



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Le modulazioni del tema della morte in  
Leonardo Sciascia.*

*Un'analisi in tre tempi*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda  
Irene Boesso  
n° matr. 1183796 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020



Perché, mi son sovente domandato,  
scegli sì spesso a oggetto di pittura  
la morte, la caducità, la tomba?  
È perché, per vivere in eterno,  
bisogna spesso abbandonarsi alla morte.

Caspar David Friedrich

Come questa pietra  
del S. Michele  
così fredda  
così dura  
così prosciugata  
così refrattaria  
così totalmente  
disanimata

Come questa pietra  
è il mio pianto  
che non si vede

La morte  
si sconta  
vivendo

Giuseppe Ungaretti, *Allegria di naufragi*, 1919



# Indice

---

INTRODUZIONE	p. 1
1. DUE POLI DI ATTRAZIONE	
1.1. La modernità di Sciascia	p. 5
1.2. Tra Illuminismo e Barocco	
1.2.I. Premessa	p. 11
1.2.II. Un conflitto non pacificato	p. 15
2. <i>L'ARS MORIENDI</i>	
2.1. <i>Il Consiglio d'Egitto</i>	
2.1.I. Considerazioni preliminari	p. 25
2.1.II. L'opera	p. 31
2.1.III. La scrittura dello strazio	p. 37
2.1.IV. La morte: fermo resistervi del pensiero	p. 47
2.2. <i>Todo Modo</i>	
2.2.I. Uno sguardo d'insieme	p. 53
2.2.II. Un apocalittico scontro	p. 66
2.2.III. <i>L'acte gratuit</i>	p. 71
2.3. <i>Il cavaliere e la morte</i>	
2.3.I. Un congedo in forma di scherzo	p. 77
2.3.II. Un dialogo: Dürer e Sciascia	p. 81
2.3.III. La malattia e il dolore	p. 85
2.3.IV. «La morte si sconta vivendo»	p. 88
CONCLUSIONE	p. 103
BIBLIOGRAFIA	p. 105
SITOGRAFIA	p. 111



## Introduzione

---

La morte, nel *corpus* letterario sciasciano, è la costante ritmico-tematica più affascinante e più ricca di implicazioni stilistiche e formali. Leonardo Sciascia conduce una vera e propria riflessione sulla morte: attraverso la letteratura egli dà forma all'idea di scrivere come morire, e la letteratura – in quest'ottica – è concepita come lo spazio entro cui la realtà si manifesta quale veramente è. Dalla pagina viene sbalzata fuori un'idea di morte come esperienza narrabile, permettendo al narratore di esercitarvi un controllo.

L'analisi del tema della morte in Sciascia ha dunque preso le mosse da una ricognizione sulla modernità della figura dell'autore, una modernità che è però complessa e difficile da definire in quanto percorsa da conflitti e tensioni proprie della temperie culturale entro il quale era inserito. È una modernità ricca di sfaccettature, perché in una dialettica costante con un ricco patrimonio di valori e modelli letterari. La peculiarità della figura letteraria sciasciana è stata analizzata all'interno del primo capitolo, ponendo l'attenzione sulla tensione non conciliata tra vero e falso, tra fiducia nella letteratura e consapevolezza del destino ineffabile della vicenda umana. Il capitolo ha indagato due differenti spinte che convivono tra le pieghe della scrittura di Sciascia, analizzando cosa queste implicano a livello stilistico: da un lato l'estremo razionalismo – di matrice illuminista – che imprime coerenza logica e limpidezza al dettato; dall'altro il rovescio della ragione che lo tormentava. La pagina sciasciana cela al suo interno delle zone d'ombra: l'autore – ed è tutta qui la sua problematica modernità – decostruisce la sua *ratio* - dando voce ad una vena malinconica, inquieta, ossessionata dalla morte, dal dolore e dallo strazio. Una pulsione che è da ascrivere all'orizzonte barocco (quelle «polveri tragico-barocco-grottesche che Calvino auspicava esplodessero»), un orizzonte che accoglie su di sé una compresenza di opposti: la vocazione all'ordine che sceglie però la via del caos, l'amore per la vita che costantemente è attratto dall'istinto di morte.

Questa duplice pulsione presuppone un costante dialogo con la morte: non c'è opera di Sciascia in cui non si parli di morte, l'autore subisce il fascino per la caducità dell'esistenza e al tentativo di dare una spiegazione razionale a ciò che non è razionale, vi oppone la morte. È un dialogo non pacificato, sempre turbato e problematizzato: Sciascia tramite la letteratura, indaga e successivamente interpreta la morte. Il secondo

capitolo è stato quindi impostato come una vera e propria *ars moriendi*, un itinerario che ha indagato il dialogo che avviene tra Sciascia e la morte, articolandosi in tre differenti tempi. In un primo momento si è posta l'attenzione su *Il Consiglio d'Egitto*, successivamente su *Todo Modo* ed infine su *Il cavaliere e la morte*. Sono tre opere che rappresentano tre momenti differenti all'interno della narrativa sciasciana, per le loro intrinseche peculiarità e per l'evoluzione del pensiero dell'autore.

*Il Consiglio d'Egitto* è l'opera da cui il percorso interpretativo non poteva sottrarsi, considerato il vertice della vena creativa dell'autore - e di quella scrittura dello strazio, cifra stilistica di Sciascia - ha carattere di *summa*, per la duplice pulsione individuata nel primo capitolo. È proprio nella strenua resistenza alla tortura del protagonista che emergerà la scissione interna dell'autore: il Barocco, per lo strazio delle carni e la violenza; l'illuminismo, per l'opposizione di pensiero alla morte. Sciascia con quest'opera ha fornito le chiavi di accesso alla propria pulsione barocca, all'ossessione mortuaria, funebre e malinconica tipica della sua prassi scrittoria. Opera che mette in forma una morte come punto di arrivo, narrata dall'esterno viene scarnificata e privata di orpelli narrativi. È una morte da intendersi nell'accezione di ferma resistenza del pensiero, un pensiero razionale che tenta di opporsi al caos dell'esistenza.

*Todo Modo*, secondo momento interpretativo, un romanzo metafisico ed onirico, apice di quella tensione indagatrice che conduce Sciascia nelle zone più in ombra dell'uomo. Una scrittura che attraverso estremo rigore e lucidità pone il lettore di fronte ad un esercizio spirituale che altro non è che la meditata uccisione di uno dei due protagonisti. La morte, in quest'opera, assume forma e significato del tutto particolari: il protagonista, dopo essersi lasciato tentare dal lume dell'irrazionalità nel confronto con un diabolico altro da sé, si pone in una posizione di rifiuto e compie un atto di libertà - l'omicidio. Anche in quest'opera forte è la componente barocca: ne sono stati indagati i momenti in cui viene liberata e le motivazioni legate a questa scelta.

La terza opera analizzata è stata *Il cavaliere e la morte*, opera testamentaria, all'interno della quale la morte è la vera protagonista, nonché punto di arrivo. In uno stretto e serrato dialogo con l'incisione di Dürer, il lettore percorre tutte le tappe del cammino del protagonista verso la morte. L'ultimo capolavoro di Sciascia accoglie speculazioni e riflessioni meditative dall'acceso lirismo, alternando un linguaggio razionale e geometrico ad un linguaggio che è più vago, mosso dal sentimento. Il congedo

dell'autore ha per oggetto la narrazione del dolore e della malattia: questa tematica del patire – tutta illuministica – si manifesta anche in una scrittura che ricorre ad un lessico ricercato, dalle metafore ardite, una scrittura che diviene immagine, ricca anche in questo caso di metafore zoomorfe. La morte in quest'ultima opera per la prima volta sarà indagata dall'interno, scomposta in una serie di sensazioni e di visioni, in una narrazione che mai Sciascia aveva fatto prima d'ora.

Tre tempi – riprendendo le parole del titolo – che hanno tentato di indagare le affascinanti latenze e zone d'ombra di una scrittura che in superficie è simbolo di limpidezza ed estrema *ratio*.



# 1. Due poli di attrazione

---

## 1.1. La modernità di Sciascia

Di me come individuo, individuo che incidentalmente ha scritto dei libri, vorrei che si dicesse: «Ha contraddetto e si è contraddetto», come a dire che è stato vivo in mezzo a tante «anime morte», a tanti che non contraddicevano e non si contraddicevano<sup>1</sup>.

Leonardo Sciascia è un autore intimamente scisso, che vive la letteratura come un campo di forze percorso da tensioni irrisolte, tensioni che sono frutto da un lato della temperie culturale in cui è inserito, dall'altro del suo personale modo di vivere la scrittura. Nell'accingersi a delineare le peculiarità della scrittura di Leonardo Sciascia è necessario inquadrare brevemente la figura dell'autore all'interno della generazione letteraria cui appartiene. Sciascia – insieme ad altri intellettuali, prosatori, poeti e saggisti - costituisce il fulcro delle vicende letterarie del Novecento, in particolare la generazione intorno agli anni Venti: da Italo Calvino, Primo Levi e Franco Fortini, sino a Pasolini, Volponi, e molti altri. Per quanto riguarda le vicende legate alla produzione letteraria e alla storia degli intellettuali che prendono corpo nel periodo compreso tra il dopoguerra e la fine del Novecento, queste si vedono percorse da dinamiche conflittuali che portarono al logoramento della «tradizione del moderno», alla fine di quell'idea di letteratura ancora legata al passato; per giungere ad una percezione di letteratura propria della postmodernità<sup>2</sup>.

Significativo è il fatto che l'autore, durante gli anni Sessanta, proprio perché stava vivendo in prima persona il fallimento delle speranze e dei valori progressisti, ed il definitivo fallimento «di ogni poetica realistica codificata (*Il Consiglio d'Egitto*)», sperimentò nuove forme di pensiero e modalità di scrittura. Egli, infatti, nel segno di una turbata ricerca letteraria e conoscitiva, sentirà la necessità di una svolta, il desiderio di modificare dalla base gli schemi ed i generi ereditati dalla tradizione: il romanzo di natura realistica, il giallo nel suo *status* codificato ed il trattato di matrice manzoniana. Giungerà ad una complicazione delle forme della sua scrittura, sia a livello formale che filosofico

---

<sup>1</sup> L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1991, p. 88

<sup>2</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, Bologna, Pendragon, 2017, p. 124.

ed esistenziale<sup>3</sup>. Romano Luperini sottolinea a tal proposito come i punti di partenza nell'opera letteraria di Leonardo Sciascia siano proprio la crisi della ragione e la crisi del neorealismo, che portano ad un pessimismo sempre più corrosivo; sin dalle prime opere, infatti, ancora intrise di neorealismo, egli aveva caricato i suoi personaggi di caratteristiche positive; successivamente, man mano che Sciascia analizzava la realtà attraverso una lente razionale e duramente pessimistica, i suoi personaggi positivi iniziano a sfaldarsi e ad essere problematizzati<sup>4</sup>.

Ne deriva che l'autore è posto di fronte ad un baratro, sospeso tra memoria del passato e nuovi traumi con cui confrontarsi – situazione che condivideva con altri autori coevi. Nel campo letterario entro cui si muovevano questi autori, agivano tensioni irrisolte, da intendere non solo come la spia del tentativo di delineare una nuova identità di scrittura, ma anche come specchio delle dinamiche culturali, politiche e ideologiche del loro tempo<sup>5</sup>. Moliterni a tal proposito sottolinea l'importanza di soffermarsi sugli esiti di questo confronto «tra continuità e discontinuità (...) tra la percezione di una perdita rovinosa e irreparabile del passato (dei suoi valori, delle sue utopie, dei suoi canoni di riferimento) e l'incombere di un presente opaco»; individuando successivamente che il tratto comune a tutti gli autori – tipicamente moderno – è il conflitto irrisolto tra sfiducia e fiducia nella letteratura, tra verità e finizione<sup>6</sup>.

Sciascia, dominato da un pensiero turbato frutto dell'ambiente culturale postmoderno entro cui è inserito, crede fortemente in un'idea di letteratura come culla dell'immaginario, dalle potenzialità trasfiguranti sulla realtà e insieme analisi critica dell'esistente. E questa idea di letteratura, che ancora nutre fiducia nelle forme e nei valori della tradizione prende le mosse dal moderno. Egli dà voce, con i suoi racconti-inchiesta dalle venature sia storiche che biografiche, ad una scrittura che è fortemente allegorica, mossa dalla volontà di analizzare le vicende dell'uomo. Questo sperimentalismo altro non è che il costante interrogarsi a livello conoscitivo e metanarrativo sulla realtà circostante, scomponendo, in sede critica, passo dopo passo le tipologie letterarie della tradizione<sup>7</sup>. Ecco, quindi, che la scrittura di Sciascia, forte di queste tensioni, non è possibile fissarla entro ad uno schema binario e bloccato che pone da una parte i romanzi di invenzione, e

---

<sup>3</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 125.

<sup>4</sup> R. LUPERINI, *Il Novecento*, II, Torino, Loescher, 1981, pp. 765-6.

<sup>5</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 126.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 133-4.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 135, 137.

dall'altra le indagini o le inchieste storico-giudiziarie, e ancora, la vocazione narrativa da contrapporsi al saggismo, il documento storico e la finzione, letteratura *versus* storia. È proprio la compresenza di queste componenti la base su cui Sciascia sorregge la propria scrittura<sup>8</sup>.

Ricorrendo, opera dopo opera, a precisi moduli romanzeschi e a precise scelte nel tratteggiare i personaggi, Sciascia costruisce le coordinate spazio-temporali per il periodo storico che si accinge ad indagare, con un'elaborazione letteraria e stilistica dai risvolti molto complessi. A partire dalle strutture retoriche e dalle venature parodiche dei suoi gialli allegorici (si notino *Il contesto*, *Todo Modo*, sino a *Il cavaliere e la morte*), vede la letteratura ancora come il mezzo per giungere alla verità. Lo stesso stile, che registra una tendenza ad una lingua narrativa che unisce la «sapienza linguistica del letterato italiano alla ricchezza delle formule retoriche della tradizione<sup>9</sup>» tramite complicazioni della sintassi, un uso sapienziale e complesso della punteggiatura, sino all'intensificazione della patina retorica, rispecchia sulla pagina l'esperienza della realtà e il linguaggio letterario – registrando il grado massimo di inarcatura formale, ritmica ed espressiva<sup>10</sup>.

Ed è chiaro a questo punto lo sperimentalismo delle scelte espressive di Sciascia: alla violenza del Potere – fatta di omicidi, depistaggi e delitti di Stato - Sciascia oppone una sistematica decostruzione delle forme letterarie. Moliterni, infatti, nei suoi studi, registra la presenza di meccanismi che sono riconducibili ad una classificazione modernista: il ridurre progressivamente l'importanza della trama, la complessità dell'intreccio, il susseguirsi dei fatti narrati in modo enigmatico ed il non finito, vengono via via ad associarsi a specifiche modalità retoriche. Le ellissi, «le infrazioni della linearità narrativa (l'insinuarsi dell'indiretto libero o del monologo interiore)» e il sovrapporsi di differenti piani temporali fanno sì che le forme brevi della sua prosa divengano romanzo-saggio<sup>11</sup>. Progressivamente viene meno la fiducia nella ricerca e nel successivo raggiungimento della verità, che per tradizione è propria del romanzo giallo: e questo avviene tramite il rovesciamento straniante e parodistico del genere<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., pp. 137-8.

<sup>9</sup> E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 327-330.

<sup>10</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 145.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 146-7.

<sup>12</sup> A tal proposito si noti come questo meccanismo parodistico e straniante sia presente sin dalla soglia dei testi: si noti *Il contesto*, il cui sottotitolo è «una parodia», *Il cavaliere e la morte*, che reca «sotie».

I gialli di Sciascia, nell'alternanza tra dettato dialogico e digressioni o inserzioni saggistiche e riflessive, tra commenti dello stesso autore che spezzano lo sviluppo della trama, sono specchio e sintomo formale degli inciampi della ragione da cui l'autore prende le mosse. Sarà compito del lettore la ricerca della verità, spesso non rivelata e mai definitiva, e il tentativo di sciogliere un intreccio ricco di enigmi corrisponde metaforicamente alla ricerca di giustizia e di verità nel reale. Per il lettore si tratterà di decifrare ed interpretare quelle lievi tracce di verità che Sciascia dissemina nelle sue opere<sup>13</sup>:

L'imprecisione o la reticenza con cui il fatto viene riferito è, naturalmente, la condizione indispensabile perché il divertimento scatti. Che è poi il gusto della ricerca, del far combaciare i dati o del metterli in contraddizione, del fare ipotesi, del raggiungere una verità o dell'istituire un mistero là dove o la mancanza di verità non era mistero o la presenza di essa non era misteriosa. Un giuoco cui spesso si accompagna, o lo eccita, un senso di puntiglio; ma qualche volta interviene anche una sorta di pietà<sup>14</sup>.

Ecco, dunque, il fulcro dell'intera opera sciasciana è da individuarsi nella sofferenza che nasce dallo scontro tra la parola e la verità, dal confronto tra luce e tenebra. La modernità dell'autore è proprio in quella «dialettica aperta, non dialettica perché non conciliata» che percorre le forme del suo pensiero: nella compenetrazione di due poli, il vero che si scontra con il falso, le dinamiche sottese alla riscrittura non pacificate con lo strazio della storia. Ed infine: la fiducia nella letteratura che nulla può di fronte all'ineffabilità del destino dell'uomo<sup>15</sup>.

Ma la scrittura di Sciascia, riflesso di una *forma mentis* irrequieta e impura, andrebbe indagata non solo dal punto di vista della struttura – impregnata di quei caratteri propri delle forme saggistiche - ma anche nel suo essere una «scrittura di pensiero», proprio perché il pensiero diviene l'oggetto del discorso<sup>16</sup>. Sin dagli esordi, emerge una forma ibrida, frutto della contaminazione di registri espressivi che spaziano «dallo scandaglio di una scrittura saggistica sul rapporto tra Pirandello, il pirandellismo e la Sicilia alle prose stilisticamente elaborate delle *Favole della dittatura*, dalle poesie post-ermetiche del 1952». Come si analizzerà più avanti, la compiutezza stilistica e l'alto tasso

---

<sup>13</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 147.

<sup>14</sup> L. SCIASCIA, *Mata Hari a Palermo*, in *Cronachette*, cfr. F. MOLITERNI, *Ivi*, p. 148.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>16</sup> S. BATTAGLIA, *La verità pubblica di Leonardo Sciascia*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaita, 1985, pp. 215-222, p. 218.

contenutistico delle prime prove letterarie sono da ricondursi a quel «pirandellismo di natura» e alla formazione letteraria e politico-culturale: si pensi al tono luttuoso che dalle poesie arriva sino ai romanzi, vero e proprio *trait di union* dell'opera sciasciana; e ancora, l'indagine sul Potere e sulle sue forme maligne, rappresentate da un natura – *madre matrigna* – violenta ed inospitale. Il lirismo, carico di dolore e solitudine che prende corpo nelle vicende storiche narrate nei suoi racconti, sino a ritrarre «una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati<sup>17</sup>». Per quanto riguarda il periodo di ricerca letteraria che ruota attorno a *Il Consiglio d'Egitto*, Sciascia giunge ad una completa e profonda destrutturazione dei generi del giallo e del romanzo storico di impianto realista. Le pagine del *Consiglio* sono già intessute di quella vena saggistica e analitica, una vena di cui Sciascia si serviva per andare ad indagare le trame nascoste dell'impegno politico e della ragione civile. Lo stile di Sciascia diviene turbato, espressionistico, ricco di metafore volte a descrivere un'umanità dominata dal caos, e dalla morte<sup>18</sup>.

Questa fenomenologia negativa – nella definizione di Moliterni – altro non è che la sconfitta della ragione: la vera questione da porre al centro dell'analisi sciasciana. La scrittura di Sciascia è riflessiva, i suoi testi sono solcati da meditazioni filosofiche che si inseriscono ora in «spartiti dialogici di stampo teatrale» - si faccia riferimento a *Todo Modo* – ora nell'alto livello di citazioni all'interno del tessuto letterario, sino alla costruzione dei personaggi come vere e proprie allegorie. Sono spie di un pensiero che è scisso, che oscilla tra una vera e propria «coscienza illuministica» ed «esistenzialista» (nella definizione di Battaglia), tra «classicismo» rispetto ai modi e alle forme della letteratura e «modernismo» della ragione (si veda Traina). Nelle sue opere sono sfruttati al massimo lunghi monologhi interiori e gli indiretti liberi, che caricano di forte teatralità il carattere dei racconti, che vede il punto più alto di questa meditazione nella morte come autodistruzione o come omicidio catartico<sup>19</sup>.

A partire dal *Contesto* e più compiutamente poi in *Todo Modo*, la scrittura di Sciascia diviene uno spazio all'interno del quale il motivo dell'inchiesta si intreccia indissolubilmente con «un'ansia metafisica», uno sgomento di fronte ad un costante

---

<sup>17</sup> L. SCIASCIA, *Prefazione* (1967) a *Le parrocchie di Regalpetra*, in F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 19.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 21.

interrogarsi che non porta però a soluzione; lo stesso Sciascia aveva affermato: «a cinquant'anni non c'è soltanto la vita, ma, diciamolo chiaramente, c'è anche la morte. Ci sono altri pensieri, ci sono le tentazioni metafisiche. E questo è umano. Bisogna riconoscere a ognuno il diritto di avere le proprie inquietudini<sup>20</sup>». Sciascia era infatti consapevole dell'insufficienza della letteratura rispetto alla tensione ed all'impegno della ragione nel tentare di dare un ordine sistematico al presente.

Ecco, dunque, che nel suo percorso letterario entra Leopardi, sia sul piano dell'indagine storica che su quella antropologica; ed è proprio sotto l'influsso leopardiano che Sciascia conduce la sua indagine sul reale e sulla confusione entro cui è immerso<sup>21</sup>. La sua scrittura risulta quindi intrisa di da una duplice tonalità: l'adesione e il distacco, la ribellione e la fatalità, tonalità che spesso sfuma in un'alternanza di pulsioni, da un lato la condanna, dall'altro la pietà; lo sdegno e la tenerezza. Ed è proprio questa alternanza – come sottolinea Salvatore Battaglia – che costituisce il dramma di Sciascia e che imprime di lirismo il suo realismo. È dunque lecito chiedersi in che momento «termina l'illuminismo della sua laicità settecentesca e comincia la coscienza esistenziale della nostra esperienza di moderni?<sup>22</sup>».

L'indagine della realtà ruota attorno al male e al caos che dominano il reale, Sciascia contrappone alle violenze ed all'impostura del Potere la fiducia nella letteratura, intesa come tramite per giungere alla verità. Ma lungo il suo percorso, esplora i paradossi e i limiti della *ratio* illuministica:

Alla fine d'ogni libro sembra che l'autore abbia voluto darci un contesto ben preciso e di rigorosa misura, ma nel contempo, una sua cifra segreta, che rimanda il significato ad altro segno, dove la realtà e la storia ritornano a farsi ambigue e irrelate. Quanto d'incompiuto, di represso, di recondito continua a restare custodito in fondo alla coscienza?<sup>23</sup>

Dalle righe di Battaglia emerge come Sciascia lasci in realtà appena intuire le energie sottostanti della sua scrittura, «in un travaglio complesso, (...) d'immagini sepolte, di voci soffocate e quasi obliterate»: è la «sicilitudine», l'enigma della sua sicilianità, che si manifesta in un processo letterario che prevede immagini labirintiche e simboliche<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> L. SCIASCIA, *Meglio solo che male accompagnato*, a cura di V. RIVA, *L'Espresso*, 19 novembre 1972, p. 12, in F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 21.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>22</sup> S. BATTAGLIA, *La verità pubblica di Leonardo Sciascia*, cit., p. 220.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Sciascia opera una decostruzione della sua coscienza di moderno, destruttura una *ratio* che sempre più vede vacillare le sue certezze, egli stesso in *La Sicilia come metafora* aveva scritto: «Per uscire da tale condizione (...) mi aggrappai alla ragione, all'altra faccia delle cose e al modo di 'ragionarle' di cui avevo esempio in Diderot, in Courier, in Manzoni<sup>25</sup>». La sua tendenza ad una scrittura razionale è in realtà scissa: da un lato la tendenza a sconfinare il dettato nel paradosso, dall'altro l'obbedienza ai valori della coerenza logica. È proprio in questi cortocircuiti ed in questi turbamenti da rintracciare il modernismo del pensiero sciasciano; questa idea di modernità si esplica nell'analisi che l'autore conduce sul singolo di fronte al Potere, sul valore della letteratura, della memoria e della scrittura<sup>26</sup>.

## 1.2. Tra Illuminismo e Barocco

### 1.2.I. Premessa

L'amore per la ragione caratterizzò il modo di procedere del pensiero di Sciascia, all'insegna di una lucida razionalità; non a caso, un aspetto che Sciascia condivide con il Settecento è la curiosità: questo lo rende intimamente illuminista poiché capace di manifestare interesse per ogni aspetto della realtà. In tutti i suoi lavori Sciascia condusse sempre un'indagine frutto di un preliminare lavoro di analisi dettato dalla ragione, egli «lottò contro la confusione, esercitando un modo di scrivere limpido, lineare, chiaro, particolarmente secco e conciso». Lo stile di scrittura sciasciano si distingue per l'essenzialità, raggiunta attraverso un uso sapienziale della sintesi e la serrata concatenazione del ragionamento. Sciascia, tramite le sue opere, compie un'analisi sul significato dell'esistenza, tentando di gettare una luce chiarificatrice sulle incertezze del vivere che saranno alla base del suo pessimismo<sup>27</sup>.

Del Settecento, Sciascia subì il fascino di Diderot e D'Alembert: questi, infatti, dedicarono una particolare attenzione al problema della diffusione del sapere, il primo

---

<sup>25</sup> L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 11.

<sup>26</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 28.

<sup>27</sup> G. DIOGUARDI, *L'Illuminismo di Leonardo Sciascia*, in *Enciclopedia di Leonardo Sciascia: caos, ordine e caso. Quaderni di Leonardo Sciascia*, atti del I ciclo di incontri, Roma, gennaio-aprile 2006, pp. 41-52, pp. 41-3.

scrisse riguardo la libertà di stampa, il secondo si concentrò sulla professione dell'intellettuale analizzandone le interazioni con il potere politico. Aspetti che – come sottolinea Dioguardi – ritornano alla mente percorrendo molte pagine di Sciascia sugli intellettuali e sulla cultura, per esempio si noti *Nero su Nero* (1977), *La Corda Pazza* (1982), *Cruciverba* (1983), *Cronachette* (1985), sino agli scritti giornalistici<sup>28</sup>. Ma va sottolineato che fu Voltaire l'autore che Sciascia maggiormente amò per i concetti di libertà e di tolleranza. Fu anche colui che seppe attribuire al libro la caratteristica di fenomeno da divulgare, al punto che immaginò il suo *Dizionario* come un oggetto portatile, proprio perché potesse essere diffuso. E non è un caso il fatto che tutta l'opera di Sciascia possa essere considerata «espressione di una cultura dedicata all'estrema sintesi», in linea con l'idea di Voltaire. Voltaire fu maestro di Sciascia anche per le notazioni filosofiche sulla catena dei fatti, ovvero quella concatenazione di eventi che Sciascia fece propria per il suo genere giallo. Lo scrittore Siciliano condivise in particolare l'attenzione per il caso, colui che governa il destino e spesso alla base del caos. E ancora, dell'opera voltairiana colse un'importante spiegazione sui principi di causalità e finalità: concetti che risultano fondamentali in ogni sua opera perché costruita sulla base della *suspense*, l'ansiosa ricerca della necessaria concatenazione causale dei fatti<sup>29</sup>.

Ecco, quindi, che l'aspetto peculiare della scrittura sciasciana è il fatto che la sua opera prende avvio dalla concretezza della realtà circostante e tenta successivamente di chiarirla e di restituirla al lettore in un ordine razionale. Sciascia, in tutti i suoi scritti, problematizza e mette in dubbio tutto ciò che sembra chiaro in superficie, rivelandone poi il lato oscuro e irrazionale; una tensione che è tutta illuminista: il tentativo di dare – attraverso la letteratura – una spiegazione razionale a ciò che razionale non è. A questo tentativo di chiarificazione egli associa un contatto perenne con la morte, l'uomo che prende forma dalla penna sciasciana si definisce attraverso le sue azioni ed attraverso i fatti: assume quindi significato e valenza simbolica diversa se lui uccide o se è ucciso. La letteratura in Sciascia diviene il momento di accordo tra i fatti e la morte, un momento in cui si interpreta e si acquisisce significato<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> G. DIOGUARDI, *L'Illuminismo di Leonardo Sciascia*, cit., p. 45.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 48-9.

<sup>30</sup> S. BRATU ELIANU, *Candido e il Leviatano. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 2009, p. 11.

È una riflessione sulla morte quella che Leonardo Sciascia conduce nelle sue opere: nell'addentrarsi nel testo letterario è possibile indagare le connessioni che uniscono la scrittura con ogni sua possibile rappresentazione<sup>31</sup>. La morte diviene oggetto di suprema contemplazione, è essenza stessa del pensiero e trova spazio nell'idea dello scrivere come morire. La prassi scrittoria di Sciascia diviene allora la coscienza del morire, del vivere morendo, e coincide con la volontà di cogliere il farsi morte di un uomo<sup>32</sup>. In questa vicinanza alla morte, che altro non è che la letteratura – secondo Sciascia - si può cogliere il senso della vita: la letteratura, poiché contemplazione della morte, è concepita come uno spazio in cui i fatti da “relativi”, dunque in mano ai giochi di Potere, divengono, grazie alla scrittura, quali sono veramente: più complessi ed oscuri, ma nella luce di quella verità la cui unica forma possibile è quella dell'arte<sup>33</sup>. L'esperienza della morte diventa quindi narrabile, e lo scrivere diviene un modo per esercitare una vittoria sulla morte: l'uomo e le cose possono continuare a vivere in quanto solo l'opera letteraria è in grado di raccontare la morte nella vita e, di conseguenza, la vita oltre la morte<sup>34</sup>.

Non c'è libro di Sciascia in cui non si parli della morte; in alcuni libri è il punto di partenza, in altri è il punto di arrivo (*Il consiglio d'Egitto, Todo Modo*), ed in altri ancora entrambe le cose (si veda *Il cavaliere e la morte*). Essa è la nemica cui opporre resistenza con la forza del pensiero – Di Blasi e il Vice, per esempio; si impadronisce dell'uomo configurandosi come il Potere. La morte ha sempre valore storico e sociale, ma al tempo stesso diviene fatto privato, vissuto nell'intimità della propria mente. Giuseppe Traina ha affermato che la morte talvolta – a partire dai testi più parodistici, come *La morte di Stalin*, sino a quelli più drammatici, come *Il cavaliere e la morte* - si presenta come «notizia della morte»; altre volte, quando invece «viene messa in scena», assume aspetti burattineschi, come nei suoi testi più grotteschi: *Il contesto e Todo Modo*<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Giovanni Maffei, nel suo saggio «Sul senso della fine di Frank Kermode» si sofferma sulle osservazioni di Peter Brooks che prendono le mosse proprio da Kermode. Egli sottolinea che se Freud nel suo *Al di là del principio del piacere* (1920) ha insegnato che l'organismo deve vivere in modo da poter morire correttamente, ricercando in tal senso la morte giusta, Sartre e Benjamin hanno sottolineato che la narrazione deve tendere verso una fine. In questo modo, dunque, il modello freudiano e successivamente quello kermodiano suggeriscono che l'individuo vive per poter poi morire: ecco allora che sul piano del romanzo, l'intenzionalità della trama consiste nella sua tensione alla fine. G. MAFFEI, *Sul senso della fine di Frank Kermode*, in *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, marzo 2018, pp. 103-147, p. 143.

<sup>32</sup> C. AMBROISE, *La Passione*, in A. MOTTA, *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, cit., p. 129.

<sup>33</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Bari, Laterza, 2004, p. 147.

<sup>34</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 258-259.

<sup>35</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 155.

Elemento cardine da mettere in luce è che la morte è carica di ambiguità: non viene mai rappresentata come il termine ultimo di un'esperienza biologica e materialistica né è mai relegata a mera funzione di passaggio verso una dimensione ultima di trascendenza. Conserva dentro di sé l'essenza stessa della vita ed al tempo stesso la vita ne è in un costante contrasto. Ha sempre volto e corpo, ed in questa concretezza si personifica e si metamorfizza, sebbene nelle pagine più belle dell'autore non si riesca mai a pronunciare il nome di un colpevole. Come ha compiutamente indagato Ernestina Pellegrini, è forte l'equivalenza tra la morte e il Potere: «c'è il potere della morte, ossia la morte come potere, vale a dire il potere che si investe del diritto di dare la morte»<sup>36</sup>. Essa, infatti, in qualsiasi forma si manifesti, viene sempre abbassata a riflettere la responsabilità individuale, sia di chi la infligge sia di chi la subisce, ecco quindi che è sempre un attentato, un responsabile. Per lo scrittore siciliano il parlare della dialettica che si instaura tra l'uomo e la morte significa fare la storia di un rapporto di forza, di cui però viene esaltata la forza dell'uomo di opporvisi<sup>37</sup>.

La pagina di Sciascia, dunque, non è circoscritta ad una gabbia razionalistica, non è solo di stampo illuminista: vi sono delle falle, delle crepe. Emerge infatti dalle pagine di Sciascia, una costante barocca, che - come definisce Vitaliano Brancati in riferimento alle pagine dei siciliani - è in sostanza una linea retta che una volta uscita da un ghirigoro entra in un altro ghirigoro. Il Barocco non è un capriccio, anzi, comporta una razionalità e una misura, misura che però viene posta in secondo piano rispetto alla linea retta. Sciascia, dunque, nella storia del barocco letterario siciliano si configura come una linea retta che però evita lo svolazzo, i voli troppo pindarici; uno scrittore che punta sull'armonia e sulla compostezza<sup>38</sup>.

L'analisi del rapporto tra Pirandello e Sciascia è indicata nel momento in cui si mira a dimostrare come limitata l'immagine di uno Sciascia illuminista. Sciascia, infatti, non è un illuminista in toto, anzi egli è piuttosto attratto dal caos, e questo lo dimostra l'amore

---

<sup>36</sup> E. PELLEGRINI, *Leonardo Sciascia. La morte come pena in Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, Firenze, Florence Art, 2013, pp. 190-1.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>38</sup> F. LA MANTIA, S. FERLITA, *L'apocalisse del potere. Leonardo Sciascia e la catastrofe dell'Italia*, in *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella letteratura Novecentesca*, Milano, Franco Angeli, pp. 58-76, p. 70.

nei confronti di Borges o per Savinio<sup>39</sup>. Con il passare degli anni infatti – e più compiutamente negli anni Ottanta – seguendo le orme di Borges, Pirandello e Savinio, ebbe una concezione dell'arte sempre più percorsa da suggestioni metafisiche<sup>40</sup>.

## 1.2.II. Un conflitto non pacificato

Significativo è porre in esergo alcune frasi – se non le uniche – pronunciate dello stesso Sciascia che sembrano aprire una falla rispetto al fitto razionalismo che permea la sua scrittura. Queste si possono prelevare da un'intervista del 1979, rilasciata in occasione della sua campagna elettorale per le elezioni parlamentari, nella quale connette la sua candidatura alla:

volontà di essere vivo, di sentirmi vivo, di... di non rassegnarmi, di muovermi, di fare qualche cosa insomma... Perché se no, mi trovo in un'età in cui... è facile darsi alla contemplazione della morte, specialmente quando sto male come sto. E allora a un certo momento mi è venuto questo impeto di rompere, di rompere la malattia, di rompere il desiderio di morire... di rompere proprio questo senso di sollievo che uno prova a un certo punto all'idea di non esserci più<sup>41</sup>.

Questa affermazione è centrale in quanto consente di introdurre alle due pulsioni opposte che convivono all'interno dell'opera sciasciana: se da un lato la produzione letteraria dello scrittore siciliano si caratterizza per un'estrema limpidezza, per una forte tensione ad una scrittura razionale; dall'altro lato, accanto a questa componente Sciascia si porta dentro delle zone d'ombra. L'ossessione barocca per la morte, la vena malinconica e inquieta che percorse tutta la sua vita, sono componenti che costituiscono «il sonno della ragione che lo tormentava<sup>42</sup>».

Poste queste premesse, si ponga ora l'attenzione alla lettera, datata 26 ottobre 1964, che Italo Calvino scrisse a Leonardo Sciascia. Calvino era reduce della lettura dell'*Onorevole*, l'opera teatrale di Sciascia che esce per Einaudi nel 1965, e le espressioni e i rilievi che emergono dalla lettera costituiscono un importante sguardo critico:

---

<sup>39</sup> P. MILONE, *Introduzione ai primi lemmi di un'enciclopedia sciasciana*, in *L'enciclopedia di Leonardo Sciascia: caos, ordine e caso*, a cura di Pietro Milone, *Quaderni Leonardo Sciascia*, n. 11, Milano, La Vita Felice, 2007, pp. 9-37, p. 13.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>41</sup> L. SCIASCIA, *La palma va a nord*, a cura di V. Vecellio, Milano, Gammalibri, 1982, p. 172, in G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, p. 58.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 15.

Ho letto l'*Onorevole*. (...) Nello stesso tempo, mi dicevo: «Ma possibile che questo accidente di uomo sia sempre così controllato e cosciente e funzionale nella sua missione di moralista civile, possibile che mai salti fuori lui in persona col suo demone, il suo momento lirico e privato in contrapposizione a quello pubblico e storico, il suo “mito”, la sua follia?» (...) Spesso leggendo quel che scrivono i critici mi viene da riflettere sull'«illuminismo» mio e tuo. (...) Tu sei ben più rigorosamente illuminista di me, le tue opere hanno un carattere di battaglia civile che le mie non hanno mai avuto, hanno una loro univocità sul piano del pamphlet, anche se sul piano della favola come ogni opera di poesia non possono essere ridotte a un solo tipo di lettura. Ma tu hai, subito dietro di te, il relativismo di Pirandello, e il Gogol via Brancati, e continuamente tenuta presente la continuità Spagna-Sicilia: una serie di cariche esplosive in confronto alle quali le mie sono poveri fuochi di artificio. Io mi aspetto sempre che tu dia fuoco alle polveri, le polveri tragico-barocco-grottesche che hai accumulato. E questo potrà difficilmente avvenire senza un'esplosione formale della tua levigatezza compositiva. Vorrei finalmente vedere in faccia il tuo demone, sentire la sua vera voce<sup>43</sup>.

I passi che costituiscono motivo di riflessione sono quelli in cui Calvino fa riferimento ad una inibizione che accompagna tutta l'opera di Sciascia. Sciascia è come si trovasse di fronte ad un obbligo morale che contiene ed allo stesso tempo reprime il piano dell'inconscio, della fantasia e della follia, dunque la sua vera voce ed il suo lato più autentico<sup>44</sup>. La scrittura di Sciascia, infatti, si caratterizza per la presenza delle medesime tensioni che caratterizzano il Barocco: la perenne compresenza di poli opposti che non giungono mai ad una conciliazione, la vocazione al disordine che cerca però la via dell'ordine, l'inganno che non si arrende alla ricerca della verità, il metamorfico che aspira all'immutabile, l'amore per la vita che subisce però il fascino dell'istinto di morte<sup>45</sup>.

Marco Pioli, ricorrendo agli studi di Eugenio d'Ors sul Barocco, delinea l'importanza della categoria di Barocco nell'opera di Leonardo Sciascia: il Barocco nel suo essere sintesi di pulsioni opposte che scardinano il principio di non contraddizione, è da contrapporsi al classicismo che invece è razionale, tendente all'unità ed a schemi unipolari. Classicismo e barocchismo hanno anche delle ripercussioni sull'organizzazione sociale del vivere in quanto rappresentanti di due concezioni di vita opposte: il primo è da ricondursi «allo stato di veglia», mentre il secondo al «sonno». Questo implica che una società complessa, turbata e percorsa da inquietudini tenderà nella sua forma di espressione alle forme proprie del Barocco<sup>46</sup>. A tal proposito si ponga

---

<sup>43</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 827-829.

<sup>44</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, in *Critica letteraria*, pp. 725-740, volume 181, fascicolo IV, anno 2018, p. 726.

<sup>45</sup> A. BATTISTINI, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 10.

<sup>46</sup> M. PIOLI, *Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: «Barocco del sud»*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova,

l'attenzione su uno scritto del 1949 che Sciascia pubblica su «La Sicilia del popolo», un elzeviro, *Palermo barocca*, che già mostra il suo barocchismo. È un testo riconducibile alla tipologia dell'elogio o della celebrazione della città, in cui l'autore descrive la *Vucciria*, il mercato cittadino, senza sospendere mai il piano narrativo-descrittivo per indulgere in commenti autoriali. Come Moliterni sottolinea, in *Palermo Barocca* lo stile di Sciascia è focalizzato sulla vista e ne emerge una carnalità molto forte, e il forte vitalismo si esprime in un'esplosione cromatica ed olfattiva:

Sul tonno disposto in sesione sul piano di marmo, come un tronco d'albero accuratamente segato e sanguinante, un gran mazzo di rose rugiadose – e sotto i calamari perlacci, le triglie iridate, il verde lucido degli sgombri, il grigio dei merluzzi, la lorica grottesca delle aragoste sul verde marcio delle alghe. E il polipo come un tema sovrano: il motivo di un nodo mostruoso che si scioglie in un ornato tentacolare<sup>47</sup>.

Forte è il senso del grottesco, cui si unisce l'odore di morte, in una serie di immagini che rimandano alla sofferenza fisica:

La frutta in piramidi e colonne, i quarti di vitello lubrificamente dorati, la folta esposizione di carni e visceri, le trippe come bugnato, le grandi forme di cacio, il lucido scatolame americano – tutto rovesciato fuori in simmetrie assurde, in ordini tentennanti; e qualcosa intorno che stagna vorace, un flusso che si ferma avido a corrompere una ricchezza sanguinante e succosa. E se il sole è alto, e la luce vibra come presso a una fornace, il senso di disfacimento si fa più acuto; quasi fosse in noi stessi, che in quel capriccioso precipitare e disporsi di cibi, trascogliamo il nostro<sup>48</sup>.

È già qui si ritrova la pulsione barocca di Sciascia, che non lo abbandonerà lungo tutta la sua scrittura. Da un lato la materialità delle cose rappresentante, dall'altro i processi di metaforizzazione della scrittura, che precipitano sempre in forme funeree o mortuarie<sup>49</sup>.

Sono *in nuce* le cariche esplosive che Calvino auspicava esplodessero, per poi trovare - nella storia della scrittura di Sciascia – compiuta realizzazione in *Todo Modo*, con prodromi già individuabili a partire da *Il Consiglio d'Egitto*. Il suo demone stilistico, che era stato fino a quel momento controllato, inizia a manifestarsi – in una sorta di ritorno del rimosso del continente sommerso delle *Favole* – ed è molto problematico e

---

10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. DI Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2016, p. 3.

<sup>47</sup> L. SCIASCIA, *Palermo barocca*, «La Sicilia del popolo», 14 giugno 1949.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 730.

sfaccettato. La pagina del Sciascia narratore risulta spesso nascondere qualcosa di più profondo, quasi per la paura di svelare troppo<sup>50</sup>.

In Sciascia è presente una bipolarità rispetto alla visione della realtà: il caos che si contrappone all'ordine. Una bipolarità che – come ha sottolineato Pietro Milone – a partire dagli anni Settanta sino agli Ottanta, corrisponde alla duplice tensione che pervade tutta l'opera sciasciana, sia a livello conoscitivo che al livello poetico. Emerge una spinta verso l'ordine, verso la conoscenza sistematica della realtà, una tendenza all'illuminismo che si contrappone alla tensione verso il caos, verso l'indefinitezza ed il molteplice. In questa duplice spinta la ragione riesce ad esplorare i limiti di sistemi che si costruisce, sino a falsificarli per poi giungere a nuove consapevolezze<sup>51</sup>.

Ma il Barocco in Sciascia è da intendersi nell'accezione che ne dà Vittorio Bodini, inteso come deformazione espressionistica del reale, inteso dunque non solo come stile ma come «forza storica» nella sua accezione più profonda. Moliterni ha infatti colto la compresenza di due spinte: una tendenza «ragionativa e ai valori di un illuminismo civico e autocritico» ed un «demone meridiano e notturno<sup>52</sup>» di un barocco che viene esperito nella forma del pensiero. Un Barocco che è un fatto non meramente stilistico ma anche – e soprattutto – riguardante l'analisi della realtà: spia di una visione della vita che è inquieta e a tratti tragica, che mostra un atteggiamento dell'uomo all'insegna dell'*horror vacui*, del *vivir desviviendose*<sup>53</sup>:

L'umano nella sua forma più esasperata, estrema, micidiale anche; l'umano al limite del vivibile. Per dirla con un'espressione di Américo Castro, l'umano che ha raggiunto il punto del «vivir desviviendo», del vivere disvivendo: che è quel che accade ai personaggi di Pirandello. Il punto, insomma, più vicino alla morte, ma in cui si raccoglie tutto il senso, tragico, quanto si vuole della vita<sup>54</sup>.

Non a caso, il dialogo tra invenzione e tradizione che caratterizza i primi decenni del Novecento vede anche al suo interno un ritorno al Barocco: il secolo ventesimo si riflette nel Seicento in quanto nell'idea di Barocco si vengono a delineare le origini del moderno. Da un lato l'epoca barocca costituisce il *trait d'union* tra Novecento e Seicento,

---

<sup>50</sup> F. LA MANTIA, S. FERLITA, *L'apocalisse del potere. Leonardo Sciascia e la catastrofe dell'Italia*, cit., p. 68.

<sup>51</sup> P. MILONE, *Introduzione ai primi lemmi di un'enciclopedia sciasciana*, cit., p. 12.

<sup>52</sup> E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 4.

<sup>53</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 728.

<sup>54</sup> Cfr. L. SCIASCIA, in *Opere 1956-1971*, a cura di CLAUDE AMBROISE, Milano, Bompiani, 2000, p. X, in F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 728.

dall'altro si impone come uno sguardo nuovo. Questa corrispondenza tra Barocco e Novecento è stata indagata da Luciano Anceschi, il quale mette in luce l'attualità della stessa nozione di Barocco<sup>55</sup>:

Ci sono buone ragioni per credere che la nozione di Barocco e le idee che ad essa son connesse si presentino alla mente contemporanea con una forza straordinariamente attiva e, direi, affascinante. (...) C'è un frequente avvicinarsi degli uomini del Novecento alle opere del Seicento, e c'è il richiamo, così frequente nei maggiori poeti e critici contemporanei, a scoprire la verità della poesia del Seicento, quello splendido figurare metafore infinite e apertissime che fu modo di conoscenza proprio del secolo. Il Novecento ha avuto per certi aspetti esperienze analoghe: e c'è da pensare che tutte queste constatazioni vadano intese, appunto, entro l'ambito di uno stato di profonda e segreta relazione tra il Seicento e il Novecento<sup>56</sup>.

L'analogia profonda che sussiste tra Novecento ed il Barocco è da individuarsi nella medesima percezione della realtà: proprio laddove il progresso scientifico è coevo ad una condizione di «lucida delirante angoscia dell'uomo e ad oscure premonizioni ed inquietudini nuovissime»<sup>57</sup>; se la modernità è il luogo delle emozioni e dell'irregolarità, delle passioni forti che abbandonano il senso della misura, il barocco è espressione di tutto questo. Nei poeti e prosatori del Novecento era cambiato lo sguardo sul mondo e sulla vita, un cambiamento che coinvolge la percezione della realtà e l'approccio stesso a quest'ultima:

Dovunque si volgeva lo sguardo critico, ora interrogando le forme figurative, ora le forme letterarie, emerge in modo inequivocabile che tutte e due queste esperienze del nostro tempo si sono nutrite della cultura barocca e hanno stabilito un vincolo permanente con quell'universo, facendo di esso l'origine di una modernità insieme artistica e spirituale<sup>58</sup>.

Lungo tutto il Novecento – prosegue Ezio Raimondi – si manifesta un avvicinamento a questa sensibilità oscura e turbata che è propria del Barocco. Questo non può più essere considerato come una cosa bizzarra, oscura ed ingiustificata; trova la propria necessità di esistere proprio nel suo essere una forma speciale di conoscenza umana, è percorso da profonde inquietudini nate dalla consapevolezza di essere inseriti in un mondo che viene sempre più mutandosi<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> M. R. DOMINGUEZ, *Gadda neobarocco. Corrispondenze fra Barocco storico e Barocco moderno*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2013, p. 13.

<sup>56</sup> L. ANCESCHI, *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*. Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, pp. 19-20.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>58</sup> E. RAIMONDI, *Il barocco moderno: C.E. Gadda e Roberto Longhi*, Bologna, CUSL, 1990, p. 4.

<sup>59</sup> L. ANCESCHI, *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*, cit., p. 27.

Ecco, quindi, che nella memoria culturale di Sciascia, accanto alla sensibilità illuminista, ha agito anche una memoria barocca, in linea con le spinte e le inquietudini che caratterizzano il Novecento. Accanto ad una fortissima tensione alla spiegazione razionale di ciò che lo circonda, senza tuttavia la certezza assoluta però che questa ragione sia in grado di spiegare ogni cosa, Sciascia:

Si portò dentro alcune zone d'ombra, che nemmeno la sua mente indagatrice riusciva a chiarire: l'ossessione sicilianamente barocca della morte, la vena atrabiliare che, traducendosi in inquietudine e insicurezza, ne percorse la vita, sono la luce nera di Sciascia, il suo rovescio (o il sonno) della ragione che lo tormentava almeno quanto tormentava il suo amato Pirandello<sup>60</sup>.

Traina mette in luce degli aspetti che sono propri della prassi scrittoria di Sciascia: come già Calvino aveva notato, nel momento in cui tutta la critica ha sempre celebrato l'illuminismo dello scrittore, era necessario portare alla luce le tenebre che egli celava, le tensioni che si nascondevano nella sua scrittura. La levigatezza compositiva che nasconde in realtà quelle «polveri tragico-barocco grottesche»<sup>61</sup>. Compare anche una vena sentimentale in certe pagine, si pensi ai momenti struggenti del Di Blasi sotto tortura sino all'acceso lirismo de *Il cavaliere e la morte*, momenti di commozione che nascono dalla percezione del sopruso e del dolore. «Dietro ogni pagina più esplicitamente 'illuministica' di Sciascia c'è il suo rovescio: una dilagante pietà», e lo Sciascia illuminista, natio della terra della non-ragione, era perfettamente conscio del fatto che la ragione non esaurisce l'uomo e che non è sufficiente per coglierne gli abissi: e come si vedrà, i prelievi testuali a tal proposito sono moltissimi<sup>62</sup>. È necessario sottolineare che tale scrittura è solo apparentemente agevole: è infatti frutto di sedimentazioni, di una elaborata e travagliata elaborazione che tenta di imbrigliare tra le righe della sua pagina un profondo caos fatto di insidie e digressioni.

D'altronde, la scrittura di Sciascia nasconde dietro una apparente chiarezza e semplicità, una sintassi «digressiva e curvilinea, capziosa ed erratica» tanto quanto la sua «ricerca intellettuale»<sup>63</sup>. E come Giuseppe Traina mette in rilievo, è proprio il retroterra

---

<sup>60</sup> G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 15.

<sup>61</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 117.

<sup>62</sup> G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 15.

<sup>63</sup> A. DI GRADO, *Una "linea dritta" tra due arabeschi. Tradizione, innovazione e "rimosso" barocco, in "Quale lui stesso infine l'eternità lo muta..."*. Per Sciascia, dieci anni dopo, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1999, p. 48.

di riferimenti letterari sciasciani che «permette di donare alla sua prosa echi sorprendenti, anche quando lo stile è apparentemente più disadorno e schematico»<sup>64</sup>. Sciascia ci restituisce dunque delle pagine che vedono al loro interno una scrittura analitica e problematica, caratterizzata da una contaminazione di linguaggi altri che al tempo stesso si fanno raziocinanti e congetturali<sup>65</sup>. Lo sperimentalismo sfocia dunque in una sintassi elaboratissima, che vede al suo interno un alto tasso di artificio e che si muove sulla scia di figure retoriche ricorrenti. Nelle pagine dello studioso Antonio Di Grado, si legge come nell'applicare la definizione di prosa barocca *tout court* egli sottolinei l'importanza di imprimere a tale definizione una curvatura dilemmatica, che Brancati applica a proposito di Borghese:

Il barocchismo è alle radici del vero gusto di tutti i siciliani (...). Borghese in letteratura avrebbe potuto sperimentarlo meglio negli altri, lasciandoci grandi modelli. Il suo torto fu di non abbandonarglisi completamente, di non seguire a pieno le leggi della tortuosità e dell'abbondanza, e nello stesso tempo di non dare precisione epigrammatica a quei brevi passaggi in cui il barocco, uscendo da un ghirigoro per entrare in un altro, corre su una linea dritta.

In Sciascia emerge una sintassi che è del tutto funzionale a un ordine intellettuale, ad un'idea della verità. La sua scrittura, dunque, cresce e germoglia sulla tradizione siciliana, che se da un lato si configura come un gravoso peso, dall'altro è carica di potenzialità: una greve eredità barocca può virare in un violento espressionismo, e la tradizione tardo-verista può spesso trasformarsi in una oggettività che si fa problematica e plurilinguistica<sup>66</sup>.

La scrittura di Sciascia è limpidissima, tale da esibire una scarnificazione raffinata ed al tempo stesso affilata ma dietro a questa scarnificazione si cela però un profondo e tormentato "rimosso" barocco, caos e strazio vibrano sotto a razionalissime geometrie. Questo codice barocco si insinua proprio nei momenti di più alto lirismo, sino a piegare i sentimenti più limpidi nella sofferenza e nella disperazione. Il barocco di Sciascia si cela nel linguaggio, e lo innalza sino a farlo divenire emblema di bellezza<sup>67</sup>. Per cogliere questa doppia spinta all'interno del corpus sciasciano è quindi necessario indagare la

---

<sup>64</sup> G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 23.

<sup>65</sup> A. DI GRADO, *Una "linea dritta" tra due arabeschi. Tradizione, innovazione e "rimosso" barocco*, cit., p. 50.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 46.

scrittura dell'autore seguendo un'analisi di segmenti testuali che possano dimostrare quanto di non organizzato e di rimosso sia presente in Sciascia. Infatti la pulsione alla razionalità o all'irrazionalità non si concentra in zone definite della sua opera né si organizza compiutamente, quanto piuttosto risulta assorbito all'interno dell'intero *corpus* sino a penetrare ad un livello più profondo: quello dello stile. Quasi da una spinta interna, per una necessità che ha a che fare con il vissuto dell'autore, la sua scrittura sembra maggiormente concentrarsi sulle ambivalenze della ragione, intrecciando alla necessità di denuncia dei mali della storia la constatazione dell'irrazionalità che - di fatto - domina l'uomo<sup>68</sup>.

Gli *auctores* su cui Sciascia ha costruito il proprio canone letterario sono molteplici e non solo ne contaminano i generi e le forme della scrittura ma anche ne contaminano lo sviluppo e la formazione del pensiero. Di questi modelli egli si serve sino a realizzare «stridenti accostamenti o significative distanze in termini di rielaborazione»; esemplificativa in tal senso è la rilettura di Manzoni – dalla specola gaddiana – definito come «narratore della disarmonia». Egli, senza mai abbandonare Pirandello, rileggeva i suoi *auctores* filtrandoli attraverso le «lenti destrutturanti della (crisi della) modernità»: con Pirandello, Sciascia rompe gli equilibri interni del romanzo giallo tradizionale<sup>69</sup>.

Sciascia oltre a rileggere Manzoni ricorrendo a Pirandello, impregnandolo di relativismo, si approcciava a Leopardi, Borges e Stendhal che coniugava a Borgese, Brancati e al surrealismo civico di Savinio. Manzoni e Pirandello erano la base per uno studio di Montaigne e di altri illuministi francesi come Voltaire, che a loro volta venivano riletti alla luce di Blaise Pascal<sup>70</sup>. Sciascia di fronte ad un Potere in grado di sconvolgere la realtà umana, era giunto alla consapevolezza che la ragione non era più in grado di far fronte a tali imposture: il ragionamento logico – basato sul principio di causa e di effetto – veniva affiancato da «cortocircuiti improvvisi, dettati dalla casualità, dalla memoria individuale e dalla Memoria collettiva». Ecco, quindi, che allo scetticismo di Montaigne, Sciascia affiancava Pascal, coniugando quindi una visione razionalista allo scetticismo<sup>71</sup>. Come Moliterni sottolinea, la vena illuminista di Sciascia era scossa dalla realtà in cui viveva e sembrava recuperare vigore proprio dallo studio di quegli scrittorie liberali, laici

---

<sup>68</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., pp. 23-4.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 26

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>71</sup> G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al potere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994, pp. 85-6.

del Settecento e dell'Ottocento, emblemi di uno spirito eretico e controcorrente, animati da una costante ricerca della verità.

Ma i due piani vengono via via confondendosi e intrecciandosi: Sciascia constata che quello spazio che credeva sicuro, lo spazio della letteratura – dominato da un illuminismo che però diviene inquieto ed autocritico – diviene ambiguo, perché in bilico tra l'ordine ed il disordine, tra verità e menzogna: in cui domina un pensiero che da logico diviene scettico e relativista. Ecco allora che prendono forma le poesie della raccolta *Sicilia, il suo cuore* (1952) immerse in un «silenzio metafisico che circonda una terra spoglia, dipinta come un universo muto dominato dal caos», per giungere alle descrizioni straniante delle *Favole della dittatura*, intrise di quel pessimismo leopardiano che troverà compiuta realizzazione i romanzi successivi, sino alla «scrittura dello strazio» de *Il Consiglio d'Egitto*, che già *in nuce* contiene i temi cardine dell'indagine sciasciana: l'inchiesta letteraria delle maschere del Potere che si mostrerà profondamente pervasivo e imbattibile (si pensi a *Todo Modo*); tematiche che comunque Sciascia svilupperà fino alla fine dei suoi giorni<sup>72</sup>.

In bilico tra una pulsione barocca – dominata dall'irrazionalità – ed una logica tutta illuminista, quella di Sciascia è una scrittura che indaga il destino storico dell'uomo e, per meglio comprenderne i risvolti, è necessario tornare per un momento a quegli autori che Sciascia pone alla base del suo pensiero bifronte. Questi auctores cui egli si rifà sono la trama della sua «sorvegliata autocoscienza» e lo spingono ad indagare le contraddizioni ed i risvolti propri del pensiero moderno: da Machiavelli, passando per lo scettico Montaigne, sino a Pascal, e ancora, Stendhal, e gli illuministi eretici come Pierre Bayle, Diderot o Courier, e altri come Gorgia, Luciano e Leopardi, Manzoni, Rensi e Savinio, Gide, Brancati e Borgese. Tramite questi modelli recupera la tendenza ad indagare l'irrazionalità della coscienza, partendo dal presupposto che un dissidio tra uomo e natura, individuo e società è comunque già avvenuto. I personaggi che prendono forma all'interno delle sue opere sono profondamente individualisti ed il loro isolamento si riflette in una scrittura che è speculativa, che è profondamente logica nelle soluzioni sia simboliche che formali<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., pp. 30-1.

<sup>73</sup> *Ivi*, pp. 32-34.

È necessario però soffermarsi anche sulla relazione che intratteneva con Savinio: lo scrittore siciliano, infatti, vedeva in Savinio pittore e scrittore il modello del “dilettante”, dell’uomo che non indulge a dedicarsi a nulla che non gli procuri un’autentica gioia. Sciascia, insomma, propone se stesso come continuatore di una tradizione letteraria e civile che spiega tutto con la letteratura e in letteratura. Di Savinio condivide l’elogio della superficialità, ama e riproduce il suo gusto per le citazioni apocriefe, che si inseriscono all’interno della scrittura come fossero innesti memoriali, senza risultare pedanti o inutilmente erudite<sup>74</sup>. E se avesse voluto spiegare in modo compiuto Savinio, Sciascia avrebbe dovuto spiegare compiutamente se stesso, dal momento che tra gli anni Settanta ed Ottanta la scrittura di Sciascia vide un radicale cambiamento, proprio alla luce di una rilettura appassionata del pittore e poeta<sup>75</sup>.

Uno scrittore che fu profondamente suggestionato dai meccanismi del Potere e dalla sua natura costitutivamente riformistica; e che, nascoste dietro una rigorosissima scrittura ipotattica, sotto la limpida architettura della sua prosa, si rivela come uno scrittore profondamente intriso di un barocco mentale. Ed il realismo, che lo ossessionò sia nelle vesti di lettore che in quelle di interprete, in effetti, scrittore della realtà quale egli fu, si trovò a sostenere che la realtà può essere generata dalla letteratura, e che dalla letteratura acquistò il suo statuto di verità<sup>76</sup>.

Ne deriva che l’opera di Sciascia non può essere indagata senza mettere in cortocircuito i testi dell’autore con i suoi *auctores*, ricognizione testuale che va condotta non senza dare la debita importanza ai principali cambiamenti che hanno investito l’assetto politico e sociale dell’Italia, e considerando quanto ha influito l’esperienza del dolore e della malattia.

---

<sup>74</sup> G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 22.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>76</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. IX.

## 2. L'ars moriendi

---

### 2.1. Il Consiglio d'Egitto

#### 2.1.I. Considerazioni preliminari

Ancor prima di indagare le inquietudini che si agitano entro le vene della scrittura di Leonardo Sciascia, è utile tracciare una ricognizione di quella che fu l'evoluzione del suo pensiero per comprendere maggiormente le costanti che abitano la scrittura dell'autore e, nello specifico, che prendono forma ne *Il Consiglio d'Egitto*. L'esperienza letteraria sciasciana prende le mosse da Pirandello, ed è vissuta nel segno di un forte antagonismo. Nato e vissuto nel medesimo mondo di *Uno nessuno centomila*, scopre che il pirandellismo era presente all'interno della realtà in cui viveva e fornisce allo scrittore, giovanissimo, un'immagine della Sicilia che successivamente avrebbe definito come «doppiamente non libera, doppiamente non razionale», «una società non società<sup>1</sup>». La necessità di liberarsi da qualsiasi tipo di influenza del modello pirandelliano è sentita quindi come necessaria: Sciascia si mosse in modo tale da giungere ad un'interpretazione dell'opera pirandelliana in nome di una conversione dell'irrazionale realtà in cui viveva in razionale conoscenza<sup>2</sup>. Come Massimo Onofri sottolinea, l'autore sentiva di dover «riorganizzare le proprie forze intellettuali secondo una precisa idea di letteratura, che fosse in grado di cambiare una realtà opaca e indecifrabile in una verità luminosa<sup>3</sup>», si mosse per approdare ad una fede nella ragione umana, nella libertà e nella giustizia che proprio dalla ragione scaturiscono<sup>4</sup>. Ed è proprio in nome dell'antagonismo con Pirandello che Sciascia costruì la sua identità intellettuale: un'identità caratterizzata – nei primi venti anni di vita - da quella «nevrosi da ragione, di una ragione che cammina sull'orlo della non ragione<sup>5</sup>». Il suo tirocinio letterario fu lungo e faticoso e ne nacquero articoli dedicati a scrittori che erano stati scelti come «antidoti al virus pirandelliano<sup>6</sup>», si avviò inoltre alla reinterpretazione dell'opera pirandelliana – comunque mai interrotta

---

<sup>1</sup> L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 5.

<sup>2</sup> M. ONOFRI, *Nel nome dei padri. Nuovi studi sciasciani*, Milano, La Vita Felice, 1998, p. 21.

<sup>3</sup> *Idem*, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 7.

<sup>4</sup> *Idem*, *Nel nome dei padri. Nuovi studi sciasciani*, p. 21.

<sup>5</sup> L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, cit., p. 5.

<sup>6</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 7.

fino alla morte – che vide come momento inaugurale la pubblicazione nel 1953 del testo *Pirandello e il pirandellismo*. Tuttavia, non si può prescindere dal fatto che lo scrittore racalmutese subì comunque in profondità il fascino di Pirandello, la sua scrittura risentì infatti sin dagli esordi di una tendenza alla disgregazione del reale.

Pirandello, modello presto respinto, fu sostituito da Vitaliano Brancati come emblema di stile ed autore dall'alto valore educativo e di buon senso. Sciascia ne stimò il culto per la libertà, ricavandone l'immagine della Sicilia che avrebbe poi mutuato nei suoi romanzi<sup>7</sup>. Ma Sciascia non guardò solo a Brancati: il panorama entro cui si mosse il suo apprendistato letterario fu molto variegato e Brancati rappresentò il momento più alto di una serie di scrittori letti ed ammirati sul settimanale d'informazione «Omnibus». Quest'ultimo infatti fu il punto di incontro di forze intellettuali che realizzarono una precisa lotta al provincialismo italiano, che si risolse poi nel rifiuto di D'Annunzio, nella direzione di uno «stile di cose» che Pirandello aveva attribuito a Verga, opponendolo allo «stile di parole» del D'Annunzio. In direzione, dunque, di quel realismo che negli anni Cinquanta sarebbe diventata l'ispirazione cardine di Sciascia<sup>8</sup>.

Tra i collaboratori di «Omnibus» vanno tenuti in debito conto gli scrittori che traevano la loro origine da «La Ronda», tra questi va segnalato Emilio Cecchi, il quale ebbe un ruolo di fondamentale importanza per l'evoluzione della poetica sciasciana. Di Cecchi, Sciascia elogia la scrittura razionale, derivante dalla capacità di ordinare la realtà «nella luce di una sfera cristallina, tersa e diaccia, che la chiarisca, la conosca e la redima<sup>9</sup>», una capacità cui anch'egli mirava. È a tal proposito importante sottolineare che la scrittura di Sciascia, riprendendo le parole di Onofri, fu «luministica» e non «neo-illuministica» poiché desiderosa di illuminare le zone in ombra della realtà che indagava. Proprio lo scrittore racalmutese scrisse a proposito di Cecchi: «E ormai a tanti nomi di luoghi, è impossibile non risponda in noi una immagine (...), l'immagine che Cecchi, con penetrazione tanto ardita da toccare l'allucinazione, ha saputo cogliere. I suoi libri ci si aprono come atlanti: e i continenti si squarciano in immagini meravigliose<sup>10</sup>.» All'ammirazione nei confronti di Cecchi, è da aggiungersi quella per gli scrittori Savinio e Borges, che Sciascia accostava tra loro perché accumulati dall'idea di letteratura come

---

<sup>7</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 10.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>10</sup> L. SCIASCIA, *Appunti per un omaggio a Cecchi*, in «Galleria», II, 1950, 4-6, pp. 193-4, in M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 14.

forma di demistificazione, come mezzo per giungere al fondo delle cose. Ecco, quindi, che la predilezione per una scrittura che si porta dietro l'infinito di una storia che non è solo letteraria, che indugia in analogie come sicuro approdo alla verità, non è da riferire ai tardi anni della maturità letteraria di Sciascia, ma risale all'apprendistato<sup>11</sup>. Cecchi, Savinio e Borges sono dunque all'origine dell'identità intellettuale di Sciascia, e confermano il fatto che nel percorso critico giovanile dello scrittore domina la faticosa ricerca di uno stile e la maturazione di una poetica<sup>12</sup>.

Massimo Onofri ha argomentato come in ogni esercizio critico dello scrittore sembra essere riproposto l'agonistico rapporto che egli conduceva con il «pirandellismo di natura» che sta alla base della sua volontà di scrivere. Sin dall'opera *Lawrence d'Arabia* trovano spazio i drammi entro cui Sciascia si trovava inserito a Racalmuto:

Un distrarsi – e un distrarci – da un centro di dolore (...). Un grido contro l'esistenza si raggela dentro la sua azione tesa fino al limite supremo; una pura protesta metafisica dentro il torbido agitarsi e schiumare della storia (...). Questo fondo tetro, questa profonda vena di dolore, di isteria e, magari, di paura, corre sotto una prosa luminosa, incantevole; nel letterario senso che noi diamo a questa parola, «magica». È come un erompere di pura energia, di una felicità senza nome. Quella sorta di catarsi che si accompagna all'atto di fare poesia, qui redime un gravo carico esistenziale<sup>13</sup>.

La protesta metafisica entro cui esplose il dramma pirandelliano «nel torbido agitarsi della storia» può essere sollevata solo dalla letteratura. La poetica sin qui delineata ha immediato riscontro nelle prime opere d'invenzione, che sono percorse – all'interno di uno stile incisivo ma non ancora sorvegliatissimo – da una nuda struttura riconoscibile. Si faccia riferimento a *Paese con figure*, un ritratto del luogo natio apparso su «Galleria» nel 1949, è un testo che anticipa per molti aspetti *Parrocchie di Regalpetra* (1955) e che con una scrittura tagliente da cui emerge una vena moralistica talvolta troppo scoperta, descrive uomini feroci e meschini che si agitano all'interno di un mondo dominato da una luce che a tratti è comica<sup>14</sup>. Sono opere all'interno delle quali Sciascia dà spazio a reietti e diseredati, personaggi che daranno corpo all'utopia di giustizia, libertà e ragione su cui maturerà la precisa idea di letteratura dello scrittore<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 17.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 23.

Queste prime opere, da cui emerge una Sicilia priva di ragione, di libertà e di giustizia, sono da considerarsi come il punto di partenza per le meditazioni presenti all'interno delle successive *Favole della dittatura* (1950) e *La Sicilia, il suo cuore* (1952). Le favole sono una reinterpretazione dell'opera di Fedro e Sciascia le rende una riflessione-allegorizzazione sul rapporto tra l'uomo e il Potere. Con una scrittura secca ed ironica raccontano una vicenda che allude alla dittatura fascista, i cui protagonisti sono animali antropomorfizzati. Le allusioni al regime fascista sono premessa per una profonda meditazione sul Potere e sulle sue logiche, ed il mondo descritto da Sciascia è dominato da un male radicale impossibile da estirpare, che non lascia speranza alcuna all'utopia<sup>16</sup>. Lupi, volpi, agnelli, maiali topi e serpenti, sono solo alcuni degli animali che prendono parte a questo universo feroce e straziato, in una scrittura che conferma la tendenza della letteratura siciliana a utilizzare figure animali non per celebrare le virtù fisiche e morali dell'uomo ma per abbassarlo al livello di una natura desolata e squallida, all'interno di una storia fatta di violenza e sopraffazione. Gli animali protagonisti di queste favole sono maschere prive di spessore psicologico e mostrano, attraverso le loro vicende, tutte le reazioni di un uomo di fronte alla dittatura, fatto, quest'ultimo, che è vissuto non come storico ma morale<sup>17</sup>. È dominante la costruzione di un «microcosmo ferito e violento<sup>18</sup>», i corpi di questo universo sono lacerati e straziati; sono soggetti protagonisti di vicende che si sviluppano nella dicotomia vittima e carnefice e vengono descritti con un lessico che è particolarmente sensibile allo strazio fisico e al martirio<sup>19</sup>.

In queste favole, poiché prive qualsiasi tipo di commento da parte dell'autore, emerge una concezione della storia che - sin dai suoi esordi - tramite la scrittura «si riduce a nuda registrazione della violenza, del sopruso e della pulsione alla crudeltà<sup>20</sup>»; ogni favola è a sé stante, un'allegoria lucida e disperata costruita su una base di amarezza e di crudeltà. Sciascia dà concretezza materiale allo strazio, alla lacerazione fisiologica della carne e dei tessuti delle vittime; con insistenza descrive il più forte che fagocita il più debole in un crescendo di turbamento e di dolore («E d'un balzo gli fu sopra a lacerarlo»;

---

<sup>16</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 23

<sup>17</sup> G. SCALIA, *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, a cura di A. Motta, cit., p. 152.

<sup>18</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 38.

<sup>19</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 26.

<sup>20</sup> E. ZINATO, *Ibridazioni fra generi e prefigurazione poetico-saggistica nella scrittura di Leonardo Sciascia*, in Id. *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 169.

“E gli affondò i denti nel dorso”; “L’ebbe sopra di colpo. E sentì la faina addentarlo, aguzza e avida, al collo: e succhiare, succhiare...”<sup>21</sup>. Scorrendo i lemmi che maggiormente ricorrono all’interno della scrittura delle *Favole*, ci si accorgerà di come questi siano sintagmi facenti parte del campo semantico della crudeltà, di come siano glaciali, sino ai limiti della descrizione straniante: “lacerare”, “affondare”, “unghie” e “denti”, “mangiare”, “bastonate”, “paura”, “gelo”, “calci”, “disgusto”, “corpi straziati” e “succhiati”, “sbranati”<sup>22</sup>. La scrittura delle favole in superficie si caratterizza per una «classicità invocata fino al manierismo<sup>23</sup>» ma «dietro il rigore d’uno scrittore che (...) sin dalla sua opera prima, sceglie di battersi per la verità, contro l’ingiustizia e l’impostura, si può intuire una vena introversa e malinconica<sup>24</sup>» e questo rigore nasconde un substrato alimentato dal pensiero della morte: lo stesso pensiero che coglie il condannato – e con cui Sciascia si identifica – in un momento di pietà per il suo aguzzino, rispetto ad una sorte che tocca a tutti i viventi, la morte<sup>25</sup>.

È dunque da «un singolare e stretto legame tra il privato-esistenziale e la riflessione storica e pubblica<sup>26</sup>» che prende avvio la scrittura di Leonardo Sciascia. Nell’esperienza poetica *La Sicilia, il suo cuore* – schierandosi dalla parte dei più deboli e cercando di adeguare il più possibile le parole alla realtà<sup>27</sup> – il poeta dà forma all’angoscia antica di una terra che è alimentata da povertà e miseria, che è scenario metastorico per una meditazione esistenziale più ampia, segnata da una profonda desolazione<sup>28</sup>. Le occorrenze zoomorfe delle liriche sono utilizzate per accompagnare immagini di desolazione e di miseria, mettendo in forma – qui, come altrove – quell’idea di morte che percorre in un *continuum* tutte le sue opere<sup>29</sup>. Sciascia vorrebbe dar voce a questa angoscia antica, opponendovi una scrittura forte, in grado di rompere quel silenzio assordante sulle cose, ma si scontra con la difficoltà di rappresentare quel mondo all’interno del ritmo e della misura della lirica. Onofri sottolinea come molte liriche si caratterizzino per un andamento prosastico, per una vocazione a farsi racconto, vocazione che troverà i più alti

<sup>21</sup> G. SCALIA, *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, cit., pp. 152-3.

<sup>22</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 38.

<sup>23</sup> G. SCALIA, *Il primo lemma di Leonardo Sciascia*, cit., p. 153.

<sup>24</sup> N. ZAGO, *Il primo e l’ultimo Sciascia* (1990), in *L’ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1992, p. 146.

<sup>25</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 29.

<sup>26</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 39.

<sup>27</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 30.

<sup>28</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 39.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 42.

risultati nelle produzioni narrative successive<sup>30</sup>. Ma le considerazioni del critico sulla presenza all'interno della raccolta «di un lessico attinto ad una lingua anti-realistica, anti-prosastica, alta, che molto deve a Quasimodo (...), al Luzi di *La barca* e, in generale, ad una *koinè* latamente ermetica<sup>31</sup>», devono essere arricchite con le considerazioni di Fabio Moliterni, il quale sottolinea come la scrittura delle liriche presenti immagini e lessemi che sono riconducibili, al limite dell'espressionismo, ad un universo che è luttuoso, animalesco, «insieme metafisico, irrazionale e crudelmente realistico». Sono immagini che Sciascia ricava dalla geografia siciliana e popolare, che poi vedranno più compiuta rappresentazione, sia sul piano stilistico che su quello formale, nel successivo esordio narrativo<sup>32</sup>.

Sciascia, mosso da un'urgenza realistica, con le *Favole della dittatura* e l'esperienza lirica successiva, riesce a dare una prima razionalizzazione al mondo della Sicilia, mescolandovi una realtà irrazionale e luttuosa, che vede le sue più profonde radici dalle meditazioni sulle letture pirandelliane<sup>33</sup>: «Sentivo come una costrizione, come un'imposizione, di non potere vedere la vita – nell'immediatezza del luogo e del tempo in cui la vivevo e nel conseguente dislegare in più vasta e dolorosa meditazione – di non poter vedere la vita altrimenti di come [Pirandello] la vedeva...<sup>34</sup>». La scrittura di Sciascia nell'approdo alla stagione letteraria successiva cerca di cogliere «le cose di Sicilia» adottando registri e procedimenti stilistici che non saranno del tutto difformi dai modi e dalle forme dei primi esordi: da un lato, il registro comico-umoristico, il sarcasmo e l'umorismo contro il Potere; dall'altro la pietà e il sentimento tragico verso i deboli della terra<sup>35</sup>.

A questa altezza cronologica, come emerge da questa breve ricognizione circa il cammino di Sciascia verso il realismo, l'arte e la letteratura sono non solo in grado di rispecchiare la realtà, ma la intensificano e la potenziano, al punto tale che ne emerge una nuova, più vera di quella da cui deriva. Una concezione che vede nella scrittura la

---

<sup>30</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 32.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>32</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 42.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>34</sup> L. SCIASCIA, *Pirandello, mio padre*, in *Micromega*, n. 1, 1989, pp. 33-4, in F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 43.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 44.

possibilità di ordinare il caos della vita, concezione che Sciascia matura in questo percorso di chiarificazione letteraria<sup>36</sup>.

## 2.1.II. L'opera

Durante i primi anni Sessanta, la scrittura di Sciascia registra un interesse verso il rapporto con il reale e l'interesse per la storia, interesse che influenza il suo impegno civile così come ne sono influenzate le strutture tematiche, le scelte stilistiche e la forma dell'opera letteraria. Progressivamente vengono erodendosi e complicandosi le linee guida della poetica realistica che aveva caratterizzato la sua giovinezza, la vena civile si chiuderà in una dimensione intima, percorsa da sofferte inquietudini esistenziali<sup>37</sup>. Il suo storicismo dominato da note negative e l'illuminismo critico comportano in sede letteraria un'inchiesta ed un'investigazione letteraria attorno ai codici simbolici del Potere così come una ricognizione sui soprusi della storia<sup>38</sup>. Come precedentemente sottolineato, il razionalismo cui Sciascia era approdato derivava dall'aver scritto sempre mosso da una nevrosi da ragione, una ragione che – come proprio Sciascia affermò – camminava sull'orlo di una non ragione. Quest'ultima era percepita come una condizione patologica da cui uscire, e non come il presupposto per un'esperienza illuministica: era una ragione-valore, la ragione degli oppressi. Viene ridefinendosi il rapporto tra letteratura e realtà: tra una letteratura che tenta di dare un ordine razionale alla realtà ed una realtà che però è sempre più inadatta alla rappresentazione letteraria. L'autore aspira a redimire con la letteratura lo strazio ed i soprusi, strazio che però ai suoi occhi è irredimibile<sup>39</sup>. Per Sciascia la letteratura non solo è il mezzo attraverso cui è possibile una comprensione della realtà, ma è anche forma di consolazione rispetto al caos e al dolore da cui è dominata<sup>40</sup>. Il nucleo della scrittura di Sciascia è dunque da individuare nel suo «assillo morale, pedagogico e civile<sup>41</sup>»:

Tutto è legato, per me, al problema della giustizia: in cui si involge quello della libertà, della dignità umana, del rispetto tra uomo e uomo. Un problema che si assomma nella scrittura, che nella scrittura

---

<sup>36</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 37.

<sup>37</sup> F. MOLITERNI, *La nera scrittura: saggi su Leonardo Sciascia*, Bari, B. A. Graphis, 2007, p. 57.

<sup>38</sup> *Idem*, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 70.

<sup>39</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., pp. 39-41.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>41</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 69.

trova spazio o riscatto. E direi che il documento mi affascina – scrittura dello strazio – in quanto entità nella scrittura, nella mia scrittura, riscattabile<sup>42</sup>.

Si stavano venendo a delineare i poli fondativi della sua esperienza intellettuale: la sua concezione del reale e della storia ed il rapporto che la letteratura instaura con la verità e la giustizia<sup>43</sup>.

Ed è su questo sfondo che nasce *Il Consiglio d'Egitto*: opera da annoverare tra i risultati più alti della narrativa sciasciana, vertice della sua vena inventiva e creativa, il punto di partenza delle meditazioni che percorrono tutta la produzione letteraria dell'autore. Pubblicato nel 1963, l'opera narra le vicende, in una Palermo di fine Settecento, dell'abate maltese Giuseppe Vella e dell'avvocato Francesco Paolo Di Blasi. L'abate, fingendo di conoscere la lingua araba, falsifica due codici: il *Consiglio di Sicilia* e il *Consiglio d'Egitto*, i quali avrebbero dovuto chiarire l'origine e la legittimità di alcuni possedimenti feudali siciliani. Così facendo avrebbe fornito la presunta autorevolezza dei documenti storici utili alla battaglia contro i privilegi dei feudatari siciliani condotta dai viceré riformatori Caracciolo e Caramanico. Dell'impostura che passo dopo passo prende forma, Vella si approfitta, accettando i ricchi compensi che gli aristocratici gli garantiscono in cambio di ulteriori falsificazioni al codice a loro favore. L'abate, successivamente, una volta sostenuto un pubblico confronto con un vero arabista che cercava di denunciare la sua impostura, Hager, capisce che la stagione riformista sta concludendosi - dopo l'allontanamento da Palermo di Caracciolo e la morte di Caramanico. Decide quindi di confessare la sua impostura e accetta serenamente la prigione. Di Blasi, uomo di coscienza illuminista, libertino e poeta, in un primo momento sostiene la battaglia antifeudale grazie alla sua cultura giuridica, poi in un secondo momento – per combattere il viceré successivo Lopez y Rojo - organizza una congiura giacobina. Questa vedrà però la fine sul nascere, il 31 marzo 1795, mandando al patibolo l'avvocato Di Blasi<sup>44</sup>.

La vicenda dell'abate Vella, con la falsificazione linguistica che ne deriva e la ricostruzione della “truffa letteraria”, fanno sì che *Il Consiglio d'Egitto* sia un testo con

---

<sup>42</sup> *14 domande a Leonardo Sciascia*, a cura di C. Ambroise, in Leonardo Sciascia, *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 2000, p. XXI, in <https://www.amicisciascia.it/pubblicazioni/sintesi/item/157-edoardo-costadura-leonardo-sciascia-la-solitudine-del-maestro.html>.

<sup>43</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 73.

<sup>44</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 77.

funzione di archetipo, contenente in sé la *summa* del metodo e del laboratorio di scrittura dell'autore. Da intendersi come «l'opera più sciasciana di Sciascia, la più sottilmente autobiografica, ma anche un romanzo storico, romanzo di conflitti sociali: nelle intenzioni, nella forma e nella struttura<sup>45</sup>». Con l'impostura del Vella, Sciascia fornisce un'esemplificazione della nozione di letteratura che era venutasi maturando: questa quando non si piega ai giochi del Potere, non può essere considerata meramente come mezzo di denuncia ideologica. Il *Consiglio*, in qualità di testo letterario, può vivere come realtà in sé conclusa, all'interno della quale possono «pacificamente risolversi i contrasti della vita, medicarsi i dolori, sciogliersi le contraddizioni della natura e della storia» seguendo un ordine razionale – grazie all'aiuto di una menzogna, ma che può essere considerata come profonda verità<sup>46</sup>. Uno dei temi principali del romanzo è quello del rapporto tra letteratura e vita: Sciascia ha un'idea di letteratura come cosmo ordinabile da opporre al caos dell'esistenza, un cosmo «tanto libero limpido e razionale, quanto opaca costretta e irrazionale era la realtà in cui si era trovato a vivere<sup>47</sup>». Ecco, quindi, che l'antistoricismo dell'autore vede alla base una concezione della letteratura come luogo senza tempo, in cui i misfatti possono redimersi e gli enigmi della vita sciogliersi nella verità. Questa convinzione percorrerà tutta la sua scrittura, come ultimo segno di ottimismo, persino nei tempi del più estremo scetticismo radicale<sup>48</sup>.

Per il personaggio dell'Abate l'attività storiografica, e di conseguenza il mestiere dello storico, è pretesto per cui rischiare la vita stessa, per restituire il disordine dei secoli all'ordine, un'operazione che si basa sulla consapevolezza che la storia sia essa stessa impostura, e non è nient'altro che una giustificazione al fatto che il Potere si declini in sopruso e menzogna<sup>49</sup>:

«Tutta un'impostura. la storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. (...) Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? E i vostri avoli e trisavoli? ... Sono discesi a marcire nella terra né più né meno che come foglie, senza lasciare storia... C'è ancora l'albero, sì, ci siamo noi come foglie nuove... E ce ne andremo anche noi... L'albero che resterà, se resterà, può anche essere segato ramo a ramo: i re, i viceré, i papi, i capitani; i grandi, insomma... Facciamone un po' di fuoco, un po' di fumo: ad illudere i popoli, le nazioni, l'umanità vivente... La

---

<sup>45</sup> G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 1999, p. 35.

<sup>46</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 85.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 81-2.

storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle vostre viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà, nella storia?<sup>50</sup>»

Come si evince dal brano, la storia non esiste ed alla menzogna egli si oppone proprio con la menzogna. Nel momento in cui l'impostura che sta ordendo si rivela come il tentativo di trasformare il caos della storia in ordine della ragione, la sua vicenda diviene il tramite per indagare le condizioni di possibilità della letteratura<sup>51</sup>.

A questo punto è necessario chiedersi quale è il rapporto che intercorre tra i due protagonisti, alla luce della possibile attrazione tra gli opposti. I critici sono concordi nel ritenere che sussista un «duplice e inverso movimento del Vella in direzione del Di Blasi, del Di Blasi verso il Vella, nel senso di una reciproca accettazione e legittimazione<sup>52</sup>». È una contaminazione fra bene e male che porta ad una sovrapposizione e ad una messa in discussione della positività dell'uno sull'altro, e «anticipando le epifanie stranianti di *Todo Modo*» la coppia Vella-Di Blasi dà concretezza alla prassi sciasciana che consta nel dipingere i propri personaggi in una dimensione di ambivalenza<sup>53</sup>.

Da un iniziale momento in cui i due personaggi sono completamente differenti e contrapposti, finiscono poi per incrociare i loro percorsi, i rispettivi pensieri sulla vita, sulla storia e sul potere, finanche a riflettersi l'uno sull'altro. Sin dagli esordi, il Vella subisce l'attrazione per i valori morali di cui Di Blasi è portatore, una simpatia che comporta, nel loro analogo destino, l'aspirazione identica all'ordine e alla chiarezza. Traina ha sottolineato come, sia sul piano dei fatti storici, che su quello morale, una congiura fallita come quella del Di Blasi è quasi come la congiura fittizia del Vella, «un non senso»<sup>54</sup>. L'avvicinarsi dell'abate al giurista coincide con il rifiuto fermo della tortura, fino al punto di inviare al Di Blasi – in un atto estremo di pentimento – un commiato a riconoscimento della superiorità morale del giacobino<sup>55</sup>. Sino all'orrore ed alla disperazione nel vedere il giovane straziato ed invecchiato mentre sta per essere condotto a nuove torture:

---

<sup>50</sup> L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 59-60. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla CON.

<sup>51</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 83.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>53</sup> F. MOLITERNI, *La nera scrittura: saggi su Leonardo Sciascia*, cit., p. 61.

<sup>54</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 79.

<sup>55</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 87.

Per un attimo l'abate fu in preda allo spavento e all'orrore: l'uomo che laggiù lo salutava aveva i capelli bianchi. Dal nero del vestito, dal nero della carrozza e dell'ombra, quella imprevedibile canizie prendeva terribile risalto. L'abate non riusciva a distinguere i lineamenti del volto, ma sotto quei capelli bianchi sembravano prosciugati, rinsecchiti. (...) «Dio mio,» mormorò l'abate «Dio, Dio mio». Mai si era trovato di fronte alla vita con tanto spavento. Ricordava certe storie di persone che alla loro apparizione improvvisamente incanutivano: e che Di Blasi aveva visto l'uomo vivo mutarsi in fantasma maligno. (CON, p. 162)

In questo muto omaggio finale, emerge come i due protagonisti alla fine della vicenda siano arrivati ad apprezzarsi l'un l'altro, a riconoscere l'utilità dei loro operati.

Presenta simile natura l'avvicinamento del protagonista Di Blasi all'abate: sino al punto in cui l'avvocato, da difensore della verità, diviene sostenitore dell'impostura. La simpatia che nasce tra i due è destinata a tradursi in complicità, nel nome di un'eguale situazione di solitudine dell'uomo di fronte all'ingiustizia e al sopruso. L'impresa del Vella appare al Di Blasi come un'impresa memorabile, esito supremo di un «pensare per immagini» che scopriva giorno dopo giorno fare parte di se stesso:

«La menzogna è più forte della verità. Più forte della vita. Sta alle radici dell'essere, frondeggia al di là della vita». L'oscuro stormire degli alberi lungo la strada di San Martino si propagò alle più oscure fronde della menzogna. «Le radici, le fronde!»: con disgusto spesso si sorprende a pensare per immagini. (CON, pp. 114-5)

Il disgusto nei confronti della menzogna scomparirà del tutto dopo il fallimento della rivoluzione, successivamente alla consapevolezza che nulla possono i libri contro l'irrazionalità della vita, la violenza del Potere e nella drammatica certezza di aver tramato con il Vella, eguale impostura<sup>56</sup>. E proprio nei momenti della tortura che tale verità gli si palesa in tutta la sua evidenza:

L'abate Vella. «Ha declinato a suo modo l'impostura della vita; allegramente... Non l'impostura della vita: l'impostura che è nella vita... Non nella vita... Ma sì, anche nella vita...» I pensieri gli si fondevano nello svampare della febbre. «È stata un'impostura anche la tua, una tragica impostura». (CON, p. 149)

La coscienza di Di Blasi è «una coscienza che si spinge ormai, senza più remore, alle soglie di una disperazione esistenziale<sup>57</sup>». Ed è proprio ad uno dei personaggi dalla più ferrea fede illuministica che Sciascia affida il compito di essere portatore di una incrinatura della fede illuminista, una crepa attraverso cui si farà strada il pessimismo e

---

<sup>56</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 88.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 89.

lo scetticismo della tarda maturità. Dunque i due protagonisti alla fine di questo processo che porta al riconoscimento reciproco, sono anche i rappresentanti di quelle due idee di letteratura che hanno attraversato l'opera di Sciascia: da un lato la letteratura come mezzo per ricomporre le contraddizioni della vita, dall'altro la civile testimonianza di verità. Si legga il seguente passo che rende più chiaro il rapporto tra lo scrittore e i suoi personaggi:

«Questo non deve accadere a un uomo» pensò: e che non sarebbe più accaduto nel mondo illuminato dalla ragione. (E la disperazione avrebbe accompagnato e sue ultime ore di vita se soltanto avesse avuto il presentimento che in quell'avvenire che vedeva luminoso popoli interi si sarebbero votati a torturarne altri; che uomini pieni di cultura e di musica, esemplari nell'amore familiare e rispettosi degli animali, avrebbero distrutto milioni di altri esseri umani: con implacabile metodo, con efferata scienza della tortura; e che persino i più diretti eredi della ragione avrebbero riportato la questione nel mondo: e non più come elemento del diritto, quale almeno era nel momento in cui la subiva, ma addirittura come elemento dell'esistenza). (*CON*, p. 165)

In questo passo la speranza di Di Blasi viene cancellata nella prefigurazione degli atroci eventi del futuro, Sciascia interviene direttamente svalutando il valore della storia, come teatro di violenze ed orrori perpetrati dal Potere, nonché la stessa idea della storia che il Vella ha illustrato per giustificare la propria impostura<sup>58</sup>.

Sciascia carica i due protagonisti di messaggi ideali distinti: attraverso il personaggio positivo dell'avvocato, l'autore ha la possibilità di indagare la sorte di un intellettuale che ancora ripone fiducia nella giustizia e nella storia. Di fronte alla truffa del Vella, come individuato da Moliterni, può invece condurre una riflessione sul tema della riscrittura come inganno e impostura. I due personaggi, dunque, nella loro sostanziale diversità – che è sia ideale che esistenziale – rispecchiano «il pensiero dell'autore che si situa ora ai margini, ora al centro della scena<sup>59</sup>».

A Sciascia interessa mettere in forma la tragedia del Potere, «i suoi connotati metastorici» ed i suoi personaggi non hanno alternative: da un lato la loro libertà come individui, dall'altro la crudeltà dello Stato che manovra e governa gli individui senza consentire comportamenti arbitrari<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 90.

<sup>59</sup> F. MOLITERNI, *La nera scrittura: saggi su Leonardo Sciascia*, cit. p. 64.

<sup>60</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 92.

### 2.1.III. La scrittura dello strazio

Premessa importante per un affondo nella scrittura di Sciascia de *Il Consiglio d'Egitto* è costituita dal fatto che la rappresentazione del volto e degli istituti del potere ha sempre implicato – in Sciascia - un innalzamento del tasso di figuratività: un cortocircuito, tipico delle poetiche barocche, tra l'attrazione per l'aspetto materico delle cose e dei corpi, assunti nella loro natura sensoriale, ed il disvelamento del lato oscuro del reale<sup>61</sup>. Questa scrittura oltre ad un'estrema limpidezza e levigatezza formale - un'attitudine alla razionalità che vede le sue radici in Voltaire - mostra anche delle zone d'ombra: «l'ossessione sicilianamente barocca della morte» e la tendenza malinconica che, arrivando fino all'inquietudine, percorse tutta la sua vita, sono «le polveri tragico-barocco-grottesche<sup>62</sup>» di Sciascia, il rovescio della sua ossessione per la ragione che lo tormentava<sup>63</sup>.

In un'ottica che guardi anche al complesso del suo percorso conoscitivo e letterario, sia sul piano storico che su quello ideologico, si conferma l'emergere di un turbamento percettivo, che denota tutta la complessità del rapporto che Sciascia intrattiene con una realtà che avverte come violenta e distorta, disarmonica. Questa realtà è tale in quanto pervasa dal male e dal caos, da forme private e storiche di ingiustizia e dai soprusi del Potere. Sciascia nel trasportare sul piano letterario questa fenomenologia, ricorre ad una scrittura intrisa di figuratività animale, a tratti squallida e violenta; e avvolge la costruzione narrativa del testo in un'aria di mistero e di lutto<sup>64</sup>. *Il Consiglio*, presenta una scrittura che si misura con il lato ferale della Storia, una Storia che è tale perché percorsa da orrori e soprusi che non potranno mai essere mutati. Nella narrazione della sua Sicilia, viene descritta una terra che è culla di un Potere velenoso e violento che egli indaga mosso da una volontà di denuncia civile e di attendibilità polemica. Tuttavia questa indagine è turbata da un sentimento luttuoso del reale, che nasce dalla consapevolezza che i volti che il Potere incarna sono violenti e malvagi. Volti che assumono all'interno della sua

---

<sup>61</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, in *Critica letteraria*, pp. 725-740, volume 181, fascicolo IV, anno 2018, pp. 734-5.

<sup>62</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 829.

<sup>63</sup> G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 15.

<sup>64</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 54.

scrittura sembianze zoomorfe, in un degrado che accomuna natura e storia, declinandosi in una «fenomenologia dell'esistenza materiale<sup>65</sup>».

La Storia e il Potere cui Sciascia dà corpo sono descritti ricorrendo a scene dense di espressività che descrivono con ricchezza barocca il martirio, lo strazio e il dolore del corpo. L'esplosione formale che Calvino auspicava Sciascia riuscisse a liberare all'interno della propria scrittura, vede i suoi momenti più alti all'interno delle meditazioni sul Potere. Una prima esplosione formale avviene nella descrizione del corteo funebre del viceré, il principe di Caramanico, ed in questa scena la nota grottesca e barocca sta a segnalare la vacuità del governo del viceré, il quale era stato mandato a Palermo per rimediare alle attività riformiste del predecessore. Lo sguardo onnisciente di Sciascia si focalizza sullo sfarzoso corteo funebre, e mette in luce da un lato come la processione riesca a «commuovere le viscere dei bottegai e dei vastasi» e dall'altra come la rappresentazione del corpo del viceré, colto per frammenti, risulti degradato da solenne a carnevalesco<sup>66</sup>:

Un battaglione di cavalleria apriva il corteo. Tra due ali di alabardieri, solo al centro della strada, con passo lento e con faccia inespressiva, camminava il capitano della città. Appresso venivano i nobili, vestiti come lui di nero (...). Seguiva un battaglione di fanteria e la banda musicale del corpo, dai cui ottoni vibrava, a commuovere le viscere dei bottegai e dei *vastasi*, una straziante marcia funebre. Poi la Compagnia dei Bianchi, quella della Carità, quella della Pace; i figliuoli dispersi, bastardi di ruota ed orfani; i cappuccini, i benedettini, i domenicani, i teatini; il capitolo e il clero della cattedrale; i cantori di cappella, col torcetto acceso in mano, che levavano lugubre coro; gli alabardieri di palazzo; la bassa servitù con livrea abbrunata che recava le due casse, una rivestita di nero e l'altra di rosso, su cui spiccavano gli stemmi dei d'Aquinio. (CON, p. 83)

Dalla descrizione del corteo funebre dell'ultimo viceré riformatore, il principe di Caramanico, si possono osservare alcuni degli elementi peculiari della scrittura sciasciana: la tendenza alla descrizione di fatti o persone con immediata evidenza rappresentativa e la tendenza alla disposizione per accumulo e la cattura degli elementi visivi e cromatici. Sciascia sembra restituirci un'immagine distaccata della scena, un racconto oggettivo, quasi come fosse un erudito; eppure, l'incedere in dettagli iconici e stranianti quali la faccia inespressiva del capitano della città, il suono degli ottoni che fa vibrare le viscere e il lugubre coro, smascherano il grottesco della scrittura e la sua natura

---

<sup>65</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 70.

<sup>66</sup> M. MARSILIO, *Perché leggere questo libro: Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia*, in <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/834-perché-leggere-questo-libro-il-consiglio-d'egitto-di-leonardo-sciascia.html>.

profondamente ambigua e mortuaria<sup>67</sup>. Il tasso di figuralità si carica grazie alla sintassi franta e spezzata, si noti l'utilizzo quasi ossessivo delle virgole e delle pause forti, grazie all'accostamento di intensificatori aggettivali – che altrove arriveranno ad essere dittologie o tricolon asindetici - e da periodi costruiti in un susseguirsi di frasi nominali e di forme ipotattiche a spirale<sup>68</sup>.

Ma è proprio nelle pagine che descrivono il supplizio di Di Blasi, nello strazio del corpo, nell'eroica resistenza del pensiero, che emerge con forza l'ambivalente attrazione da parte di Sciascia per i due poli del barocco e dell'illuminismo<sup>69</sup>. Il Potere, all'interno del romanzo, può accettare tutto, anche l'impostura dei falsi codici, ma non i crimini contro lo stato. E in una scena che è una «vera e propria iconografia del dolore<sup>70</sup>», Sciascia descrive gli elementi dello strazio fisico che si uniscono a metafore ed analogie ricercate:

«Hai scritto che la tortura è contro il diritto, contro la ragione, contro l'uomo: ma su quello che hai scritto resterebbe l'ombra della vergogna se tu non resistessi... Alla domanda *quid est quaestio?* hai risposto in nome della ragione, della dignità: ora devi rispondere col tuo corpo, soffrirla nella carne, nelle ossa, nei nervi; e tacere...» (...) Il dolore colava nella sua mente come inchiostro, ad accecarla. Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore: grave di racimoli, incommensurabile. I racimoli di sangue, l'oscuro sangue dell'uomo. 'Nella tortura l'uomo perde la nozione del proprio corpo: tu non lo riconosceresti più, il tuo corpo, nelle tavole del Vesalio, nella iatropologia dell'Ingrassia; e tanto meno nella creazione d'Adamo che è in Monreale. Il tuo corpo non ha più niente d'umano: è un albero di sangue... Bisognerebbe farla provare ai teologi, ché finalmente capiscano che la tortura è contro Dio, che devasta l'immagine di Dio che è nell'uomo...'. Di colpo precipitò in un mare buio, il cuore come un'ala spezzata. Quando riebbe la luce, era di nuovo davanti al tavolo dei giudici: i suoi piedi toccavano la terra, l'onda del dolore gli batteva soltanto, ardente e violenta, sui polsi. (CON, p. 137)

La scrittura dà voce ad una vera e propria allucinazione: il reale, grazie a espressioni grottesche, assume forme dissonanti e visionarie perché sottoposto ad un processo di personificazione e deformazione: «Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore», «Il tuo corpo non ha più niente di umano: è un albero di sangue», «Di colpo precipitò in un mare buio, il cuore come un'ala spezzata». Il sentimento del sublime ed il lirismo si rovesciano nel loro contrario: il grottesco; e come Andrea Battistini ha

---

<sup>67</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 733.

<sup>68</sup> B. PISCHEDDA, *Cecchi e Sciascia. «Una grossa partita di debito» in Todo Modo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, pp. 153-166, volume VII, 2017, p. 161.

<sup>69</sup> M. MARSILIO, *Perché leggere questo libro: Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia*, in <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/834-perché-leggere-questo-libro-il-consiglio-d'egitto-di-leonardo-sciascia.html>.

<sup>70</sup> L. SPALANCA, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2012, p. 76.

individuato per una parte della letteratura barocca, emerge forte un «*pathos* metafisico<sup>71</sup>».

Ed ancora, si noti la scena in cui vengono descritti i piedi di Di Blasi dopo aver subito il fuoco, Sciascia utilizza un lessico che rinvia allo strazio culinario, la sintassi della frase è spezzata e il ritmo sembra scandito dal ribollire della sgugna. La coordinazione per asindeto, ricca di pause forti, crea uno spezzato ritmico che quasi sembra voler imitare il dolore ed i pensieri che si susseguono nella mente dell'avvocato:

Si tolse le scarpe: e il sollievo che ne ebbe fu come il respiro di chi emerge dall'acqua a prender forza per rituffarvisi, ch  ora bisognava togliere le calze, dal sangue e dal pus aggrumate ai piedi; (...) Quando tornarono a guardarlo, Di Blasi non aveva pi  le calze, i suoi piedi colavano un verdastro glutine. (...) il lezzo di quel marcio, mescolandosi all'odore di lardo squagliato, gli dava il voltastomaco. Il lardo squagliato, bollente, sarebbe stato questa volta l'elemento della tortura (...). Nella tannura il lardo, ormai liquido, gorgogliava. Quel greve odore di cucina nella camera di tortura un po' lo distraeva dal feroce dolore. C'era qualcosa di grottesco, di ridicolo, in quegli uomini, sbirri e giudici, che si muovevano attorno al lardo che squagliava: cos  come in cucina le donne, all'ultima scanna del porco, preparando la sgugna. (CON, p. 164-5)

Ne *Il Consiglio d'Egitto* il corpo registra il diverso *status* che assume un uomo di fronte al Potere, sia esso vittima o carnefice. I corpi vivono, godono e soffrono, secondo una logica che   determinata dal Potere. A tal proposito, si guardi all'evoluzione intellettuale dell'abate: questa va di pari passo con il procedere della sua impostura e si manifesta anche in una continua scoperta dei sensi e della sensualit . Traina ha sottolineato che la vita del Vella si apre ad una dimensione mondana che gli consente «di indulgiare sui piaceri della memoria, sui sapori, gli odori, i colori, sulla bellezza dei paesaggi o delle donne». Nel suo corpo si agitano il travaglio di una casta formalit  che   pervasa per  da una subdola carnalit  e sensualit . Egli non riesce ad abbandonarsi materialmente agli appetiti carnali, preferendo una contemplazione fantasticante o da *voyeur*:

Una pausa di ricreazione: la cioccolata calda, il soffice pandispagna che le monache della Piet  non gli facevano mancare; e la soddisfatta presa di tabacco; e i quattro passi nell'orto che ancora luceva di brina e aveva fiato di grata umidit . In quei momenti i sensi di don Giuseppe, svegliati dal pandispagna delle monache, dal colore e dalla consistenza pi  che dal sapore, si inebriavano: quel

---

<sup>71</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti e immagini*, cit., p. 119. Nell'analisi di Battistini il «*pathos* metafisico»   da intendersi nella misura in cui l'uomo di fronte alle scoperte scientifiche del Seicento, accrebbe quel sentimento di sgomento e di ammirazione perch  non si trattava pi  di semplici manufatti umani, sebbene portentosi nella possibilit  di essere al tempo stesso padroneggiati dall'uomo, ma di sensazioni che coinvolgevano a livello emotivo, perch  oscure ed impalpabili. In Sciascia questo *pathos* si manifesta nei momenti ad alta tensione contenutistica, in cui da un acceso lirismo si precipita nel grottesco.

mondo che veniva declinando come impostura si sollevava come ondata di luce a investire la realtà, a penetrarla, a trasfigurarla. Sugli elementi dell'acqua, della donna, della frutta sorgeva la dolcezza del vivere: e Don Giuseppe vi si abbandonava come il governatore o l'emiro di cui quotidianamente inventava l'esistenza. (CON, p. 33)

L'abate per compensazione gode sensualmente d'una passeggiata, d'un bagno, d'un caffè; Sciascia, infatti, trasforma la descrizione del bagno di Vella in «un elegantissimo esercizio di ironia svagatamente erudita» che non trascura però il punto cardine, la sensualità<sup>72</sup>:

Decise di fare un bagno: avvenimento non meno raro di quelli che il Piazzesi spiava nei cieli equinoziali. (...) E il bagno era una piccola morte: il suo essere vi si scioglieva, il corpo diventava una spuma di sensazioni. Deliziosamente avvertiva di peccare. (...) Se proprio non potete fare a meno di immergervi nudi nell'acqua, diceva il padre della Chiesa, non toccate però il vostro corpo mentre state a mollo. (CON, p. 122)

Per l'abate Vella la gloria e il Potere sono suggellate da un bagno in cui il corpo diviene «spuma di sensazioni» nel peccaminoso vagheggiare lo sguardo di una donna<sup>73</sup>. Il godersi il mondo e se stesso in modo perverso, il fingere con il suo corpo facendo la parte dell'uomo in punto di morte, collocano il Vella nel dominio della violenza e del Potere: non la violenza che subisce il Di Blasi nella tortura, ma quella egli esercita sui codici e quindi investe l'ordine simbolico<sup>74</sup>.

In questa ricorrente attenzione ai sensi ed al corpo, quest'ultimo è da intendersi nella duplice accezione di luogo di sofferenza e di godimento: a tal proposito il personaggio del Di Blasi ci viene descritto in una scena eroticamente elaborata - intrisa di sensismo settecentesco - che in un gioco di rimandi colti alla pittura dell'epoca, celebra in un' «estetica della dissonanza<sup>75</sup>» il contrasto di amore carnale e suggestioni mortifere. Come individuato da Andrea Battistini, è tipica della letteratura barocca l'alternanza intenzionale degli opposti nella quale «Adone con il suo eros si ricongiunge a *Thanatos*<sup>76</sup>». Sciascia, come in un'epifania perturbante, carica la sensualità carnale della scena di un presagio sinistro di dolore, in uno straniante gioco di parole<sup>77</sup>:

---

<sup>72</sup> G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, cit., pp. 65-6.

<sup>73</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 91.

<sup>74</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., pp. 106-7.

<sup>75</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 738.

<sup>76</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti e immagini*, cit., p. 11.

<sup>77</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 55.

Di Blasi si avvicinò a riguardare la miniatura, tornò con gli occhi al quadro vivente. Si chinò a baciare la nuca, le spalle; la sua mano corse leggera su quel corpo caldo e liscio, su e giù, indugiando ad ogni morbida attaccatura, ad ogni piega, quasi a farne disegno su una materia preziosa e docile. «Perfetto» disse. «Ma questo non è nel quadro» protestò lei: ma gli si voltò di faccia. Le labbra socchiuse, i seni pesanti (...). Poi, riemergendo a quella luce di lacca e d'oro, lei domandò: «Il pittore, come si chiama il pittore?». «Boucher, mi pare: François Boucher» e in piedi, guardandola, distesa ora sul dorso, non più nella grazia del quadro vivente ma disarticolata nel soddisfatto languore, pensò: 'François Boucher: *boucher, boucherie, vucciria. Vucciria*. Il mistero che è in ogni lingua: per un francese i quadri di questo pittore, così luminosi, così sensuali, così pieni di gioia, forse avranno una sfumatura, appena una sfumatura, di macelleria, di *vucciria*. Io, pur conoscendo il francese, sto pensandoci ora: il nome Boucher fino a questo momento è stato per me incanto, desiderio...' (CON, p. 62)

Di Blasi, nel contrasto creato da Sciascia tra l'eleganza della costruzione lessicale e dei costrutti sintattici accostati al dialettalismo, precipita nella consapevolezza che questo «soddisfatto languore» rischia di essere turbato dal presagio della tortura: le parole infatti rimandano all'immagine dello strazio delle carni che lo aspetterà poco dopo. Egli in un gioco mentale associativo, collega il nome Boucher – per analogia etimologica – alla parola *vucciria* (macelleria) quasi a prefigurare la tortura cui è destinato. Il pensiero – prima ancora della scrittura – fa scivolare il piacere nel suo contrario, il dolore<sup>78</sup>. Ad emergere è quindi è una carnalità forte, che vive in universo dettato dal caos, che oscilla tra la vita e la morte, tra la luce e le ombre. La scena è descritta facendo ricorso ad uno stile elencatorio, la punteggiatura serrata spezza la frase e le anfore presenti nel testo scandiscono il gusto per il catalogo e per l'accumulo di particolari anatomici o apparentemente insignificanti<sup>79</sup>; si noti a tal proposito il passo successivo: «Cominciò a rivestirsi. Lei lo guardava, di tra le ciglia socchiuse, con un certo divertimento: un uomo che si veste ha qualcosa di ridicolo; troppi ganci, troppi bottoni; e poi le fibbie; e poi lo spadino (CON, p. 62)».

Le pagine che descrivono l'incontro tra Di Blasi e l'amante sono molto interessanti da un punto di vista intertestuale in quanto consentono di individuare degli elementi ritornanti all'interno della scrittura sciasciana. L'alternanza degli opposti tipicamente baroccheggiante non si gioca solo a livello della singola scena ma anche ad un livello più ampio: l'aggettivo «disarticolato» in riferimento al corpo della contessa disfatto dall'eros appena consumato, ritorna in una scena di morte, in particolare nella descrizione del corpo assassinato di Don Gaetano in *Todo Modo*<sup>80</sup>. Ulteriore motivo di

---

<sup>78</sup> G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, cit., pp. 55-6.

<sup>79</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 738.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 738.

interesse è il flusso di pensieri che nasce dalla parola *vucciria*. Una digressione etimologica è infatti presente anche ne *Il Cavaliere e la morte*: il Vice da «due tazze di denso caffè<sup>81</sup>» si interroga sull'etimologia di *scanaturi* - in siciliano lo scannatore è colui che di mestiere fa lo sgozzatore. Le due digressioni presentano affinità e differenze: si discostano l'una dall'altra in quanto nascono da due diverse situazioni, la prima è originata da una situazione erotica mentre la seconda da un altro tipo di piacere, il caffè; entrambe però hanno per oggetto una parola che rinvia grottesco, sia *vuciria* che *scanaturi* hanno il medesimo ambito semantico del dolore fisico<sup>82</sup>.

*Il Consiglio* sperimenta un modo di vivere il reale che sembra agitato da un «duplice eccitamento»: se da una parte prende forma in inquietanti «deliri sensorii» la materialità «succosa e sanguinante<sup>83</sup>» di tutto ciò che rappresenta tramite la scrittura; dall'altra i processi che mettono in atto la metamorfosi, coinvolgono tutti i regni della vita, da quello animale a quello vegetale<sup>84</sup>. Infatti, per riuscire a trasportare nel romanzo l'elemento metamorfico, come ha individuato Moliterni ricorrendo agli studi di Andrea Battistini sul barocco, Leonardo Sciascia ricorre all'«estetica della profusione»: un *topos* letterario tipico della letteratura barocca che consta nel riservare una particolare attenzione a dettagli organici e inorganici<sup>85</sup>.

La letteratura barocca – come emerge dagli studi di Battistini – è dominata da due fuochi di attrazione che si attraggono e respingono a vicenda<sup>86</sup>: ecco dunque che all'interno del *Consiglio* ne vengono accolte tutte le suggestioni: una scrittura che dà voce alla sofferenza fisica e al martirio, che cede al fascino della natura vivente, ma allo stesso tempo si abbandona all'istinto e il senso di morte; tutto ciò concorre a renderlo un vero e proprio esercizio di stile barocco<sup>87</sup>. Nel Barocco, infatti, vengono esibiti gli aspetti più crudi del martirio, della tortura e dell'agonia, mostrando una sensibilità per la condizione tragica dell'uomo, la cui morte viene esaltata nei suoi aspetti di violenza e crudeltà<sup>88</sup>. L'autore ricorre alle tecniche dello spezzato ritmico, ad una punteggiatura aspra e serrata,

---

<sup>81</sup> L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988, p. 28. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *CAV*.

<sup>82</sup> G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, cit., p. 28.

<sup>83</sup> G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 75.

<sup>84</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 730.

<sup>85</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti e immagini*, cit., p. 61.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>87</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 731.

<sup>88</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti e immagini*, cit., p. 104.

calando le descrizioni in una «fantasmagoria metamorfica e sensoriale, nella quale l'esuberanza delle cose è inscindibile da un sapore amaro di caducità<sup>89</sup>»:

Disteso sul tavolaccio, si guardava in iscorcio i piedi, che ne uscivano fuori non perché il tavolaccio fosse corto ma perché vi si era disteso in modo che non lo toccassero: i piedi informi come le zolle che si attaccano agli arbusti sradicati, sanguinolente e gommose zolle di carne. E facevano lezzo di unto bruciato, di decomposizione. Ma come, guardando così disteso, tra l'occhio e i piedi gli pareva ci fosse irreale distanza, così era distante il dolore. Pensava a quei vermi che stanno interrati nell'umido: tagliati in due, ciascuna delle due parti continua a vivere; e così si sentiva, una parte del suo corpo viva soltanto del dolore, l'altra della mente. Solo che l'uomo non è un verme, anche i piedi appartengono alla mente: e quando i giudici l'avrebbero di nuovo chiamato, avrebbe dovuto riconquistare questa parte del suo corpo ormai così lontana, quasi recisa. (CON, p. 147)

Si notino l'enfasi e l'insistenza sui dettagli macabri, l'inserimento di figure animali (“pensava a quei vermi che stanno interrati nell'umido”), una scrittura che grazie all'utilizzo di metafore vegetali ed al ricorso ad un lessico di derivazione botanica (“arbusti sradicati”, “zolle di carne”, “recisa”) è materica e sensoriale. Onofri sottolinea come la presenza di verbi espressivi, che Sciascia utilizza molto di frequente, sia da considerare dei validi indicatori a registrare la volontà dello scrittore di dominare la propria inquietudine esistenziale, come a fissare in modo definitivo il caos che governa la vita, affinché possa per un momento risolversi nell'ordine della ragione<sup>90</sup>.

È interessante notare come l'espressione “in iscorcio” ritorni successivamente nel romanzo *Todo Modo* nel momento in cui Sciascia ci fornisce la descrizione del primo cadavere. I due passi presentano assonanze e dissonanze: in ambedue l'espressione è inserita all'interno della descrizione di una condizione fisica, Di Blasi infatti si trova sdraiato su un tavolo e si osserva i piedi dopo aver subito la tortura, il dolore trasporta il giurista in un delirio sensorio, al punto che paragona il suo corpo a quello di un verme reciso a metà che tuttavia continua a vivere. In *Todo Modo* l'espressione descrive il punto di vista del pittore rispetto al cadavere, “in iscorcio” la materialità del morto gli appare ancora più morta. Per quanto riguarda l'aspetto lessicale, anche in questo caso i passi condividono la medesima predilezione per le immagini zoomorfe e per l'utilizzo di un lessico botanico: ne *Il consiglio d'Egitto* Sciascia ricorre all'immagine di vermi, di arbusti sradicati e di zolle di terra, mentre in *Todo Modo* il pittore indulge con lo sguardo su gechi e moscerini. Ulteriore punto di contatto è la meditazione più profonda che entrambi i

---

<sup>89</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 731.

<sup>90</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 55.

protagonisti conducono dopo l'iniziale esperienza più sensoriale e carnale: Di Blasi nel percepire il dolore afferma come una parte del suo corpo – quella dei piedi - sia viva solo grazie al dolore, un dolore che gli fa percepire la sua esistenza; l'altra parte del corpo invece – quella non ancora sottoposta alla tortura – è viva grazie alla mente, questo contribuisce a far precipitare il protagonista nella consapevolezza di una scissione. Anche in *Todo Modo* il passo si conclude con una meditazione più profonda: il pittore, partendo dall'osservazione di gechi e moscerini, «in una rivelazione di orrore<sup>91</sup>» si interroga sul contributo all'ordine e al disordine che tali moscerini e gechi possono dare. Ma se in entrambi i passi “in iscorcio” è inserito all'interno di una descrizione dominata dalla morte, dal dolore e dallo strazio, sostanziale differenza è lo stato di avanzamento di questa atmosfera mortifera: Di Blasi sta affrontando la tortura e “in iscorcio” osserva il preludio della sua morte, in *Todo Modo* il pittore “in iscorcio” si rende conto di quanto la morte sia ancora più presente e “viva”.

Nel *Consiglio* la memoria culturale barocca emerge violentemente nel momento in cui la scrittura indaga una realtà in cui il reale si carica di una valenza simbolica ulteriore: i termini di paragone zoologici – che oscillano tra lo sguardo ironico, umoristico ed una ambientazione più desolata e violenta -, il fascino per i dettagli (la letteratura barocca è infatti una «letteratura di comportamento visivo<sup>92</sup>»), rendono la scrittura un mezzo per cogliere il lato più disarmonico e animalesco dell'esistenza<sup>93</sup>. Una fitta rete di riferimenti al mondo animale tesse il romanzo e si insinua all'interno della costruzione dei personaggi e delle azioni: “e c'era poi quel Rosario Gregorio come un mastino pronto ad addentare, a fare strazio” (p. 31 ); “tu non vuoi né mangiare né lasciar mangiare, sei un cane d'ortolano, un rognoso, impastato, arrabbiato cane d'ortolano” (p. 48); “«Quale rivoluzione? A voi pare che ci sia una rivoluzione nell'aria?» e comicamente il Meli levò la testa, come un cane cirneico, ad annusare” (p. 55); “indicò don Giuseppe Vassallo che, dando il braccio alla giovane moglie, faceva la sua passeggiata: e pareva un granchio attaccato a un pulito ramo di corallo” (p. 53); “Nel cortile grande, nera come uno scarafaggio sulla ghiaia luminosa, una carrozza l'aspettava” (p. 161);

---

<sup>91</sup> L. SCIASCIA, *Todo Modo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 56. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *TOD*.

<sup>92</sup> E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, cit., p. VIII.

<sup>93</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 57.

Questo dualismo della scrittura, giocato tutto nell'alternanza tra una scrittura baroccheggiante ed un'attitudine alla limpidezza formale, trova concreta manifestazione nelle pagine in cui l'avvocato Di Blasi, cerca di far fronte alla tortura aggrappandosi ai suoi studi:

Davanti ai giudici, toccava ai piedi esprimere la serenità, la forza della mente: i piedi che già per sette volte, *qual suole il fiammeggiar delle cose unte*, avevano subito la tortura. E il diciannovesimo dell'*Inferno* l'aveva aiutato a sopportare, e altri versi di Dante, dell'Ariosto, del Metastasio: forme di quel maleficio in cui i giudici, non a torto, credevano. Lo avevano aiutato anche i giuristi della tortura, il Farinaccio e il Marsili: il ricercare nella memoria le loro definizioni, il loro stolto giudizio. (CON, p. 148)

In questo passo il ricordare puntualmente i testi letterari e filosofici aiuta il protagonista a sostenere la violenza; questo procedimento, come ampiamente dimostrato da Ricciarda Ricorda, rientra in quella «retorica della citazione»: Sciascia ricorre alla citazione perché lo ritiene lo strumento privilegiato per far fronte ad un dissidio interno al personaggio. In questo caso, infatti, l'avvocato subisce una sorta di sdoppiamento: due parti si contrappongono l'una sull'altra, l'una dominata dalla paura irrazionale e dagli istinti, l'altra dal pensiero e dalla ragione, da una lucidità mentale che gli permette di vivere le pulsioni nella corretta dimensione. È dunque a questo livello che Sciascia inserisce la citazione, la quale è avvertita come una manifestazione dell'essere vivi, del riuscire a resistere alla morte<sup>94</sup>. Nei passi precedenti le citazioni sono la concretizzazione dell'attività del pensare, un'attività che per Di Blasi coincide con il vivere stesso: la mente e il linguaggio del giurista agiscono per meglio resistere e per sopravvivere con dignità. In mezzo al dolore più atroce, emerge l'allucinata lucidità con cui il condannato affronta la tortura, confermando ancora una volta il suo materialismo<sup>95</sup>:

Il dolore fisico, la mutilazione o la minorazione del corpo, danno alla solitudine una qualità assoluta, recidono anche quegli esili fili che nel più profondo dolore dell'anima pure riusciamo a mantenere tra noi e gli altri... hai detto dell'anima... Davvero puoi ancora pensare all'anima, se la tortura ti ha dimostrato che il tuo corpo è tutto? Il tuo corpo ha resistito, non la tua anima. E il tuo corpo, la tua mente, tra poco... *Mas tú y ello juntamente en tierra en humo en polvo en sombra en nada*... Ancora un poeta: un poeta che non amavi poi molto. Ma ora li ami tutti: sei come un ubriacone che non distingue più i vini. Il fatto è che stai amando ora la vita come non l'hai mai amata, come mai hai saputo amarla. «Ora sai che cos'è l'acqua, la neve, il limone, ogni frutto, ogni foglia: come se tu ci fossi dentro, come se tu fossi la loro essenza». Erano le cose del suo desiderio, della sua febbre: le ciliege che cominciavano ora a rosseggiare tra il verde intenso del fogliame, le arance che ormai si

<sup>94</sup> R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in *Studi Novecenteschi*, pp. 59-93, vol. VI, numero 16, anno 1977, p. 72.

<sup>95</sup> G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, cit., p. 56.

facevano rare e avevano più dolce sapore, come di passito; e i limoni, i limoni e la neve: i bicchieri appannati di gelo, l'acuto profumo... Vide il chiostro di San Giovanni degli Eremiti, i cedri così grossi e pesanti che ad impedire si staccassero dall'albero erano tenuti da piccole reti. Il chiostro di San Giovanni, la chiesa, le cupole rosse, i grandi alberi col loro fragrante carico. 'Non li vedrai più'. (CON, p. 149)

Alcune pagine prima Sciascia aveva infatti affermato che il maleficio, la magia che rende vana la tortura altro non era che il pensiero<sup>96</sup>: «I giudici che credono nella questione sanno che ci sono dei malefizi che la rendono inefficiente (...). Ma non sanno che questi malefizi altro non sono che il pensiero. (CON, p. 138-9) ». Ed a questa resistenza mentale che Di Blasi oppone alla morte imminente concorrono dei veri e propri processi logici come «Devi pensare, se vuoi resistere, devi pensare». Queste libere associazioni, i ricordi le divagazioni, le citazioni a memoria, contengono *in nuce* un sistema conoscitivo di matrice saviniana, con cui Sciascia costruirà le sue opere più tarde. Inoltre a questa matrice saviniana, si aggiunga la componente nichilista, come approdo ultimo dopo il materialismo: testimonianza ne sono i versi di Góngora che affiorano alla mente del condannato. Infine, quello che è poi un flusso di coscienza passa – come avverrà ne *Il cavaliere e la morte* - in un catalogo mentale sofferto dei piaceri, di colori, di profumi, di elementi naturali della cui bellezza la morte successivamente lo priverà<sup>97</sup>.

#### 2.1.IV. La morte: fermo resistervi del pensiero

La morte, ne *Il Consiglio d'Egitto* si declina in due forme distinte che allo stesso tempo si compenetrano tra loro. Una prima forma è quella in cui la morte è concepita come una forza cui resistere. La morte del Di Blasi, da un iniziale momento in cui viene percepita come soluzione – per il suo essere una buona-morte in quanto data dall'abbassarsi della mannaia – si smorza subito dopo nel definire l'atteggiamento del protagonista. Per l'illuminista reo di Stato la morte non è una soluzione, ma una nemica cui tentare di opporsi con la forza del pensiero ed il razio cinio: «ed era l'uomo che ci voleva, poiché a stare ventiquattro ore in sua compagnia anche la morte finiva con l'apparire una soluzione. Ma Di Blasi voleva rendersi alla morte non come ad una soluzione (CON, p. 167)». Nel non arrendersi alla morte il giurista dedicherà le ultime

---

<sup>96</sup> R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 72.

<sup>97</sup> G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, cit., p. 57.

ore della propria vita a comporre dei versi, dimostrando che «a tutte le alienazioni ci si può opporre, tranne che a quella del linguaggio<sup>98</sup>»:

Di Blasi disse che voleva da scrivere, che era suo desiderio mettere sulla carta volontà e sentimenti che quelle estreme ore, gli dettavano. In verità non aveva niente da scrivere, quelle ore avrebbe preferito passarle in solitudine. (...) Poiché sentiva di non potere e di non dovere scrivere le cose vere e profonde che gli si agitavano dentro, Di Blasi prese a scrivere dei versi. L'idea che si aveva allora della poesia gli consentiva il pensiero che in essa si potesse anche mentire. Oggi l'idea della poesia non ce lo consente più, forse ancora ce lo consente la poesia stessa. (*CON*, p. 167)

Questa opposizione è confermata dal fatto che anche dopo aver subito la tortura, egli a se stesso ripete «il fatto è che stai amando ora la vita come mai l'hai amata, come mai hai saputo amarla (*CON*, p. 149)». A tal proposito Ambroise nota che «tra il martire di qualsiasi chiesa, anche laica, e l'istituzione esiste una complicità al di là del dissenso: ambedue credono che ha senso il *patire*, morte inclusa<sup>99</sup>». Ma il giurista, scontrandosi con il Potere, nega fino in fondo la positività della sofferenza perché sa che il martirio non lo riscatta da nulla. Egli non è un martire che con il suo sacrificio dà valore all'idea, ma bensì è il testimone della stupidità della tortura, ovvero di quanto aveva combattuto nei suoi scritti facendo uso della ragione<sup>100</sup>. Egli, scontrandosi con il potere, nega l'ideologia della «Passione» individuata da Claude Ambroise, che è espressione del potere. Il torturato non ha più alcuna dignità, ma diventa il protagonista di una liturgia del potere che è sempre uguale a se stessa.

Ambroise ha infatti sottolineato come alla sfera dei supplizi appartenga la Passione, e di conseguenza la tortura. Questa può essere vissuta, rivissuta o recitata, è uno spettacolo che è regolato da un terrore controllato. Chi subisce la Passione, inoltre, non si oppone ad essa, non guarda dritto in faccia alla morte perché quest'ultima è già programmata e la vittima la pre-vede. Subire la Passione, e quindi la morte, significa guardare a se stessi dal punto di vista della morte, far coincidere il proprio sguardo con il suo<sup>101</sup>. La passione è sempre voluta dalle istituzioni: lo Stato, la Chiesa, la Mafia o la Famiglia. Viene quindi ad assumere in questo modo uno sguardo pubblico: sia per la vittima che per chi ne segue il percorso. Lo sguardo è quello dell'istituzione stessa che infligge la morte, in quanto nell'istituzione e in chi è spettatore, il condannato legge la propria morte<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> C. AMBROISE, *La Passione*, cit., p. 132.

<sup>99</sup> C. AMBROISE, *La Passione*, cit., p. 133

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 127.

Per Sciascia la liquidazione della morte ad un evento privo di importanza è l'estremo oltraggio all'idea del diritto; questo oltraggio consiste nel porre una distanza tra chi vede, decide e materialmente esegue la morte di un uomo e colui che quella morte la sta subendo, con tutta l'angoscia di una morte anonima, «nell'impossibilità di dire “io muoio”»: la negazione di un *io* che vuole morire *io*<sup>103</sup>». Di Blasi all'interno del romanzo ha pietà nei confronti del servo che tiene in mano il bacile che dovrà raccogliere la sua testa caduta, perché in quell'evento è umiliata per ben due volte la dignità umana. Ma il giurista pensa anche che nei propri confronti sia stata consumata un'ulteriore ingiustizia, poiché gli viene concesso di morire per decapitazione mentre ai suoi compagni più poveri viene destinata la forca. Per lui, in quanto difensore dell'uguaglianza sociale, è una condanna a una “morte di classe” che sugella ancora una volta la distinzione servo-padrone<sup>104</sup>.

Ed in questo quadro si inserisce il secondo aspetto in cui la morte ne *Il Consiglio* si presenta: una morte spettacolarizzata. È una morte dove si gioca il diritto di morire, doppia in quanto priva l'uomo della possibilità di poter scegliere “io muoio”. La morte data come pena infatti espropria l'uomo della sua morte che dovrebbe essere - per l'individuo che ne fa esperienza - l'ultimo atto cosciente di vita<sup>105</sup>. E la morte spettacolarizzata del Di Blasi, in una piazza, di fronte al pubblico in visibilio, è la dimensione in cui meglio si manifesta il Potere: la sua dimensione teatrale, di «contemplazione della morte<sup>106</sup>»:

Il palco era addobbato a nero, c'erano pronte le nere candele che sarebbero state accese intorno al suo cadavere. Avevano apparato la morte in condecenza del suo rango. C'era anche il servo in livrea di lutto della sua casa, che teneva in mano il grande bacile d'argento in cui la sua testa sarebbe caduta. (...) Si avvicinò al servo, gli posò una mano sulla spalla: «Quando sarà il momento» gli disse «chiudi gli occhi». (...) Ora aveva di fronte il boia: un uomo di forte complessione, ma in quel momento come rannicchiato in sé, intimidito e impacciato. (...) Perciò gli si avvicinò a balbettare: «Voscenza mi perdoni». «Pensa alla tua liberà» lo rincuorò il condannato. (CON, pp. 169-170)

Si inseriscono in questa seconda declinazione della morte come spettacolarizzata, anche le pagine che descrivono il corpo del Caramanico in mezzo alla piazza durante il corteo:

---

<sup>103</sup> E. PELLEGRINI, *Leonardo Sciascia. La morte come pena*, cit., p. 200.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>106</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 93.

Adagiato su una bara coperta da un drappo di seta e d'oro, don Francesco d'Aquinio, principe di Caramanico, viceré di Sicilia, pareva un otre a metà sfiatato cui avessero sovrapposto la cerea insegna di due mani incrociate e applicata una testa tutta naso, da carnevale. (...) Era una giornata di gennaio calda che sembrava d'estate. Il principe di Caramanico se ne andava, dopo quasi dieci anni, con più fasto di com'era venuto. Il suo lungo vicereame, apertosi, col Caracciolo ministro a Napoli, (...) poco a poco si era spento nell'apatito rispetto del vecchio ordine, delle vecchie consuetudini. Un vicereame che finiva a coda di sorcio: e per il Caramanico stesso e per il popolo siciliano. (...) In quel momento, nella classe alta e nella plebe combinandosi il gusto della fastosa solennità col sincero rimpianto per un uomo che amava riscuotere il consenso di tutti, Palermo era in lutto. (*CON*, p. 84)

Anche nella descrizione della morte del principe di Caramanico Sciascia utilizza una metafora zoomorfa («un vicereame che finiva a coda di sorcio»), del resto i riferimenti zoomorfi sono ricorrenti in tutta la scrittura sciasciana; si sofferma sull'aspetto «tutto naso» del principe e ne restituisce al lettore un'immagine grottesca. L'autore fa precipitare la situazione di lutto e di dolore in una dimensione altra, straniante, in quanto la morte non viene più colta nella dimensione di dolore ma viene restituita in una dimensione carnevalesca «pareva un otre a metà sfiatato». A dare concretezza alla scena concorrono i dettagli che danno immediata chiarezza rappresentativa, come l'accuratezza nella descrizione degli elementi visivi e cromatici: si noti a tal proposito «una bara coperta da un drappo di seta e d'oro». Sciascia ne aveva in qualche modo preannunciato la morte qualche pagina prima:

Il viceré stava nel palco centrale, circondato dalle più alte cariche del Regno. Pareva dormisse. Ma i grevi lineamenti del volto, resi più gravi dall'evidente vecchiaia e dall'apparente sonno, a momenti si animavano di un sorriso ironico, dall'arguto lampeggiare dello sguardo. Guardando la platea Di Blasi credeva di scorgere, sotto le alterne apparenze di noia e di ironia, la profonda malinconia di quell'uomo. Acutissima, pensava il giovane avvocato, doveva essere in un uomo simile la coscienza della sconfitta e della morte. E tuttavia, pensava Di Blasi, un uomo simile non poteva sentirsi sconfitto. Quel che lasciava di durevole era affidato alla coscienza avvenire, alla storia. (*CON*, pp. 71-2)

È interessante notare il fatto che nel descrivere i lineamenti del viso del viceré, l'autore abbia caratterizzato il personaggio come immerso in uno stato di apparente sonno, ai fini di evidenziarne «i lineamenti più gravi resi evidenti dall'apparente sonno (*CON*, p. 71)». La dimensione onirica è una condizione che ritorna spesso all'interno del romanzo, sia nei flussi di coscienza allucinati del Di Blasi sotto tortura, i quali sono calati in un regime discorsivo onirico, sospeso tra il sonno e la veglia<sup>107</sup>, sia nei momenti che precedono la morte, momenti in cui il protagonista – insieme al lettore – sta prendendo a

---

<sup>107</sup> F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, cit., p. 736.

poco a poco coscienza della morte imminente. Si noti a tal proposito il momento in cui Di Blasi, esausto dalla tortura subita, ormai in prossimità della morte «cominciò a svolgere la loro difesa lucidamente: finché doloroso e diaccio il sonno si dislagò su di lui; e nel sonno ancora continuava a coglierne gli echi, i frantumi (CON, p. 150)». E ancora, una metafora onirica è presente nella scena in cui avviene la perquisizione a casa del Di Blasi da parte dell'avvocato fiscale Damiani, presentatosi insieme ai suoi *sbirri* per arrestare il *reo di Stato*. In quel momento il protagonista giunge alla consapevolezza de «il destino, il dolore e la morte cui la sua vita è sempre stata legata (CON, p. 130)» e nel dolore di questa consapevolezza madre e figlio tacitamente si danno un ultimo saluto:

Ma donna Emmanuela capiva anche che il figlio voleva in quel momento allontanarla, che un uomo ha diritto di star solo quando è di fronte al proprio destino; quand'è di fronte al tradimento, allo sbirro, alla morte. Disse: «Vado di là: mi farai chiamare, se avrai bisogno di me». Si voltò per uscire. «Grazie» disse il figlio. E fu la parola che per gli anni che le restarono da vivere nel suo cuore germogliò di un lungo, interminabile, folle colloquio. Sulla soglia si fermò per un momento. 'Non ti voltare' pregò silenziosamente il figlio. Il cuore gli batteva come nei sogni quando sull'orlo di un baratro ci si aggrappa a un esile ramo, a un cespuglio. Chiuse gli occhi: e quando li riaprì lei non c'era più, per sempre. (CON, p. 130)

Caratteristico il lessico vegetale ancora una volta che ritorna («germogliò», «ci si aggrappa a un esile ramo, a un cespuglio») e dà concretezza visiva alla scena. Il riferimento al sogno in questo passo è teso a sottolineare il momento drammatico, la percezione del dolore e della separazione imminente dalla madre. Sebbene la madre rimanga ancora nel mondo cui il *reo di Stato* si sta lentamente staccando, il mondo dei vivi, essa è ritratta nell'ambito della morte: «una statua di cenere che di vivo aveva la febbrile ansietà dello sguardo (CON, p. 129)». Teme infatti Di Blasi che la madre «conformi il proprio atteggiamento e pensiero alla visione di lutto e dolore» di cui si sta segnando la propria esperienza di vita. Tuttavia Donna Emmanuela – così chiamata nel testo, per nome in modo tale da metterne in risalto la nobiltà – sa assumere una posizione di duplice distanziamento: sia nei confronti del proprio trascorso sia nei confronti del figlio, a cui riconosce il diritto all'assoluta solitudine nel momento in cui si sta abbandonando alla morte, mentre per lei germoglierà la vita proprio dall'ultima parola del figlio prima della morte<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> C. AMBROISE, *La Passione*, cit., p. 131.

All'interno della medesima scena viene rappresentato nell'istante in cui scivola verso la morte, la frase conclusiva del capitolo è infatti «Imbecille, pensò Di Blasi, e non capisci che sto cominciando a morire (CON, p. 131)». L'insulto è diretto a Damiani, il quale fraintende la pedata con cui Di Blasi fa crollare una pila di libri durante la perquisizione. Ambroise ha evidenziato come il gesto non è da interpretarsi nell'ottica dell'arresto, ma va interpretata in funzione dei pensieri e dei sentimenti che in quel momento sta provando il giurista ed agitano la sua anima. Egli infatti, mentalmente, si sta ritirando dalla situazione cui è precipitato: una volta visto il destino che si sta compiendo, si stacca dalle persone e dalle cose che lo tengono ancora legato alla vita. Nello specifico, le persone cui si sta staccando sono solo la madre, mentre le cose sono i libri:

‘I libri, i tuoi libri’ si disse Di Blasi, ad irridere se stesso, a ferirsi. ‘Vecchia carta, vecchia pergamena: e tu ne facevi una passione, una mania... Per questa gente hanno meno valore che per sorci, i sorci almeno li mangiano: e anche per te, ora; non ti servono più, ammesso che ti siano mai serviti; che ti siano mai serviti se non per ridurti a questa condizione. E avresti dovuto lasciarli in ogni caso: ora o tra vent’anni, a un parente, a un amico, a un servo... (...) Guardateli bene, per l’ultima volta... Ecco gli *Opuscoli* in cui hai scritto dell’uguaglianza degli uomini; ecco il *De Solis* che ti ha fatto sognare l’America; ecco l’*Enciclopedia*: uno due tre...’ contò i volumi man mano che gli sbirri venivano ad ammucciarli, ‘ecco l’Ariosto: *Oh gran contrasto in giovenil pensiero, Desir di laude et impeto d’amore!*... Ma non questi versi, non questi... Ed ecco Diderot, cinque volumi, Londra 1773’. (CON, p. 131)

Nel proseguire l’analisi di Ambroise, il quale focalizza il suo discorso sulla Passione, egli afferma che i libri del Di Blasi sono la sua passione: *vecchia carta, vecchia pergamena: e tu ne facevi una passione, una mania*, i libri del giurista si configurano dunque come ciò che lo condurranno alla morte, quella disumana coincidenza dello sguardo che la vittima rivolge a se stessa nel momento della morte; la passione infatti dà consistenza agli eroi sciasciani<sup>109</sup>.

La morte, dunque, in molte opere di Sciascia, è un atto di espropriazione della libertà dell’individuo da parte del Potere. E l’autore con la scrittura cerca di rendere dignità a quei corpi degradati e reificati ma che sono abitati da pensieri potentissimi: come il Di Blasi, che allo strazio ed al dolore riesce a conferire positività con il suo fermo resistervi. In particolare si noti la sequenza finale del romanzo, che vede in scena il forte materialismo del Di Blasi che tenta di resistere alla morte: il ruolo del carnefice è affidato a un boia-capraio che Sciascia carica di un sentimento grottesco non tanto mirando ad un

---

<sup>109</sup> C. AMBROISE, *La Passione*, cit., p. 131.

abbassamento comico della scena, quanto piuttosto per sottolineare il degrado arcaico che avvolge gli uomini la cui ragione civile è stata sconfitta<sup>110</sup>: «pregava il suo Dio, il Dio delle capre e del malocchio, che gli desse la mano ferma a recidere la corda, che la mannaia cadesse bene. Fu esaudito (CON, p. 170)».

Sebbene *Il Consiglio d'Egitto* rappresenti *in nuce* la manifestazione della sconfitta della ragione, il resistere alla morte da parte del Di Blasi è valutato positivamente: egli infatti «uomo di tenace concetto» è ancora disposto a lottare per una società giusta proprio perché illuminata da una laica razionalità. Tuttavia *Il Consiglio* può essere riletto in funzione di un progressivo e costante ridimensionamento della fiducia nelle forze razionali, il fatto che lo stesso Di Blasi venga ucciso – oltre a significare il duro resistere alla morte – indica anche che tutti i valori di cui era portatore il giurista, perdano fiducia. Sarà con i romanzi più tardi, in particolare con *Todo Modo*, che si mostrerà la sconfitta della ragione, «la realtà tutta sfugge al controllo razionale» e si mostra dominata da forze che l'uomo non può governare<sup>111</sup>.

## 2.2. *Todo Modo*

### 2.2.I. Uno sguardo d'insieme

Nella celebre intervista *L'abitudine di morire* che Francesco Madera fece a Leonardo Sciascia, il giornalista definì *Todo Modo*<sup>112</sup> (1974) come « il carro funebre di trent'anni di vita italiana<sup>113</sup>»; anche in quest'opera, come altrove, l'attacco di Sciascia è rivolto ai vertici di governo ed al Potere democristiano. Il romanzo giallo che Sciascia presenta non è strettamente una parodia, si presenta invece come uno «scherzo in relazione al genere poliziesco», è un romanzo la cui metafora politica rende misterioso l'intreccio e, come nota Traina, *Todo Modo* è un «romanzo arduo, scritto e strutturato con

---

<sup>110</sup> F. MOLITERNI, *La nera scrittura: saggi su Leonardo Sciascia*, cit. p. 99.

<sup>111</sup> R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 86.

<sup>112</sup> Una curiosità: Italo Calvino dopo aver letto il manoscritto di *Todo Modo* per Einaudi, scrisse una lettera a Sciascia (Parigi, 5 ottobre 1974) elencandogli una lunga lista di soluzioni possibili rispetto al finale del romanzo. Calvino, infatti, non riusciva a trovare una spiegazione pienamente soddisfacente al mistero in modo definitivo, tuttavia non si sa che risposta gli venne data da Sciascia. I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1252-1255.

<sup>113</sup> F. MADERA, *L'abitudine di morire*, in «Epoca», XXVI, 8 febbraio.

maestria, ma che richiede lettori e interpreti pazienti. Fin dal titolo, ricavato dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Layola, si comprende la carica metafisica del romanzo: «un giallo metafisico», nella definizione di Pasolini, ma anche «una metafora profondamente misteriosa, come ricostituita in un universo che elabora fino alla follia i dati della realtà<sup>114</sup>». Da leggersi come una metafora politica, e come una profonda critica nei confronti della corruzione della chiesa cattolica, l'opera è una eccezionale testimonianza del momento storico in cui è stato scritto: la composizione avviene quando Sciascia è particolarmente attento all'influenza del cristianesimo, ma soprattutto della chiesa cattolica, nella vita degli individui e dello stato<sup>115</sup>.

Quanto viene narrato all'interno del romanzo nasce da un'esperienza realmente vissuta da parte dell'autore durante un soggiorno nell'albergo Emmaus, nel periodo degli esercizi spirituali cui si dedicavano ex allievi salesiani, che Sciascia ci informa essere «quasi tutti notabili della Democrazia Cristiana». Di questa permanenza egli dà testimonianza in un articolo per il «Corriere della Sera» facendone una descrizione che è molto simile a quella che compare in *Todo Modo*: «La sera, tutti insieme, recitavano il rosario: andavano su e giù nello spiazzo avaramente illuminato, a passo svelto, con dei dietrofront improvvisi, confusi, aggrovigliati (...). E in quel momento, anche chi (come me) li vedeva nell'abbietta mistificazione e nel grottesco, scopriva che c'era qualcosa di vero, qualcosa che veramente attingeva all'esercizio spirituale, in quel loro andare su e giù nel buio, in quel biasciare preghiere, in quel confondersi e aggrovigliarsi: quella nota di isteria, di paura; quasi per un attimo si sentissero, disperati, nella confusione di una bolgia, sul punto della metamorfosi. Appunto come nella dantesca bolgia dei ladri. E che l'attimo potesse diventare l'eternità<sup>116</sup>.».

Interessante è l'osservazione di Daria Farafonova che individua in *Todo Modo* il momento più alto di quel movimento di Sciascia verso il mistero: egli nel condurre la sua ricerca sulle zone più in ombra dell'uomo trasporta nella scrittura una predilezione per il paradosso, per l'ambiguità e la contraddizione che però vengono attenuati da un estremo rigore intellettuale e da una lucida razionalità. La fede nelle capacità della *ratio* si attenua

---

<sup>114</sup> P. P. PASOLINI, *Il buono e il cattivo nell'universo di Sciascia*, in A. MOTTA, *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, Lacaita Editore, 1985, p. 314.

<sup>115</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 223.

<sup>116</sup> L. SCIASCIA, *Nero su nero*, in *Opere*, a cura di P. Squillaciotti, vol. II, p. 945.

quindi con la forte sensazione di un senso di mistero che l'uomo conserva in sé<sup>117</sup>. Lo stesso Alberto Moravia, nel suo discorso *in mortem* dell'amico, riconobbe questo mistero nella parabola del suo *iter* spirituale: definendolo come un «illuminista alla rovescia» poiché «procedeva con il metodo opposto<sup>118</sup>» a quello di Voltaire. Se il filosofo francese si muoveva procedendo dal mistero per giungere alla razionalità ed alla verità; Sciascia invece compie il movimento opposto: dalla razionalità al mistero<sup>119</sup>.

Romanzo da cui qualsiasi discorso interpretativo non è esente dal passare, «romanzo-crocevia» - nella definizione di Fabio Moliterni – sin dalla lettura delle epigrafi iniziali dà prova della sua complessità. È lo stesso Sciascia che nell'intervista di Madera fornisce le chiavi di lettura delle citazioni, definendole come «un'*overture* in un'opera musicale: un annuncio di temi, una confidenza preliminare al lettore<sup>120</sup>». Le citazioni che aprono il romanzo sono rispettivamente tratte dal *De mystica theologia* di Dionigi Areopagita e dalla *Storia della mia vita* di Casanova:

Poiché invero la causa buona di tutte le cose è insieme esprimibile con molte parole, con poche e anche con nessuna, in quanto di essa non vi è discorso né conoscenza, poiché tutto trascende in modo sostanziale, e si manifesta senza veli e veramente a coloro che trapassano tanto le cose impure che quelle pure, e in ascesa vanno oltre tutte le cime più sante, e abbandonano tutti i lumi divini e i suoni e le parole celesti, e si immergono nella caligine, dove veramente sta, come dice la Scrittura, colui che è sopra tutte le cose... E diciamo che questa causa non è né anima né mente; che essa non ha immaginazione né opinione né ragione né pensiero, e non è né ragione né pensiero; non si può esprimere né pensare (...). Non è scienza e non è verità, né potestà regale né sapienza (...) Non è niente di ciò che appartiene al non-essere e neanche di ciò che appartiene all'essere: né gli esseri la conoscono, com'è in sé, così come essa non conosce gli esseri in quanto esseri. Di lei non si dà concetto né nome né conoscenza; non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità...<sup>121</sup>

Lasciò cadere l'ultimo velo del pudore, citando San Clemente d'Alessandria<sup>122</sup>.

Per quanto riguarda la prima citazione, il lettore si ritrova inserito in un'atmosfera di sacralità: la causa di tutte le cose può essere infatti compresa solo da chi trapassa la vita

---

<sup>117</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, in *Lettere italiane*, pp. 152-172, vol. 68, n. 1, anno 2016, p. 156.

<sup>118</sup> A. MORAVIA, *Un illuminista alla rovescia*, «Corriere della Sera», 21 novembre 1989. La citazione è riportata in G. S. SANTANGELO, *Leonardo e la statua. Note di lettura su Sciascia e l'Illuminismo*, cit. a p. 106, in *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, a cura di M. Simonetta, Milano, La Vita Felice, 1996, pp. 85-120.

<sup>119</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 156.

<sup>120</sup> F. MADERA, *L'abitudine di morire*, cit.

<sup>121</sup> DIONIGI AREOPAGITA, *De Mystica theologia*.

<sup>122</sup> CASANOVA, *Storia della mia vita*.

terrena per abbandonarsi ad una vita di tipo ascetico. Questo primo aforisma introduce una situazione ambigua che è lontano sia nello spazio che nel tempo; il secondo aforisma è posto invece agli antipodi rispetto al precedente: se la prima citazione fa riferimento allo «spiritualismo» che caratterizza la figura del pittore, la seconda citazione di Casanova serve ad introdurre la figura di Don Gaetano. Egli è dominato da un «materialismo edonista<sup>123</sup>» e – nella definizione che ne dà Traina – è il «Casanova della teologia», che svela la corruzione dell'istituzione che rappresenta, la Chiesa<sup>124</sup>. Intestazione, dunque, che cela la contraddizione e la provocazione di Sciascia: fino a che punto all'interno del romanzo, la Chiesa, e la politica che si lega ad essa, arriverà per affermare se stessa?<sup>125</sup>.

L'incipit del romanzo presenta invece un'estesa citazione del saggio «*Una giornata*» di Pirandello di Giacomo Debenedetti:

«A somiglianza di una celebre definizione che fa dell'universo kantiano una catena di causalità sospesa a un atto di libertà, si potrebbe» - dice il maggior critico italiano dei nostri anni - «riassumere l'universo pirandelliano come un diurno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell'*uomo solo*» (*TOD*, p. 3)

Debenedetti nel suo saggio ritiene che i personaggi di Pirandello conducano la loro esistenza inseriti in un eterno presente, una condizione che uccide le dimensioni della musica, ovvero la memoria. Sciascia della citazione del critico preleva fundamentalmente il concetto di «uomo solo»: il pittore è un uomo solo che ripercorre tutta la sua esistenza *da solo*, poiché nato e vissuto «in luoghi pirandelliani, tra personaggi pirandelliani, con traumi pirandelliani (*TOD*, p. 3)». Il romanzo in un certo senso può essere letto come il risultato di quel percorso verso l'atto di libertà che sin dall'esordio viene annunciato: un esperimento artistico con cui il protagonista, «dopo aver percorso *à rebours*, la catena della causalità» riesce a manifestare il suo libero arbitrio sul pianto individuale. Lo stesso atto di libertà che, attraverso un espediente metaletterario, realizza lo stesso Sciascia costruendo un giallo senza soluzione<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 178.

<sup>124</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 223.

<sup>125</sup> A. LANZA, *Sciascia, il terrore, il Potere (1971-1988): Il contesto, Todo modo, L'affaire Moro, Il cavaliere e la morte*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Pisa, a.a. 2014-2015, supervisor C. Benedetti, R. Donnarumma, p. 54.

<sup>126</sup> D. FARAFONOVA, «*E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile*». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 154.

Ricciarda Ricorda, nel suo studio circa l'importanza delle citazioni nell'opera di Sciascia, esamina come questa citazione posta in *exergo* valga ad individuare un secondo piano della narrazione - che corre parallelamente a quello dell'azione - proiettandola in uno spazio ed in un tempo altri. Da una parte c'è la descrizione delle vicende, quindi la narrazione, con gli esercizi spirituali cui partecipano gli uomini politici; dall'altra parte Sciascia conduce una meditazione sulla corruzione di una classe politica ormai logora e giunge ad indagare l'eterno problema del destino dell'uomo. Le vicende dei personaggi, inseriti in un contesto cronologicamente databile (anni Settanta) e in una situazione geografica definita (l'Italia), sono continuamente riportate ad una dimensione esistenziale. Dimensione in cui la sconfitta della ragione - che Sciascia aveva individuato come tratto saliente della Sicilia e forse dell'Italia tutta - finisce per coincidere con il riconoscere i limiti dell'individuo<sup>127</sup>.

Ma si ponga ora l'attenzione alla trama: unico romanzo scritto in prima persona, accoglie su di sé la proiezione dello stesso autore che, nelle vesti del pittore, dialoga con don Gaetano. Siamo nell'eremo di Zafer, trasformato in un albergo, ove ogni anno si radunano politici democristiani, alti prelati industriali e ogni genere di potenti perché facciano esercizi spirituali e organizzino nuovi giochi di potere. Si affidano a don Gaetano, prete luciferino, uomo tanto colto quanto spregiudicato, che tiene in pugno i suoi ospiti e prova ad esercitare su di loro il suo fascino intellettuale. A capitarvi per caso è l'io narrante, un pittore ricco e famoso, assolutamente laico, ma incuriosito da quanto sta per iniziare nell'albergo. Anch'egli in un primo momento cederà alle fascinazioni cattoliche del prete e successivamente assisterà anche ad un triplice omicidio: un deputato, poi in un secondo momento un avvocato ed infine, morirà anche don Gaetano. La polizia e la magistratura sembrano però non avere voglia di indagare e il pittore lascerà l'albergo dopo aver detto al procuratore Scalambri di aver ucciso il prete. Scalambri, antico compagno di scuola del pittore, interpreta la battuta ddi quest'ultimo come un paradosso e lo lascerà andare. Il romanzo vede a conclusione una lunga citazione della *sotie* di André Gilde, *I sotterranei del vaticano*<sup>128</sup>.

Un primo motivo di interesse lo suscita il fatto che il romanzo sia scritto in prima persona, e questo fa sì che il lettore sia reso profondamente partecipe agli eventi narrati,

---

<sup>127</sup> R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., pp. 59-60.

<sup>128</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 221.

l'autore non dirige più gli eventi da fuori, ma si fa lui stesso personaggio: «Sciascia scrittore/pittore narra/rappresenta in prima persona tirandosi dietro il lettore<sup>129</sup>». Compartecipazione che trova ulteriore conferma se si guardano i caratteri specifici della vicenda. *Todo Modo* ha una precisa limitazione nello spazio e nel tempo, ne derivano dunque una maggiore concentrazione narratologica ed un ritmo più serrato. La vicenda si svolge in un arco di sei giorni, ed il tempo è scandito dal succedersi giornaliero della colazione e del pranzo; lo spazio è circoscritto all'eremo-albergo di Zafer ed al vasto spiazzale antistante con brevi incursioni nella radura del bosco oltre lo spiazzale. Ne deriva un'azione fortemente connotata a livello visivo – tipico della scrittura sciasciana è il procedere per immagini – e ciò consente al lettore di focalizzare l'attenzione su di uno spazio ristretto. Il lettore risulta quindi colui che osserva e vede l'azione acquisendo così un ruolo attivo nella narrazione<sup>130</sup>.

Il primo tratto eccentrico dell'opera di Sciascia è che il compimento del primo omicidio è ritardato fino a metà dell'opera, di conseguenza, la scrittura propriamente poliziesca si manifesta più tardi. Allo stesso modo è inusuale l'identità di chi esercita il ruolo dell'investigatore: il pittore protagonista, colui che molto probabilmente risolve il caso, trasformandosi anche nell'assassino di don Gaetano. Ma la maggiore anomalia in *Todo Modo* è la determinazione dei moventi, è quasi impossibile per il lettore capire chi sia stato l'assassino dell'onorevole Michelozzi e dell'avvocato Voltrano: se sia stato Voltrano ad uccidere Michelozzi, o se sia stato solo testimone del delitto consegnandosi in questo modo a morte certa, se abbia inventato tutto per poi ricattare o se, infine, l'omicida coincida con il mandante: quindi don Gaetano. Egli, data la dinamica del primo omicidio, non può esserne l'autore materiale, mentre manca di un alibi per il secondo. Tuttavia, l'arma del primo delitto sarà rinvenuta a fianco al suo cadavere, e sembra in questo modo definirlo inequivocabilmente come l'artefice<sup>131</sup>. Ugualmente anormale è l'identità di chi esercita il ruolo dell'investigatore: riprendendo il *topos* del narratore-assassino in *The Murder of Roger Ackroyd* di Agatha Christie<sup>132</sup>, Sciascia non fa penetrare il lettore nel suo laboratorio di scrittura, perché il vero esercizio spirituale deve essere

---

<sup>129</sup> S. ACANFORA, *Strutture ideologiche e strutture formali in «Todo Modo» di Leonardo Sciascia*, in *Esperienze Letterarie*, pp. 107-114, p. 109.

<sup>130</sup> *Ivi*, cit., pp. 108-9.

<sup>131</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 171.

<sup>132</sup> Sciascia nel 1975 scrisse la prefazione al volume di Christie per gli «Oscar Mondadori», in M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit. p. 170.

compiuto da chi legge, percorrendo il percorso proposto dall'io narrante per giungere poi alla consapevolezza che la scrittura-lettura di *Todo Modo* altro non è che la meditata uccisione di don Gaetano, ed è questo l'esercizio spirituale che viene proposto<sup>133</sup>.

Sciascia fonda la sua opera su un grottesco capovolgimento di ruoli: l'ecclesiastico don Gaetano assume vesti diaboliche ed inscena il suo tentativo di seduzione intellettuale laico pittore, cogliendo quest'ultimo in un momento ascetico della sua vita, di ricerca interiore di nuovi scopi e di nuova ispirazione<sup>134</sup>. L'autore inserisce tutta la vicenda in un'ambientazione priva di coordinate spazio-temporali e non a caso ha scelto un protagonista anonimo. L'autore ha prestato molti tratti di sé al protagonista di *Todo Modo*, a partire dalla cultura sterminata, sino al laicismo che lo fa resistere alla "tentazione" cattolica inscenata dal prete "demoniaco"; «Ma perché non farne uno scrittore?»<sup>135</sup>. Traina afferma che Sciascia non ha mai ceduto per intero il ruolo di portavoce, preferendo distribuire tra tutti i suoi personaggi le proprie convinzioni. Inoltre, la soluzione dei vari enigmi deve essere letta non solo tramite la letteratura ma anche attraverso la pittura: ovvero mediante i riferimenti pittorici presenti all'interno del romanzo e attraverso la progressiva «riappropriazione della propria ispirazione da parte del pittore-narratore<sup>136</sup>».

In apertura del romanzo il protagonista decide di affrontare un viaggio in totale solitudine, indossando «le vesti pirandelliane dell'uomo solo». L'artista sta affrontando un momento di crisi interiore e professionale, sente quindi il bisogno di uscire da una «catena di causalità» poiché in apprensione per la sua condizione di libertà<sup>137</sup>:

Per dirla più semplicemente: non avevo impegni di lavoro o sentimento; avevo quel tanto, poco o molto (ma fingevo fosse poco), che mi consentiva di soddisfare ogni bisogno o capriccio; non avevo né un programma né una meta (se non quelle, fortuite, delle ore dei pasti e del sonno); ed ero solo. Nessuna inquietudine, nessuna apprensione. Tranne quelle, oscure e irrimediabili, che ho sempre avute, del vivere e per il vivere; e vi si innestavano e diramavano l'inquietudine e l'apprensione per l'atto di libertà che dovevo pur fare: ma leggere e leggermente stordite, come mi trovassi dentro un giuoco di specchi, non ossessivo ma luminoso e quieto come l'ora e i luoghi che percorrevo, pronto a ripetere, a moltiplicare, quando sarebbe scattato, quando avrei voluto farlo scattare, il mio atto di libertà. (*TOD*, p. 4)

---

<sup>133</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 155.

<sup>134</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 223.

<sup>135</sup> *Idem*, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 143.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>137</sup> I. PUPO, *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli, Liguori, 2011, p. 64.

Ivan Pupo ha notato che il protagonista non è solo figura dell'uomo pirandelliano, ma insieme è un brancatiano avventuriero: egli è alla ricerca di una verità interiore che gli restituisca l'identità e la vena creativa. Una ricerca interiore che lo porta su un'automobile, «in sostituzione all'anacronistico cavallo», all'*Eremo di Zafer 3*, secondo la riformulazione del *topos* – caro a Borges e a Calvino lettori di Ariosto<sup>138</sup> - dei sentieri che si biforcano. Sembra dunque che in qualche modo *Todo Modo* presupponga una *quête*: la ricerca che i cavalieri erranti della tradizione medievale e rinascimentale affrontavano<sup>139</sup>. Del resto, come il critico ha argomentato, tutto il romanzo è basato - sul piano dell'intreccio – su di una ricerca: quella del colpevole; ricerca che si traduce anche in una escursione che è poi mentale da parte del pittore: egli dice di aver sviluppato l'ipotesi sul primo delitto mentre disegnava e la sua «mente vagava sul terreno davanti all'albergo (*TOD*, p. 108)». Ricorrendo al saggio di Georg Simmel dedicato all'avventura, Pupo estrapola un'affascinante chiave di lettura per l'inchiesta del pittore di *Todo Modo*: «È vero che la forma dell'avventura, nella sua accezione più vasta, consiste nell'uscir fuori dall'insieme concatenato della vita<sup>140</sup>». L'avventura, afferma Simmel, è strettamente connessa con il sogno e l'avventuriero è sostanzialmente estraneo a se stesso; una concezione, questa, che è facilmente adattabile ai temi pirandelliani e quindi sciasciani dello sdoppiamento e della fuga da sé:

Quanto più un'avventura è "avventurosa", quanto più dunque soddisfa il suo concetto, tanto più è "onirica": essa si distacca a tal punto dal centro dell'io e da quello svolgimento del Tutto Vitale che quest'ultimo tiene unito, che ci è più facile pensare all'avventura come a un'esperienza vissuta da un altro. Infatti, che l'avventura stia al di là di questo Tutto, che gli sia anzi divenuta estranea, lo dice il fatto che attribuirle un soggetto diverso dall'io sarebbe cosa compatibile con il nostro sentimento<sup>141</sup>.

Ecco, quindi, che l'esperienza vissuta dal pittore di *Todo Modo* è quella di un uomo che - uscendo fuori da sé - si mostra disposto a identificarsi con il proprio opposto, don Gaetano, facendosi tentare dalle ragioni religiose del «pretaccio», lui che è radicalmente laico. E sarà proprio il prete diabolico a soccombere quando il pittore deciderà di affermare la propria libertà e la propria laicità<sup>142</sup>.

---

<sup>138</sup> Per la presenza del *topos* in *Todo Modo* si veda G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 57.

<sup>139</sup> I. PUPO, *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, cit., p. 81.

<sup>140</sup> G. SIMMEL, *L'avventura*, in Id., *Saggi di cultura filosofica*, trad. di M. Monaldi, Milano, Neri Pozza, 1998, p. 15.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>142</sup> I. PUPO, *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, cit., 83.

Il pittore giunge all'Eremito di Zafer per ritrovare la libertà perduta, per tornare alla pittura «secondo la saggia prescrizione voltairiana, «a piedi caldi». Quasi agli inizi degli esercizi egli confessa:

La verità è che tante cose in noi, che crediamo morte, stanno come in una valle del sonno: non amena, non ariostesca. E sul loro sonno la ragione deve sempre vigilare. O magari, a prova, qualche volta svegliarle e lasciare che da quella valle escano: ma perché se ne tornino giù mortificate e impotenti... Ma se la prova non riesce? Ecco il punto. Al quale, per la verità, non mi ero mai trovato: poiché tutto, dentro di me e intorno a me, era ormai da anni finzione. Non vivevo che ingannandomi, e facendomi ingannare. Soltanto le cose che si pagano sono vere, che si pagano a prezzo di intelligenza e di dolore. (*TOD*, p. 26)

Come sottolinea Ambroise, queste righe rivelano gli obbiettivi di Sciascia con *Todo Modo*: l'uomo non è laico di natura, ma lo diventa. E mai del tutto si riesce ad eliminare il mondo magico ed irrazionale (la valle del sonno) che rappresentano le passate credenze. La ragione si affaccia alla coscienza dell'individuo in un secondo momento, di conseguenza alla base di un pensiero dominato dalla ragione sta la religione, la quale non viene mai del tutto cancellata. In *Todo Modo*, dunque, l'io narrante accetta di rinunciare provvisoriamente al vigile lume della ragione per lasciarsi tentare dall'irrazionalità, il pittore lascia che «si sveglino le larve sonnecchianti» per poter nuovamente affrontarle e rischiacciarle infine nei meandri della mente, senza più cedervi. Il protagonista altro non sta facendo se non mettendo se stesso alla prova, correndo consapevolmente il rischio di lasciarsi sconfiggere da don Gaetano e dalle sue tentazioni<sup>143</sup>.

Ben presto il protagonista si rende conto di come questo universo chiuso e concentrazionario all'interno del quale è inserito ha molto poco a che vedere con gli esercizi spirituali. E l'episodio delle cinque donne che il pittore intravede nella radura illustra perfettamente la tecnica messa in atto da don Gaetano per guidare le anime: egli ammette che agli esercizi spirituali qualcuno si porti dietro l'amante al fine di vivere meglio l'esperienza del peccato<sup>144</sup>. Al pittore che gli esporrà le sue perplessità, egli risponderà:

So bene che quel loro vagheggiamento di una settimana di amore si risolverà in una settimana d'inferno... Il cretino che lei ha sentito immagina delizie e deliri erotici. E invece sa che cosa stanno facendo, questi cinque adulteri, questi cinque peccatori? Stanno litigando. E stanno litigando senza motivo, o per qualche motivo futile, per una specie di autopunizione: appunto perché si sentono adulteri, si sentono peccatori. (*TOD*, p. 39)

---

<sup>143</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., pp. 158-9.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 160.

Don Gaetano guarda al male e alla sofferenza dell'uomo con compiacimento sino a spingere anche il prossimo a quella miseria.

Onofri ha individuato come dentro l'eremo di Zafer gli esercizi spirituali che si praticano sembrano «mimare la liturgia di un Potere indecifrabile<sup>145</sup>», ma dietro l'astratto spiritualismo si celano invece i giochi di un Potere che sta organizzandosi. Gli stessi esercizi spirituali che avvengono nell'Eremo risultano lo sfondo su cui si svolge una vera e propria commedia delle vanità umane, una mistificazione che richiama la bolgia dantesca piuttosto che un'idea di ascensione spirituale. A livello ideologico, dunque, con l'inefficacia degli esercizi spirituali, Sciascia vuole alludere alla sconfitta del libero arbitrio, elemento cardine della teoria gesuitica e di Pascal – quest'ultimo, elemento ritornante all'interno del romanzo<sup>146</sup>.

L'Eremo di Zafer non è un eremo: è una costruzione mostruosa e ciò che vi appare all'interno non è mai quello che realmente è. Trasformato da don Gaetano in un «caserme di cemento orridamente bucato da finestre strette ed oblunghe (*TOD*, p. 103)» è un luogo che è posto «al confine del mondo, al confine dell'inferno (*TOD*, p. 137)». La cui natura si può sintetizzare in una bolgia crudele dell' «abbietta mortificazione» dominata da metamorfosi abbruttenti<sup>147</sup>. Il pittore, non a caso, assisterà alla trasformazione dell'albergo in un vero e proprio porcile, in una fattoria degli animali di memoria orwelliana<sup>148</sup>. In linea con la tendenza di Sciascia a caratterizzare i volti di un Potere corrotto ricorrendo al grottesco ed a metafore degradanti, non sono pochi gli epiteti animaleschi per caratterizzare i membri di questa comunità che appaiono come un «canestro di vipere (*TOD*, p. 163)» che si mordono tra loro. Sciascia in tal modo sugella il processo di animalizzazione che sta orchestrando don Gaetano:

Nell'insieme, pareva che tutti parlassero della refezione consumata a mezzogiorno e di quella che sarebbe stata consumata tra un paio d'ore: dell'inappetenza di qualcuno e della fame dei più. Quello mangia, quello ha una fame, quello non ha mangiato ancora, non vuole mangiare, vuole, non può, bisogna farlo mangiare, deve finire di mangiar tanto, c'è un limite al mangiare; e così via. Mi resi conto che era un parlar figurato, e spinsi la figurazione a vederli tutti annaspere dentro una frana di cibi in decomposizione. (*TOD*, p. 43-4)

---

<sup>145</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 176.

<sup>146</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 163.

<sup>147</sup> S. NIGRO, *Il diavolo che portava gli occhiali*, in *Nero su giallo. Leonardo Sciascia, eretico del genere poliziesco*, a cura di M. D'Alessandra e S. Salis, Milano, La Vita Felice, 2006, p. 65.

<sup>148</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 176.

Nella scena precedente, il pittore, e dunque Sciascia, chiama la schiera di uomini politici che arriva all'albergo «gregge». Ma il «parlar figurato» di questi uomini che il pittore osserva, si traduce ad un pensare figurato anche per il pittore, per figurazioni che sono attinte alla letteratura:

E in quel momento anche lui, come me e come il cuoco, li vedeva nell'abbietta mistificazione e nel grottesco, scopriva che c'era qualcosa di vero, vera paura, vera pena, in quel loro andare nel buio dicendo preghiere: qualcosa che veramente attingeva all'esercizio spirituale: quasi che fossero e si sentissero disperati, nella confusione di una bolgia, sul punto della metamorfosi. E veniva facile pensare alla dantesca bolgia dei ladri. (*TOD*, p. 46)

Più in generale, nel corso del monologo ad intermittenze su cui è costruito questo romanzo, le irruzioni dominate dal caos degli insetti o di altri animali – inseriti in un gelido disordine - sono metafora dell'orrore che circonda non solo l'eremo di Zafer ed i suoi invitati – che sono maschere «oscene» del potere dell'Italia democristiana; la disumanizzazione del Potere risulta essere completa: chi esercita questo potere indossa una maschera che cela invece la propria animalità. Esempio è la scena in cui viene descritto il ritrovamento del primo cadavere, una scena in cui il morto viene abbassato a cosa di poco conto e la scrittura si concentra sul pullulare di insetti ed altri animali notturni, secondo un procedimento narrativo che oppone oppressi ad oppressori, narrato nelle *Favole della dittatura* :

Ora dalla voce di don Gaetano, ora da quella del coro, le preghiere si levavano nell'oscurità della notte: e tutto, le voci, il senso delle parole, quell'assurda marcia di animali in gabbia, quel battere e indugiare nella poca luce e il più veloce e spaurito andare verso il buio; tutto sembrava s'appartenesse a una evocazione, a un sortilegio: ma con quel tanto di mistificatorio e di grottesco che è nelle sedute spiritiche, per chi non ci crede. (*TOD*, p. 52)

La luce venne in tre ondate: un crescendo accecante. Al margine dello spiazzale, il morto apparve, dal mio punto di vista, in iscorcio, più morto; ma qualche momento dopo due camerieri gli nevicarono sopra un lenzuolo. La notte si popolò di fitte danze di moscerini, di gechi che strisciavano sui muri verso le lampade ora accese. Ne ebbi come la rivelazione di un orrore fino allora invisibile. Anche il silenzio che si dislagò mi parve fosse della qualità di quello in cui i gechi si muovevano. (Ho sempre avuto ribrezzo dei gechi: e coloro che ne sostengono l'utilità nell'ordine della natura, in quanto si nutrono di moscerini alle piante nocivi, debbono ammettere che il disordine se non nell'esistenza dei gechi è da riconoscerlo nell'esistenza dei moscerini: e che il miglior ordine sarebbe nell'esistenza e dei moscerini nocivi dei gechi che li divorano). (*TOD*, p. 56)

Quella di Sciascia in *Todo Modo* è una scrittura che accoglie su di sé uno sguardo leopardianamente materialista, e non si sottrae al confronto con il lato letale e violento

del reale, pirandellianamente spogliato di ogni illusoria apparenza, «al limite del vivibile», alle «soglie del nulla»<sup>149</sup>.

La realtà caotica che Sciascia costruisce per la sua opera è una realtà che si sottrae al dominio razionale dell'uomo, all'interno della quale «esistono ancora eventi e cose, ma privi ormai di significato per lui». I personaggi di Sciascia sono impossibilitati della possibilità di appropriarsi delle parole che definiscono il rapporto tra le parole e le cose, come emerge dal dialogo tra i due protagonisti<sup>150</sup>:

Dunque il trionfo del male... - Non il male, non il trionfo del male: bisognerebbe decollare da queste parole, dalle parole (...) Bisognerebbe entrare nell'inesprimibile senza sentire la necessità di esprimerlo... Ma lei, capsico, non sa che farsene dell'inesprimibile (...). Ecco che lei torna alle parole che decidono, alle parole che dividono: migliore, peggiore; giusto, ingiusto; bianco, nero. E tutto invece non è che una caduta, una lunga caduta: come nei sogni...L'ultima parola restò come imbevuta dall'aria, dagli alberi, da me stesso: sicché quando mi ritrovai solo, seduto su quella pietra rotonda, intorpidito, mi parve di essere stato colto per un momento dal sonno e di aver sognato; e forse più che per un momento. Mi alzai e mi incamminai verso l'albergo. E già prima di arrivarci, dai rumori, dalle voci, capii che qualcosa di nuovo era accaduto. (*TOD*, pp. 76-7)

Le ultime righe del brano sembra essere uscita direttamente da un quadro di Goya<sup>151</sup>: il pittore è come si risvegliasse da un sogno, un sonno della ragione che ha prodotto dei mostri. È lecito chiedersi quali siano questi mostri: se il flusso di pensieri che si genera dopo ogni incontro con don Gaetano o se gli omicidi che si verificheranno a Zafer.

La realtà dell'Eremo di Zafer è caotica e contraddittoria, scandita da processi di trasformazione e metamorfici: don Gaetano, dunque, prete malvagio dalla personalità sfuggente e poliedrica i cui contorni risultano evanescenti, è l'individuo perfetto per governare questo microcosmo ed esserne il centro propulsore<sup>152</sup>. Per il prete lo sdoppiamento della personalità a livello psicologico, da un lato incline a tenere le redini di questi giochi di potere, dall'altro sempre sul punto di creare una rottura, si riflette anche a livello fisico e si manifesta nella capacità di comparire e scomparire quasi magicamente<sup>153</sup>:

---

<sup>149</sup> F. MOLITERNI, *La nera scrittura: saggi su Leonardo Sciascia*, cit., p. 104.

<sup>150</sup> R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 86-7.

<sup>151</sup> *El sueño de la razón produce monstruos*, acquaforte realizzata nel 1797 dal pittore spagnolo Francisco Goya e facente parte, come foglio numero 43, di una serie di ottanta incisioni chiamata *Los caprichos*.

<sup>152</sup> La costruzione di personaggi caratterizzati da una sostanziale poliedricità è cara alla prassi scrittoria di Sciascia. Traina infatti accosta la personalità di Don Gaetano a quella dell'abate Vella ne *Il Consiglio d'Egitto*. Entrambi i personaggi danno un'impressione di evanescenza e di ambiguità rafforzandone in tal modo la forte valenza simbolica: nel caso dell'abate ne viene sottolineata la valenza metaletteraria. G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, cit., p. 69.

<sup>153</sup> R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 79.

[don Gaetano] sembrava non vedermi, ma mi venne incontro. E sempre come non vedendomi, dandomi la curiosa sensazione, da sfiorare l'allucinazione, che si sdoppiasse visivamente, fisicamente – una figura immobile, fredda, propriamente discostane, che mi respingeva al di là dell'orizzonte del suo sguardo; altra piena di paterna benevolenza, accogliente, fervida, premurosa – mi diede il benvenuto all'Eremo di Zafer. (*TOD*, p. 12)

La stessa sensazione verrà poi rafforzata più avanti:

E così, lasciandomi negli occhi quella sua mano, sparì. (E qui debbo spiegare perché dicendo di don Gaetano che se ne va, che se ne è andato, ho usato i verbi scomparire e sparire; e ancora li userò, e forse anche altri come svanire e dissolvere... quando se n'era già andato, la sua immagine persisteva come negli occhi chiusi o nel vuoto; sicché non si riusciva mai a cogliere il momento preciso, reale, in cui si allontanava. Che era poi un effetto conseguente a quella specie di sdoppiamento di cui ho tentato di dire. Il fatto è che stando con lui si stabiliva come una sfera di ipnosi. Ma è difficile rendere certe sensazioni). (*TOD*, p. 17-8)

In questi passi è possibile constatare come questi processi di metamorfosi che coinvolgono non solo l'Eremo ma anche colui che lo governa, indicano un livello del racconto che si fa divenire, un racconto che non ha più luogo nella realtà oggettiva, nella storia quindi, ma sono all'interno del pensiero del personaggio, e – in ultima analisi – del narratore<sup>154</sup>.

Il personaggio del prete, pagina dopo pagina, diviene sempre più inquietante agli occhi del pittore protagonista. La scena cardine – dai tratti teatrali - che porrà le basi del loro rapporto è quella in cui il prete, con un chiaro intento di terrorizzare il pittore, mostra al pittore una copia del quadro de *La tentazione di S. Antonio* di Rutilio Manetti. Il quadro raffigura un santo etichettato da un erudito locale come Zafer per fondarne un falso culto; il santo in questione nel dipinto viene tentato da un diavolo che indossa degli occhiali a pince-nez. Il laico pittore sarà colto da una sorta di rivelazione notando che gli occhiali di don Gaetano «erano una copia esatta di quelli del diavolo (*TOD*, p. 30)». Nigro, nel concentrarsi sul particolare degli occhiali del prete fornisce un'importante interpretazione:

Quegli occhiali erano la maschera del diavolo. L'inganno vitreo, dietro il quale l'inferno si nascondeva e si celebrava, e si dava come seduzione e grandezza. Ancora una volta l'artiglio del diavolo aveva tentato di agguantare e sposare la ragione, sprofondandola nel "lago". Ma ora, in questo 'romanzo metafisico' sulla politica come delitto, l'inferno restituisce cadaveri: morti che più morti non potevano essere, senza neppure l'ultimo velo del pudore; e gli occhiali scadono ad emmenicoli<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., pp. 79-80.

<sup>155</sup> S. NIGRO, *Il diavolo che portava gli occhiali*, cit., p. 65.

Avviene quindi una prima sovrapposizione tra Don Gaetano e il diavolo, che trova conferma sia nell'interpretazione del particolare del dipinto<sup>156</sup>, sia nell'ossessione da parte del pittore protagonista per gli occhiali. Il pittore, irretito da don Gaetano, non può che coincidere con S. Antonio, che dal diavolo è tentato: a questo punto si è definito in maniera completa il gioco delle parti<sup>157</sup>.

Il forte valore simbolico degli occhiali è stato analizzato da Ricciarda Ricorda, la quale ha posto l'attenzione sulla scena del pittore che cerca di riprodurli in un disegno:

Uno strano disegno, tra quelli che faccio di solito: e chi lo vedesse senza conoscere queste pagine, forse penserebbe sia venuto fuori in margine a una lettura di Spinoza, che fabbricava occhiali di quel tipo o che fosse rimasto impressionato degli occhiali di don Antonio de Solis, in quel ritratto che adorna il frontespizio della edizione settecentesca della sua *Istoria della conquista del Messico*; o che avessi studiato di illustrare i versi di quel poeta arabo-siculo sulle lenti. Ed ecco che in questo momento, mentre scrivo, il fatto di ricordare queste immagini (immagini vere e proprie e immagini di parole) mi sorprende e aggiunge inquietudine all'inquietudine. Com'è che così nitidamente vedo Spinoza nella sua bottega di ottico, l'ombra della sera, le lenti come piccoli laghi in un paesaggio di manoscritti, tra le selve delle parole scritte (quella grafia settecentesca che sembra agitata come da un vento, stornente); che così nitidamente ricordo il ritratto di don Antonio e i versi di Ibn Hamdis? Non c'è qualcosa, nelle lenti, negli occhiali, che mi suscita, remoto, imprecisabile, un senso di stupore e insieme di apprensione? Non c'è qualcosa che ha a che fare con la verità e con la paura di scoprirla? (*TOD*, pp. 99-100)

Ricorda individua la presenza di immagini molto simili a quelle automatiche dei pittori surrealisti: ma il pittore ha paura ad abbandonarsi ad esse, e – in linea con il suo estremo razionalismo - teme di lasciarsi poi dominare da forze che sfuggono al controllo della ragione.

## 2.2.II. Un apocalittico scontro

Alla luce delle considerazioni sin qui portate avanti, in *Todo Modo*, che significato assume la morte? Per tentare di dare una risposta, è suggestivo partire dalle stesse parole dell'autore che, quando gli venne chiesto a che punto fosse il suo dialogo con la morte - presenza e sensazione dai tratti quasi autobiografici - rispose:

---

<sup>156</sup> L. SCIASCIA, *Todo Modo*, pp. 29-30 : «-Come allora: ogni strumento che aiuta a veder bene, non può che essere opera e offerta dal diavolo. Dico per voi, per la Chiesa.

- Interpretazione laica, di vecchio laicismo: quello delle associazioni intitolate a Giordano Bruno e a Francesco Ferrer... Io invece direi: ogni correzione della natura non può essere che opera e offerta del diavolo.

- Interpretazione sadista.

- Ma Sade era cristiano».

<sup>157</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 181.

È un dialogo che continua, da sempre; cioè da quando per la prima volta mi si è rivelata l'esistenza della morte. Ma è un dialogo molto sereno, direi molto classico. Il pensiero della morte mi aiuta a vivere, come diceva Saba. E, come diceva Cardarelli, vorrei arrivare alla morte come estrema delle mie abitudini. Una civiltà, e la civiltà di un uomo, credo che si misuri dalla parte che vi ha il pensiero della morte; e io mi sento un uomo civile<sup>158</sup>.

Prima ancora di indagare il significato della rappresentazione della morte all'interno di *Todo Modo*, è necessario condurre un'indagine avente per oggetto il rapporto che intercorre tra il pittore protagonista e don Gaetano: nel dibattito tra i due personaggi, Sciascia riattiva – come per la coppia Di Blasi-Vella - il tema del doppio. I due personaggi incarnano posizioni ideologiche completamente opposte: il pittore con la sua razionalità laico-illuminista e il nichilismo pascaliano; entrambi costituiscono un doppio di Sciascia ma in modo diverso rispetto ai precedenti romanzi. Rispetto al *Consiglio d'Egitto*, infatti, la differenza consta nel fatto che mentre in quest'ultimo il processo di identificazione tra i due personaggi si manifestava al termine di un lento avvicinamento, in *Todo Modo* l'iniziale convergenza tra i due protagonisti si traduce nel reciproco tentativo dell'uno di annientare le ragioni dell'altro<sup>159</sup>; tentativo che non sarà solo metaforico perché vedrà il suo culmine nell'uccisione di don Gaetano da parte del pittore. In un primo momento il pittore si porrà come spettatore rispetto agli accadimenti all'interno dell'Eremo, mentre dai primi incontri ne subirà sempre più il fascino al punto che «stando con lui si stabiliva come una sfera di ipnosi. Ma è difficile rendere certe sensazioni (*TOD*, p. 18)». In particolare, i due personaggi, nonostante la forte contrapposizione ideologica, sono legati da delle affinità che consentono di collocarli su un piano superiore rispetto agli altri personaggi. Questa elettività viene messa in luce dalla tacita intesa reciproca che sin dall'inizio li caratterizza, permettendo al protagonista di identificarsi con don Gaetano nella loro «solidarietà nel disprezzo (*TOD*, p. 44)» per il resto dei personaggi<sup>160</sup>:

Ma sempre c'era, in tutto quello che don Gaetano diceva o faceva, come una vibrazione o sfumatura di irrisione: che, evidentemente, nessuno di quel gregge che intorno gli si raccoglieva era in grado di avvertire. E io l'avvertivo e me ne incantavo: perché mi parevano, quella distillata irrisione, quel sottile disprezzo, esercitati in una specie di consorte, di solidarietà, che si era stabilita tra lui e me; e che la sua immagine fosse, più vecchia e saggia e consumata, la mia cui aspiravo. (*TOD*, p. 25-5)

---

<sup>158</sup> F. MADERA, *L'abitudine di morire*, cit.

<sup>159</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 178.

<sup>160</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprendibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 162.

Il rapporto tra i due si configura come un continuo specchiarsi l'uno nell'altro: l'inquietudine religiosa che esercita don Gaetano sul pittore, più volte si insinua tra le pieghe del suo laicismo. I due personaggi conducono una vera e propria battaglia ideologica l'uno contro l'altro: don Gaetano nel tentativo di farlo cedere alle sue fascinazioni, il pittore nel tentativo di resistergli e di attenersi alla sua visione laica del mondo.

Il filo rosso dell'intera vicenda è dunque il dibattito tra i due, interpretabile nei termini di «un apocalittico scontro tra due opposte correnti di pensiero del mondo moderno, la pascaliana e la voltairiana<sup>161</sup>». Infatti, al centro di *Todo Modo* Sciascia ha inserito un elemento fortemente allegorico: la consegna dei *Pensieri* di Pascal da parte di don Gaetano al protagonista, nel momento cardine rispetto all'indagine sui due omicidi all'interno dell'Eremo di Zafer. Questo gesto rappresenta una vera e propria *mise en abyme* ed ha significato non dissimile rispetto alla funzione della *lettera rubata* di del racconto di Edgar Allan Poe. Questo è dimostrato sia dalla fitta rete di rimandi all'opera di Pascal, sia dall'evocazione che Sciascia pone poco dopo il richiamo all'opera *Pensieri*<sup>162</sup>: «Finii di disegnare quando mi parve di aver risolto il problema. Molto lavorato, carico e con qualche cincischiatura, il disegno; ma la soluzione del problema netta e quasi ovvia: molto simile a quella della *Lettera rubata* di Poe (*TOD*, p. 108)».

La presenza di Pascal<sup>163</sup> sullo sfondo di *Todo Modo* è motivo che ricorre più volte all'interno del romanzo, sempre da legare alla figura di don Gaetano, è individuabile in a livello strutturale in quanto scandisce il ritmo della narrazione: ne segna l'apertura (il libro rilegato in nero nelle mani del prete portiere all'apparizione di don Gaetano), il

---

<sup>161</sup> A. BUDRIESI, *Pigliari di lingua*, Roma, Effelle, 1986, p. 56.

<sup>162</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprendibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 153.

<sup>163</sup> All'interno del suo studio, Ricorda, a proposito del ruolo della citazione all'interno del tessuto narrativo di *Todo Modo*, sottolinea la complessità del procedimento a più livelli: «L'inserimento delle citazioni (...) si rivela dato estremamente ricco di implicazioni: comporta, infatti, anche un linguaggio particolare, così diverso da quello comune da determinare all'interno del discorso narrativo una sorta di bilinguismo o, quanto meno, uno sdoppiamento di chi, autore o personaggi, di volta in volta se ne serve. Anche il tempo, in questo secondo piano, assume dimensioni nuove: non si tratta più di un *nunc* specifico, di una cronologia scandita di oggi, domani, ieri, ma di una continuità quasi indifferenziata in cui il presente corrisponde al passato o meglio, lo ripete, poiché alcune costanti, alcune situazioni esistenziali si ripropongono perennemente e possono, quindi, essere espresse tramite le parole di Voltaire, di Pascal o del Vangelo altrettanto puntualmente che tramite quelle dello scrittore degli anni Settanta», R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., p. 61.

momento culmine (la consegna del libro da parte di don Gaetano al pittore) e la chiusura (il protagonista lascia il volume nell'albergo)<sup>164</sup>.

Al pittore, il mondo non appare promettere felicità né moralità e la scienza, che un tempo era avversa alla fede, riporta l'uomo all'angoscia religiosa<sup>165</sup>. A questa angoscia provata dal pittore, il prete risponde presentandogli un baratro di orrore, la disperazione cui è condannato l'uomo senza Dio, ricorrendo agli stessi termini di Pascal: richiama quindi i due abissi del niente e dell'infinito, «È l'orlo dell'abisso: dentro di noi, fuori di noi. L'abisso che invoca l'abisso. Il terrore che invoca il terrore (*TOD*, p. 77)». Ma, afferma don Gaetano, è proprio nell'apparente assenza di Dio che si verifica la prova ulteriore della sua presenza: «Dio c'è, dunque tutto ci è permesso. (...) E nella sua vera essenza, questo è il cristianesimo: che tutto ci è permesso. Il delitto, il dolore, la morte: crede sarebbero possibili, se Dio non ci fosse? (*TOD*, p. 76)».

In un altro colloquio, don Gaetano ritorna nuovamente a Pascal<sup>166</sup> nel momento in cui evoca lo sgomento cosmico dell'uomo di fronte all'infinito che si allarga sempre più nel momento in cui si allargano i confini conoscitivi:

Pensi: la scienza... L'abbiamo combattuta tanto! E infine, che scruti la cellula, l'atomo, il cielo stellato; che ne carpisca qualche segreto; che divida, che faccia esplodere, che mandi l'uomo a passeggiare sulla luna: che fa se non moltiplicare lo spavento che Pascal sentiva di fronte all'universo? (...) E lo spavento cosmico sarà nulla di fronte allo spavento che l'uomo avrà di se stesso e degli altri. (*TOD*, p. 104)

Don Gaetano, dunque, tramite questa affermazione pone il pittore di fronte all'idea che il più spaventoso abisso è quello che l'uomo ha dentro di sé. Il malvagio governatore di Zafer ricorre a questa immagine per convertire il pittore in quanto, nella concezione giansenista, il pensiero religioso nasce nel momento in cui si perviene alla consapevolezza dell'insufficienza della ragione<sup>167</sup>.

Tuttavia il prete sa che una risposta al giansenismo di Pascal la si può ritrovare in Voltaire e dunque rimanda il pittore a *Candide* per la sua conversione ma nega fortemente

---

<sup>164</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprendibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 160.

<sup>165</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 159.

<sup>166</sup> Pascal evoca due infiniti: l'infinito degli spazi che assorbono l'uomo e quello del pensiero che questi spazi racchiude. L'elogio del pensiero si risolve però nella presa di consapevolezza di come si generi nient'altro che sgomento di fronte a questa immensità.

<sup>167</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprendibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 158.

la possibilità di riscriverlo e dunque di costruire un'alternativa laica alla negatività da cui l'uomo è circondato<sup>168</sup>:

È stato detto che il razionalismo di Voltaire ha uno sfondo teologico incommensurabile all'uomo quanto quello di Pascal. Io direi anche che il candore di *Candide* vale esattamente quanto lo spavento di Pascal, se non è addirittura la stessa cosa. Solo che *Candide* trovava finalmente un proprio giardino da coltivare... «Il faut cultiver notre jardin»... Impossibile: c'è stato un grande e definitivo esproprio. E forse si possono oggi riscrivere tutti i libri che sono stati scritti; e altro anzi non si fa, riaprendoli con chiavi false, grimaldelli e, mi consenta un doppiosenso banale ma pertinente, piedi di porco. Tutti. Tranne *Candide*. (TOD, p. 105-6)

Una caratteristica del procedere intellettuale di Sciascia all'interno di questo romanzo è che l'autore fa suo il *modus* pascaliano dell'argomentare procedendo con una serie di paradossi. Questi, infatti, precipitano l'interlocutore in una serie di capovolgimenti che mettono a fuoco le miserie e le contraddizioni umane mediante la forma di un pensiero così costruito<sup>169</sup>.

Al tentativo da parte del protagonista di attenersi ad un'argomentazione lineare e priva di contraddizioni, durante uno dei dialoghi di maggior importanza per l'evolversi del rapporto tra i due protagonisti, il prete lo esorta a tenere presente che sono nella sfera del paradosso e che ogni tentativo di sfuggirvi attraverso una razionalizzazione si traduce in uno sprofondare nuovamente nei vortici della ragione stessa: «Ma perché vuole reprimere in sé tutto ciò che lo porta verso di noi? Perché vuol contraddirsi? (TOD, p. 106)».

Ecco, quindi, che il laicismo del pittore, nascosto dietro la volontà di rileggere *Candide* di Voltaire, sembra ormai quasi del tutto distrutto. Al prete, che lo spinge a prendere il libro in mano e a non reprimere ciò che lo porterebbe nel campo della fede, e che lo invita a non contraddirsi, sa opporre solo un motto voltairiano. La ragione, sconfitta da ogni punto di vista, resiste solo come principio metodologico, sul terreno dell'utopia. Al pittore, che risulta sconfitto e senza più argomenti da opporre a don Gaetano, non resta che un ultimo atto di libertà e di ribellione, un atto gratuito ed irrazionale, così come gratuita ed irrazionale si era dimostrata la sua scelta illuministica. In un mondo dominato

---

<sup>168</sup> Come sottolineato da Ambroise, *Candide* di Voltaire rappresenta un momento particolare della storia dell'Illuminismo e di quella di Voltaire. All'interno dell'opera dominano il fanatismo e la disperazione e la ragione si è ridotta a dover combattere l'ottimismo con una disperata ironia. La soluzione, tuttavia, è ravvisabile nell'impegno che ognuno deve mettere nel coltivare il proprio orto. C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit. p. 159.

<sup>169</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprendibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 159.

dal Potere, non vi è più spazio per una *ratio* che non sia in grado di cogliere il lato contraddittorio della realtà, a meno che non si riformolino le linee di una nuova razionalità, che sia in grado di superare il modello di Voltaire, una razionalità che sia dunque in grado di misurarsi con i limiti umani, col problema della morte e dell'eternità<sup>170</sup>.

### 2.2.III. L'*acte gratuit*

Le linee di forza che muovono a livello concettuale il romanzo sono costituite dalla polemica che il protagonista avvia nei confronti della visione pascaliana del mondo rappresentata nella figura di don Gaetano. Infatti, le argomentazioni che quest'ultimo utilizza per convertire il pittore vengono sistematicamente rinnegate nel corso del loro dialogo, ma la negazione non si limita al solo livello discorsivo: si spinge fino al compiersi di quell'atto di libertà finale, l'omicidio del prete per mano del pittore<sup>171</sup>. Infatti un ulteriore elemento ritornante all'interno della narrazione - che al volume di Pascal è strettamente connesso - è l'*atto di libertà* concepito come rivolta interiore: gesto che è motivato dalla necessità di salvare la ragione dall'irrazionalità. È un atto di ribellione che però approda ad un risultato: la possibilità di rileggere *Candide* - cosa che don Gaetano nega con fermezza - ovvero dalla negazione cattolica della ragione alla rifondazione di una nuova ragione<sup>172</sup>.

Il punto di svolta sia all'interno della narrazione che all'interno della vicenda intellettuale del pittore avviene quando, dopo l'ultimo colloquio tra i due protagonisti, il pittore trova nella sua camera il volume dei *Pensieri* di Pascal. Dopo aver letto fino al frammento 477 si mette a tracciare il disegno che ha promesso al procuratore Scalambri:

Pensando a tutt'altro che al disegno, disegnando i pensieri si fanno più esatti e lucidi, insomma, meglio concatenati; e più nitida e alacre la memoria. E così, disegnando il nudo per Scalambri, sviluppai una ipotesi che mi era avvenuto di fare dopo il primo delitto; (...) Mentre la mano e gli occhi vagavano sul foglio, la mia mente vagava sul terreno davanti all'albergo, un semicerchio di un centinaio di metri profondo verso il bosco. Ne vedevo ogni pietra, ogni anfratto, ogni albero: come fossi affacciato alla finestra della mia camera, e di pieno giorno. (*TOD*, p. 107)

---

<sup>170</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 183.

<sup>171</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 157.

<sup>172</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 222.

Il disegno si configura in questo caso come il correlativo oggettivo per giungere alla soluzione del problema.

Il pittore è alla ricerca della libertà, e questa ricerca in *Todo Modo*, come osserva Daria Farafonova, «è mossa da un ‘pascalismo’ rovesciato<sup>173</sup>», tutto il romanzo - ed *in primis* l’omicidio di don Gaetano come momento culmine - è da leggersi come un atto di rivolta contro la tradizione giansenista, che esclude la libertà umana. Atto che è comunque non riuscito in quanto il protagonista sin dall’inizio concepisce la fallibilità di tale proposito:

Questa mia specie di fuga, questa mia libertà, altro non volevano essere, che una pausa, una battuta d’aspetto (...). Le cose dentro di noi sono sempre maledettamente complicate; e tanto più inganniamo noi stessi, o tentiamo, tanto più evidente e immediato si prospetta il disinganno. (*TOD*, p. 19)

Da qui nasce quindi «l’inquietudine e l’apprensione per l’atto di libertà che doveva pur fare». La dialettica tra libertà e predeterminazione non trova quindi soluzione, e l’atto gratuito finisce per far parte di ciò contro cui è rivolto: la predeterminazione. Di conseguenza il gesto simbolico di lasciare il volume dei *Pensieri* di Pascal insieme al disegno del crocifisso con il volto di cristo ombreggiato, altro non rappresenta che una sconfitta della ragione di fronte a ciò che le è incommensurabile<sup>174</sup>.

Il pittore, in chiusura del romanzo, riprende a lavorare: prima disegna un brutto nudo di donna, molto probabilmente “a piedi freddi” ma con la mente in fermento in quanto disegnare gli dà il tempo di pensare e di trovare la soluzione all’enigma degli omicidi. Successivamente, una volta trovata l’ispirazione, riesce anche a disegnare il volto di Cristo:

Disegnai un paio d’ore. La mia mano era appena un po’ più nervosa del solito; ma non un solo tratto sul foglio mi si spezzasse o impennasse, anche impercettibilmente. Soltanto una inusitata celerità e quasi ritmica, come dettata da un lontano e segreto tempo musicale. Un tempo che non voleva diventare tema, frase; ma si intrideva e appagava nei segni che scorrevano sul foglio, nei pensieri e nelle immagini che anche più febbrilmente scorrevano nella mente. E i pensieri e le immagini non erano, come solitamente mi accadeva nel disegnare, di cose che non avevano niente a che fare con quel che venivo tracciando e crudamente ombreggiando sul foglio (da non intendere, l’ombreggiare, come nelle scuole di disegno, se ancora ci sono, si intende). (*TOD*, p. 116)

---

<sup>173</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprendibile». *L’universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 165.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 166.

Ma quella del protagonista pittore non è una conversione, in quanto nel preparare le valigie per lasciare l'eremo lascerà il volto di Cristo ombreggiato in camera, così come i *Pensieri* di Pascal che don Gaetano gli donò. Questo gesto altro non rappresenta che una sconfitta della ragione di fronte a ciò che le è incommensurabile<sup>175</sup>. Lo stesso Claude Ambroise propone un'interpretazione perentoria di tale gesto, con esso Sciascia ribadirebbe la propria laicità e questo verrebbe confermato proprio dalla lunga citazione finale di Gide: «La lunga citazione tratta dai Sotterranei del Vaticano con cui si conclude l'esercizio spirituale sta lì a scampo di qualsiasi equivoco: come Antimo, il personaggio di Gide, il pittore Sciascia ritorna alla sua posizione di uomo laico. Ha voluto fare una Cristo, un Cristo paradossale, ormai in ombra come si addice ai nostri tempi<sup>176</sup>». Quello del pittore era solo il desiderio di ritrovare qualcosa di autentico e di genuino, di ritrovare se stesso. L'uccisione di don Gaetano si configura dunque come l'uccisione di un qualcosa di inautentico che celava dentro di sé, il falso.

Traina, offre uno spunto di riflessione circa la posizione del cadavere di don Gaetano: a partire dal giudizio di Sciascia che fornisce prendendo spunto dalla visita ad un'importante mostra di burattini e marionette. Inizia il resoconto da un ricordo d'infanzia, parlando del bidello delle scuole elementari del quale ne subivano il fascino Sciascia ed i suoi compagni: «muovendo paladini e saraceni, (...) dando loro la voce, commentando con passione gesta iperboliche nel valore come nella viltà, don Angelo ci appariva come doppio nella sua doppia attività: quella, per triste salario, del bidello; e quella, misteriosa e sublime, del puparo<sup>177</sup>». Oltre a tenere presenta la notazione rispetto al “doppio”, che sarà poi caratterizzante della costruzione di molti personaggi dei romanzi dell'autore, si legga:

C'era anche, nel nostro rispetto, un po' di paura, oltre all'ammirazione (...) e credo che una sia pur tenue vena di paura mi sia rimasta, nei riguardi dei burattini, dei pupi, dei pupari – come credo resti in tutti coloro che quel mondo lo hanno conosciuto come parte della loro infanzia. (...) Voglio dire: questa è l'inquietudine, questa la paura di fronte ai pupi: quel far pensare ad una articolazione da tavolo anatomico, ad una articolazione e movimento di un corpo dispolpato, disseccato<sup>178</sup>.

---

<sup>175</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 166.

<sup>176</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 163.

<sup>177</sup> L. SCIASCIA, *Marionette che paura!* in *L'Espresso*, 16 marzo 1980, p. 98, in G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 49.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 50.

Bisogna rifarsi a Freud e a come *Il Perturbante* abbia insegnato cosa si nasconde dietro il fascino che esercita un automa: tutti i doppi antropomorfi che l'uomo ha saputo inventare suscitano inquietudine nel momento in cui sia imitano il movimento umano, sia – come suggerisce lo stesso Sciascia – quando sono in una posizione di riposo, quasi come fossero su di un tavolo anatomico<sup>179</sup>.

Sebbene il rinvio a copri così caratterizzati non sia così frequente lungo l'opera di Sciascia, esempio viene fornito da don Gaetano che nella morte assume una postura da marionetta; da puparo – quindi manipolatore dei destini altrui - assume da morto una postura propriamente da pupo. E questo rovescia i termini e gli equilibri su cui si basava l'Eremo: egli diviene marionetta, vittima dell'universo che si era creato attorno a sé. Proteiforme e dai confini evanescenti quale è, questa figura “demoniaca” di prete è pronta ad assumere le più varie identità: tentatore o coltissimo conversatore. Le identità che egli assume infatti, mirano tutte verso un'unica direzione: la definitiva assunzione del pittore nell'universo di don Gaetano. La sua figura oscenamente disarticolata è culmine del suo processo di degradazione che si riassume nella morte. Le calze pesanti indossate in estate, fanno scoprire la necessità che aveva di tenere i piedi al caldo, così come accadeva al pittore per l'ispirazione pittorica, anche il prete doveva tenere viva un'ispirazione: la sua vocazione a gestire il Potere. Una vocazione tutt'altro che religiosa: moralmente oscena<sup>180</sup>:

Non mi fece impressione, rivederlo morto. La morte, che anche agli imbecilli conferisce solennità, a Don Gaetano un po' ne aveva sottratta. Era scomposto e come disarticolato. Le gambe, aperte quasi a squadra, tendevano l'abito talare; che nello scivolare era andato su, scoprendo le calze bianche, di lana grossa. E quelle calze calamitavano gli sguardi, e perché facevano spicco tra il nero delle scarpe e il nero della veste, e perché erano da pieno inverno e si era in piena estate. Distogliendosi dalle calze, l'occhio, almeno il mio, si fermava poi agli occhiali che, dal cordoncino attaccato al petto, erano scivolati su una radice e vi stavano in curiosa angolazione rispetto a un raggio che, di tra le foglie, vi cadeva. Sembrava il particolare di un quadro di caravaggesco minore. E dico minore perché tutto, in Don Gaetano morto e intorno a lui, era minore; voglio dire sminuito, ridotto, somnesso: rispetto a come era da vivo. (*TOD*, p. 117)

Se dunque il culmine della degradazione avviene nella morte, questa è espressamente attesa dal prete nell'ultimo teatrale colloquio con il pittore: «- Quale battesimo aspetta?» «- Il dolore, la morte: non ce n'è altro (*TOD*, p. 103)».

---

<sup>179</sup> G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 51.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 59.

Nell'interessante interpretazione di Daria Farafonova, il romanzo non ha una soluzione univoca: la confessione finale da parte del protagonista evoca infatti il paradosso pirandelliano del coesistere degli opposti in un accadimento che solo in apparenza è solido ed irrevocabile. E con questo si fa riferimento all'atto gratuito, il vero atto di libertà, che per il fatto di essere tale è privo di moventi ma allo stesso tempo, proprio in ragione del suo essere gratuito non viene considerato reale perché non facente parte del «terreno della realtà, del buon senso (TOD, p. 122)<sup>181</sup>». Non è quindi necessario – ad un livello interpretativo più profondo - che il pittore abbia davvero ucciso don Gaetano poiché è Sciascia stesso ad averlo fatto con il gesto simbolico di scrivere il romanzo, all'interno del quale l'atto gratuito è posto al centro di una riflessione più ampia che rinvia – tramite una fitta rete di rimandi e citazioni – al pensiero di Pascal. In questo senso, dunque, l'atto di libertà annunciato nell'esordio è autoreferenziale in quanto «connota lo stesso atto della stesura del romanzo», che richiama palesemente l'*acte gratuit* teorizzato da Gide. La scherzosa ed assurda confessione del pittore fa saltare il principio del movente su cui verte tutto il sistema dell'indagine giudiziaria, e quindi non viene presa in considerazione dal procuratore Scalambri<sup>182</sup>.

Tuttavia, le spie della colpevolezza del pittore sono riposte in precise scelte lessicali e testuali: egli infatti afferma di essere rientrato «a pomeriggio inoltrato», e di essere andato nella propria stanza senza raccontare cosa fosse successo nella mattinata; inoltre nel momento in cui sta disegnando il Cristo promesso a don Gaetano, nota come la sua mano «era appena un po' più nervosa del solito», quasi governata da «un lontano e segreto tempo musicale», forse quel tempo musicale dell'*uomo solo* che ha appena compiuto quell'atto gratuito di libertà. Come anche l'insistere sui termini «crudamente ombreggiando», da intendersi – nella illuminante interpretazione di Ambroise<sup>183</sup> – non meramente come elemento pittorico, ma come ombre calate sul Cristianesimo – e quindi su quella fede di cui don Gaetano sarebbe dovuto essere rappresentante. Ed in ultima analisi la stessa reazione del pittore di fronte al cadavere del prete, una reazione che non prevede impressione nel «rivederlo morto», che getta un'ombra – a livello interpretativo questa volta: come bisogna intendere quel prefisso? Non viene chiarito se il pittore lo

---

<sup>181</sup> La citazione è del procuratore Scalambri che dà questa risposta al pittore quando egli gli confessa di aver ucciso don Gaetano.

<sup>182</sup> D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, cit., p. 165.

<sup>183</sup> C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 163.

avesse già visto perché lo aveva ucciso o se tornasse a guardarlo dopo averlo sempre visto vivo<sup>184</sup>.

In uno spazio e tempo sospesi, si fronteggiano due antagonisti, che si confrontano con le armi della dialettica fino alla morte di uno dei due: il pittore e don Gaetano, e dunque il confronto dialettico con l'Altro da sé, un confronto razionale «ma che ossimoricamente si svolge in un ambiente metafisico<sup>185</sup>». È l'allegoria del confronto angoscioso che si agita entro l'animo di Sciascia, uomo lucidamente in bilico fra il ripiegamento esistenziale e la tensione civile. Per sciogliere questo nodo è necessario scendere a fondo, come fa il Vice de *Il cavaliere e la morte*, che tenterà di sfuggire al peso della morte che lo minaccia rivolgendosi all'incisione di Dürer<sup>186</sup>.

Alla luce di questa analisi si conferma dunque il movimento di Sciascia – riconosciuto dagli studiosi – verso un interrogarsi dai toni pascaliani, che vede un'immagine della ragione «che scruta se stessa». *Todo modo* rappresenta una tappa molto importante del progressivo avvicinamento di Sciascia a Pascal: è la disperazione dell'uomo solo che tenta di riprovare il suo valore di uomo libero su di un Potere osceno e violento, che si tradurrà in pessimismo<sup>187</sup>. All'interno dell'opera di Sciascia la verità d'ora in avanti si manifesterà non più in un lampo abbagliante, ma in una luce più discreta e continua.

---

<sup>184</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 173.

<sup>185</sup> G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, cit., p. 150.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., pp. 188-9.

## 2.3. *Il cavaliere e la morte*

### 2.3.I. Un congedo in forma di scherzo

Anche se continuerò a scrivere questo per me è un libro che chiude. Chiude quella che è la mia esperienza di vita, il mio giudizio sull'esistenza, sulle cose italiane, sul senso dell'essere vivi e sul senso della morte. È vero, sono serenamente disperato<sup>188</sup>.

*Il cavaliere e la morte* è un libro che assume su di sé il carattere di *summa*, conclusione di un'esperienza intellettuale e umana. Scritto alla fine degli anni Ottanta, si inserisce in un clima di terrorismo e di violenza: le Brigate Rosse e la mafia seminano morti per le strade e continuano le stragi nere (la bomba alla stazione di Bologna è del 1980). In questa situazione di tensione Sciascia prosegue le sue pubblicazioni per la casa editrice Sellerio e diventa codirettore - con Alberto Moravia e con Enzo Siciliano - di una nuova serie della rivista «Nuovi Argomenti». In un clima così concitato però non c'è spazio per lo scrivere, o più specificatamente per la scrittura di romanzi. Infatti, dal 1977 (anno della pubblicazione di *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*) al 1988 (l'anno in cui viene pubblicato *Il cavaliere e la morte*) Sciascia mette da parte la vena creativa e romanzesca. Facendo riferimento alla bibliografia dell'autore, si noti che tra il 1981 e il 1986 questa si compone di interviste, divagazioni memoriali o bibliofile, raccolte di saggi, brevi racconti o cronache<sup>189</sup>. Sciascia è pervaso da una vera e propria «sfiducia ideologica nella possibilità che il romanzo possa interpretare con i mezzi consueti una realtà tanto complessa e che richiede un'immersione così coinvolgente in essa<sup>190</sup>». È quindi interessante analizzare le motivazioni che hanno spinto Sciascia ad un ritorno al giallo ed al romanzo poliziesco, e ad immaginare ancora per l'ultima volta vicende fittizie ambientate in un'Italia che – all'epoca - non era così distante dalla realtà<sup>191</sup>.

Una *sotie* del 1988 che vedrà la luce nel decimo anniversario dell'assassinio di Aldo Moro, ma gli avvenimenti saranno ambientati nel futuro: il 1989, anno del bicentenario della Rivoluzione francese. Sciascia, dunque, colloca gli avvenimenti della sua opera in

---

<sup>188</sup> Dall'intervista di Daniela Pasti, *Scherzando con la vita*, in "Il Venerdì di Repubblica", 2 dicembre 1988.

<sup>189</sup> Per la presente ricostruzione storico-letteraria relativa agli anni Ottanta si veda G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., pp. 31-2.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>191</sup> A. LANZA, *Sciascia, il terrore, il Potere (1971-1988): Il contesto, Todo modo, L'affaire Moro, Il cavaliere e la morte*, cit., p. 157.

un momento preciso creando una trama che solo a livello superficiale sembra più semplice rispetto a quelle complesse di alcuni romanzi precedenti – si faccia riferimento per esempio a *Todo Modo*. Tuttavia *Il cavaliere e la morte* presenta la stessa mancanza di soluzione che è tipica della prassi scrittoria di Sciascia, aggiungendovi meditazioni dominate da un forte senso di fine. Ambientato in una città del Nord Italia, la vicenda prende le mosse dallo scambio, per gioco, di un biglietto tra due potenti: il Presidente delle industrie Riunite Aurispa e l'avvocato Sandoz. Nel biglietto Aurispa minaccia Sandoz di morte, evento che successivamente si verificherà. Questo però poi verrà rivendicato dal gruppo de «I figli dell'ottantanove», richiamando gli eventi della Rivoluzione francese. La pista che la polizia prenderà, incitata dalla stampa e dall'opinione pubblica, non convince il Vice, per il quale il colpevole è invece l'avvocato Aurispa, della cui responsabilità si convincerà fino alla certezza dopo aver parlato con Rieti. Il problema che si presenterà al Vice sarà dunque uno solo: «i figli dell'ottantanove sono stati creati per uccidere Sandoz o Sandoz è stato ucciso per creare i figli dell'ottantanove? (CAV, p. 38)», propendendo sempre più verso la seconda ipotesi. La verità rimarrà comunque ignota, il romanzo si chiuderà con l'omicidio del Vice a poche ore da quello di Rieti<sup>192</sup>.

È il romanzo capolavoro testamentario di Sciascia, una lunga meditazione sulla morte e sono molti i tratti che fanno sì che il Vice sia una proiezione in chiave autobiografica di Sciascia. Questi tratti contribuiscono a caratterizzare l'opera come un congedo dalla vita: oltre che per la presenza del cancro, vi sono anche la predilezione per i medesimi modelli letterari, il piacere per il fumo ed il collezionismo<sup>193</sup> di opere d'arte. Onofrio Lo Dico ha evidenziato che la forma del romanzo giallo risulta essere una giustificazione architettonica, uno svuotare il genere poliziesco per riempirlo invece delle digressioni meditative e speculative del Vice-Sciascia contribuendo a in tal modo a creare

---

<sup>192</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 270.

<sup>193</sup> Senza voler scendere in facili sovrapposizioni tra vissuto dell'autore e approccio all'opera letteraria, è suggestivo notare – ricollegandosi al dualismo irrisolto tra scrittura razionale-illuministica e baroccheggiante che caratterizza Sciascia - come il collezionismo rientri tra le pratiche maggiormente diffuse in epoca Barocca. Battistini – nei suoi studi - sottolinea «la nevrosi ossimorica e paradossale di chi, dedicandosi al collezionismo, (...) per un verso vorrebbe dominare e controllare gli oggetti di cui va in caccia, ma per un altro verso sa che la sua ricerca è pressoché inesauribile». Il collezionismo si configura come il tentativo di salvare un qualcosa dal caos e dal disordine, tanto più che nel secolo Barocco il collezionismo è incalzato perché domina l'*horror vacui*. Prosegue Battistini, citando W. Benjamin, e sottolinea quanto vi sia di non pacificato nel collezionismo, in quanto nell'ordine si cela in realtà il disordine. A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, cit., pp. 64-5.

un alternarsi tra «linguaggio geometrico, preciso della ragione» e uno che invece è «vago, allusivo, del sentimento»<sup>194</sup>.

È in quest'ottica che va letto dunque il sottotitolo di *sotie*, scherzo<sup>195</sup> – come *sotie* si era rivelato *Todo Modo*: caratterizzare il romanzo in termini parodistici è chiaro indizio della volontà di Sciascia di «scherzare con gli strumenti del giallo, per toccare un ben più grave materia<sup>196</sup>», ovvero la questione della morte. Il riferimento allo scherzo è da leggersi anche come invito ad interpretare il romanzo nei termini di una satira allegorica, infatti – afferma Pischedda - la tendenza ad inserire un distanziamento ludico è abituale nei testi sciasciani più impegnati civilmente: più alto è il desiderio di provocazione sulla scena politica e sociale, tanto più accorto si fa l'intento comico<sup>197</sup>. Egli stesso affermò in *Nero su Nero* «non ci resta che lo scherzo, se vogliamo salvarci; se vogliamo, cioè, salvare l'intelligenza delle cose, dei fatti. Lo scherzo dentro di noi, dentro le cose, i fatti, le idee»; non a caso per l'autore il trucco consta tutto nel non prendere tutto sul serio, anzi mira a dare l'impressione di peccare di troppa leggerezza: la questione sta tutta nella volontà di smascherare le imposture del potere<sup>198</sup>.

Ulteriore dissacrazione che Sciascia opera nei confronti del giallo trova manifestazione nell'epigrafe con cui si apre l'opera: «Un vecchio vescovo danese, ricordo, mi disse una volta che ci sono molte vie per giungere alla verità, e che il Borgogna è una delle tante<sup>199</sup>». La citazione pone dunque l'accento sull'impossibilità di una ricerca della verità: questa può essere affidata solo allo stato di ubriachezza. Lo stesso *Todo Modo* aveva affidato alle epigrafi iniziali una simile situazione di relatività e di incapacità di distinguere il bene dal male. Quello che ne emerge è dunque l'impossibilità di giungere alla verità – e in tal caso di giungere alla risoluzione dei delitti - schema che caratterizza l'impostazione del precedente giallo eretico.

---

<sup>194</sup> O. LO DICO, *La fede nella scrittura. Leonardo Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, p. 214.

<sup>195</sup> Come Turchetta sottolinea ricorrendo agli studi di Bachtin: «le opere di Sciascia si qualificano con ogni evidenza come esempi di letteratura serio-comica, sia per l'intonazione, sia per lo spiccato carattere filosofico. (...) Il serio-comico di Sciascia è qui però un serio-comico violento, apocalittico, che arriva persino ad accostare morte e spazzatura.» in, G. TURCHETTA, *La serena disperazione del Cavaliere*, in *Segno-mensile*, pp. 117-122, 209, n. 209, settembre-ottobre 1999, p. 120.

<sup>196</sup> M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit. p. 271.

<sup>197</sup> B. PISCHEDDA, *Sciascia: quando il giardino diventa un deserto*, in *Nero su giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, a cura di M. D'ALESSANDRA e S. SALIS, Milano, La Vita Felice, 2006, pp. 109-113, p. 110.

<sup>198</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit. p. 206.

<sup>199</sup> K. BRIKEN, *Sette storie gotiche*.

Un altro elemento che conferma l'appartenenza al genere letterario della *sotie* è il nesso con l'opera *Lo scherzo* di Milan Kundera: nel romanzo dello scrittore ceco il Potere mira a «ipervalutare» lo scherzo del protagonista Ludvik nel prendere alla lettera ciò che egli ha scritto scherzosamente alla ragazza di cui è innamorato; in Sciascia invece il Potere «sottovaluta» il biglietto che Aurispa scrive alla sua futura vittima, facendo credere che sia uno scherzo e nascondendone il significato letterale. Come nel *Consiglio d'Egitto* l'impostura passa per una falsa interpretazione della scrittura. Scrivere una *sotie*, dunque, per l'autore risulta essere la migliore presa di posizione possibile in quanto significa denunciare il Potere attraverso le sue stesse armi<sup>200</sup>.

È interessante notare che la definizione di *sotie*<sup>201</sup> Sciascia afferma di averla ripresa nell'accezione che ne dà André Gide ne *I sotterranei del Vaticano* e questo sottende la volontà di voler analizzare una situazione dominata dal grottesco e dal paradossale: a tal proposito D'Asaro si sofferma sull'analisi dell'aggettivo «paradossale»<sup>202</sup>. Nel momento in cui lo si riferisce alla situazione all'interno della quale sono inseriti i protagonisti - quindi la satira politica di un Potere stupido e schizofrenico - è lecito chiedersi se tale paradosso si possa riferire anche all'indagine interiore del protagonista<sup>203</sup>.

Oltre a precise scelte di genere, confermano il qualificarsi di *sotie* anche significative spie testuali, come il ritornare insistente sull'utilizzo della parola «scherzo», «gioco» e anche «commedia». Anche il rovesciamento parodico operato nel gruppo terroristico dei «figli dell'ottantanove» è teso a esibire una carnevalizzazione della

---

<sup>200</sup> G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al potere*, cit., pp. 132-134.

<sup>201</sup> «Sotie» è il sottotitolo del romanzo e con tale espressione si intende un'opera teatrale del tardo Quattro-Cinquecento. Una sorta di satira allegorica in forma di dialogo all'intero della quale i personaggi sono riferiti ad un'ambiente immaginario dominato dalla stupidità e dalla follia al fine di rappresentare allo spettatore personaggi e situazioni del mondo reale.

<sup>202</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, in *Sciascia scrittore europeo: atti del Convegno internazionale di Ascona, 29 marzo-2 aprile 1993*, a cura di M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli, Birkhäuser, Basilea, pp. 337-353, pp. 338-9.

<sup>203</sup> Cecilia D'Asaro (*Ivi*, p. 339), per il concetto di «schizofrenia del potere», rinvia alle pagine illuminanti dell'incontro tra il Vice ed il professor Rieti, all'interno delle quali viene introdotta l'opposizione tra *potere sano* e *potere malato*: «Nella nostra infanzia abbiamo sentito, più che propriamente conosciuto, un potere che si può ora dire integrale criminalità, (...) paradossalmente, sano, di buona salute: sempre, si capisce, nel senso del crimine e confrontato a quello schizofrenico di oggi. (...) Inutile dire che preferisco la schizofrenia alla buona salute: e credo anche lei. Ma di questa schizofrenia bisogna tener conto, per spiegarci certe cose altrimenti inspiegabili. Come pure bisogna tener conto della stupidità, della pura stupidità, che a volte vi si insinua e prevale... C'è un potere visibile, nominabile, enumerabile; e ce n'è un altro, non enumerabile, senza nome, senza nomi, che nuota sott'acqua. Quello visibile combatte quello sott'acqua, e specialmente nei momenti in cui si permette di affiorare gagliardamente, e cioè violentemente e sanguinosamente: ma il fatto è che ne ha bisogno...». (L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, cit. p. 59).

Rivoluzione Francese, cioè dell'evento più significativo dell'età dei Lumi, età dalla quale Sciascia ha attinto a piene mani: la razionalità è la cifra stilistica della scrittura dell'autore. Sempre in un'ottica di conferma dello stato del romanzo come *sotie*, ancor più interessante è l'allusione onomastica: l'avvocato Sandoz, muore pur chiamandosi come una delle più potenti e celebri industrie farmaceutiche; il mandante dell'omicidio, il Presidente delle Industrie Riunite, Aurispa, deve il suo nome al protagonista de *Il trionfo della Morte* di Gabriele D'Annunzio. E ancora, la signora Zorni, che potrebbe dovere il suo nome proprio a Fritz Zorn, il cui libro rivela – oltre alla comune tematica del cancro – diverse sfumature che dovettero interessare a Sciascia: l'autore svizzero, come emerge dall'acuta analisi di Traina, condivide con Sciascia una prosa fitta di inserzioni saggistiche e di continui riferimenti letterari (come Shiller, Freud, Fontane e Sartre, Joyce, Borges) sino a picchi di vera e propria critica letteraria; infine lo humor di Zorn, spesso feroce, con venature sadiche, ed in altri momenti più sorridente che avvicinano certe considerazioni alla logica ed al buon senso tipici di Sciascia<sup>204</sup>. Ma il cognome della signora Zorni, «davvero bella, fino all'insipida perfezione (CAV, p. 48)» potrebbe anche alludere ad Anders Zorn, pittore e incisore svedese del quale Sciascia parla in unta nota di viaggio a Stoccolma<sup>205</sup>: il riferimento è coerente in quanto i soggetti che popolano i quadri di Zorn bene si accordano «alla perfezione da statua intatta dissepolta (CAV, p. 49)» della Zorni. E per finire la signora De Matis, il cui cognome rinvia – nell'interpretazione di Turchetta – all'opera di Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*<sup>206</sup>.

### 2.3.II. Un dialogo: Dürer e Sciascia

Da cosa prende le mosse questo congedo sciasciano? L'analisi deve necessariamente partire dal para-testo, dall'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo* - presente nella copertina della prima edizione dell'opera – che «iconicamente e sincreticamente cristallizza i termini del destino del Vice», il cui nome «vicariale» è «allegoria trasparente» dal cui punto di vista pare possibile cogliere «il vero interrogativo

---

<sup>204</sup> G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, cit., p. 147.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>206</sup> G. TURCHETTA, *La serena disperazione del Cavaliere*, in *Segno*, pp. 209-217, volume 209, 1999, p. 121.

dell'inchiesta<sup>207</sup>». Non solo è un elemento paratestuale ma è anche una presenza molto importante all'interno del testo: accompagna il protagonista in tutti i suoi spostamenti e ad essa gli si rivolge, interrogandola e cercando di carpirne i segreti. Imprescindibile risulta essere, dunque, a questo punto, una ricognizione sull'acquaforte posta in copertina dall'editore: attraverso la sua forte valenza simbolica si mostrano sin dall'inizio i temi della ricerca, il cavaliere quindi, e quello – predominante – della morte<sup>208</sup>.

L'incisione vede una situazione di partenza con un uomo a cavallo, accompagnato da un cane, inserito in un paesaggio che è caratterizzato da grandi rocce, da piante spoglie e lacerate: ne deriva una terra che appare come ferita e piena di crepe e di rotture. Sembra un luogo senza via di fuga, e si intravede sullo sfondo una specie di cittadella con un castello. L'uomo è accompagnato da due personaggi grotteschi: la morte, anch'essa a cavallo che porta in mano una clessidra e, da ultimo, il diavolo. Dürer contrappone il gruppo classico formato da cavallo, cavaliere e cane a quello naturalistico e tardogotico di morte, diavolo e paesaggio inanimato. La morte, il diavolo e il mondo hanno però lo stesso grado di realtà del cavaliere, che secondo l'iconografia tradizionale è la personificazione delle virtù cavalleresche e cristiane. Sia il cavallo che il cavaliere hanno un atteggiamento sicuro di sé; nonostante l'ambiente circostante ricco di pericoli manifestano una tranquillità che è sia interiore che esteriore: rappresentano l'ordine armonico della natura. Il diavolo, da parte sua, è una bestia fantastica che nasce da una natura ricca di contraddizioni; accompagna l'uomo in ogni situazione e nel suo stravolgere l'ordine di natura ed animali rappresenta la pazzia e la contraddizione. Per ultima la morte, meno lontana dall'uomo, viene rappresentata con tutti gli attributi tradizionali che la rendono la sovrana del mondo, il quale è visto come immondizie e confusione. Rappresenta il dissolversi del tempo e la precarietà delle cose terrene: a questo alludono i suoi attributi – le serpi alla consunzione materiale e corporea, la clessidra allo scorrere inesorabile del tempo. Tuttavia essa non ha ruolo punitivo, quanto piuttosto di mantenimento dell'ordine<sup>209</sup>.

Durer non dà alla morte un aspetto minaccioso, quanto piuttosto la raffigura stanca nel suo incedere, rimane solo emblema di un qualcosa che sta per finire, del dissolvimento

---

<sup>207</sup> V. PALADINO, *L'ultimo Sciascia: il senso del limite*, in *Rivista di letteratura italiana*, pp. 27-38, gennaio-aprile 1990, vol. 19, n. 1, pp. 28-9.

<sup>208</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 337.

<sup>209</sup> Per l'analisi iconografica dell'opera di Dürer si rinvia a C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., pp. 341-2.

delle cose. Ecco allora che il confronto tra il cavaliere e la morte ha più le valenze di un incontro: il cavaliere – e quindi l'uomo – ha la possibilità di arrivare alla conoscenza e alla realizzazione di se stesso. La cittadella che si intravede in lontananza rappresenta quindi l'opera dell'uomo che offre sicurezza e rifugio alla paura nei confronti della morte, del diavolo e del mondo<sup>210</sup>.

Ma si ritorni ora all'opera di Sciascia: tutta la narrazione è focalizzata sul Vice, sulle sue riflessioni e sulle sensazioni di dolore che prova e ogni tappa del cammino del protagonista è scandita da un confronto con l'incisione di cui possiede un esemplare. Egli, infatti, è arrivato alla conclusione che nel mondo il diavolo è diventato superfluo (si noti infatti che nel titolo del libro è sparito) perché gli uomini sanno procurarsi e procurare il male senza alcun bisogno di tentazioni, ha capito inoltre che la morte raffigurata da Dürer come una mendicante, viene in realtà mendicata dall'uomo, viene corteggiata<sup>211</sup>. È essenziale impostare un confronto con l'incisione di Dürer in quanto questa all'interno dell'opera è una presenza ritornante a cui il Vice non si può sottrarre. La presentazione del personaggio del Vice prende le mosse contemporaneamente alla presentazione dell'acquaforte di Dürer: si può affermare che il Vice operi una ricostruzione della stampa davanti al lettore:

Quando alzava gli occhi dalle carte, e meglio quando appoggiava la testa sull'orlo dell'alto e duro schienale, la vedeva nitida, in ogni particolare, in ogni segno, quasi il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto e il disegno rinascesse con la stessa precisione e meticolosità con cui, nell'anno 1513, Albrecht Dürer lo aveva inciso. L'aveva acquistata, molti anni prima, ad un'asta: per quell'improvviso e inconsulto desiderio di possesso che a volte lo assaliva di fronte a un quadro, una stampa, un libro. (CAV, p. 11)

Stampa e personaggio risultano essere sin dall'inizio, prima ancora dello sviluppo del giallo vero e proprio, sovrapposti l'uno sull'altra e la presenza viene costantemente rimarcata all'interno del romanzo. Questa stampa offre una chiave di lettura rispetto alla figura del Vice: il cavaliere è metafora di una ricerca, il cui oggetto – simboleggiato dalla cittadella che si scorge sullo sfondo dell'incisione – sembra sfuggire<sup>212</sup>:

Gli avveniva a volte di domandarselo, guardando la stampa. Ma ora, la testa appoggiata all'orlo dello schienale per la stanchezza e per il dolore, la guardava estraendo significato dal fatto di averla anni prima acquistata. La morte: e quel castello lassù, irraggiungibile. (CAV, p. 12)

---

<sup>210</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 337.

<sup>211</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit. p. 66.

<sup>212</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 343.

D'Asaro sottolinea come – grazie alla creazione di questa situazione iniziale di indeterminatezza – nasca nel lettore la percezione che vi sia una costante vicinanza tra il Vice e il cavaliere. Non sarà solo il giallo *tout court* che dovrà essere risolto, ma anche i diversi elementi che Dürer ha unito tra loro e che il protagonista fa propri<sup>213</sup>.

Nell'analizzare il titolo del racconto in rapporto all'incisione è però necessario indagare anche le motivazioni per le quali non si fa riferimento al diavolo. È possibile tentare di rispondere a questa domanda a partire dal testo: il diavolo appare al Vice goffo e stanco, in un mondo in cui il male compete ormai all'uomo. Non siamo più nei tempi di *Todo Modo*: nell'Italia dell'avvenuta omologazione, il Male è omogeneo alle Istituzioni, è difficilmente distinguibile dal Bene. Nell'omologazione, infatti, scompaiono la contraddizione e la dialettica da cui aveva origine il diavolo. La seconda risposta individuata da Traina è invece di ordine intertestuale: se Sciascia avesse assunto il titolo completo dell'incisione come titolo, da un punto di vista editoriale avrebbe costituito un doppione di Mars, il libro di Fritz Zorn che nella traduzione italiana ha nome appunto *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. Quello di Fritz Zorn è un saggio-pamphlet in forma di riflessione autobiografica che il protagonista Fritz Angst, di Zurigo, riuscì a scrivere poco prima che il cancro lo uccidesse. Egli infatti, dopo un'adolescenza conformista, mutò drasticamente la sua esistenza, indotto sia da una forte crisi depressiva e poi dal cancro, al punto che mutò il proprio cognome da Angst (“angoscia, paura”) a Zorn (“collera, ira”).

L'elemento allegorico all'interno dell'opera emerge dunque prepotentemente e Sciascia lo utilizza per fare da cornice alla narrazione: la riflessione centrale dell'opera, è sì quella della morte, ma nelle sfumature che assume in relazione alla verità. Nel testo, infatti, la verità viene spesso accostata a termini come menzogna, scherzo, memoria, morte<sup>214</sup>.

Ma non è la prima volta che Sciascia dà rilievo interpretativo ad un'opera pittorica e indaga le connessioni tra arte e letteratura: si noti *Il Consiglio d'Egitto*, tramite un protagonista che operava una falsificazione letteraria e storico-artistica, Sciascia aveva modo di indagare la sfuggente questione dei nessi tra pittura e letteratura, tra letteratura e verità ed infine tra verità e storia; e *Todo Modo*, in cui la chiave del romanzo è proprio nel dipinto del diavolo di Manetti. Lo stesso *Cavaliere e la morte* trova spiegazione in

---

<sup>213</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 343.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 340.

molti suoi aspetti ricorrendo ad un'analisi della stampa di Dürer. Si noti il seguente passo, contenente le chiavi interpretative dell'opera:

Stava intanto guardando *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. (...) L'aveva sempre un po' inquietato l'aspetto stanco della Morte, quasi volesse dire che stancamente, lentamente arrivava quando ormai della vita si era stanchi. Stanca la Morte, stanco il suo cavallo: altro che il cavallo del Trionfo della morte e di Guernica. E la Morte, nonostante i minacciosi orpelli delle siepi e della clessidra, era espressiva più di mendicizia che di trionfo. «La morte si sconta vivendo». Mendicante, la si mendica. In quanto al diavolo, stanco anche lui, era troppo orribilmente diavolo per essere credibile. Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto. (...) Ma il diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui. E il cavaliere: dove andava così corazzato, così fermo, tirandosi dietro lo stanco Diavolo e negando obolo alla Morte? Sarebbe mai arrivato alla chiusa cittadella in alto, la cittadella della suprema verità, della suprema menzogna? (CAV, p. 70)

### 2.3.III. La malattia e il dolore

Insieme al Vice e all'acquaforte, compare il dolore<sup>215</sup>, altra grande coordinata del romanzo; la sua comparsa segna anche l'uscita di scena della stampa – che ritornerà solo alla fine, laddove il romanzo assumerà toni più intimi. Collura afferma: «Con toni poeticamente struggenti, nel *Cavaliere e la morte*, Sciascia dà sfogo a quello che sente ormai come il rimpianto di andarsene<sup>216</sup>»; l'inizio della vicenda vede dunque l'alternarsi e l'intrecciarsi delle tematiche legate al dolore, alla malattia e alla morte:

Delle tante sigarette fumate nella notte, il dolore sempre aveva perso di consistenza, di pesantezza, trascolorando in uno strazio più diffuso. Si poteva, ecco, dare il nome dei colori alla diversa qualità del dolore, al suo mutare. Al momento, era mutato dal viola al rosso: rosso di fiamma, lingueggiante, che imprevedibilmente lambiva ogni parte del suo corpo e vi si attaccava o vi si spegneva. Automaticamente accesa ancora una sigaretta. Ma l'avrebbe lasciata a consumarsi nel portacenere se il Capo, entrando, non gli avesse fatto il solito rimprovero sul tanto e rovinoso fumare. Vizio stupido, vizio di morte. (CAV, pp. 12-3)

È interessante notare come il dolore in questa descrizione sia accostato ai colori: ricorrente è all'interno della scrittura sciasciana l'utilizzo di metafore che rinviano alla sfera cromatica. Non possono non tornare alla mente i dettagli cromatici de *Il Consiglio*

---

<sup>215</sup> L'esperienza del dolore, come indaga Natoli, nella sua prima immediata percezione è l'esperienza di una perdita: sia questa di una proprietà o di un oggetto esterno. Egli indaga la stretta correlazione tra sentimento della caducità dell'esistenza e dolore: «il sentimento della caducità corrisponde all'estensione massima del dolore per la perdita o più precisamente per il perdersi di ogni cosa: tutto ciò che esiste è consegnato da sempre alla morte». Il dolore è un'esperienza molto intesa, che varia di intensità e di colore – in Sciascia magistralmente tracciata – nasce dal dolore fisico, che è puntuale ed intenso, per giungere poi ad una percezione universale, sino a divenire destino di morte. S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002, *passim* pp. 35-41.

<sup>216</sup> M. COLLURA, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano, Longanesi, 1996, p. 355.

*d'Egitto*: nel romanzo i colori che maggiormente ritornano sono l'oro e il rosso – si noti la descrizione del corteo funebre del Caracciolo. Ritornando al dolore del Vice, grazie al parallelo con il rosso delle fiamme, il dolore acquisisce vividezza, spessore visivo: un dolore che si fa immagine, prima ancora che sensazione, caricando di valenza simbolica gli esiti della descrizione. Infatti, se «la vera costante ritmico-tematica del *corpus* sciasciano è quella della morte» parimenti centrale è quella della luce, una luce che è da intendersi come *conoscenza* e come *mortale impotenza*. Ecco allora che la morte, per molti dei protagonisti dei romanzi dell'autore è «modello figurale di strazio nella luce»<sup>217</sup>:

La mattinata era di vitrea luminosità, gelida; e di gelidi aculei nelle ossa, nelle giunture. Ma questi dolori eccentrici, periferici, avevano il potere di attenuare quello centrale e immane; e comunque gliene davano l'illusione. Prese, una dopo l'altra, due tazze di denso caffè. Dicevano che il caffè acuisse i dolori; ma a lui davano la lucidità per sopportarli. Pensava intanto ai rifiuti che tra poco gli sarebbero stati sciorinati. La scienza dei rifiuti, la *garbage science*. Una parabola, una metafora: siamo ormai ai rifiuti; a cercarli, a maneggiarli, a leggerli; a chieder loro qualche reliquia di verità. Alle immondizie. (...) *L'immondizia non mente mai*: in questo caso per assenza. Ma inquietante era altro pensiero: che tra le immondizie l'uomo si avviasse a morire. (*CAV*, pp. 28-30)

Il frammento precedentemente proposto mostra infatti il nesso che sussiste tra dolore e luce; ecco allora che Sciascia, quasi mosso dai medesimi dolori del Vice, ricorre ad una scrittura dall'alto tasso figurale proprio laddove vi sono immagini di morte, quasi come se mediante la scrittura si potesse operare un controllo sul dolore<sup>218</sup>.

Il Vice, malato di cancro, esperisce un dolore lancinante: Sciascia costruisce il suo romanzo su una co-presenza di dolore e di morte, al punto che il lettore poi si aspetta che la fine del Vice arrivi a causa della malattia. Il dolore, dunque, non è solo caratteristica fisica del personaggio, ma spia del suo stato psichico e del suo conflitto interno: al mutare dell'intensità del dolore muta la presa di coscienza del protagonista rispetto agli eventi e la realtà che lo circonda. Sino alla presa di coscienza finale, coincidente con la morte. A tale intensità del dolore viene spesso accostato un colore o una tonalità: viola, rosso, grigio, bianco sporco; a volte invece evoca immagini, come «fiamma», «onda». Altre volte ancora vengono usati aggettivi come «acuto», «stordito», «appannato»<sup>219</sup>. A questo dolore egli oppone la forza del pensiero – ed è lecito leggervi un parallelo con la ferma opposizione del pensiero alla morte da parte del Di Blasi ne *Il Consiglio d'Egitto*. Il Vice,

---

<sup>217</sup> E. ZINATO, *Ibridazioni fra generi e prefigurazione poetico-saggistica nella scrittura di Leonardo Sciascia*, cit., pp. 174-177.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>219</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 344.

allo stesso modo, nel momento in cui ricorre al pensiero o all'intuizione per risolvere una situazione che gli si presenta davanti, sente i dolori della malattia affievolirsi.

Turchetta mette in luce come vi sia una profonda coincidenza tra la tematica della sofferenza che si impone all'interno dell'opera sciasciana e due opere di Friedrich Dürrenmatt degli anni Cinquanta del Novecento: *Il giudice e il suo boia* e *Il sospetto*. Anche per l'autore svizzero la questione capitale era «Che cos'è l'uomo? Che cos'è l'uomo», riassunta nelle parole che pronuncia il commissario Barlach, malato terminale. In Dürrenmatt – come in Sciascia – si impone il tema della sofferenza: «Poi all'improvviso, il dolore, un dolore atroce, violento, profondo, un sole che spuntava in lui, lo gettò a terra, lo schiantò, lo bruciò con l'arsura della febbre». Sciascia però – da parte sua – non si pone la stessa domanda di Friedrich, egli si chiede *come* finirà l'uomo ed in quali modi cesserà di essere considerato tale. Egli condivide con l'autore il motivo – tutto illuministico – del patire, della sofferenza individuale e materiale, ma manifesta una spinta ad una dimensione altra, che coinvolge le radici dell'Io, nei suoi sentimenti più intimi, sino a cogliere l'universo tutto<sup>220</sup>: «il dolore gli si era allontanato: stava come una bestia – piccola, feroce e immonda – agguatata in un sol punto del suo corpo, del suo essere (CAV, p. 68)» e ancora «il dolore era ormai riuscito a imbrigliarlo dandogli colori, immagini e soprattutto pensieri (ma non nelle ore della notte in cui sembrava non avere confini, raggiungendo ogni punto della mente e dell'universo) (CAV, p. 26-7)».

È un'onda che avanza e si ritira dentro il corpo e la mente del Vice, o ancora talvolta acuto e talvolta lieve a seconda delle emozioni e delle sensazioni di volta in volta provate; e ancora, il dolore che affatica l'uomo anche nel solo semplice salire un gradino. Ma il Vice, e quindi Sciascia, ha sempre una serena rassegnazione nell'accettare la sua condizione *in limine mortis*:

«Ma lei di che male ha sofferto, precisamente?»

«Precisamente di un male per cui dovrei essere in terapia da cobalto, o qualcosa di simile».

«Non pensavo fino a questo punto».

«Anche oltre: sto morendo», e lo disse con tanta serenità che all'altro si gelarono di falsità le parole che stava per dire. Sommessamente disse soltanto un «mio Dio» (CAV, p. 55)

Turchetta ha affermato che il cancro del Vice è anche metafora del cancro che attanaglia la società, e Sciascia sta proprio costruendo un'apocalittica allegoria della

---

<sup>220</sup> B. PISCHEDDA, *Sciascia: quando il giardino diventa un deserto*, cit. pp. 110-1.

società degli anni Ottanta in Italia. Ma si badi, mentre Sciascia legittima la sovrapposizione di autore reale e protagonista, allo stesso tempo invita il lettore a correggere questa sovrapposizione<sup>221</sup>.

#### 2.3.IV. «La morte si sconta vivendo»

Fatta questa premessa, se la tua, oltre che una constatazione, è una domanda, rispondo che sì, vorrei raccontare il morire, la morte come esperienza. Il che ha tentato – impareggiabilmente – Tolstoj. Mi limito dunque ad avere, nei riguardi della morte, della mia morte, un'ultima, suprema curiosità intellettuale. Il che rende questo dominante pensiero della morte (nonché un pensiero, diceva Savinio, la morte è il pensiero stesso) meno greve, meno ossessivo: come per ogni attesa cui un sentimento di curiosità si accompagna<sup>222</sup>.

Se al primo impatto rispettoso dello stile dei cosiddetti «racconti di immaginazione» di Sciascia perché riprende la struttura del romanzo giallo, *Il cavaliere e la morte* è invero un giallo sui generis al quale il lettore è comunque abituato: sullo sfondo di intrighi di Potere e di politica, si muove la ricerca da parte del protagonista di una verità che non ha nulla a che vedere con la giustizia<sup>223</sup>. La vicenda prende le mosse da un delitto, ma è la morte a divenire oggetto della narrazione, spostandosi da un piano individuale e contingente a divenirne vero e proprio oggetto del racconto: ecco quindi che il vero scopo dell'indagine non è più solo la scoperta delle cause concrete dell'omicidio bensì si lega all'esperienza del dolore, un dolore che da fisico – il cancro – diviene un male esistenziale, finanche a comprendere il passato e la memoria<sup>224</sup>. Ad un primo impatto si coglie la volontà dello scrittore di affrontare la propria limitatezza e la sempre più prossima fine; tuttavia, è difficile sottrarsi dal constatare la presenza di autobiografismo che impregna l'opera: la sintonia tra autore, narratore e personaggio protagonista fa sì che il lamento non sia solo nei confronti della sorte del protagonista, ma della società tutta. La sorte cui è votato il Vice è anche la sorte della specie, e della realtà<sup>225</sup>.

Se *Todo Modo* si concludeva con il gesto individuale di ribellione di chi, una volta scoperte le trame del Potere sceglieva di assumere il ruolo di «privato giustiziere», con la

---

<sup>221</sup> O. BARBELLA, *Il delitto senza castigo*, Tesi di laurea inedita, Milano, Università degli Studi, 1997, p. 296, cit. in G. TURCHETTA, *La serena disperazione del Cavaliere*, cit., p. 119.

<sup>222</sup> *14 domande a Leonardo Sciascia*, pp. VI-VIII, in <https://www.amicisciascia.it/leonardo-sciascia/sciascia-su-sciascia.html>.

<sup>223</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 337.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>225</sup> B. PISCHEDDA, *Sciascia: quando il giardino diventa un deserto*, cit., p. 109.

sua ultima opera, Sciascia mette in scena la solitudine dell'uomo onesto di fronte ad un Potere così invasivo. Potere che è accostabile al cancro che sta divorando il protagonista: non è un caso l'accostamento del cancro del Vice al Potere da parte di Traina, in questo modo la possibilità che la morte possa avere il valore simbolico di una fuga viene negata. Il Vice, infatti, va incontro alla morte senza alcuna speranza di guarigione, rimanendo con la sola convinzione di fare il proprio dovere rifiutando in modo categorico le menzogne del Potere<sup>226</sup>.

Elemento peculiare della narrazione della morte del Vice è che Sciascia la narra dall'interno: egli riesce a fare della morte un'esperienza narrabile<sup>227</sup>. Ulteriore indicazione di questa volontà di Sciascia di narrare la morte è il fatto che mentre nelle opere precedentemente analizzate la morte veniva descritta dall'esterno e senza indugiare in dettagli – si veda la morte del Di Blasi o di don Gaetano - nel caso del Vice, la morte viene raccontata dall'interno in modo analitico, come se Sciascia ci facesse entrare dentro la mente del personaggio, tra «fantasticherie, premonizioni e pensiero razionale<sup>228</sup>»:

Gli spari li udi incommensurabilmente prima, gli parve, di sentirsi colpito. Cadde pensando: si cade per precauzione e per convenzione. Credeva di potersi rialzare, ma non ce la fece. Si sollevò su un gomito. La vita se ne andava fluida, leggera; il dolore era scomparso. Al diavolo la morfina, pensò. E tutto era chiaro, ora: Rieti era stato ucciso perché aveva parlato con lui. Da qual momento avevano cominciato a seguirlo? Il gomito non lo sostenne più, ricadde. Vide il volto bello e quieto della signora Zorni animarsi di malizia; lo vide poi dissolversi, nella fine del tempo di cui stava varcandola soglia, nei titoli dei giornali dell'indomani: *I figli dell'ottantanove colpiscono ancora. Ucciso il funzionario di polizia che sagacemente li braccava*. Pensò: che confusione! Ma era già, eterno e ineffabile, il pensiero della mente in cui la sua si era sciolta. (CAV, p. 90-1)

Ricorrendo alle osservazioni di Ernestina Pellegrini, esistono due immagini della morte nell'opera dell'ultimo Sciascia: la morte che viene dall'esterno – quindi la morte come pena e come castigo – e quella morte che ogni individuo si porta dentro di sé, una debolezza originaria che deve portarci a riconoscere che la morte è uno dei comuni denominatori dell'uomo. A questo punto, ritornando all'incisione di Dürer, non si può assolutamente tralasciare il fatto che nella lettura dell'opera di Sciascia avviene una sovrapposizione tra l'immagine del cavaliere a cavallo e il Vice: questa assume due valenze simboliche, da una parte la forza viva ed indomabile di chi ricerca la verità,

---

<sup>226</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 66.

<sup>227</sup> *Ivi*, pp. 67-69.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 68.

dall'altra il male che storicamente vince sempre, nascosto sotto le sue armi<sup>229</sup>. Rimanendo sul problema della personificazione della morte, Pellegrini sottolinea ancora una volta la prospettiva doppia che si delinea nell'opera: un binomio riassumibile in una «morte fuori», il compimento di un destino passivo, e una «morte dentro», il compiersi di un destino attivo. Il Vice, accasciandosi a terra dopo i colpi di pistola, viene privato dell'annunciata morte per il cancro: viene espropriato del suo ultimo atto cosciente di vita. Egli, che aveva custodito entro di sé la malattia, viene privato del diritto di morire della propria morte; e nell'ultimo estremo atto di lucidità, esclama: «Che confusione!»<sup>230</sup>. Si ponga ora l'attenzione sull'ultimo pensiero con cui il Vice si abbandona alla morte. Sciascia non vuole porre l'accento su di un tono di rassegnazione o di rinuncia, quanto piuttosto sul «cadde pensando». Quella di Sciascia è una difesa del pensiero e della lucidità razionale, è soffermarsi su di una morte che non è una via di fuga, ma è «uno sparire per un disgusto irrimediabile del mondo<sup>231</sup>». La morte è cosa propria del mondo, ecco quindi che è il pensiero umano l'unico spazio di libertà rimasto e l'unico aldilà immaginato da Sciascia può essere solo questo: «Pensò: che confusione! Ma era già, eterno e ineffabile, il pensiero della mente in cui la sua si era sciolta (CAV, p. 91)».

Quello del Vice diventa quindi un medievale itinerario verso la morte, che egli costruisce rifiutando i conforti della scienza ed affidandosi invece alla morfina per lenire i dolori provocatogli dal cancro. Vivrà gli ultimi giorni della sua vita nell'esercizio dell'intelligenza, del buon senso e dell'ironia; all'insegna della pietà di sé e degli altri. A conferma del non voler inciampare in interpretazioni troppo biografistiche, si tenga presente che Sciascia ha sempre avuto l'ossessione per la morte: un'ossessione che è comunque da attribuire ad un'estetica siciliana, prima ancora che barocca e, per citare Savinio – autore caro a Sciascia - «nonché un pensiero, diceva Savinio, la morte è il pensiero stesso». Sciascia narratore è sempre stato affascinato dal problema narratologico della rappresentazione dall'interno della esperienza della morte, sulla scorta di *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj<sup>232</sup>.

Ed è proprio *in limine mortis* che Sciascia riesce a dar voce a quel sottosuolo di emozioni, di desideri e di paure che Calvino aveva colto nelle latenze della sua scrittura,

---

<sup>229</sup> E. PELLEGRINI, *Leonardo Sciascia. La morte come pena*, cit., p. 194.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>232</sup> G. TURCHETTA, *La serena disperazione del Cavaliere*, cit., p. 120.

svelando un registro stilistico che in taluni punti è contraddistinto da una marcata istanza lirica, affettiva ed effusiva<sup>233</sup>. Se ne *Il Consiglio d'Egitto* ed in *Todo Modo* compaiono fitte colate di quel «barocco-grottesco» che Calvino auspicava come elemento liberatorio rispetto al suo estremo razionalismo, con *Il cavaliere e la morte* - sebbene non in toto privo della compostezza dietro cui si schermava - riesce compiutamente a «vedere in faccia il suo demone»<sup>234</sup>. Conferma importante di quanto detto ci viene anche data dal massiccio ricorso all'intertestualità ed alle citazioni: Sciascia, sorvegliatissimo e lucidissimo nella sua scrittura - afferma Ricciarda Ricorda ricorrendo agli studi di Orlando - nel suo continuo susseguirsi di citazioni, sembra far riemergere quel «freudiano represso formale». In una realtà che è profondamente irrazionale, viene meno il desiderio di sottostare alla ferrea repressione della logica ed alle rigide costruzioni che richieste da un uso trasparente della parola. La citazione ed il ricorso all'intertestualità, dunque, rendono ambiguo e stratificato il linguaggio utilizzato dallo scrittore, ergendosi a rivalsa contro la ragione e lo spirito critico.

Da uno spoglio teso a cogliere il sottosuolo di emozioni che si cela dietro la compostezza della scrittura dell'ultimo decennio sciasciano, emerge come le metafore zoomorfe si attestino proprio nei punti nodali di un riepilogo memoriale ed esistenziale da parte di Sciascia. Non a caso ne *Il cavaliere e la morte* si inserisce una visionaria e irrazionale apparizione di cani e altri animali. Questa digressione, straniante nel suo spezzare il racconto, crea un cortocircuito tra passato e presente, fra la memoria personale e la metafora sulla violenza del Potere, mettendo a nudo il crollo ormai definitivo di ogni utopia politica e ideale<sup>235</sup>:

Un cane, un lupo dall'aspetto bonario e stanco, si era avvicinato alla carrozzina in cui un bambino biondo placidamente dormiva. La ragazza che doveva custodire il bambino si era distratta a parlare con un soldato. D'impulso (il Vice) andò a mettersi tra la carrozzina e il cane. La ragazza lasciò di parlare col soldato, gli sorrise rassicurante e guardando teneramente il cane disse che era buono, vecchio e affezionato. Si allontanò facendo ora attenzione ai tanti cani che andavano per il parco, gli venne di contarli. Tanti cani, forse più dei bambini. E se gli schiavi si contassero?, si era domandato Seneca. E se si contassero i cani? Tra le sue carte era un giorno affiorato l'orrore di un bambino dilaniato da un alano. Il cane di casa: forse buono, vecchio e affezionato come il lupo della ragazza. Dei tanti bambini che correvano per il parco, dei tanti cani che parevano accompagnarsi ai loro giochi o vigilarli, ricordando quel fatto ebbe una visione da apocalisse. Se la sentì sulla faccia come una vischiosa, immonda ragnatela di immagini: e mosse la mano a cancellarla, ammonendosi a morir meglio. Ma i cani stavano lì, troppi: e non erano di quelli che, suo padre diletandosi di

---

<sup>233</sup> O. LO DICO, *La fede nella scrittura*, cit., p. 214.

<sup>234</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 829.

<sup>235</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 59.

caccia, si era trovato intorno nell'infanzia. Piccoli cani, quelli, bastardume cirneco; sempre festosi, scodinzolanti, con la gioia della campagna più che della caccia. Questi invece alti, gravi, quasi sognassero boschi irti e oscuri, pietraie impervie. O campi di concentramento nazisti. E diventavano troppi dovunque, a pensarci bene. Ma anche i gatti. Ma anche i topi. E se si contassero? (CAV, p. 86)

Il Vice risulta un soggetto turbato, allucinato dalle visioni angoscianti che lo sovrastano. Le apparizioni, in uno sprazzo di luce, illuminano le tenebre che avvolgono la realtà tutta; ansia e paura sono i sentimenti che l'io narrante esperisce nei confronti di una realtà i cui contorni non sono più definiti e le cui trame risultano non più controllabili né ordinabili<sup>236</sup>. La realtà e la natura crollano, e quest'ultima è concepita nell'accezione leopardiana di malefica<sup>237</sup>, «in una sola vertigine metafisica che coinvolge la dissoluzione del soggetto» e una perdita del reale vista come apocalittica<sup>238</sup>.

Ed ancora una volta, secondo un *modus operandi* caro a Sciascia, la metafora zoologica traccia i confini dell'esperienza intellettuale dell'autore, ma ora in virtù di un rifarsi alla filosofia di Montaigne<sup>239</sup>. Un richiamo che è solenne proprio nel suo essere inserito all'interno di una dimensione memoriale, mediante un decoro formale delle parole e della sintassi, un *exemplum morale* che porta il vice a riconciliarsi con i cani<sup>240</sup>:

Da un pensiero all'altro, nell'attenuarsi di quella ossessione, passò a ricordare i cani della sua infanzia, i loro nomi, la valentia di alcuni, la pigrizia di altri: così come ne discorreva, con altri cacciatori, suo padre. E mai ci aveva pensato, ora improvvisamente: nessuno di loro era morto in casa, nessuno di loro avevano visto morire o trovato morto nella cuccia di paglia e vecchie coperte. Ad un certo punto della loro età o della loro bronchite, li vedeva stanchi, senza più voglia di cibo e di ruzzo: e scomparivano. Il pudore di sé morti. Come in Montaigne. E gli apparve sublime, affermato quasi come l'imperativo kantiano, come un mondo di quell'imperativo, il fatto che una delle più alte intelligenze dell'umanità, nel desiderio che lontano da quelli che in vita gli erano stati vicini gli avvenisse di morire, e meglio se in solitudine, avesse meditato e ragionato quel che il cane

---

<sup>236</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 61.

<sup>237</sup> «Bisogna risalire alla tesi leonardesca della natura aggressiva, e anzi decisamente distruttiva, di esseri umani che da sempre vivono della morte altrui – degli animali di cui si nutrono, ma anche degli altri uomini con cui selvaggiamente competono, presi da un irrefrenabile desiderio di 'dar morte e affanno e fatiche e paure e fuga a qualunque cosa animata'», R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, p. 97.

<sup>238</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 61.

<sup>239</sup> Negli *Essais* di Michel Eyquem de Montaigne emerge come il tema della morte sia uno dei più vissuti e più ardui. La riflessione condotta da parte da Montaigne sulla morte denuncia la lotta che l'uomo vive nel tentativo di giungere al dominio di se stesso e dell'universo: «È incerto dove la morte ci attenda: attendiamola dovunque. La meditazione della morte è meditazione della libertà. Chi ha imparato a morire, ha disimparato a servire. Il saper morire ci affranca da ogni soggezione e costrizione. Non c'è nulla di male nella vita per chi ha ben compreso che la privazione della vita non è male. (...) Non c'è nulla su cui mi sia sempre intrattenuto di più che sui pensieri della morte: anche nella stagione più dissoluta della mia vita». M. de MONTAIGNE, *Filosofare vuol dire prepararsi a morire*, in *Saggi*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 755-6.

<sup>240</sup> F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, cit., p. 62.

istintivamente sentiva. Il che valse, tramite la grande ombra di Montaigne, a riconciliarlo con i cani. (CAV, p. 87)

Man mano Sciascia si addentra in una più profonda meditazione esistenziale, inglobando all'interno del destino del detective quello dell'uomo di fronte alla morte e alla malattia, anche la distinzione tra vero e falso, tra bene e male, si fa più incerta, complicandosi di significati<sup>241</sup>.

Lo stesso luogo in cui è ambientata la vicenda, una città del Nord Italia, è così poco determinato da non poter essere identificabile e vuole essere il più possibile lontano dalle ambientazioni siciliane che prendono forma nei primi romanzi. Ma la Sicilia non è esclusa del tutto dall'orizzonte del romanzo: il Vice, si trova da molto tempo lontano dalla terra natia – la Sicilia appunto; la sicilianità viene dunque a configurarsi come segno di riconoscimento e diviene per il protagonista la chiave interpretativa per indagare le vicende<sup>242</sup>. Si noti il dialogo tra il Vice e la signora De Matis, che avviene quando il Vice si reca a casa di quest'ultima per indagare sull'omicidio appena verificatosi:

«Lei è siciliano?».

«Sì, ma della Sicilia fredda: di un piccolo paese dell'interno, tra le montagne, in cui lungamente d'inverno c'è neve; o almeno c'era, negli anni della mia infanzia. Una Sicilia che qui nessuno riesce a immaginare. Mai più sentito tanto freddo, in vita mia, come in quel paese».

«La ricordo anch'io, questa Sicilia fredda. (...) Mia madre era siciliana, e i suoi genitori non si erano mai allontanati da quel paese, da quella loro grande casa, fresca nell'estate, freddissima nell'inverno. Sono morti lì, e lì è morta, prima di loro, anche mia madre. Io non ci sono più andata. (...) Ma la verità è che anche questa volontà di mia madre, a pensarci, mi dà un senso di sgomento: non si può amare un luogo, una gente, fino a questo punto; e un luogo, poi, in cui si è sofferto e una gente con cui non si era per nulla d'accordo. (...) E sa perché, pensandoci, me ne sgomento? Perché a momenti mi sorprende a sentire un'eco di quel suo amore, di quella sua memoria, di quella sua volontà...».

«Non so se lei conosce quella pagina di Lawrence sul *Mastro don Gesualdo di Verga*. Ad un certo punto dice: ma Gesualdo è siciliano, e qui salta fuori la difficoltà...».

«La difficoltà... Già, forse è da quel lato che viene la mia difficoltà di vivere (...) Stavamo parlando delle ragioni per cui lei è diventato funzionario di polizia».

«Forse, poiché il delitto ci appartiene, per saperne un po' di più».

«Sì, è vero, il delitto ci appartiene; ma c'è chi appartiene al delitto». (CAV, pp. 45-47)

Denso di significato questo brano: Sciascia tramite la signora De Matis esprime la sua sicilianità: la sua difficoltà nel vivere sta proprio alle radici del suo essere, una difficoltà che nasce dal fatto di essere siciliano. Ne emerge un rapporto complesso e tormentato, che genera sgomento nel momento in cui entra in contrasto con la memoria. E ancora, qualche pagina prima:

---

<sup>241</sup> M. ONOFRI, *Nel nome dei padri. Nuovi studi sciasciani*, cit., p. 131.

<sup>242</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 338.

Gli piacevano i portici, il camminarvi ozieggiando. Nell'isola dov'era nato, non c'era città che ne avesse. Gli archi fanno il cielo più bello, dice il poeta. I portici fanno più civili le città? E non che non amasse la terra dove era nato: ma tutto quel che ne era ogni giorno notizia, greve, tragica, gli dava una sorta di rancore. Non tornandovi da anni, al di là di quel che vi accadeva, la cercava nella memoria, nel sentimento di qualcosa che non c'era più. Illusione, mistificazione: da emigrante, da esule. (CAV, p. 51)

Non solo per il luogo, ma anche per il tempo l'opera manca di indicazioni precise. Rispetto al momento in cui Sciascia scrive il romanzo si nota una sfasatura: la vicenda è ambientata l'anno successivo, il 1989. La proiezione in un futuro prossimo non è causale – come sottolinea D'asaro – in quanto coincide con la riflessione sul futuro che appare nel testo riallacciandosi alla tematica della morte, del passato e della memoria<sup>243</sup>.

A livello stilistico non c'è alcuna frattura rispetto ai capolavori precedenti: i personaggi sono ancora una volta stilizzati, messi a nudo per quello che fanno, più per come sono – cifra stilistica di Sciascia il riuscire a rendere con pochi tratti, pochi dettagli, un personaggio a tutto tondo, dotato di verticalità e profondità. Di conseguenza il dialogo acquisisce un'importanza strategica in quanto a questo è affidato il discorso sui valori.

Ricerca, verità, dolore e morte sono le tematiche che trovano raffigurazione nella stampa di Dürer, e rappresentano anche i discorsi principali all'interno del romanzo. La pazzia e la contraddizione sono riconducibili al cavaliere stesso ed alla sua ricerca. Parimenti, l'oggetto della ricerca ovvero la «cittadella della suprema verità, della suprema menzogna». Non è un caso che questa tappa del romanzo sia premessa al distacco del Vice – il congedo – non solo da tutto ciò che lo circonda, ma anche dalla stampa<sup>244</sup>:

Passò dal suo ufficio, aprì i cassetti della scrivania; prese delle lettere, il piccolo Monaigne di Gide che sapeva quasi a memoria, un pacchetto di sigarette. Lasciò altre sigarette, altri libri. Si soffermò poi davanti all'incisione di Durer, esitò se portarla via o lasciarla. Decise di lasciarla, con un certo divertimento fantasticò di quel che ne sarebbe avvenuto: i suoi successori l'avrebbero creduta dotazione di quell'ufficio, come la carta topografica della città e il ritratto del presidente della Repubblica; poi qualcuno si sarebbe accorto che era una *res nullius*, se la sarebbe portata a casa o da un rigattiere, qualcuno del rigattiere l'avrebbe scoperta, si sarebbe ripetuto quell'itinerario per cui le cose approdano alle aste più o meno alte: agli amatori, dunque, all'amatore. Uno come lui, forse: amatore improvvisato, incompetente. (CAV, p. 83)

Nell'allontanarsi dalla stampa il Vice lascia un'eredità densa di significato ed allo stesso tempo abbandona una cosa priva di valore, una *res nullius*: ecco quindi che la cesura tra il personaggio ed il resto del mondo appare completa. Questa dichiarazione del

---

<sup>243</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 338.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 345.

protagonista può comunque essere letta come una dichiarazione di inadeguatezza rispetto al compito che egli si era fino ad allora preposto, subentra quindi una leggerezza, una sorta di liberazione<sup>245</sup>:

Vagò per la città con un senso di libertà che non credeva di aver mai provato. Ancora bella, la vita; ma per chi ancora ne era degno. Se ne sentì non indegno, e come premiato. (...) Ma il mondo, il mondo umano, non aveva sempre oscuramente aspirato ad essere indegno della vita? Ingegnoso e feroce nemico della vita, di se stesso; ma al tempo stesso aveva inventato tante cose amiche. (...) Come sempre, però, quando arrivava allo sconforto dell'oggi, alla disperazione del domani, si domandò se nel rammaricarsi per l'indegnità in cui il mondo correva non ci fosse il rancore di stare per morire e l'invidia per coloro che restavano. Forse sì, pur nella dilagante pietà che sentiva per tutti quelli che restavano. (CAV, p. 84)

La ricerca della verità si conclude inevitabilmente con la morte e con un senso di solitudine che pervade il presente insieme al dolore. Il pensiero è l'unico strumento che rimane a disposizione per vincere questa lotta contro il tempo. Ma in che modo il narratore Sciascia cerca di esprimersi rispetto al passato? All'interno dell'opera quest'ultimo assume un'importanza tanto maggiore quanto questo appare lontano ed irraggiungibile: non è solo una distanza temporale, ma anche spaziale dal momento che la memoria è la Sicilia. Non a caso i tre personaggi "siciliani", il Vice, la signora De Matis ed il dottor Rieti, condividono anche un'idea di distanza che è sia geografica che spirituale, condividono una distanza che diviene sentimento del "non-ritorno". Questa distanza non può che essere colmata con la scrittura, che concilia un'idea di rilettura del passato: la scrittura finora sinonimo di azione, ricerca un modo di essere utilizzata; Sciascia con dolore prende coscienza del fallimento di essere portatrice di cose concrete; alla letteratura è affidato il compito di essere chiarificatrice tramite il pensiero<sup>246</sup>.

Susan Briziarelli ha paragonato il Vice ad un «modern knight» il quale entra in un labirinto che dovrebbe condurlo alla soluzione del delitto e quindi all'identificazione dei due assassini, tuttavia si ritrova protagonista della propria Odissea, in un viaggio che lo condurrà in luoghi dominati dal mistero che non sarà in grado di comprendere se non nel momento in cui giungerà alla soluzione, e dove «a punctual death awaits<sup>247</sup>». Ecco quindi che il Vice, in qualità di lettore e creatore della sua stessa storia vedrà che risoluzione e morte vivranno i medesimi spazi. Sciascia inoltre opera una frattura rispetto alle

---

<sup>245</sup> C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, cit., p. 345.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>247</sup> S. BRIZIARELLI, *Of Valiant Knights and Labyrinths: Leonardo Sciascia's Il cavaliere e la morte*, in *Italica*, pp. 1-12, 1991, vol. 68, 1, p. 7.

coordinate della ricerca della verità che caratterizzano i romanzi polizieschi – non è possibile infatti ridurre l'ultimo capolavoro sciasciano a semplice romanzo poliziesco; Briziarelli ha sottolineato come il porre la scoperta ed il disvelamento al termine del romanzo e far coincidere questa fine anche come termine della vita del protagonista, altro non sia che sottolineare i limiti della scrittura, e conseguentemente del raggiungimento della verità<sup>248</sup>. Ecco, quindi, che nella narrativa sciasciana la morte rappresenta la sola condizione possibile attraverso la quale la verità può essere raggiunta - elusiva come elusivi sono i “figli dell’ottantanove”. La verità e la conoscenza di cui Sciascia illustra i limiti, esistono al di fuori della sfera d’esistenza di ogni individuo e raggiungerle significa superare i limiti del linguaggio e di conseguenza della letteratura<sup>249</sup>.

Javier Serrano Puche, in un suo studio sull’intertestualità ne *Il cavaliere e la morte*, sottolinea che la piena realizzazione della verità nella scrittura letteraria si manifesta soprattutto attraverso un ampio registro di citazioni letterarie, sulla cultura e sull’arte che sono fondamentalmente tutte a carico del personaggio protagonista, il Vice. Le opere letterarie non a caso sono tutte spia dello *status* del protagonista: si noti infatti che nel momento di massima sofferenza del Vice, placabile solo ricorrendo alla morfina, egli si sente vicino a Leopardi: in un gioco di rimandi, il dolore iniziale che diviene quiete grazie alla morfina, sfuma nella quiete dopo la tempesta leopardiane<sup>250</sup>:

«La morfina è bella; bisogna prenderla quando non se ne può più», lo aveva ammonito l’amico medico nel consegnargliene un pacchetto. Belli gli effetti della morfina, più se succedevano all’insopportabile sofferenza. Più forte la tempesta, più dolce la quiete. *La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio, Il passero solitario, L’infinito*: quali grandi e profondi sentimenti, con assoluta semplicità, e magari con immagini banali, quel poeta di felice infelicità aveva rivelato e indelebilmente impresso nella memoria degli italiani che ora si potevano dir vecchi: negli anni lontani della scuola, e da allora. (CAV, p. 73)

E poi, tra i dolori, constaterà che solo la letteratura può salvarsi dalle ingiurie del tempo: gli alunni a scuola impareranno ancora quei versi a memoria? La letteratura nel romanzo è l’unica che è degna di memoria.

La citazione rinvia anche allo stretto legame che Sciascia coglie tra memoria e letteratura: la letteratura, e quindi il recupero memoriale di questa è condizione necessaria

---

<sup>248</sup> S. BRIAZIARELLI, *Of Valiant Knights and Labyrinths: Leonardo Sciascia's Il cavaliere e la morte*, cit., p. 8.

<sup>249</sup> *Eadem*.

<sup>250</sup> J. S. PUCHE, *Formas de intertextualidad en «Il cavaliere e la morte» de Leonardo Sciascia*, in *Quaderns d'Italia*, 15, pp. 155-178, p. 157.

alla felicità – non a caso tra gli strazianti dolori che il cancro gli provoca, Leopardi è presenza consolatoria. Per Sciascia infatti la felicità esiste, ma non può essere disgiunta dalla consapevolezza: persino l'idea della morte e conseguentemente la curiosità intellettuale insita nell'attesa della morte può essere portatrice di felicità. Se la letteratura è memoria – prosegue Turchetta – risulterà maggiormente significativa una letteratura che è stata imparata a memoria. Così mentre il tempo del racconto si avvicina ad un termine, e dunque anche il Vice si avvicina alla sua fine, si susseguono citazioni a memoria di Campana, Ungaretti («La morte si sconta vivendo!»), Montale, Leopardi, Hugo, e poi Gadda, Shakespeare, Alfieri, Carducci, Montaigne, Kant, Machiavelli. Non è un caso infatti che Sciascia, nel descrivere il suo personaggio – prossimo alla morte - in procinto di rileggere *L'isola del tesoro* di R. L. Stevenson, scriva: «una lettura, aveva detto qualcuno, che era quanto di più si poteva assomigliare alla felicità (CAV, p. 68)». L'identificazione iniziale tra lo sguardo del lettore e quello del protagonista si rinnova: il lettore legge frasi sulla felicità che procura la letteratura proprio mentre sta leggendo un testo letterario, come che Sciascia – nel raccontare della morte – imponesse al lettore di meditare sul rapporto tra letteratura e felicità<sup>251</sup>.

Emerge un duplice legame che *Il cavaliere e la morte* intesse con la storia: da un lato il Vice guarda al presente e dall'altro al futuro. Questa ambivalenza è individuabile anche nella costruzione del personaggio del Vice: se gli altri detective sciasciani – si guardi al pittore di *Todo Modo* – cercano di opporre la ragione al caos degli eventi di un'Italia degli anni Settanta; il Vice è personaggio costruito su di una sostanziale differenza: la ragione da cui si fa guidare è unita ad un senso della fine, alla morte e alla malattia. Per il Vice il presente è caratterizzato dal dolore e dalla malattia, come i fitti riferimenti al suo malessere confermano:

«Lo capisco» disse il Vice. Stava un po' divagandosi. Poiché il dolore era ormai riuscito a imbrigliarlo dandogli colori, immagini e soprattutto pensieri (ma non nelle ore della notte in cui sembrava non avere confini, raggiungendo ogni punto della mente e dell'universo), ora lo sentiva e vedeva come un'onda lenta nel suo moto di avanzare e ritirarsi: grigia, plumbea. (CAV, pp. 26-7)

L'estrarre risposte precise da un parlare che poteva assomigliare alla fontana di Trevi – cascate, cascatelle, acquatici veli, rivoli – gli aveva dato tensione e ora stanchezza, stordimento. Stordito, meno acuto ma più sordo e diffuso, era anche il dolore. Curioso come il dolore fisico, anche quando ha causa stabile e, se non peggio, indeclinabile, si possa attenuare o crescere, mutare di intensità e qualità, secondo le occasioni e gli incontri. (CAV, p. 50)

---

<sup>251</sup> G. TURCHETTA, *La serena disperazione del Cavaliere*, cit., p. 122.

Arrivò da lei molto stanco: una sola rampa di scale, vecchia scala dai gradini bassi e levigati; ma per lui era ormai affannoso ogni salire. Curiosamente, però, l'affanno metteva in fuga il dolore. Pensò che bisognava parlarne a un medico: chi sa non ci fosse una terapia dell'affanno; ne scoprono tante, se le rimangiano, le riscoprono, tornano a rimangiarsele. (CAV, p. 76)

Sciascia, come già affermato, disse in più occasioni di voler fare della morte un'esperienza narrabile, quasi nel tentativo di una gara con quella che gli sembrava essere la realizzazione principe di tale desiderio, *La morte di Ivan Il'ič*, di Tolstoj. Questa affermazione però non deve essere però interpretata in senso autobiografico, ovvero del narrare la propria morte, quanto piuttosto Sciascia ha realizzato il desiderio di «vivere la propria morte (narrando quella degli altri) e morire della propria vita - offesa dalle violenze del tempo e degli uomini<sup>252</sup>.

La morte come un quid, un quantum, che girava nel sangue tra ossa, muscoli, ghiandole: finché non trovava il piccolo anfratto in cui esplodere, la nicchia, la culla. Una piccola esplosione, un punto di fuoco, una brace, dapprima intermittente, poi cresceva; cresceva al punto che il corpo sembrava non più contenerlo: e traboccava intorno su ogni cosa. Soltanto il pensare gli era nemico, con piccole, momentanee vittorie. Ma c'erano momenti, lunghi, interminabili, in cui cadeva appunto su ogni cosa, tutto deformava e oscurava, su ogni piacere ancora possibile, sull'amore, sulle pagine amate, sui lieti ricordi. Perché anche del passato si impadroniva: come ci fosse sempre stato, come non ci fosse mai stato un tempo in cui non c'era, in cui si era sani, giovani, il corpo modulato dalla gioia, per la gioia. (...) Ma forse tutto nel mondo stava accadendo a somiglianza dell'inflazione, la moneta del vivere ogni giorno perdeva valore; la vita intera era una specie di vacua euforia monetaria senza più alcun potere d'acquisto. La copertura oro – del sentimento, del pensiero – era stata dilapidata; le cose vere avevano ormai un prezzo irraggiungibile, addirittura ignoto. (CAV, pp. 73-4)

Rispetto ad altre pagine di Sciascia, *Il cavaliere e la morte* si caratterizza per una tensione simbolica molto marcata e questo è perfettamente in linea con il carattere di *summa* del romanzo. Questo è confermato da vari aspetti, a partire dal luogo non identificato in cui si svolge la vicenda, sino al rifiuto di assegnare un nome al protagonista: un anonimo Vice da opporsi ad un ambiguo Capo<sup>253</sup>.

Come Traina ha argomentato nel suo studio *La soluzione del cruciverba*, sembra di scorgere una rassegna delle possibili *artes moriendi* offerte dalla letteratura al malato di cancro, che l'autore mette insieme ai fini di costruire una propria *ars*. Oltre al riferimento a Zorn, il modello cui Sciascia fa riferimento è quello alla morte del personaggio di *Ivan Il'ič*, personaggio che «morendo si ribattezza e si riconosce nella miseria infame della

---

<sup>252</sup> G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 156.

<sup>253</sup> G. TURCHETTA, *La serena disperazione del cavaliere*, cit., p. 119.

carne, nella corruzione degli orpelli, nello spavento della tenebra<sup>254</sup>». Il cancro ne il Vice porta ad una nuova consapevolezza, ad una solitudine esistenziale da cui riconsiderare sotto una nuova luce tutta l'esistenza:

Si scopriva sentimentale fino alle lacrime. Ma quale era il punto di non poterne più? Lo sposava sempre più in avanti, come un traguardo: della volontà in gara col dolore. E non per il timore dell'assuefazione, ma per un sentimento di dignità cui concorreva l'essere stato per gran parte della sua vita a difendere la legge, le sue preclusioni, i suoi divieti. (...) La morfina, dunque. E gli venne un curioso pensiero, propriamente di curiosità: se nell'anno in cui Tolstoj raccontava la morte di Ivan Il'ič, la morfina, per quell'uso, la si conosceva già. 1885? 1886? C'era da credere la si conoscesse. Ma se ne faceva cenno, nel racconto? Gli pareva di no. E ne ebbe come un conforto: Tolstoj aveva allontanata la morfina dal suo personaggio forse per lo stesso suo sentimento. E pensando a quel racconto cominciò a cercarne dentro di sé i riscontri. (CAV, p. 74)

Il dolore e la coscienza del morire non troveranno appagamento né con il cristianesimo, infatti il suo ultimo pensiero prima di morire sarà un lucidissimo e scettico «che confusione!», né con il pragmatismo «non voglio morire coi religiosi conforti della scienza: che non solo sono religiosi quanto quegli degli altri, ma strazianti in di più<sup>255</sup>», dice il Vice al dottor Rieti.

Quale è la proposta di Sciascia dunque? Traina per dare una risposta indaga il rapporto che sussiste tra autore e personaggio. Senza voler scadere in facili sovrapposizioni tra biografia dell'autore e l'opera, è innegabile come il dolore sia in una certa misura una proiezione autobiografica. Ma non solo: mai come in questo testo «agisce la dimensione del Desiderio: esso agisce come momentanea vacanza dai fantasmi del dolore e della morte» e questa dimensione fa sempre riferimento a passioni che sappiamo essere proprie anche della persona di Sciascia<sup>256</sup>:

Quell'improvviso e inconsulto desiderio di possesso che a volte lo assaliva di fronte a un quadro, una stampa, un libro. (CAV, p. 11)

Delle tante sigarette fumate nella notte, il dolore di sempre aveva perso di consistenza, di pesantezza, trascolorando in uno strazio più diffuso. (...) Il Vice prese le sigarette dal portacenere, tirò una voluttuosa boccata. (CAV, p. 12)

Prese, una dopo l'altra, due tazze di denso caffè. Dicevano che il caffè acuisse i dolori; ma a lui davano la lucidità di sopportarli. (CAV, p. 28)

---

<sup>254</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 309, in G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, cit., p. 137.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>256</sup> G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, cit., p. 139.

I passi riportati presentano la passione per l'arte, per i libri, per il fumo e per il caffè: c'è tutto Sciascia. C'è anche l'amore nella costellazione dei desideri del Vice - presenza, comunque, non frequente nel *corpus* Sciasciano – che tuttavia quando presente, si carica di valore simbolico. Si noti *Il Consiglio d'Egitto*, in cui l'incontro tra il Di Blasi e l'amante è correlativo oggettivo dello strazio che subirà poi; e ancora, in *Todo Modo*, in cui Sciascia descrive il pittore *voyeur*, scena che allude ad un ambiente tutt'altro che religioso. Ma tornando al Vice:

La signora Zorni, bellissima, giovane, un corpo di flessuosa armonia: ma quanto più bella, più desiderabile – in quei fulgori del desiderio che a tratti gli correvano nel dolore – la signora De Matis con i suoi cinquant'anni. (CAV, p. 50)

E a proposito dell'anonima amante:

La guardava indovinando sotto la veste leggera, quel corpo conosciuto, che aveva desiderato ed amato per anni, e forse più quando lei aveva cominciato a sentire che la giovinezza se ne andava. (...) Allora in lui era sorto un sentimento di tenerezza, che alimentava il desiderio e lo illimpidiva. (CAV, p. 79)

Si noti il ricorso ad un lessico che rinvia alla luce, «fulgori del desiderio» che corrono nel dolore, quasi come fossero lampi e scariche elettriche che attraversano il corpo, o ancora, l'utilizzo del verbo «illimpidire» che ancora rinvia alla luce. Ne emerge una scrittura espressiva, dall'acceso lirismo, proprio laddove i contenuti si fanno portatori di un messaggio più ampio.

*Il cavaliere e la morte* da quanto emerso è dunque testimonianza di un'ars moriendi specifica del Vice. Oltretutto il testo è organizzato attorno all'incisione di Dürer e – come sottolinea Traina citando Philippe Ariès<sup>257</sup> – è tratto caratteristico della tradizione medioevale l'ars moriendi corredata da xilografie. Lo stesso Sciascia in *Cruciverba*, parlando del romanzo di Franz Zeise, l'*Armada*, fa delle riflessioni circa la valenza delle immagini all'interno di un testo letterario<sup>258</sup>:

Sulla tanta pittura, fiamminga e spagnola, che per assimilazione o per citazione in questo libro rivive. Siamo, in effetti, di fronte ad un'opera narrativa peculiarmente “visiva”, svolta quasi totalmente per immagini; (...) in una successione di immagini che sembrano non avere movimento in sé ma

---

<sup>257</sup> P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 38.

<sup>258</sup> G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, cit., p. 153.

acquistarlo nel ritmo, appunto, delle successione. Un movimento che non s'appartiene al racconto dei fatti, qual deve essere, o di solito è, un romanzo – ma sognarli.

Ecco allora che ricollegandosi alla stessa affermazione dell'autore, sembra che il ritmo narrativo del racconto – scandito dagli incontri dialogati del Vice con gli altri personaggi – sia perfettamente scandito dal lento e solenne incedere del cavallo nell'incisione<sup>259</sup>. E lungo tale percorso, l'atteggiamento del Vice – più che mai portatore di quello di Sciascia – è quello di chi contempla la morte, e ne cade innamorato. Si noti la sovrapposizione amore-morte che Sciascia opera nel descrivere l'incontro tra il Vice e la De Matis:

«Non è una galanteria. Lei – me lo permetta: è la prima volta che la vedo e credo non avrò più occasione d'incontrarla – lei è così luminosa...». La parola gli era venuta spontanea, quasi in un istantaneo innamoramento. Ma il dolore si fece vivo con più acutezza: ad avvertirlo dell'altro e solo innamoramento ormai possibile. (CAV, p. 43)

Già ne *Il Consiglio d'Egitto* Sciascia aveva accostato – secondo quel procedimento tipicamente barocco – *eros* e *Thanatos* facendone derivare un'epifania perturbante nella già citata scena del giurista e dell'amante; in questo passo però l'accostamento non rimanda ad un qualcosa di perturbante, anzi si smorza e si carica di lirismo: l'aggettivo «luminosa» in riferimento alla donna dà esiti tutt'altro che perturbanti, è perfettamente inserito in un discorso sì fatto.

Non è un caso che il Vice, mentre contempla l'incisione di Dürer, trova per la Morte parole affettuose, «e la Morte, nonostante i minacciosi orpelli delle serpi e della clessidra, era espressiva più di mendicizia che di trionfo. “La morte si sconta vivendo”. Mendicante, la si mendica (CAV, p. 70)»; sino a provare pietà per lei e per gli altri «pur nella dilagante pietà che sentiva per tutti quelli che restavano (CAV, p. 84)». Ma tutta la chiusa del libro è posta sotto il segno della pietà, si noti infatti il passo in cui il Vice manifesta il timore per il futuro dei bambini, un futuro che vedrà l'abolizione della memoria<sup>260</sup>. Antonio Di Grado ha argomentato come all'interno del romanzo, l'uomo sia l'oggetto «d'una dolente, smisurata *pietas*», di come l'autore ed il suo personaggio, il Vice, siano percorsi – insieme al dolore – da pena nei confronti del prossimo, che allo stesso tempo è però una leopardiana solidarietà per la condizione degli uomini che sono tutti pervasi dalla

---

<sup>259</sup> G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, cit., p. 153.

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 154.

sofferenza e dal dolore<sup>261</sup>. Sciascia, quando scrive il romanzo, risente di un dolore che da privato diviene pubblico, nei confronti di uno Stato che è allo sbando e nell'avvicinarsi al testo è necessario, dunque, tenere presenti la pietà, la tensione civile, il dolore e la rabbia, come sentimenti predominanti.

In questa finale visione apocalittica, *Il cavaliere e la morte* accoglie su di sé un'educazione alla morte che è del Vice, ma anche, ormai, di Sciascia. E la morte del protagonista viene scomposta minuziosamente in sensazioni e visioni: egli nella morte sente la cessazione del dolore che il cancro gli provoca; vede «il volto bello e quieto della signora Zorni animarsi di malizia (*CAV*, p. 90)», fatto che – collocando la signora Zorni in una dimensione altra, dominata dall'ostilità, significherebbe il trionfo del male; non a caso con preveggenza vedrà materializzarsi i titoli dei giornali del giorno successivo<sup>262</sup>.

Ecco che allora esce di scena la morte, in solitudine, la morte che aveva corteggiato sino a quel momento. Non poteva che concludersi così l'ultima opera di Sciascia: con i toni di un innamoramento e di un corteggiamento della morte, anche nel rinvio alle sfumature che avevano caratterizzato le precedenti prove letterarie<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> A. DI GRADO, *La metafisica del complotto*, in *La Sicilia*, 18 dicembre 1988.

<sup>262</sup> G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, cit., p. 156.

<sup>263</sup> A partire da *Una storia semplice*: «Ma il professore parlò dei propri mali (...) lasciando memorabile al brigadiere la frase che ad un certo punto della vita non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire l'ultima speranza»; sino a *Il Consiglio d'Egitto* «Ma il Di Blasi voleva rendersi alla morte non come ad una soluzione», O alle più tarde dichiarazioni rilasciate ad Ambroise, già precedentemente citate: «Vorrei raccontare il morire, la morte come esperienza».

## Conclusione

---

Il tentativo di Sciascia di fare della morte un'esperienza narrabile risulta perfettamente compiuto. A partire da *Il Consiglio d'Egitto*, passando per *Todo Modo*, sino a *Il cavaliere e la morte* la morte viene narrata ed indagata secondo l'evolversi del pensiero di Sciascia, intrecciandosi con i suoi modelli letterari e filosofici, con l'evolversi del Potere e della sua percezione di letteratura. È una morte che l'uomo affronta in tre tempi e modi diversi: la ferma opposizione, la liberazione, l'accettazione. Viene narrata di volta in volta secondo modalità e soluzioni differenti, ma che riconducono tutte alla medesima tensione: il razionalismo che si scontra con un sottosuolo turbato di emozioni. Ed è proprio con la narrazione della morte che è emerso l'elemento barocco, quell'elemento liberatorio che ha permesso di guardare in faccia al demone dietro cui l'autore si schermava, facendo vacillare la compostezza compositiva della sua scrittura. Tre momenti che hanno visto concludersi quel corteggiamento della morte che ha percorso tutta la stagione narrativa di Sciascia.

Tutte e tre le opere presentano delle costanti e delle tensioni, che pur con soluzioni talvolta differenti, sono elemento peculiare della narrativa sciasciana: le metafore zoomorfe, la scrittura dello strazio – che diviene *topos* della narrazione della violenza e dei soprusi del Potere - il lirismo, che si accende proprio laddove la scrittura si fa cronaca di un dolore interno o esterno al protagonista.

Un aspetto interessante che è emerso dall'analisi è la tematica del sogno. Questo aspetto si presenta ne *Il Consiglio d'Egitto* ed è preludio alla morte e al dolore che si verificheranno in un secondo momento. Sciascia inserisce riferimenti al sogno nei passi che narrano il saluto tra il protagonista Di Blasi e la madre: questo riferimento è teso a sottolineare il momento drammatico e la percezione del dolore. In *Todo Modo* si presenta non più come puntuale momento, ma come atmosfera onirica; non a caso l'Eremo di Zafer è inserito in una dimensione sospesa tra sogno e veglia, come fosse un non-luogo. È soprattutto una condizione mentale: quindi da contrapporsi al raziocinio, è il sonno della ragione che aleggia all'interno dell'eremo albergo. Ne *Il cavaliere e la morte*, il riferimento al sogno e al sonno avviene nel momento in cui il Vice e il Capo devono procedere con un mandato di perquisizione: viene descritto come il momento in cui viene smaltito il peso della stanchezza poi interrotto però dall'arrivo della polizia. Il Vice,

rispetto all'interruzione del sonno prova «un senso (...) di vergogna quasi angosciosa (CAV, p. 16)».

Cosa dunque ha portato a questa evoluzione nei romanzi? È possibile definirla tale? Se da un lato il sonno, nell'immaginario occidentale, è sempre stato considerato come momento prossimo alla morte (si faccia riferimento ad Omero ed Esiodo, *Hypnos* e *Thanatos*), un momento di buio momentaneo che anticipa quello eterno della morte; dall'altro lato la modernità letteraria è stata particolarmente attratta dalla tematica dell'onirismo in quanto accesso ad una forma di conoscenza ulteriore. È dunque interessante chiedersi in che modo Sciascia assuma la dimensione del mito e lo rielabori in un'ottica novecentesca, sicuramente restituendone i contorni in modo straniante.

Quest'ultimo aspetto è specchio del fatto che la scrittura dell'autore, dietro un'apparente chiarezza e semplicità, cela al suo interno percorsi di analisi ed interpretativi estremamente ricchi di suggestioni che rendono Leonardo Sciascia un meraviglioso microcosmo della letteratura, nel suo senso più ampio.

## Bibliografia

---

### Opere e scritti di Leonardo Sciascia

*Palermo barocca*, «La Sicilia del popolo», 14 giugno 1949.

CON *Il Consiglio d'Egitto* (1963), Milano, Adelphi, 2003.

TOD *Todo Modo* (1974), Torino, Einaudi, 1974.

CAV *Il cavaliere e la morte* (1988), Milano, Adelphi, 1988.

### Interviste

F. MADERA, *L'abitudine di morire*, in «Epoca», XXVI, 8 febbraio, 1975.

*La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1991.

### Altre opere

I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000.

M. De MONTAIGNE, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2012.

### Studi

C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1974.

L. ANCESCHI, *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.

P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1978.

W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

A. BATTISTINI, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

S. BRATU ELIANU, *Candido e il Leviatano. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 2009.

A. BUDRIESI, *Pigliari di lingua*, Roma, Effelle, 1986.

M. COLLURA, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano, Longanesi, 1996.

A. DI GRADO, “*Quale lui stesso infine l'eternità lo muta...*”. *Per Sciascia, dieci anni dopo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1999.

- M. R. DOMINGUEZ, *Gadda neobarocco. Corrispondenze fra Barocco storico e Barocco moderno*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2013.
- R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010.
- S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Mondadori, 1995.
- G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.
- F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Firenze, Sansoni, 2004.
- F. LA MANTIA, S. FERLITA, *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella letteratura Novecentesca*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- A. LANZA, *Sciascia, il terrore, il Potere (1971-1988): Il contesto, Todo modo, L'affaire Moro, Il cavaliere e la morte*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Pisa, a.a. 2014-2015, supervisor C. Benedetti, R. Donnarumma.
- O. LO DICO, *La fede nella scrittura. Leonardo Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia.
- R. LUPERINI, *Il Novecento*, II, Torino, Loescher, 1981.
- F. MOLITERNI, *La nera scrittura: saggi su Leonardo Sciascia*, Bari, B. A. Graphis, 2007.
- F. MOLITERNI, *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, Bologna, Pendragon, 2017.
- A. MOTTA, *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, Lacaita Editore, 1985.
- S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.
- M. ONOFRI, *Nel nome dei padri. Nuovi studi sciasciani*, Milano, La Vita Felice, 1998.
- M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Bari, Laterza, 2004.
- E. PELLEGRINI, *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, Firenze, Florence Art, 2013.
- I. PUPO, *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli, Liguori, 2011.

- E. RAIMONDI, *Il barocco moderno: C.E. Gadda e Roberto Longhi*, Bologna, CUSL, 1990.
- E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- G. SIMMEL, *L'avventura*, in *Saggi di cultura filosofica*, Milano, Neri Pozza, 1998.
- L. SPALANCA, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2012.
- E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- G. TRAINA, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al potere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994.
- G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 1999.
- G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999.
- G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.
- N. ZAGO, *Il primo e l'ultimo Sciascia (1990)*, in *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1992.
- E. ZINATO, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

### **Saggi in rivista**

- S. ACANFORA, *Strutture ideologiche e strutture formali in «Todo Modo» di Leonardo Sciascia*, in *Esperienze Letterarie*, pp. 107-114.
- A. BANDINELLI, *La morte come imminenza*, in *Todo Modo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, volume III, 2013, pp. 71-79.
- S. BRIAZIARELLI, *Of Valiant Knights and Labyrinths: Leonardo Sciascia's Il cavaliere e la morte*, in *Italica*, 1991, vol. 68, 1, pp. 1-12.
- C. D'ASARO, *Leonardo Sciascia. «Il cavaliere e la morte»*, in *Sciascia scrittore europeo: atti del Convegno internazionale di Ascona, 29 marzo-2 aprile 1993*, a cura di M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli, Birkhäuser, Basilea, pp. 337-353.
- G. DIOGUARDI, *L'Illuminismo di Leonardo Sciascia*, in *Enciclopedia di Leonardo Sciascia: caos, ordine e caso. Quaderni di Leonardo Sciascia*, atti del I ciclo di incontri, Roma, gennaio-aprile 2006, pp. 41-52.

- D. FARAFONOVA, «E sempre lo contraddico, finché non comprenda che è un mostro incomprensibile». *L'universo pascaliano di Leonardo Sciascia*, in *Lettere italiane*, vol. 68, n. 1, anno 2016, pp. 152-172.
- G. MAFFEI, *Sul senso della fine di Frank Kermode*, in *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, marzo 2018, pp. 103-147.
- P. MILONE, *Introduzione ai primi lemmi di un'enciclopedia sciasciana*, in *L'enciclopedia di Leonardo Sciascia: caos, ordine e caso*, a cura di Pietro Milone, *Quaderni Leonardo Sciascia*, n. 11, Milano, La Vita Felice, 2007, pp. 9-37.
- F. MOLITERNI, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco*, in *Critica letteraria*, volume 181, fascicolo IV, anno 2018, pp. 725-740.
- S. NIGRO, *Il diavolo che portava gli occhiali*, in *Nero su giallo. Leonardo Sciascia, eretico del genere poliziesco*, a cura di M. D'Alessandra e S. Salis, Milano, La Vita Felice, 2006, p. 65.
- V. PALADINO, *L'ultimo Sciascia: il senso del limite*, in *Rivista di letteratura italiana*, vol. 19, n. 1, gennaio-aprile 1990, pp. 27-38.
- M. PIOLI, *Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: «Barocco del sud»*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2016.
- B. PISCHEDDA, *Sciascia: quando il giardino diventa un deserto*, in *Nero su giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, a cura di M. D'ALESSANDRA e S. SALIS, Milano, La Vita Felice, 2006, pp. 109-113.
- B. PISCHEDDA, *Cecchi e Sciascia. «Una grossa partita di debito»* in *Todo Modo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, volume VII, 2017, pp. 153-166.
- J. S. PUCHE, *Formas de intertextualidad en «Il cavaliere e la morte» de Leonardo Sciascia*, in *Quaderns d'Italia*, 15, pp. 155-178.
- R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in *Studi Novecenteschi*, vol. VI, numero 16, anno 1977, pp. 59-93.
- R. RICORDA, *Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora*, in *La modernità letteraria*, III, 2010, pp. 123-135.

G. S. SANTANGELO, *Leonardo e la statua. Note di lettura su Sciascia e l'Illuminismo*, in *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, a cura di M. Simonetta, Milano, La Vita Felice, 1996, pp. 85-120.

G. TURCHETTA, *La serena disperazione del Cavaliere*, in *Segno-mensile*, 209, n. 209, settembre-ottobre 1999, pp. 117-122.



## Sitografia

---

M. MARSILIO, *Perché leggere questo libro: Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia*, in <https://www.laletteraturaenoi.it>, diretto da Romano Luperini.

LEONARDO SCIASCIA WEB, *Il sito degli amici di Leonardo Sciascia* in <https://www.amicisciascia.it>.