi delle voci e delle risate. Solo quando la figura dello zu' Nunziu entra in campo

<sup>19</sup> F. Guizzi, *La "presa indiretta": le origini dell'etnofonia siciliana e lo «scenario sonoro fittizio»*, cit., p. 170.

si impone all'ascolto la cadenza che conclude il cantabile, con il suo corredo di colorature che – improvvisate dall'esecutore sullo strumento – si rivelano in linea con lo stile vocale di Bellini<sup>20</sup>. Anche in questo caso l'inserzione musicale svolge una funzione antifrastica: la dolente malinconia del canto di Amina, ricolma di struggimento per la felicità perduta, offusca l'atmosfera festosa della scena e preannuncia la caducità della buona sorte dei Valastro<sup>21</sup>. D'altra parte l'intransigenza dell'istanza neorealista indusse Visconti a rinunciare al rispetto del purismo stilistico dell'arte belliniana: immettendo la melodia di "Ah, non credea mirarti" nella coralità acitrezza, il regista registrò il mutamento di funzione sociale della citazione colta e accettò di "sporcarne" il suono, contaminandolo con l'ambiente acustico circostante.

Anche in questo rimando belliniano si intravede la presenza estetica dell'autore, che sembra invece nascondersi nella restituzione della *phonosphere* di Acitrezza. Nondimeno nella dimensione sonora del film vi è uno spazio nel quale la voce di Visconti si inserisce esplicitamente nel racconto: è quello delegato al «commento musicale», che nei titoli di testa risulta «coordinato» dallo stesso Visconti e da Willy Ferrero<sup>22</sup>. Il commento è consegnato a dodici concisi inserti extra-diegetici, che rimandano alle plaghe liriche e meditative del sinfonismo mahleriano; la scrittura di questi spogli interventi dell'orchestra è però più tersa e scabra, più dissonante e meno disposta alla gravidanza fonica, e trasmette un lirismo sommo e trattenuto, spesso consegnato alla melopea desolata di uno strumento solista. La collocazione degli interventi extradiegetici è significativa: quasi del tutto assenti nella prima parte de *La terra trema*, sono invece più frequenti nella seconda quando la prospettiva del racconto abbandona la coralità delle scene collettive e si concentra sulla tragica vicenda dei Valastro. In questi casi il commento sonoro illumina gli stati d'animo di perdita, di

20 La citazione colta e il suo trattamento musicale hanno una giustificazione etnomusicologica, poiché già nel corso dell'Ottocento brani di derivazione operistica erano penetrati in ambito popolare, soprattutto in contesti urbani, e sappiamo di "suonatori ambulanti" che svolgevano ancora un'importante funzione di divulgazione del melodramma. Cfr. R. Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, EDT, Torino 1988, p. 331.

21 Nella scelta dell'Aria di Bellini dovette pesare non tanto (o non solo) l'intenzione di rendere omaggio alle radici catanesi del compositore ma soprattutto l'ammirazione di Visconti per *La sonnambula*, della quale qualche anno dopo l'artista avrebbe curato la regia nella memorabile messa in scena scaligera del 1955, con Maria Callas nel ruolo della protagonista.

22 Nella costruzione sonora de *La terra trema* appare evidente la distinzione tra la *phonosphere* di Acitrezza, restituita senza filtri nella sua concreta realtà fonica in sintonia con l'originaria concezione documentaria del film, e il «commento musicale» che – benché scarno e tanto "schivo" da risultare appena percepibile – appartiene alla dimensione extradiegetica del racconto filmico. Nondimeno non va trascurato come la relazione tra le due categorie della diade diegetico-extradiegetico sia da tempo oggetto di discussione critica tra gli studiosi: come rileva Alessandro Cecchi, queste nozioni «da concetti fondamentali dovrebbero mutarsi consapevolmente in strumenti di lavoro, dunque in costrutti teorici negoziabili volta per volta in modo empirico» (A. Cecchi, *Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione*, "Worlds of Audiovision", Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche di Cremona - Università di Pavia, 2010). Sul dibattito in corso, sviluppato soprattutto in ambito scientifico anglosassone, cfr. R.J. Stilwell, *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic*, in D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert (a cura di), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 184-202; J. Smith, *Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music*, "Music and the Moving Image", 2 (1), 2009, pp. 1-25; D. Neumeyer, *Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model*, "Music and the Moving Image", 2 (1), 2009, pp. 26-39; S. Castelvocchi, *On "Diegesis" and "Diegetic"*, "Journal of the American Musicological Society", 73 (1), 2020, pp. 149-171.



smarrimento e di angoscia del protagonista e dei suoi familiari con una presenza discreta e in apparenza marginale; vi è tuttavia un momento in cui affiora in tutta la sua intensità espressiva: nel drammatico *vis-à-vis* tra 'Ntoni e Cola, nel quale la musica – sovrapponendosi eccezionalmente alle parole del dialogo – ne amplifica la carica emozionale, rafforzata dalla tensione visionaria delle inquadrature con i riflessi baluginanti dei due volti riverberati dallo specchio (scene LXXVI-LXXIX).

In alcuni casi la musica extradiegetica svolge una funzione di collegamento tra sequenze, con interessanti intersezioni tra la dimensione sonora e quella visiva del film. Nella scena LXXIII, dopo il rifiuto di 'Ntoni e Cola di cedere al ricatto dei grossisti sul prezzo delle acciughe, il commento sonoro accompagna la costruzione per gradi di un vero e proprio “tableau vivant”, con i componenti della famiglia Valastro che progressivamente entrano in campo e quindi si mettono in posa (Figura 1)<sup>23</sup>.



Fig. 1. Fotogramma tratto da *La terra trema* (L. Visconti, 1948)

Tuttavia l’inserito musicale non si conclude con la fine della sequenza ma prosegue sulla successiva, che è raggiunta attraverso una dissolvenza incrociata e consiste in una seconda “composizione figurativa” della famiglia al completo, ritratta adesso con abiti invernali (Figura 2)<sup>24</sup>: collegando le due sequenze, il commento sonoro consente così di colmare l’ellissi temporale che separa la resistenza dei Valastro dal loro cedimento finale, corroborato dal commento parlato («Ma quando la fame ti stringe alla gola, bisogna rassegnarsi all’ingiustizia, cedere, farsi spogliare...»)<sup>25</sup>.

23 «Lucia viene ad appoggiarsi alla spalla di 'Ntoni, mentre nel fondo Mara si avvicina a Vanni e il nonno alla madre. Tutti i Valastro guardano in silenzio i barili di acciughe» (*Sceneggiatura*, pp. 76-77).

24 «Due uomini, entrando in campo da sinistra, tolgono le pietre dai coperchi e portano ad uno ad uno i barili, uscendo di campo da sinistra. Nel fondo assistono in silenzio Mara e la madre, sedute, e accanto a loro Vanni, Cola, il nonno e Alfio. A destra, appoggiati al muro, il nonno, Lucia e Lia» (*Sceneggiatura*, p. 77).

25 Cfr. *La versione integrale del commento parlato*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 233-239: 237; d’ora in poi *Commento parlato*.





Fig. 2. Fotogramma tratto da *La terra trema* (L. Visconti, 1948)

I due “tableaux vivants” sanciscono sul piano visivo l’esclusione della famiglia Valastro dalla comunità di Acitrezza; sul piano sonoro l’isolamento di ‘Ntoni e dei fratelli è invece reso dal silenzio che nella seconda parte de *La terra trema* avvolge i gesti quotidiani della loro vita familiare, così risonanti nella prima parte del film.

#### 4. Da Verga a Visconti

La riflessione su *La terra trema* dalla prospettiva della componente sonora consente di approfondire il rapporto tra il romanzo di Verga e la rilettura di Visconti e di cogliere la distanza e al tempo stesso il legame del regista con il mondo poetico dello scrittore siciliano. A ben vedere il rigido integralismo dell’estetica realista di Visconti, che sembra abdicare alla propria responsabilità autoriale, appare non dissimile dalla «rinuncia dell’autore de *I Malavoglia* a narrare secondo il proprio punto di vista»<sup>26</sup>, eclissandosi dietro il racconto a più voci della gente di Acitrezza: ne *La terra trema* l’impressione che un’intera comunità si presenti e si narri da sé, senza la mediazione del regista, è generata dal ricorso al dialetto e dalla ricostruzione dello spazio acustico del paese, nella quale si iscrive la coscienza identitaria dei suoi abitanti.

La condivisione della stessa lingua e l’appartenenza al medesimo paesaggio sonoro concorrono inoltre alla dimensione corale del film, che coinvolge anche la famiglia Valastro: la temporanea emarginazione di ‘Ntoni e dei fratelli dalla vita di Acitrezza non impedisce la loro adesione a un comune orizzonte culturale, sedimentato nei proverbi che – derivati dal romanzo – sono ampiamente ripresi anche ne *La terra trema*. D’altra parte il sistema di valori dei Valastro non coincide con quello della società di Acitrezza, che segue la logica dell’utile e

<sup>26</sup> G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, p. 219.

della sopraffazione: come accade ne *I Malavoglia*, anche ne *La terra trema* l'umanità di padron 'Ntoni e dei nipoti ne determina l'alterità ma anche la vulnerabilità dinanzi alla violenza del mondo. La sola protezione possibile appare – nel film come nel romanzo – la forza dei legami familiari: ne *I Malavoglia* spingerà Alessi e la Nunziata, custodi della tradizione patriarcale, a riscattare la casa del nespolo; ne *La terra trema* è associata al ritratto fotografico che – dopo la sua comparsa a inizio del film e la fugace apparizione nella sequenza del trasloco – viene appeso da Mara alla parete nella nuova, misera casa presa in affitto, quando 'Ntoni e i fratelli tornano in mare (scena CXX). In questa sequenza l'importanza simbolica del ritratto, quale segno tangibile della memoria e dell'identità della famiglia, è messa in risalto dall'ultimo breve inserto musicale del film: lo sguardo di Visconti si posa partecipe su 'Ntoni e Mara, che hanno scelto di restare ad Acitrezza in contrasto con Cola e Lucia, che con la loro fuga sono destinati a un'irreparabile condizione di sradicamento.

Tuttavia non è soltanto attraverso il commento sonoro che Visconti trasmette la propria condivisione emotiva della sorte dei Valastro: il regista vi affiancò anche un commento parlato che, affidato a una voce fuori campo, venne verosimilmente introdotto soltanto a film concluso per la necessità di «rendere almeno parzialmente comprensibile un testo altrimenti impenetrabile»<sup>27</sup>. Predisposto da Antonio Pietrangeli e modellato sulla lingua letteraria dei *Malavoglia* con quel loro «italiano [...] che conserva la struttura del dialetto»<sup>28</sup>, il commento della “voce over” reca comunque l'impronta del regista. Non solo è pervaso di rimandi e citazioni dai *Malavoglia* non meno di quanto non lo siano i dialoghi del film<sup>29</sup>, ma con il procedere del racconto si sintonizza sempre più con la tonalità emozionale del commento musicale e ne condivide la funzione narrativa, che appare non dissimile da quella svolta nel romanzo dalla «voce sapienziale» di un «narratore pietoso e malinconico»: un narratore onnisciente, che «guarda i propri personaggi con la dolente partecipazione di chi ne compiangere il destino»<sup>30</sup>. In tal modo i due commenti extradiegetici si fanno entrambi portatori della *pietas* del regista nei confronti dei “vinti”, la stessa che l'autore de *I Malavoglia* fa trapelare tra le maglie della narrazione impersonale del romanzo.

27 S. Parigi, *Il dualismo linguistico*, cit., p. 147. In base alla testimonianza di Franco Zeffirelli, «Visconti voleva che *La terra trema* fosse sottotitolato in italiano, in modo da salvare la musicalità del dialetto e, al contempo, rendere il film comprensibile allo spettatore. L'idea del commento fu caldeggiata dagli ambienti del PCI» (F. Zeffirelli, *Come un toscano insegnò il siciliano per conto di un lombardo*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 27-31: 30). La richiesta di una «voce narrante» era in linea con le tendenze del cinema italiano degli anni Cinquanta, che – come rileva Federica Villa – guardava a una cultura popolare ancora segnata dal primato dell'oralità; in questo orizzonte la “voce over” veniva a svolgere una funzione mediatrice, facendo «da supporto alla comprensione [...] del racconto» e favorendo «negli spettatori [...] la coscienza di sé, dei propri problemi, della realtà circostante» (F. Villa, *Nel territorio della voce. Per uno studio della voce narrante nel cinema popolare degli anni Cinquanta*, “Comunicazione sociale”, 2-3, 1995, pp. 165-192: 175, 192).

28 «C'est, si vous voulez, de l'italien, mais qui garde la construction dialectale»: così Visconti in J. Doniol-Valcroze, J. Domarchi, *Entretien avec Luchino Visconti*, cit. p. 8.

29 Si veda a tal proposito L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., pp. 152-164.

30 R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 41, 54. Non deve sfuggire tuttavia che la voce fuori campo del film si colloca all'esterno della diegesi e appare estranea all'orizzonte antropologico e linguistico della società acitrezina, laddove l'anonimo narratore di Verga è parte integrante del coro popolare e da questo emerge attraverso un'«accorta regia delle diverse voci e dei piani prospettici interni al racconto» (G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, p. 219).

Anche la sconfitta di 'Ntoni Valastro fa da *pendant* a quella di 'Ntoni Malavoglia: il personaggio viscontiano fallisce nel proprio doloroso percorso di maturazione politica e il successo della sua istanza solidaristica è proiettato in un futuro utopico e incerto. Eppure nell'ultima ambigua sequenza del film il suo sorriso enigmatico sembra collidere con il tono pessimista del proverbio che conclude il commento parlato e che proviene direttamente da *I Malavoglia*: «Così ricominciando da capo, tornano in mare i Valastro. Ché il mare è amaro, e il marinaio muore in mare»<sup>31</sup>. Il “ricominciando” della voce fuori campo appare infatti privo della valenza iterativa del verbo “cominciare” su cui si chiude il romanzo e incrina l'immobilità etnologica della società arcaica di Acitrezza, governata dal tempo ciclico della natura: imprimendo un movimento dialettico alla vicenda de *I Malavoglia*, Visconti ne mette in crisi la circolarità e conferisce una valenza positiva alla rivolta di 'Ntoni senza per questo rinunciare alla visione critica e problematica della «fiumana del progresso» di verghiana memoria.

Nonostante tale ribaltamento ideologico, anche il regista si volge a una idealizzazione del mondo di Acitrezza, che ne *I Malavoglia* assume la configurazione di uno spazio mitico ancora non contaminato dalla Storia e nel film si carica della nostalgia per una civiltà ancora più remota, quella della Sicilia omerica così distante dalla “crisi” della modernità. Ma ne *La terra trema* il processo mitopoietico che investe il paese viene spostato all'indietro, trasferito dall'addio finale del personaggio di Verga alle sequenze iniziali del film, che si ispirano a quell'ultima pagina del romanzo. L'immagine di un mondo statico e rassicurante, nel quale la ritualità del lavoro è scandita dal succedersi periodico dei giorni e delle stagioni è evidenziata dal primo intervento della voce fuori campo: «Come sempre, i primi a cominciare la loro giornata, a Trezza, sono i mercanti di pesce, che scendono al mare quando ancora il sole non è spuntato di là da Capo Mulini. Perché, come tutte le notti, le barche sono uscite in mare e ora rientrano con quella poca pesca che hanno fatto»<sup>32</sup>. Ma è ancora una volta la dimensione sonora a integrare il senso di questo incipit così suggestivo. Perché tra i rintocchi uniformi delle campane, che rendono rassicurante il «rumore del tempo»<sup>33</sup>, si insinua percepibile il fischiottio di un canto popolare, lo stesso che più avanti ascolteremo intonato da Janu il muratore. Che ne *La terra trema* comincia per primo la sua giornata. Come ne *I Malavoglia* Rocco Spatu.

31 *Commento parlato*, p. 239.

32 *Commento parlato*, p. 233.

33 L'associazione delle campane al «bruit du Temps» è suggerita da R. Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, “Cahiers du Cinéma”, 1980 p. 32.