

## Emanuele Broccio

# *Corpi e resistenze - Narrazioni impegnate: la Sicilia contemporanea da Roberto Alajmo a Daniele Cipri*

### **Come citare questo articolo:**

Emanuele Broccio, *Corpi e resistenze - Narrazioni impegnate: la Sicilia contemporanea da Roberto Alajmo a Daniele Cipri*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 60, no. 1, dicembre 2025, [doi:10.48276/issn.2280-8833.13783](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.13783)

Romanziere, giornalista, drammaturgo, Roberto Alajmo è uno di quegli autori che sfuggono a un impegno univoco, e che anzi testimoniano, nell'intreccio delle loro attività, una vocazione alla trasversalità sottesa a uno sguardo sul reale che lo colga e restituisca (il più possibile) nella sua complessità e vastità. Nei suoi romanzi, la scrittura si nutre di diversi linguaggi rielaborati dall'autore in una forma che, anche quando il racconto prende avvio dalla cronaca, riesce a trasfigurarla attraverso una calibrata mediazione tra dato reale e invenzione, restituendo pagine narrative tra le più riconoscibili e significative della contemporaneità<sup>1</sup>. Al centro della sua opera rimane sempre la Sicilia, e soprattutto Palermo, sezionata e indagata nelle sue molteplici stratificazioni, tanto da valergli il riconoscimento di cantore privilegiato della realtà cittadina, suggellato nel 2009 dalla pubblicazione di *Palermo è una cipolla* per i tipi di Laterza<sup>2</sup>. È in questa fedeltà allo spazio natale - che è insieme osservazione ravvicinata e messa in scena critica - che si riconosce la continuità del suo lavoro, dagli esordi narrativi fino ai testi più recenti. Questa insistenza su un territorio preciso non ha mai il carattere di un ripiegamento localistico, ma si iscrive invece dentro il "ritorno alla realtà e al suo referente", un movimento più ampio che ha interessato parte della letteratura italiana degli ultimi decenni<sup>3</sup>. Un ritorno che, nel caso di Alajmo, non può prescindere dal confronto con la tradizione - fertile e ingombrante allo stesso tempo - della narrativa siciliana del Novecento. Qui, tra i vari nomi che sono stati suggeriti<sup>4</sup>, quello di Leonardo Sciascia si impone come imprescindibile punto di riferimento, non tanto per una eredità di stile, quanto per una postura intellettuale che ha saputo illuminare i meccanismi del potere e le complicità sociali che lo sorreggono, a partire da uno sguardo disilluso, lontano dalle certezze ideologiche e dalle retoriche salvifiche.

Nel panorama artistico dell'isola, un radicamento nella Sicilia e un'attenzione alle fratture del reale analoghe a quelle esibite da Alajmo si ritrovano nel percorso di Daniele Cipri, regista, sceneggiatore e direttore della fotografia, la cui versatilità, dispiegata prevalentemente entro l'universo cinematografico, si è in un primo momento intrecciata alla lunga e feconda collaborazione con Franco Maresco, per poi proseguire autonomamente, contribuendo a costruire un immaginario visivo segnato dal grottesco e da un costante confronto con le contraddizioni sociali e antropologiche del contesto isolano<sup>5</sup>. Non sorprende, dunque, che *È stato il figlio*, romanzo di Alajmo pubblicato da Mondadori nel 2005<sup>6</sup>, abbia trovato in Cipri un autore capace di far propria quella materia narrativa, riconoscendovi un ambito congeniale per un adattamento che non si limita a trasporre, ma rilancia, piega e riconfigura le coordinate originarie, trasfondendole nel linguaggio audiovisivo senza disperderne la densità critica, e coniugandole anzi con la tradizione cinematografica più insigne, come testimonia l'omonimo film uscito nel 2012<sup>7</sup>.

Le note qui proposte intendono interrogare entrambe le versioni dell'opera, letteraria e cinematografica, per valutare in che modo si pongano rispetto al nodo dell'impegno: se proseguano la linea di una postura critica e disincantata, erede della lezione sciasciana, oppure se, nel loro scarto, ne sovvertono i presupposti, delineando forme rappresentative di una realtà che si lascia attraversare da possibili spiragli di cambiamento.

Ispirata a un fatto di cronaca<sup>8</sup>, la vicenda segue le sorti dei Ciraulo, una famiglia palermitana che si avvia verso la rovina dopo la morte accidentale della piccola Serenella, uccisa in una sparatoria mafiosa. Ambientata nei primi anni duemila nel quartiere della Kalsa, la narrazione mostra come, ricevuto un cospicuo risarcimento statale, i Ciraulo investano nell'acquisto di un'auto che diventa simbolo del loro illusorio riscatto e catalizzatore della tragedia: sarà infatti dalla relazione morbosa con questo feticcio di prestigio che scaturirà l'omicidio del padre, Nicola, mentre a essere accusato e condannato ingiustamente sarà il figlio Tancredi, trasformato in vittima sacrificale di un universo dominato dall'arbitrio e dall'assenza di giustizia.

Nel passaggio dal registro narrativo a quello audiovisivo la rappresentazione della realtà si piega a un'interpretazione critica che, pur restando ancorata al medesimo nucleo diegetico, approda a un'opera autonoma<sup>9</sup>. Il discrimine tra le due versioni di *È stato il figlio* si manifesta innanzitutto sul piano formale e non si limita all'inevitabile diversità di formulazione che il cambio di codice espressivo implica, ma prende corpo nell'architettura narrativa, producendo ricadute significative sul piano tematico. Ne risultano ridefinite la percezione della giustizia e del suo arbitrio, ricomposti in nuove geometrie gli assetti relazionali, destabilizzate le figure della mascolinità e della femminilità, mentre il grottesco, da tonalità stilistica della pagina narrativa, nell'adattamento si trasforma in dispositivo conoscitivo, capace di svelare le contraddizioni del reale.

Nel romanzo, è la voce di Tancredi a imporsi sin dall'avvio come filtro privilegiato della

vicenda, reggendo l'istanza narrativa per gran parte del suo svolgimento. L'incipit letterario, collocato in *medias res*, è costruito attraverso la focalizzazione interna di questo personaggio e pone subito il lettore di fronte a un evento estremo: il cadavere di Nicola Ciraulo giace nel soggiorno, mentre il figlio, chiuso in bagno, intercetta e coglie attraverso un punto di vista limitato e parziale una realtà già in atto e, per questo, in parte indecifrabile, come emerge in più passi:

«Fra i pensieri che lo assillano e l'acustica imperfetta si perde tutto il seguito del dialogo che invece gli poteva interessare, eccome <sup>10</sup>.» «Adesso da dietro la porta del bagno sente solo farfugliamenti, pianti di sua madre e della nonna, mezze frasi <sup>11</sup>.» «Si sentono voci concitate, ordini, qualcuno grida. Ma di tutto lui riesce a raccogliere solo qualche eco. Un paio di voci emergono sulle altre <sup>12</sup>.» «Di là i rilievi della polizia proseguono. A Tancredi arrivano quasi solo piccole frasi, certe volte singole parole <sup>13</sup>.»

È questa prospettiva limitata a divenire la misura percettiva iniziale del racconto, imponendo al lettore un accesso parziale - e pertanto straniante - ai fatti, e conferendo all'evento i tratti di un giallo, incentrato però più sull'enigma conoscitivo che sulla dinamica investigativa, ridotta semmai alla sola ricerca dell'arma del delitto. L'adattamento cinematografico rovescia radicalmente tale impostazione: la medesima situazione narrativa non costituisce più la soglia d'ingresso, ma viene posticipata al compimento, assurgendo a sequenza conclusiva. Tancredi è ridotto all'immagine quasi muta di un ragazzo chiuso in bagno, con la pistola collocata fra le sue mani come marchio irrevocabile di colpa, emblema visivo del sacrificio cui viene consegnato. In tal modo l'effetto di incertezza sotteso all'avvio dell'opera in prosa - e che ne sostiene per gran parte l'intreccio - si dissolve in una (ri)composizione iconica che se da un lato amplifica la crudezza visiva, dall'altro attenua quella soggettività erratica che costituisce una delle cifre stilistiche del romanzo. A marcare ulteriormente la distanza tra le due opere è poi la diversa gestione della cornice narrativa, sulla quale entrambe articolano il proprio sviluppo. L'intreccio letterario si organizza intorno a una costante alternanza di piani temporali, resi possibili da un uso calibrato dell'analessi che ricostruisce gradualmente la storia familiare a partire dalla morte di Serenella fino alla disgregazione irreversibile del nucleo domestico. Gli eventi che costituiscono la *fabula* si ricompongono grazie al racconto fatto da Tancredi durante la detenzione al compagno di cella, lo Slavo, una strategia enunciativa che diversifica i livelli di focalizzazione, poiché la voce narrante, nella rievocazione dei propri ricordi, accoglie anche punti di vista altrui. È il caso delle pagine dedicate alla morte di Serenella, narrate attraverso lo sguardo della bambina, in cui il registro realista si apre a un'istanza dalle sfumature surreali: la percezione infantile si sovrappone alla violenza del reale, deformandola in chiave fantastica e attenuandone la crudezza immediata, senza però cancellarne il significato tragico. La raffica di colpi a cui Serenella assiste si trasfigura in un

balletto, immagine che traduce l'orrore in spettacolo, proiettandolo nello stesso orizzonte dell'intrattenimento televisivo:

«Era una scena portentosa, simile a quella che aveva visto fino ad allora solo in televisione [...] Questa volta invece era molto diverso, era una specie di balletto. Un balletto ma anche, ecco: una sparatoria. Un balletto la cui musica consisteva in una sparatoria. Un balletto nel quale erano gli stessi ballerini a suonare la musica. I ballerini avevano le pistole. Ecco cos'erano i botti che aveva sentito: spari <sup>14</sup>.»

È in questa scissione tra percezione innocente e realtà brutale che si rivela la cifra più perturbante del romanzo: la morte accidentale non è colta come evento traumatico, ma come coreografia irresistibile, davanti alla quale persino «battere le palpebre in quel momento le sembrava uno spreco <sup>15</sup>.» La chiusura della sequenza narrativa accentua ulteriormente il divario tra il registro realistico, ancorato alla reazione del padre, e quello filtrato dallo sguardo infantile:

«Anche per questo rimase sorpresa quando vide suo padre mettersi a urlare; lo capiva dal fatto che teneva la bocca spalancata ed era diventato rosso [...] Ma qualcosa le diceva che non era con lei che suo padre ce l'aveva. Serenella non aprì bocca, dunque. E d'altronde, se avesse avuto la forza di parlare, avrebbe domandato una delle cose che in quel momento le stavano più a cuore, le ultime che arrivarono a passarle per la testa: Federica lo sa che se viene fuori adesso non vale? E la gamba della Barbie, in spiaggia, dov'è andata a finire <sup>16</sup>?»

Anche il richiamo al gioco del nascondino con l'amica Federica e l'evocazione del giocattolo non si esauriscono nella loro funzione mimetica, ma si trasfigurano in correlativo di un'infanzia recisa bruscamente, il segno di una vita che non ha potuto varcare la soglia della crescita. Attraverso questo slittamento, Alajmo raggiunge uno dei vertici più alti della sua scrittura, sottraendo il trauma della morte alla crudezza realistica per trasmutarlo in una deriva surreale, inscritta in un linguaggio che assume i tratti di una fiaba deformata. Un tratto ulteriormente significativo della narrazione di Tancredi è quello di circoscrivere il senso degli eventi a un universo chiuso, accessibile solo a chi ne è parte integrante, come si evince dal dialogo con lo Slavo che non riesce a cogliere, o fraintende, tutti i segni di quella intricata vicenda:

«E la morte di tua sorella che c'entra con tuo padre?»

«Con mio padre non c'entra niente. Ma in un certo senso c'entra.»

«Ho capito.»

Tancredi non sa che cosa abbia potuto capire, visto che non gli ha spiegato niente. Forse intende dire che ha capito che non sono fatti suoi e non vuole insistere e chiedere spiegazioni. Ma Tancredi non vuole apparirgli sgarbato <sup>17</sup>.

[...]

«Per cui il delitto questo c'entra con il delitto quello?»

«E come ci deve entrare, secondo te?»

«Che so? Vendetta per la morte della bambina, una cosa di queste»

Tancredi alza le sopracciglia. Che ne sa lo Slavo delle questioni di vendetta siciliane? Le cose risultano molto più complicate di quanto creda <sup>18</sup>.»

Pur senza rinunciare all'espedito della cornice, il film di Ciprì ne sottopone l'utilizzo a un processo di sostanziale rimodulazione. Fin dall'incipit, è la voce di un Tancredi oramai invecchiato, in coda all'ufficio postale, a intrattenere gli altri clienti con la storia della propria famiglia: nei flashback che ripercorrono la vicenda nel suo preciso ordine cronologico, la memoria perde i tratti esitanti e lacerati che connotano il romanzo, per assumere le forme nette di una leggenda metropolitana reiterata ossessivamente. In questo processo, la figura di Tancredi si riduce al ruolo di narratore monotono di un destino ineluttabile, mentre l'elisione dell'esperienza carceraria sottrae al racconto quella dimensione riflessiva e quell'ambiguità sullo statuto di verità che, nel testo letterario, alimentano un costante slittamento tra ricordo, testimonianza e invenzione. Nella versione in prosa, infatti, anche se il personaggio non tematizza mai l'atto stesso del raccontare né riflette sulla difficoltà di ricordare, il suo discorso giunge al lettore sempre filtrato da una voce retrospettiva, e la presenza di un destinatario produce un gioco di rifrazione: la narrazione si configura, al tempo stesso, come confessione privata e discorso pubblico, insinuando il sospetto che ciò che viene detto oscilli costantemente fra memoria e invenzione.

Al cospetto degli scarti finora rilevati, a restare immutato in entrambe le versioni è il punto d'origine dell'intera catena tragica: il corpo violato e privo di colpa di Serenella diventa segno tangibile di una violenza sistemica che, nella Sicilia di Alajmo e Ciprì, non si limita a colpire in modo episodico, ma costituisce l'ossatura stessa di un ordine sociale fondato sulla perpetuazione del sangue e della vendetta. Lo Stato, di fronte a questo omicidio, resta immobile: nessuna indagine, nessun processo, nessun colpevole cercato. È in questa sospensione selettiva del diritto che le due opere rivelano una certa affinità con lo "stato di eccezione" agambeniano: quella «forma legale di ciò che non può avere forma legale» <sup>19</sup>, in cui la legge cessa di funzionare come strumento di tutela e si piega a un uso arbitrario o a un'inerzia istituzionale normalizzata.

Al primo vuoto giuridico si somma poi, come ulteriore punto di frattura, il (presunto) parricidio: a uccidere Nicola è il nipote Masino, ma a essere arrestato e condannato è il figlio Tancredi, vittima designata dalla dichiarazione della nonna Rosa. Qui la logica familiare si sovrappone a quella statale, e la figura della matriarca assume il ruolo di una sovrana *de facto*, capace di decidere chi sacrificare e chi salvare. Non è lei a creare lo stato di eccezione, ma ne sfrutta artatamente la struttura: la sua scelta si radica in un contesto in cui l'autorità pubblica è assente o complice, e la sopravvivenza economica del gruppo

prevale su qualsiasi principio di giustizia individuale. Così nel romanzo:

«Dottore: ce la posso domandare ora io una cosa?»

[...]

«Dica.»

«Ma lei ancora non l'ha capito chi l'ha ammazzato a mio figlio?»

La voce della nonna ha assunto un'inflessione meno dialettale e più sardonica. Lo sbirro ha bisogno di recuperare

autorevolezza, e decide di rispondere alla domanda con un'altra domanda:

«Dovrei saperlo?»

«Non lo so. Non è che lo posso fare io, il suo mestiere»

Se non si trovasse nella situazione in cui si trova, a Tancredi verrebbe da sorridere. Prima di accontentarlo e dirgli quello che dovrà dirgli, nonna Rosa si sta prendendo gioco dello sbirro. Lo ha messo in posizione d'inferiorità: lui è troppo debole per reagire [...] Se pure lo sbirro fosse sul punto di perdere la pazienza, nonna Rosa è brava a bruciarlo sul tempo aggiungendo quasi subito:

«Ancora non l'ha capito che fu mio nipote <sup>20</sup>?»

In questo senso, Tancredi incarna quella condizione estrema che Agamben, riprendendo la figura dell'*Homo sacer*, descrive come la possibilità di essere punito senza essere protetto, incluso nella sfera della sanzione e insieme espulso dalla tutela del diritto<sup>21</sup>. Ma il romanzo non si limita a rappresentarne la passività: la mette in scena come progressiva interiorizzazione, trasformando la vittima in soggetto che riconosce come naturale la propria esclusione, dinamica resa evidente dal seguente segmento:

«Si sforza di guardare a se stesso con obiettività. È grande. Sa quali sono i suoi doveri e ora ha deciso di non sottrarsi più. La realtà che si trova a vivere è quella che è, non c'è altro da aspettarsi <sup>22</sup>.»

Qui l'assoggettamento non è soltanto imposto dall'esterno, ma accolto come inevitabile necessità: la sottomissione si converte in dovere, la condanna in destino. Nel testo narrativo, tuttavia, tale condizione - descritta come ineluttabile quasi sino alla fine - subisce poi uno sfaldamento: la testimonianza di Mariantonia - la sua fidanzata - insinua il dubbio nell'indagine, l'intercettazione di una conversazione dei Ciraulo apre una crepa nel quadro accusatorio, e la successiva confessione di Tancredi sembra restituire, se non giustizia, almeno la possibilità di sottrarsi alla condanna per omicidio <sup>23</sup>. Al contrario, la versione cinematografica di Cipri sconfessa del tutto la possibilità di una ricomposizione dell'assetto etico-giuridico infranto, operando attraverso l'elisione della figura della fidanzata una negazione implicita di qualsiasi revisione del verdetto; la polizia, a sua volta, resta confinata a una presenza puramente acustica e fuori campo - una sirena lontana nella scena conclusiva - privando l'intreccio di ogni tensione investigativa e dissolvendo ogni residua dimensione di giallo. L'intera vicenda, affidata - come detto - alla voce di un Tancredi in età

matura e segnato dal passare degli anni, si chiude sulla suggestione che abbia trascorso l'intera vita in prigione, scontando la condanna di un reato non commesso. In entrambi i dispositivi, però, la violenza non è mai mero fatto privato: si inserisce in un contesto economico e sociale periferico che la normalizza, legittimandola. Questa stessa logica di marginalizzazione si riflette sul piano linguistico, dove i personaggi parlano da una posizione subalterna, come se i loro pensieri dialettali faticassero a trovare ospitalità nella lingua ufficiale. *È stato il figlio*, nel doppio registro narrativo e cinematografico, agisce sulla lingua e sulla rappresentazione per disarticolare il discorso dominante, esponendo le contraddizioni del potere e la fragilità dell'individuo. Ne deriva un effetto di distanziamento che pone in risonanza il testo narrativo con la dimensione deterritorializzante della letteratura minore <sup>24</sup>: la lingua egemonica e quella dei subalterni entrano in collisione, e i Ciraulo - famiglia di miseria e ignoranza - si muovono in questa soglia, oscillando tra il tragico e il grottesco, come emerge da uno degli incontri con il prefetto:

E i Ciraulo aprirono le cateratte delle rivendicazioni cominciando a parlare tutti assieme [...] Un attimo prima di essere travolto, il prefetto si impose: «Deve parlare uno solo, per favore.» I Ciraulo si guardarono e in un attimo trovarono l'accordo: quella del prefetto era una proposta sensata. A tacere furono le donne, e Nicola raccolse la forza oratoria che gli derivava dall'autorevolezza del capofamiglia:

«C'è la legge di soldi per le vittime della mafia ... Eh: a noi altri questa legge ci tocca. Chi l'ha detto che non ci tocca? Non siamo parenti di vittima noi altri? E chi siamo senno? Non è che perché siamo poveri ci potete dire, qua: a voi altri non vi tocca. Sì, che ci tocca ...»

Quando si accorse che davvero tutte quelle persone importanti - il prefetto, i suoi collaboratori, l'avvocato Modica - stavano a sentire lui, solamente lui, Nicola si confuse e il suo discorso andò perduto in una serie di farfugliamenti. Rendendosi conto, fece cenno al suo legale:

«Avvocato, ce lo dica lei <sup>25</sup>.»

Cipri, nella trasposizione, radicalizza questa tensione adottando il dialetto come lingua veicolare, e affiancandovi una grammatica visiva che attinge tanto al teatro dell'assurdo quanto a un realismo deformato, fino a collocare la Palermo rappresentata in un non-luogo sospeso, dove il tempo sembra immobile e i destini già scritti.

Nel film, il quartiere degradato, con i suoi condomini-gabbia, è ritratto come spazio chiuso e claustrofobico, privo di vie di fuga. I piani lunghi che seguono il rientro a casa degli uomini Ciraulo si snodano lungo periferie anonime - in realtà pugliesi <sup>26</sup> - che potrebbero appartenere a qualsiasi metropoli marginale. La loro funzione, impressionista e allegorica, è quella di riflettere il vuoto umano dei personaggi che li popolano, per i quali la promessa di un risarcimento basta a eclissare il lutto<sup>27</sup>. L'insistenza su queste geometrie periferiche, abitate nella cinematografia contemporanea da figure di confine - immigrati, disoccupati, «ultimi» nel senso discusso da Alessia Cervini <sup>28</sup> -, fa del film un atto di denuncia sociale

ancora più feroce, in cui l'arretratezza culturale e la paralisi collettiva emergono come tratti strutturali. A rafforzare il senso di marginalità ed esclusione interviene la scelta di Cipri di ridurre la sfera occupazionale di Nicola - che nel romanzo affianca al ruolo di "Lavoratore socialmente utile" (e ad altre mansioni altrettanto precarie) un'intensa attività di militanza e protesta - solo alla «rottamazione ufficiosa <sup>29</sup>» delle navi in disarmo: un lavoro clandestino che, per estrema sottrazione anche etica, lo degrada alla condizione sottoproletaria, recidendo ogni legame con un orizzonte politico o solidaristico più ampio.

In entrambe le versioni dell'opera, la comunità che Alajmo e Cipri mettono in scena non è fondata sulla solidarietà, ma su una disperazione condivisa e su un'inazione che ha la forza di una regola non scritta. Nel romanzo, il vicinato osserva, commenta, giudica, ma non interviene: il corpo sociale rimane atomizzato, incapace di organizzarsi in opposizione a un sistema che si regge sulla complicità orizzontale e sull'interiorizzazione della logica mafiosa anche da parte delle vittime. In Alajmo, questa condizione è accentuata in controtuce dalla consueta tonalità comica, che opera come dispositivo di amplificazione critica, esplicitandosi nel frammento narrativo dell'interrogatorio corale:

«Qualcuno si sente in grado di fornire elementi utili alle indagini?»

Alla richiesta fa seguito un silenzio di qualche attimo, come se la gente cercasse di assimilare quell'espressione:

elementi utili alle indagini. Il silenzio dura fin quando a nome di tutti parla una voce nella mischia, che Tancredi non riesce ad attribuire a nessuno di preciso:

«Noialtri qua eravamo.»

«Qua dove?»

Una voce diversa dalla prima, femminile, ma ugualmente non identificata risponde:

«A casa nostra.»

Ne viene fuori una conversazione in cui il Vice fa le domande e la folla risponde ogni volta con una voce differente:

«Niente abbiamo visto.»

«Niente di niente?»

«Nientissimo <sup>30</sup>»

In questo universo, la maternità stessa subisce una torsione radicale, assumendo un volto ambiguo e inquietante. La madre di Serenella è presenza silenziosa e impotente, privata non solo di *agency*, ma persino del diritto di elaborare il lutto, assorbito dalla collettività in un calcolo utilitaristico. Il suo tacere concorre poi a sancire la condanna di Tancredi, in un silenzio che non protegge, ma acconsente, e che - nel momento stesso in cui abdica all'istinto di difesa filiale - si fa addirittura prescrizione, segnando il rovesciamento definitivo della funzione materna:

[Loredana] si incarica di spiegargli la parte che dovrà affrontare fra poco. Il difficile era decidersi; ma,

fatto questo, la speranza è che il resto sia facile per lui:

«Non devi fare niente. Niente. Stai zitto, e basta più.»

«Ma come zitto?»

«Tu stai zitto. Non ti preoccupare. Non ti preoccupare. Qualsiasi cosa ti dicono di fare tu falla. Ma non dire niente. Non dire niente. Qualsiasi cosa ti dicono di dire, non dirla <sup>31</sup>.»

Speculare e insieme antitetica, si staglia la figura di nonna Rosa, cinica e feroce custode di un matriarcato oscuro, che si fa depositaria della scelta più crudele: chi far soccombere e chi risparmiare, in nome della persistenza del clan familiare. Una postura che la colloca nella genealogia delle “madri terribili” di cui Sciascia ha tracciato il profilo più spietato, indicando nella donna meridionale una capacità di esercitare violenza, abuso di potere e conformismo sociale pari e talvolta superiore a quella maschile, come ritorsione delle proprie vessazioni giovanili <sup>32</sup>. Figura di un matriarcato distruttivo, esercitato attraverso un’indifferenza solo apparente, Nonna Rosa è capace di soggiogare l’intera famiglia. Nel romanzo, momenti come l’arresto di Tancredi o il lungo interrogatorio — assenti nel film — consolidano il ritratto di un’autorità che agisce con cinismo calcolato, riducendo ogni evento a una fatalità già prefigurata nell’ordine familiare. Nel film, la fredda compostezza che connota il personaggio letterario si assottiglia a favore di un’energia perturbante, evidente nella sequenza dell’assassinio di Nicola in cui la donna urla, con i capelli sciolti e grigi, mentre la macchina da presa indugia ossessivamente sulla bocca spalancata. Non si tratta solo di un dettaglio realistico, ma di una precisa scelta registica che carica il volto di un’evidenza grottesca e sinistra. La bocca, ingigantita dal movimento della cinepresa, diventa così luogo della condanna, annuncio della sentenza che graverà su Tancredi. In questa figurazione, la donna anziana viene implicitamente allineata alla figura archetipica della strega: corpo femminile che trova nella voce e nel grido la propria forma di dominio e di maleficio. La traduzione filmica, pertanto, esaspera la potenza distruttiva insita nel modello narrativo, e lo fa declinando il femminile entro un immaginario demonizzato, che restituisce la sua egemonia in termini di eccesso, isteria e deformazione. Ciò equivale a spostare il fuoco dal potere silenzioso e strategicamente premeditato di una “madre terribile” - come delineato da Sciascia - a una rappresentazione che reitera stereotipi arcaici sul corpo femminile anziano, associato al caos, al disordine e all’incanto maligno. Sul versante opposto, la mascolinità si articola lungo un duplice asse caratteriale che trova in Tancredi e Masino i prototipi antagonisti nel quadro dello stesso assetto socio-culturale <sup>33</sup>. La figura di Tancredi si costruisce entro una parabola ambivalente di vittima e colpevole, segnata da una passività quasi patologica e da una costante autocolpevolizzazione. Nella versione di Alajmo, il bagno in cui si rinchiude diventa uno spazio liminare tra infanzia e colpa, e la finestrella irraggiungibile funziona da correlativo oggettivo della sua impossibilità di evasione, fisica e simbolica. Il legame con il nonno, fatto di silenzi e di complicità rassegnata, sottolinea il rovesciamento della mascolinità patriarcale siciliana e si

manifesta con particolare evidenza nel momento della massima esposizione, quello dell'arresto imminente, quando la fragilità del giovane trova nell'anziano l'unico contrappunto di silenziosa solidarietà:

«Solo ora si rende conto che non ha avuto nemmeno il tempo di parlarci, col nonno. Tutto è avvenuto troppo rapidamente. Pazienza. Magari non avrebbe trovato niente di significativo da dirgli, ma fra loro c'è sempre stato un legame silenzioso. Si sarebbero guardati, avrebbero entrambi abbassato gli occhi e tanto sarebbe bastato. Non c'era niente da fare, d'altra parte <sup>34</sup>.»

Nel film, la connotazione del personaggio di Tancredi subisce un processo di progressivi semplificazione e isolamento: privato della figura della fidanzata, che nel romanzo introduce un margine di apertura e di alterità, è confinato in una dimensione di infantilità protratta, incapace di accedere a un'autentica maturazione adulta, motivo di costante attrito con il padre Nicola. Questa regressione lo configura, sul piano simbolico, come un'efficace riproposizione della maschera popolare di Giufà, non a caso evocata dal nonno durante una gita al mare. Una dimensione, però, destinata a ribaltarsi in chiave tragica nell'explicit del film, che lo mostra rientrare, ormai adulto e solo, nello stesso condominio in cui aveva vissuto con i genitori, immerso ora in un paesaggio desolato e quasi spettrale, popolato unicamente da cani randagi: un'immagine che sancisce definitivamente la sua marginalità, trasformandolo in figura residuale, lontana dalle sfumature che il testo letterario gli attribuisce.

Alla decostruzione della mascolinità non si sottrae neppure la figura del padre, Nicola, il cui potere – pur mantenendo tratti di violenza e autoritarismo – risulta ridimensionato di fronte al dominio esercitato della madre:

«Nicola difficilmente polemizzava con sua madre. Con tutti, ma con sua madre no. Non che la subisse, ma insomma si metteva nelle condizioni di non dover discutere con lei<sup>35</sup>.»

Il potere di Nicola sembra assottigliarsi nell'apparire anche nella sfera della rappresentazione sociale, come rivela la scelta di acquistare una costosissima Volvo – mutata in una Mercedes nell'adattamento di Cipri – destinata a fungere da maschera di un presunto benessere. L'automobile, lungi dal costituire il segno di un reale riscatto economico, assurge a simbolo di un prestigio fittizio, un "pupo", per riprendere certa terminologia pirandelliana<sup>36</sup>, che vela e insieme tradisce le effettive condizioni di precarietà dei Ciraulo. In questa ostentazione, più che un'affermazione di forza, si coglie la spia di un potere in crisi, che sopravvive solo nella dimensione del simulacro. Ed è proprio in questo quadro che prende rilievo il personaggio di Masino, specializzato nella richiesta del pizzo, contraltare di Tancredi e modello alternativo di virilità interna alla microcomunità. Lo rivela con chiarezza un dialogo centrale tra Nicola e Tancredi, nel quale il padre – con la durezza

aggressiva di un proletario consapevole della legge del più forte – lo ammonisce a rendersi autonomo secondo i codici della comunità, come rivela il riferimento al cugino assunto a termine di paragone:

«Tancre: ti devi cominciare a catamiare! Non è che qua papuzzo campa in eterno! Né campa e né ti può campare! Guarda a tuo cugino: non è che lui c’ha più suo padre che lo campa. Da solo, si campa. C’ha un anno meno di te e già, col lavoro che si è trovato, se vuole si può sposare e tutto<sup>37</sup>.»

In questa contrapposizione, lo spazio narrativo cristallizza due modelli alternativi di mascolinità: da un lato Tancredi, incapace di assumere un ruolo attivo e destinato a subire le scelte altrui; dall’altro Masino, figura emblematica di un’astuzia virile, votata all’affermazione mediante pratiche illegali, una disposizione che gli assicura rispetto e ammirazione all’interno della rete relazionale in cui si muove. Questa dicotomia assume un rilievo decisivo se letta alla luce dello “stato di eccezione”: mentre Masino, con la sua capacità di agire ai margini della legalità, si colloca in una posizione che gli consente di sfruttare le crepe del sistema, Tancredi ne diventa figura espiatoria. L’uno agisce nello spazio dell’anomia legalizzata, adattandosi alle sue regole implicite; l’altro vi è intrappolato senza strumenti per opporvisi, e per questo può essere selezionato come colpevole “utile” in un contesto in cui la giustizia non opera per tutelare, ma per escludere. Così, la dialettica fra i due non è soltanto un contrasto caratteriale o narrativo, ma la messa in scena degli esiti opposti di uno stesso ordine socio-giuridico, capace di favorire chi sa manovrarlo e annientare chi ne subisce il peso. In definitiva, il confronto fra il romanzo di Alajmo e la sua trasposizione filmica firmata da Cipri rivela due traiettorie divergenti di uno stesso nucleo diegetico: se il testo narrativo, pur muovendo da un realismo a tinte forti, si apre a varchi inattesi – come la parentesi surreale della morte di Serenella – che incrinano la compattezza della mimesi, il film declina invece quel realismo attraverso la lente deformante del grottesco, piegandone ogni risvolto verso la comicità nera e l’eccesso visivo. È in questo slittamento di registro che si misura la differenza più incisiva: Alajmo mantiene uno spazio di ambiguità e di sospensione, in cui il destino di Tancredi resta segnato ma non del tutto chiuso, mentre Cipri, nella scelta di restituirlo come uomo maturo, verosimilmente segnato dal carcere, radicalizza la condanna e priva la vicenda di ogni spiraglio di revisione. Alla luce di ciò, la domanda sull’impegno riceve risposte divergenti: l’opera letteraria, nel solco della lezione sciasciana, continua a esercitare uno sguardo critico e disincantato, disvelando i meccanismi di potere senza promettere riscatto ma lasciando aperta una possibilità di scarto; il film, invece, pur inscrivendosi nello stesso orizzonte di denuncia, ne accentua l’aspetto più cupo e irrimediabile, trasformando l’assurdo quotidiano in spettacolo grottesco, e restituendo così un’immagine della realtà che sembra non concedere margini di fuga.

Da questa dialettica emerge con forza come la stessa materia narrativa, declinata in linguaggi differenti, possa generare configurazioni autonome e complementari: in Alajmo, il realismo si incrina di fronte all'irruzione del perturbante; in Ciprì, il grottesco diventa griglia interpretativa totalizzante. Entrambe le opere, tuttavia, si muovono entro il perimetro di un impegno che non si traduce mai in affermazione ideologica, ma che si fa interrogazione radicale sul reale, mostrando come la giustizia, la famiglia, i ruoli di genere e la stessa rappresentazione del potere restino spazi fragili, attraversati da forze che li destabilizzano e li ridefiniscono.

## Note

1. Sulla cifra stilistica della narrativa di Alajmo, si rinvia alle belle pagine che Natale Tedesco ha dedicato a *Cuore di madre* (Mondadori 2003), nel contesto di una riflessione di più ampio respiro sugli autori meridionali: Natale Tedesco, *Lo stile del sud*, in *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Acireale-Roma, Bonanno editore, 2009, pp. 177-181.
2. In qualità di autore ritenuto tra i più idonei a restituire un'immagine viva e problematica della Sicilia contemporanea, Alajmo è stato scelto dall'editore Laterza, insieme ad altri scrittori italiani, per partecipare al progetto editoriale dedicato al racconto delle città: da tale iniziativa sono nati, tra gli altri, *Milano non è Milano* di Aldo Nove, *Senza verso. Un'estate a Roma* di Emanuele Trevi e *Torino è casa mia* di Giuseppe Culicchia. Cfr. [Lo Specchio di Carta](#), visto il 31 agosto 2025.
3. Sul ritorno alla realtà e al suo referente si vedano almeno i seguenti contributi: Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, Giovanna Taviani, *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in "Allegoria", 57, 2008; Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug, *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009; Walter Siti, *Il realismo e l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013; *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, a cura di Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias e Lucia Quaquarelli, in "Narrativa", 35-36, 2014.
4. Sul riconoscimento della centralità di Alajmo all'interno della narrativa siciliana si confronti la [Laudatio](#) pronunciata da Domenica Perrone il 15 gennaio 2024 in occasione del conferimento all'autore della laurea *honoris causa*, nella quale vengono richiamati, tra gli altri, i maestri della tradizione isolana con cui lo scrittore palermitano è stato posto in dialogo critico: visto il 31 agosto 2025.
5. Per un approfondimento sull'opera del duo registico si veda Emilio Morreale, *Ciprì e Maresco*, Alessandria, Falsopiano, 2003; per l'attività successiva di Daniele Ciprì, si rinvia invece a Fulvio Baglivi, *Ad malora! Opere, cinema e film di Franco Maresco*, Venezia, Marsilio, 2024.

6. A testimonianza della continuità dell'interesse critico ed editoriale intorno all'opera di Alajmo, *È stato il figlio* è stato ripubblicato da Sellerio nel giugno 2025. Il romanzo si colloca idealmente all'interno di una trilogia di respiro familiare, inaugurata con *Cuore di madre* (Mondadori, 2003) e completata da *Carne mia* (Sellerio, 2016), nella quale l'autore, con tonalità talora prossime al noir, ha posto costantemente al centro della narrazione il nucleo domestico. Per la messa in relazione con gli altri due romanzi si veda: [Lo Specchio di Carta](#), visto il 31 agosto 2025.
7. Sul piano intertestuale, l'adattamento filmico di Cipri, pur rifacendosi inequivocabilmente al romanzo di Alajmo, subisce in modo significativo l'influenza di *Un borghese piccolo piccolo* (1977) di Mario Monicelli. Per un'analisi più approfondita di tale aspetto, si permetta il rimando al contributo di chi scrive: Emanuele Broccio, *È stato il figlio. L'influenza di Monicelli su Cipri*, in "Sinestesiaonline", n. 26, a. VIII, Maggio 2019, pp. 35-40.
8. Si veda la notizia in: [Lo Specchio di Carta](#) visto il 31 agosto 2025.
9. Per un approfondimento sulla teoria dell'adattamento che lo concepisce come un'opera nuova, capace di affermare una propria specificità estetica e di emanciparsi dal modello originario, si vedano, almeno, i seguenti contributi: Linda Hutchen, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011 [1<sup>a</sup> ed. in lingua originale 2006]; Vincenzo Magitti, *Lo schermo tra le righe. Cinema e letteratura nel Novecento*, Napoli, Liguori, 2007; Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna, 2009; *L'adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice*, a cura di Massimo Fusillo, Linda Hutcheon e Marina Gugliemi, in "Between", vol. 2, n. 4, 2012.
10. Roberto Alajmo, *È stato il figlio*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 7-8.
11. *Ibidem*, p. 9.
12. *Ibidem*, p. 12.
13. *Ibidem*, p. 17
14. *Ibidem*, p. 67.
15. *Ibidem*, p. 68.
16. *Ibidem*, p. 71.
17. *Ibidem*, p. 75.
18. *Ibidem*, p. 76.
19. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione, Homo sacer, II, 1*, Torino, Boringhieri, 2003, p. 10.
20. R. Alajmo, *È stato il figlio*, cit., p. 24.
21. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.
22. R. Alajmo, *È stato il figlio*, cit., p. 25.

23. Affidando l'epilogo del romanzo a questa confessione – che, come viene ironicamente affermato, segna il punto da cui «la storia è pronta a cominciare» – il testo elude ogni riferimento alle conseguenze della falsa testimonianza resa dal personaggio all'inizio, lasciando in sospeso le attese del lettore riguardo alla sua sorte. Cfr. *Ibidem*, p. 234.
24. Gilles Deleuze, *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975.
25. R. Alajmo, *È stato il figlio*, cit., pp. 92-93.
26. Le riprese del film sono state realizzate in Puglia malgrado l'ambientazione sia a Palermo.
27. Per l'analisi della rappresentazione dello spazio in ambito cinematografico, si rinvia alla sempre valida tripartizione – realista, impressionista, espressionista – proposta da M. Martin in *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cef, 1985, pp. 70-74.
28. Alessia Cervini, *Ultimi*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, a cura di Roberto De Gaetano, Milano, Mimesis, 2014, pp. 291-360.
29. R. Alajmo, *È stato il figlio*, cit., p. 161.
30. *Ibidem*, pp. 42-43.
31. *Ibidem*, p. 231.
32. Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, intervista a cura di Marcelle Padovani, Milano, Mondadori, 1979, p. 14.
33. Per il concetto di mascolinità come costruito socio-culturale rimane imprescindibile punto di riferimento la riflessione critica di Raewyn Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, trad. di David Mezzacapa, Milano, Feltrinelli, 1996. Per un inquadramento bibliografico aggiornato sul tema, si veda inoltre l'introduzione di Manuela Spinelli a *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, in "Narrativa", 40, 2018. La studiosa offre un contributo rilevante sia per l'ampiezza delle fonti considerate e discusse, sia per l'accuratezza dell'analisi critica.
34. R. Alajmo, *È stato il figlio*, cit., p. 9.
35. *Ibidem*, p. 63.
36. Ci riferiamo alla ben nota simbologia pirandelliana del "pupo", concepito come figura sociale che inscena identità o status in realtà privi di fondamento, e che trova una delle sue espressioni più radicali nella commedia *Il berretto a sonagli* (1916).
37. R. Alajmo, *È stato il figlio*, cit., p. 167.