

PASOLINI. RICERCHE

Quaderni del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia
n. 10

Pasolini e Sciascia

Ultimi eretici

a cura di Filippo La Porta

Marsilio

Centro Studi Pier Paolo Pasolini

Casarsa della Delizia

Questo volume è stato realizzato da

Centro Studi Casarsa della Delizia



Con il contributo di

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Comune di Casarsa della Delizia

In collaborazione con

Amici di Leonardo Sciascia

Si ringraziano per il proficuo apporto

Andrea Cerica
Antonio Danin
Elisa Miglioranza

© 2021 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: 2021

ISBN 978-88-297-1071-3

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: passaggio a sud-est

INDICE

- vii Presentazione
di Flavia Leonarduzzi
- ix Premessa
di Filippo La Porta
- xI «Lei accetta la qualifica di “scrittore eretico”?»
di Francesco Izzo
- PASOLINI E SCIASCIA. ULTIMI ERETICI
- 3 Introduzione al convegno
di Filippo La Porta
- 17 Sciascia e Pasolini: intellettuali, aporie, verità
di Daniela Marcheschi
- 43 Dal «romanzo delle stragi» alla «fuga dei fatti».
Retoriche della ricerca della verità in Pasolini e Sciascia
di Andrea Cortellessa
- 67 Il poeta e l'inquisitore. Slittamenti progressivi dell'«Io so»
di Guido Vittello
- 75 Parlare a voce alta. Pasolini e Sciascia polemisti
di Bruno Pischedda
- 87 Sciascia lettore di Pasolini, Pasolini lettore di Sciascia
di Ricciarda Ricorda

INDICE

- 107 Sciascia, Pasolini, la lingua di Moro
e la «visione delle cose italiane»
di Giuseppe Traina
- 125 Togliere prestigio alla morte
di Roberto Andò
- 141 Ragione e potere in Sciascia e Pasolini
di Davide Luglio
- 155 Le immagini fantasmatiche, in ellissi e abiurate.
Sciascia, Pasolini e il cinema
di Roberto Chiesi

PRESENTAZIONE

L'attività di ricerca e approfondimento dell'opera di Pier Paolo Pasolini, che il Centro Studi sviluppa attraverso un progetto pluriennale d'interventi, si pone in stretta sinergia con gli aspetti di divulgazione scientifica e di comunicazione che vengono periodicamente proposti non solamente agli studiosi della materia, ma a fasce sempre più ampie di pubblico. Gli ambiti di promozione della poetica pasoliniana hanno infatti trovato accoglienza sia nel settore didattico che nel contesto culturale del territorio.

Tra gli eventi di elevata qualità che caratterizzano le proposte del Centro Studi, va ricordato il Convegno di studi pasoliniani che annualmente viene dedicato a un aspetto particolare della poetica di Pier Paolo e che implementa la collana di pubblicazioni realizzate con la partnership della casa editrice Marsilio. Alle sessioni di studio partecipano con le proprie relazioni studiosi e intellettuali di chiara fama, che consentono di evidenziare aspetti inediti o di approfondire tematiche legate alla figura dell'intellettuale casarsese.

In tale contesto si inserisce anche quest'opera bibliografica dedicata al rapporto dialettico tra Pasolini e Sciascia, che analizza diversi elementi della loro poetica e del ruolo di intellettuali cosiddetti «eretici», coscienze vive del Paese, voci spesso controcorrente e non allineate, accomunate dalla passione per il loro lavoro.

Nell'anno che precede il centenario della nascita di Pasolini, il volume diviene tappa miliare e prologo ideale per l'avvio delle ulteriori iniziative che il Centro Studi di Casarsa della Delizia intende coordinare, inserendole in una cornice programmatica di ampio respiro,

FLAVIA LEONARDUZZI

dove le sinergie e le collaborazioni con organismi italiani ed esteri sono momenti importanti per creare un calendario comune nell'ottica dell'inclusione e della valorizzazione culturale.

FLAVIA LEONARDUZZI
Presidente Centro Studi Pier Paolo Pasolini
Casarsa della Delizia



Sciascia e Pasolini - premio Brancati 1968 (per gentile concessione dell'archivio Pro Loco Zafferana Etnea)

PREMESSA

Se qualcuno si fosse affacciato per caso alla sala del Centro Studi Pier Paolo Pasolini nei due giorni del convegno *Pasolini e Sciascia: «ultimi eretici»*, avrebbe verosimilmente pensato a un congresso di filosofi! I concetti di «realtà» e «verità» – interrelati ma anche tra loro in latente conflitto – risuonavano nelle varie relazioni e venivano “collaudati” attraverso spiazzanti messe a punto teoriche e puntuali disamine dei testi. Pasolini, comunista avverso alle magnifiche sorti e attratto dal “poco razionale”, profondamente laico ma con il senso del sacro, un poco diffidava della «verità», potenzialmente distruttiva, e si schierava piuttosto dalla parte della «realtà», misteriosa e inappropriabile, che ricomprende in sé il bene e il male (contrapposta alla illusoria «irrealtà» in cui vive il borghese). Sciascia, illuminista sfiorato dal tragico, «ateo incoerente», credeva nella «verità» come parola letteraria e giudizio razionale sulle cose, mentre considerava la «realtà» qualcosa di troppo manipolabile. Ma poi entrambi si sono continuamente e meravigliosamente contraddetti, ritornando su questi temi e provando a declinarli nella loro opera e nella loro fitta attività giornalistica. A proposito del contenuto delle relazioni non vorrei qui fare alcuno *spoiler* e così rovinare la sorpresa. Mi limito a indicare alcune coordinate molto generali entro cui si sono svolti la riflessione critica e il confronto tra i relatori.

Se Daniela Marcheschi sottolinea il binomio inscindibile di verità e letteratura, Andrea Cortellessa ci avverte che la letteratura sempre implica una “formalizzazione” della realtà. Vitiello descrive la beffarda incarnazione dell’«Io so» pasoliniano in un giudice che

Sciascia non avrebbe amato, mentre Bruno Pischcedda ricorda come Pasolini e Sciascia abbiano promosso entrambi l'“autocoscienza” del loro pubblico. Altri hanno preferito insistere su ciò che divide i due autori, pur legati da stima e fraterna amicizia: Ricciarda Ricorda commenta le differenze tra i due “eretici” rievocando però una comune estraneità al potere, Giuseppe Traina sottopone a verifica tali differenze nella diversa lettura della lingua di Moro e Roberto Andò osserva come Pasolini e Sciascia interpretassero diversamente l'intreccio tra vita e scrittura. Anche Davide Luglio si sofferma sui modi divergenti di percepire la propria “eresia”. Certo entrambi hanno dolorosamente avvertito l'orrore di quella “indifferenza” che riguarda pure noi, come mostra Roberto Chiesi spostandosi sul cinema.

Dunque, buona lettura.

FILIPPO LA PORTA

«LEI ACCETTA LA QUALIFICA DI SCRITTORE “ERETICO”?»

I miei primi vent'anni, vissuti sotto il fascismo, mi hanno chiaramente vaccinato contro di esso. Gli italiani e l'Italia erano allora fascisti; l'antifascismo non è mai stato una realtà, ma un'illusione forgiata più tardi... [...]. L'intellettuale – ce ne furono di coraggiosi che, eretici, andarono in esilio come Borgese – ha il dovere di informare la gente, di sconfiggere il conformismo e il consenso politico. Oggigiorno l'intellettuale eretico deve perseguire questo compito: non accettare la fatalità dell'ingiustizia o i meccanismi del potere, e dire ancora no a tutti i conformismi.

LEONARDO SCIASCIA¹

Frequentato precocemente, dagli anni cinquanta e fino alla morte nel 1989, il Friuli è stata una terra amata da Leonardo Sciascia. Gli amici di Trieste, di Udine, il pittore Getulio Alviani, i letterati e poeti come Domenico Cadoresi e Luciano Morandini (la rivista «Politica e Cultura»), le puntate a Palmanova, a caccia di stampe, o l'incursione a Giassico di Cormòns, vicino Gorizia (in occasione del genetliaco di Francesco Giuseppe, ultimo imperatore d'Austria e d'Ungheria) o a Sauris nella Carnia. I lunghi e ripetuti soggiorni negli anni ottanta a Percoto, ospite di Benito e Giannola Nonino, dove Sciascia riceve a gennaio 1983 da Mario Soldati il premio Nonino Risit d'Aur asse-

¹ L. Sciascia, *Interview*, in J. Dauphiné, *Leonardo Sciascia. Qui êtes-vous?*, Paris, La Manufacture, 1990, pp. 125-165: pp. 143-144. La traduzione è nostra.

gnatogli all'unanimità per la plaquette *Kermesse* e la valorizzazione della civiltà contadina, e dove scrive nel 1988 *Il cavaliere e la morte* («questo non sereno racconto», nella dedica ai coniugi Nonino). E pensiamo ancora al Friuli come *ponte* per accorciare le distanze con la Jugoslavia².

Quasi tre anni fa, noi Amici – perché lettori – di Sciascia pensammo a un ciclo di manifestazioni, il «Novembre sciasciano», per ricordare degnamente nel 2019 il trentennale dalla morte dello scrittore, cercando di mettere la sordina alla retorica che in queste occasioni è un rischio pressoché inevitabile. Ci confrontammo con Filippo La Porta, saggista e studioso di vaglia, al quale l'idea non dispiacque. Filippo ha saputo conquistarsi la gratitudine e l'ammirazione degli Amici di Sciascia, perché è riuscito a mettere insieme sapienza, simpatia (e una gran dose di pazienza), cucendo passo dopo passo un programma originale e articolato che l'8 novembre 2019 ha preso le mosse a Casarsa, dalla terra di Pier Paolo Pasolini, amico fraterno di Sciascia, per concludersi sabato 23 novembre in Francia, alla Sorbona, dopo aver tenuto – sempre a Parigi – il nostro decimo *Colloquium* all'Istituto Italiano di Cultura.

A quelli del Sindaco di Casarsa e del presidente del Centro Studi Pasolini, Piero Colussi – una voce familiare e amicale, che l'8 novembre ha assunto finalmente sembianze precise, con un volto e un corpo –, ho aggiunto con grande piacere i saluti miei personali e dell'Associazione che ho l'onore di presiedere *pro tempore*.

Per le intenzioni che ci hanno mosso, il «Novembre sciasciano» (e vi includo a pieno titolo anche le due manifestazioni collaterali al convegno tenutesi prima al Centro Studi Pasolini, cioè la mostra di grafica *Leonardo Sciascia e Edo Janich: segni di un'amicizia*, e poi a palazzo Burovich, ossia la lettura scenica di Marco Baliani dello spettacolo *La notte delle lucciole* di Roberto Andò) vuole celebrare l'amicizia, ragion d'essere del nostro sodalizio. Richiamandosi alle parole di Voltaire nel *Dizionario filosofico*, Sciascia l'apparentava a un «matrimonio dell'anima, suscettibile come tutti i matrimoni di divorzio»³.

² Per una ricostruzione dettagliata delle frequentazioni dello scrittore nell'area friulana e nel contiguo mondo jugoslavo, si rimanda al volume promosso dagli Amici di Sciascia e curato da R. Ricorda, *Leonardo Sciascia e la Jugoslavia*, Firenze, Olschki, 2015, e alle memorie di C. Zlobec, *Lontananze vicine. Incontri e amicizie italiane di un poeta sloveno*, Trieste, ZTT EST, 2012.

³ L. Sciascia, *Le passioni. L'amicizia*, in «Nuove Effemeridi», III, 9, 1990, pp. 4-9.

Il xx secolo ha offerto in proposito alcuni esempi luminosi, come i rapporti tra Albert Camus e Nicola Chiaromonte. Scrive Camus all'amico italiano:

La sola cosa alla quale io pensi, senza sosta, è come potremo conservare in questo mondo lacerato i nostri valori. [...] Siamo così pochi, Chiaromonte, così poco numerosi. A volte mi sembra di essere dei testimoni che stiano per essere accusati. Ma non voglio lasciarle credere che manchi di speranza. Ci sono certe cose per le quali io provo un'ostinazione infinita. L'amicizia è una di queste⁴.

Quasi dieci anni dopo, siamo al 5 maggio 1954, aggiungerà:

L'amicizia è una cosa strana. Quando lei è partito per il Marocco non sapevo neppure se ci saremmo rivisti... [...] Ciononostante mi sentivo «sicuro» con lei, dell'avvenire che ci avrebbe accomunato. Riconoscevo che lei era tra quella decina di persone [*parmi la dizaine d'êtres*] con le quali ho sempre vissuto, anche quando eravamo lontani⁵.

La tensione etica di queste parole si ravvisa nell'amicizia tra Sciascia e Pasolini, i «due intellettuali soli e disorganici “fraterni e lontani”», come recita il sottotitolo della nostra due giorni. Un'amicizia antica, che decolla quando i due – Sciascia (classe 1921) e Pasolini (classe 1922) – non hanno neppure trent'anni e continua anche dopo la morte di Pasolini, per conservarsi e ravvivarsi nella memoria di Sciascia.

Sarà Pasolini a recensire il 9 marzo 1951 su «Libertà d'Italia» il primo libro di Sciascia, *Favole della dittatura* (1950). Poi la volta di Sciascia, a felicitarsi con Pasolini due anni più tardi per la traduzione in inglese della poesia *L'Appennino* e a comunicargli: «in una nota che mi è stata richiesta da una casa editrice di Chicago sulla letteratura italiana nel 1952, ho segnalato il tuo nome tra i giovani narratori italiani di sicuro avvenire. L'annuario è lo Year Book, dell'American People Encyclopedia»⁶.

⁴ A. Camus a Nicola Chiaromonte, 7 novembre 1945, in A. Camus, N. Chiaromonte, *Correspondance 1945-1959*, a cura di S. Novello, Paris, Gallimard, 2019, pp. 46-47. La traduzione è nostra.

⁵ Ivi, p. 118. La traduzione è nostra.

⁶ L. Sciascia, lettera a Pier Paolo Pasolini, 9 ottobre 1953, in Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, presso il Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux di Firenze, Fon-

Ancora Sciascia, nel maggio 1954, prenderà la decisione che alcune delle poesie di Pasolini scritte a Casarsa tra il 1945 e il 1947 vadano a inaugurare la prima terna della collana di poesia e arte “i quaderni di «Galleria»” per i tipi di Salvatore Sciascia⁷, mentre sarà poi Pasolini (in redazione con Leonetti e Roversi nel bimestrale di poesia della Libreria Palmaverde) a insistere due anni più tardi con Sciascia perché il suo saggio *La sesta giornata* veda la luce su «Officina», come accadrà pochi mesi dopo: «sono qui a ricordarti la promessa. Nel prossimo numero, il 7, contiamo assolutamente di pubblicare il tuo articolo o saggio concentrato sulla poesia della resistenza. Non mancarci, ti prego. Non tradirci»⁸.

Trent'anni più tardi, nell'agosto 1987, nel corso di una lunga intervista – quasi quaranta pagine, tra le più belle, ricche d'informazioni (e anche di dichiarazioni mai rilasciate in precedenza dallo scrittore) – Leonardo Sciascia dice a James Dauphiné:

Calvino e Pasolini sono della mia generazione; siamo cresciuti insieme si può dire... [...]. Negli anni cinquanta, Salvatore Sciascia creò una rivista, «Galleria», affidandomene la direzione. *I quaderni di «Galleria»* sono diventati un punto d'incontro. Calvino è stato tra i collaboratori della rivista, mentre Pasolini, Roversi, Romanò sono stati i primi ad affidarmi dei testi importanti, ad aiutarmi, e poi hanno costituito il nucleo di «Officina», la rivista pubblicata a Bologna di cui conosciamo la risonanza. [...] La mia amicizia per Pasolini è lontana nel tempo. Negli anni cinquanta ci siamo scritti lungamente. Divenuto celebre, egli non poteva più collaborare a «Galleria». Se la passione civile in Calvino era come trattenuta, in Pasolini essa esplodeva letteralmente. Ci ha accomunati questa passione⁹.

La qualifica di «eretici» – che Filippo La Porta ha voluto associare ai nomi di Sciascia e Pasolini per questo convegno – si nutre dunque della strenua passione civile di entrambi gli scrittori e non è certo pretestuosa. Ne abbiamo l'evidenza indubitabile quando, alcune pagine prima, nella stessa intervista, Dauphiné chiede a Sciascia: «Lei

do Pier Paolo Pasolini, Corrispondenza, fasc. 26 luglio 1953, 22 gennaio 1954.

⁷ P.P. Pasolini, *Dal diario (1945-1947)*, Caltanissetta, Sciascia, 1954.

⁸ P.P. Pasolini, lettera a Leonardo Sciascia, 2 giugno 1956, in P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975 con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 203.

⁹ Sciascia, *Interview*, cit., p. 149.

accetta la qualifica di scrittore “eretico”»? E Sciascia, che pur non ha mai fatto mistero d’insofferenza alle classificazioni, risponde secco, senza ambiguità: «Accetto pienamente questa etichetta. L’accetto condividendola con coloro dei quali ho evocato l’opera o il destino, come Pirandello o Diego La Matina»¹⁰.

Già, Diego La Matina, il frate di Racalmuto che, per aver difeso i diritti dei contadini e ucciso il suo inquisitore, fu mandato al rogo nel 1658. Sciascia ne ricostruì puntigliosamente le vicissitudini nel suo *Morte dell’inquisitore* (1964), come sappiamo. Quello che non ricordavo invece – e lo segnalai fra le tante suggestioni di questo convegno – era che a soli 40 km da Casarsa, a Montereale Valcellina, il mugnaio Domenico Scandella, detto Menocchio, alla fine del Cinquecento venne bruciato anche lui per ordine del Sant’Uffizio a causa delle sue idee, che andavano dal radicalismo religioso a un naturalismo scientifico. Come fra Diego per Sciascia, solo grazie alla ricerca brillante di Carlo Ginzburg nel *Formaggio e i vermi* Menocchio era stato riscattato dall’oblio¹¹.

Nei secoli scorsi, perciò, la Sicilia e il Friuli hanno dato i natali ad altri eretici. Io non so se Sciascia e Pasolini siano gli «ultimi», ma per certo essi testimoniano con la propria vicenda (di pagina e di azione) l’aspirazione umana a una giustizia giusta contro l’infamia dell’intolleranza.

FRANCESCO IZZO

Presidente Associazione Amici di Leonardo Sciascia

¹⁰ Ivi, p. 143.

¹¹ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.

PASOLINI E SCIASCIA. ULTIMI ERETICI

FILIPPO LA PORTA

INTRODUZIONE AL CONVEGNO

Sciascia ha osservato una volta che lui era l'unico in grado di capire davvero Pasolini, «fraterno e lontano». *L'affaire Moro* si propone fin dalle prime pagine come una continuazione di riflessioni pasoliniane. Mentre Pasolini in una recensione del 1975 a *Todo modo* scrisse che Sciascia, nonostante il successo, si «è sempre mantenuto purissimo, come un adolescente», e che la sua autorità «è legata a quel qualcosa di debole e fragile che è un uomo solo»¹. In Pasolini e Sciascia si è probabilmente incarnata per l'ultima volta nel nostro paese la figura pubblica dell'intellettuale eretico, coscienza del paese, voce dissidente solitaria e non allineata. Loro è stata comunque riconosciuta una autorevolezza straordinaria – nella società italiana –, un attimo prima che gli intellettuali decadessero da legislatori a meri interpreti, da critici del potere a cantori postmoderni dell'esistente (secondo la terminologia di Zygmunt Bauman). Forse l'unica possibile analogia è con Sartre e Foucault, che in Francia hanno rievocato quasi a tempo scaduto la figura dell'intellettuale enciclopedico, universalistico, del secolo dei Lumi. In verità negli anni settanta altri scrittori hanno parzialmente svolto un ruolo pubblico (come opinionisti e commentatori), ad esempio Goffredo Parise, Natalia Ginzburg, Italo Calvino, Alberto Arbasino, Guido Ceronetti, ma senza il loro carisma (quanto al più recente *pamphlet* di Oriana Fallaci, che esibisce una scrittura

¹ P.P. Pasolini, *Leonardo Sciascia, «Todo modo»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. II, Milano, Mondadori, 1999 (“I Meridiani”), p. 2221.

emotiva apparentemente simile a quella di Pasolini, mi limito qui a dire che mi sembra una parodia degli *Scritti corsari*: nel senso che in questo caso la predica e l'invettiva, inventandosi un nemico immaginario – gli immigrati, una presunta invasione islamica –, contribuiscono a creare una generale autoassoluzione degli italiani, che sono invece i primi a fregarsene del loro passato culturale, come aveva detto Pasolini). L'idea stessa di *engagement* dello scrittore ha subito da allora una mutazione radicale: solo Roberto Saviano potrebbe candidarsi oggi a un ruolo simile nel nostro paese, anche se la sua “autorità” proviene dalla testimonianza personale – direi “corporale” – della verità per ottenere giustizia, dalla esperienza diretta di un contesto socioeconomico (oltre che da una sua trasformazione in icona e star televisiva), e non da uno *sguardo* particolare sulla realtà o da una qualità dello stile (qualità alla quale è esplicitamente indifferente). Inoltre innumerevoli sono stati i contatti e le collaborazioni tra i due: per una antologia poetica – *Il fiore della poesia romanesca* (1952) –, Sciascia si avvale di una premessa scritta da Pasolini, che poco prima aveva già recensito le *Favole della dittatura*; si aiutano vicendevolmente per pubblicare i propri articoli su riviste; *L'affaire Moro* è un lungo colloquio con Pasolini ecc. Di tutto questo, e del continuo scambio di giudizi e pareri (e perfino di richieste: Pasolini scongiura l'amico di votare per *Teorema* al premio Strega), testimonia un epistolario significativo (subito un prelievo dall'epistolario: in una lettera del 31 marzo 1956 Pasolini dice a Sciascia di aver ricevuto quel «bellissimo libro» che sono *Le parrocchie*: «ha aumentato ancora, ed era già molta, la simpatia che avevo per te, fino a un vero, forte e commosso senso di fraternità. Come sono rari i cuori come il tuo»)².

Prima di entrare nel merito della mia tesi, e del commento a una lettera di Sciascia, mi limito ora a ricordare, un po' alla rinfusa, alcune convergenze e differenze tra Sciascia e Pasolini (che in vita – voglio ricordarlo – si amarono molto, come dimostra l'epistolario). E anzi parlo subito di una cosa che avevano in comune: la gioia nel fare il proprio lavoro. Il saturnino, malmostoso, e a volte perfino funereo Sciascia aveva come motto una frase di Montaigne: «Non faccio nulla senza gioia». Dunque, senza voler minimizzare un pessimismo di fon-

² P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975. Con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 183.

do, occorre dire che le sue battaglie civili tradiscono un sottile *esprit de finesse*, il gusto aereo della polemica, un sarcasmo lieve e intessuto di erudizione, il piacere contagioso di duellare e divagare (un *flâneur* della diatriba). Mentre Pasolini parlando del suo mestiere di recensore osservò una volta che gli piaceva moltissimo e che lo trovava eccitante. Tracce di quello stile sciasciano si ritrovano, almeno parzialmente, in alcuni commentatori di oggi, ad esempio in Adriano Sofri.

Per cominciare a pensare un confronto tra Sciascia e Pasolini vorrei partire dal commento a un passo di una lettera del primo al secondo³, del maggio 1953. E dico subito che dissento da una osservazione di Gesualdo Bufalino che nega qualsiasi parallelismo tra i due scrittori. Secondo Bufalino la passione di Sciascia «si è sempre decantata e redenta nei modi dell'arte, non so se si possa dire di Pasolini»⁴. A me pare che qui affiori una idea ancora molto crociana (ma sarebbe meglio dire più dei crociani che dello stesso Croce) di arte, intesa come intuizione pura, separata da tutto il resto. Sia per Sciascia che per Pasolini la creazione artistica è continua rielaborazione di materiali impuri, è commistione di generi letterari e di stili, è certo anche decantazione della passione, però si tratta di una decantazione sempre inconclusa, di un *work in progress*. Infine: a entrambi si attaglia la figura della contraddizione (potrebbe unirli Pascal). Al contrario del suo amato Borges, Sciascia non fa mai quadrare il cerchio, non è mai estetizzante, e anzi rivendica il diritto alla contraddizione, proprio come PPP.

1. *Eretici* nel senso di non appartenenti o semi appartenenti (Sciascia fu anche consigliere comunale e deputato); *impegnati* in senso civile ma refrattari ad allinearsi su un programma di partito, su una ideologia politica, intellettuali intrattabili di cui il ceto politico ha sempre diffidato.

2. Intellettuali che si pongono – per l'ultima volta nel nostro paese – come coscienza della nazione, come critici del potere, come *opinion makers*, come intellettuali-legislatori dell'Illuminismo (in-

³ Le lettere di Sciascia a Pasolini sono conservate nell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti presso il Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze (d'ora in poi ACGV), Fondo Pier Paolo Pasolini, in sei fascicoli, che coprono il periodo dal 1951 al 1975.

⁴ Cfr. la rivista «Il Giannone», VII, 13-14, gennaio-dicembre 2009, p. 36.

dipendenti e universalmente autorevoli, intervengono in ogni campo, creano una opinione pubblica), successivamente sostituiti dagli intellettuali-interpreti (gli attuali professionisti della comunicazione, molto più dipendenti dal mercato, impegnati ad autopromuoversi). Anche se Pasolini prende le mosse dai braccianti e dagli operai, mentre Sciascia si mette dalla parte dei cittadini, non di una classe sociale. Ed è evidente che quella operazione dopo non sarà più proponibile, non solo e tanto per la mancanza di forti personalità intellettuali, quanto per il venire meno delle precondizioni oggettive: già negli anni settanta Sciascia notava che «gli intellettuali non hanno contato mai nulla, non hanno mai avuto un ruolo»⁵.

3. A proposito del potere. Limitiamoci al romanzo *Todo modo* e all'ultimo film pasoliniano *Salò* come allegorie di un potere perverso, inafferrabile, enigmatico, metastorico (anche se storicamente incarnato, nel romanzo, in una classe dirigente di formazione cattolica), in un caso di eco controriformista (relativismo, casistica dei gesuiti, uso dell'intrigo), nell'altro ambientato nella Repubblica di Salò. Entrambi schierati contro un potere che giustifica razionalmente se stesso (dunque i giudici, la civiltà giuridica con i suoi principi astratti). Sciascia nella trilogia del giallo che si chiude con *Il contesto* (1971) e Pasolini con *Petrolio* si immergono nel torbido della strategia della tensione. In entrambi la perdita della fede comunista (Sciascia con il *Candido*, Pasolini più tortuosamente con *Petrolio*). E per entrambi l'Italia è un paese senza verità (anche sul cristianesimo: per tutti e due fondamentale resta il Vangelo, la scelta della povertà, la radicalità, mentre in Italia prevale la doppiezza e si può dirsi cristiani senza esserlo). Sono insofferenti verso i nuovi conformismi. Al potere contrappongono la verità, che è poi la letteratura. Sciascia, pirandelliano e scettico (ricordate *Così è se vi pare*, con Laudisi che spiega ai presenti che ognuno la vede a modo suo), e incline all'artificio, alla parodia, al rifacimento, ritiene però che la letteratura sia quella finzione che dice il vero.

4. Avversione, sia pure contraddittoria o problematica, all'avanguardia: Sciascia è vicino a un testo come *La disumanizzazione*

⁵ L. Sciascia, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 1991, p. 214.

dell'arte (1925) di Ortega y Gasset (che assume l'arte d'avanguardia come arte fredda, cerebrale, arida, per un pubblico di privilegiati; si veda anche il personaggio del pittore in *Todo modo*). Pasolini non ama l'avanguardia e la neoavanguardia, anche se bisognerebbe fare alcuni distinguo, ad esempio in una recensione all'«Almanacco dello Specchio» dell'aprile 1974 motiva il suo no alla poesia di Giorgio Celli perché «non si può continuare a fare poesia avanguardistica “normalizzando” la neoavanguardia»⁶, e poi decide di accettare l'invito di Fabio Mauri per una *performance* in occasione di una mostra dadaista a Bologna facendosi proiettare *Il Vangelo secondo Matteo* sul suo corpo (cfr. anche la poesia *Picasso*, in *Le ceneri di Gramsci*: «Assente // è da qui il popolo: il cui brusio tace / in queste tele, in queste sale, quanto / fuori esplose felice per le placide // strade festive, in un comune canto / ch'empie rioni e cieli, borghi e valli, / lungo l'Italia, fino all'Alpi, spanto»⁷).

5. Paladini della democrazia (Pasolini definì i militanti della *New Left* «mistici della democrazia»). Questa può essere anche mediocre (Sciascia), o esposta a rischi autoritari, ma occorre difenderla contro abusi e soprusi, occorre difendere la Costituzione, i diritti civili, la coscienza personale ecc. (Pasolini disse una volta che le istituzioni lo «commuovono»).

6. Entrambi fanno parte della galassia del postmoderno (citazionismo, ibridazione dei generi: *Le parrocchie di Regalpetra* è racconto, testimonianza, reportage, apologo morale, i gialli di Sciascia sono destrutturati e senza soluzione, mentre i romanzi romani di Pasolini sono una collezione di storie e caratteri e *Petrolio* le note in margine a un romanzo assente). Ma entrambi conservano e valorizzano del moderno la dimensione critica.

7. Rapporto intenso col cinema. Pasolini regista prolifico e certamente disuguale, mentre dall'opera di Sciascia sono stati tratti ben otto film.

⁶ Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 2042.

⁷ Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. I, Milano, Mondadori, 2003 (“I Meridiani”), pp. 792-793.

8. Amano la bontà quando miracolosamente si manifesta in qualcuno: le persone candide, ingenuie, in ciò scandalose, e anche se il moralismo di Sciascia ha per Pasolini un carattere civico, nel senso che i buoni sono tutti quelli che non accettano una condizione fondata sull'ingiustizia (nella recensione a *Todo modo*). Fondamentale per entrambi il contatto con i contadini, i braccianti, chi lavora nelle zolfare e nelle saline.

9. Laici, non credenti, ma attratti da miti e riti, dalla dimensione del sacro (feste religiose, mitologie arcaiche), e accomunati da una idea drammatica del cristianesimo.

10. Entrambi insegnanti di scuola: la dimensione pedagogica della loro opera.

11. Nel realismo della loro opera si infila da sempre un anti-realismo (il sogno, la fiaba popolare, l'utopia). Su questo mi soffermo tra un po'.

12. Saggisti nel senso antispécialistico e antiaccademico di una propensione al saggio-divagazione e autobiografico alla Montaigne (pur essendo entrambi anche eccellenti saggisti letterari). Usano le opere letterarie per capire la realtà, sentono l'obbligo morale di essere intelligenti, per parafrasare Trilling.

13. In generale Sciascia, benché spirito pessimista, non può condividere la visione uniformemente cupa, negativa, che emerge dall'ultimo Pasolini. In un resoconto sulla sua esperienza di spettatore «coatto» di *Salò* («coatto» perché la visione gli provoca nausea, ma lui sente il dovere di capire la vita di Pasolini, cui si sente legato da un «amore cristiano»), Sciascia dice di augurarsi che «questo film lo vedano in pochi», non tanto perché alimenterebbe chissà quali perversioni, ma perché, paradossalmente, gli spettatori di fronte a tanta disperazione non potranno che invocare Dio!⁸ Dove la religione – aggiungo – si configurerebbe non come scommessa razionale alla Pascal, ma come grido lancinante e preghiera estrema per non

⁸ Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 198.

essere dannati in un mondo di tenebre (insomma, per Sciascia roba da Controriforma!).

(NB: Quanto allo stile non posso che registrare una netta distanza tra i due: quello di Sciascia, asciutto e pieno di ellissi, limpido e sibillino – si è parlato di «alterità saracena» –, manzoniano e calligrafico «secco» – dice Bufalino –, ma con accensioni di sensualità, stendhaliano e labirintico, una prosa educata su Machiavelli, Tommaseo e la *Colonna infame*; lo stile saggistico di Pasolini è vibrante, lirico, profetico, tra predica medievale e poemetti in prosa).

MIMESI SOGNANTE (O LA REALTÀ-ACQUARIO)

L'epistolario comincia due anni prima, il 16 gennaio del 1951, continua nell'aprile del 1952 («Le esprimo il piacere per averla finalmente conosciuta», scrive Sciascia) e riguarda scambi, richieste di materiali (Sciascia trova un autore vernacolare che serviva per l'antologia pasoliniana, poi si aspetta da Pasolini contributi per la rivista bimestrale «Galleria»). Il 18 maggio 1953 così scrive Sciascia: «La ringrazio anzitutto del Suo libro, che ho letto con singolare piacere, ricco com'è di una *verità* che trova in me non so che rispondenza, come una zona di sogno o di *trance* – non so dire esattamente. Qualcosa di simile mi capita, per esempio, leggendo Dickens»⁹ (noto solo di sfuggita che si passerà al tu poco dopo, nel giugno dello stesso 1953). Questo passaggio è decisivo per capire la relazione tra i due scrittori. Immagino dovette piacere molto a Pasolini, sia per il riferimento a «una *verità*» del libro, sia soprattutto per l'allusione a «una zona di sogno o di *trance*» in lui stesso, dunque a uno spazio non del tutto razionale né controllabile, raggiungibile forse dalla sola poesia, potremmo dire con una espressione pasoliniana al «poco razionale». Pasolini aveva tentato di definire una propria idea di realismo parlando delle poesie di Belli, nelle quali secondo lui i popolani erano visti come in sogno (Belli, privo di qualsiasi coscienza critica e storica, non li capiva, solo ne riproduceva il linguaggio, prelevando interi endecasillabi dalla loro conversazione). Dunque il realismo è

⁹ Lettera di Sciascia a Pasolini, 18 maggio 1953, IT ACGV PPP.I.1064.17.

da subito realismo onirico, mimesi sognante (un altro degli ossimori suggeriti da Pasolini). A proposito di Caravaggio, Pasolini ammette il suo debito totale verso il maestro Roberto Longhi, e in particolare ne sottolinea una intuizione: il suo realismo, che nasce dalla scelta di rappresentare persone (garzoni, donne del popolo) che fino a quel momento non erano mai apparse in un quadro o in un affresco; traspone le cose in un universo separato, che non è più quello della realtà. Longhi suppone che Caravaggio dipingesse guardando le sue figure riflesse in uno specchio (tecnica non sconosciuta nel Cinquecento, e che un poco accostava il pittore allo scultore, nel senso di avere più vedute della stessa figura): dunque ci appaiono immerse nella luce reale di quell'ora quotidiana concreta, eppure «dentro lo specchio tutto pare come sospeso a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto»¹⁰. Ciò che entusiasma Pasolini è dunque proprio il diaframma inventato da Caravaggio, che fa delle sue concretissime figure «delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico»¹¹, e così i tratti realistici dei volti «si levigano in una caratteriologia mortuaria»¹². Già Pasolini aveva detto che solo con la morte di una persona si può cogliere il senso della sua esistenza. E così pensava Dante quando incontra i suoi personaggi nell'oltretomba, in un aldilà che è solo un aldilà restituito alla sua verità ultima. L'«eccesso di verità» è possibile solo attraverso uno straniamento, una «camera ottica» empirica più precisa della retina attraverso un artificio¹³, solo se guardiamo le cose da un altro lato, riflesse in uno specchio che un poco sempre le cambia, le deforma. Il realismo ha bisogno di una sospensione: la realtà, in sé inafferrabile, va penetrata attraverso uno sguardo immaginativo, onirico. E ci si svela come «realtà-acquario», dove lo specchio restituisce l'unità del frammento¹⁴. Non riproduzione oggettiva della realtà oggettiva (priva di contorni, di rilievi, di colori), secondo la celebre formula di Lukács, ma riproduzione della realtà specchiata, e dunque come lievemente spiazzata, alterata, inclinata. E, voglio ricordarlo, Pasolini annette se stesso non al neorealismo

¹⁰ Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 2673.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. Longhi, *Caravaggio*, Milano, Abscondita, 2013, p. 21.

¹⁴ *Ibidem*.

(da cui lo distanzia l'intimismo e un calore misto a ironia), ma al realismo, al realismo creaturale, però temperato da un surrealismo che definisce kafkiano e favolistico. La morale de *La Terra vista dalla Luna* è una morale esplicitamente orientale, induista: «essere vivi e essere morti è la stessa cosa». Il realismo di Pasolini non è che un guardare la Terra dalla Luna, la quale poi è uno specchio del Sole. Un duplice distanziamento. E a quella distanza la realtà è misteriosa e ambivalente.

La ostinata «deferenza al vero»¹⁵ di Caravaggio deve compiere un giro ellittico, e andare oltre il naturalismo. Ma a quella «zona» – di sogno e di dormiveglia – si riferisce indirettamente in una importante lettera aperta a Silvana Mangano, del 1968: entrambi, le dice, hanno riconosciuto Dioniso, e cioè il fatto che la realtà è impastata di irrazionalità, di immaginario, e di ciò deve tener conto qualsiasi realismo in arte.

«IO SO. MA NON HO LE PROVE»

Una volta Calvino riconobbe che Sciascia era più «illuminista» di lui, per il carattere di battaglia civile della intera sua opera (saggistica, narrativa, pamphlettistica, diaristica). A trent'anni dall'anniversario della sua morte, chiediamoci in cosa consisteva l'*impegno* di Leonardo Sciascia (un termine che non amava) e soprattutto qual è l'eredità dell'ultimo intellettuale eretico e insieme autorevole del nostro paese.

Per Sciascia dagli anni cinquanta viviamo in «un paese senza verità», e in particolare «nessuna verità si saprà mai riguardo a fatti delittuosi che abbiano, anche minimamente, attinenza con la gestione del potere»¹⁶. Tutto è emanazione del potere, «anche se coloro che sono al potere nulla ne fanno»¹⁷. Ora, se non si sapranno mai le verità di eventi legati al potere, dal bandito Giuliano a Pisciotta, Mattei, De Mauro, la Banca dell'Agricoltura, Pinelli, Bertoli ecc., cosa possiamo fare? Cosa può fare un intellettuale? In un celebre articolo sul «Corriere della Sera» del 14 novembre 1974 (poi negli *Scritti corsari*),

¹⁵ Ivi, p. 22.

¹⁶ Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 146.

¹⁷ *Ibidem*.

Pasolini parla delle stragi e dei tentativi di golpe, della strategia della tensione e della copertura data a giovani neofascisti criminali, e scrive di sapere i nomi dei responsabili: «Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace»¹⁸. Certo, come è stato osservato, qui risuona il tono di un inquisitore, benché senza potere. Eppure non credo che qui Pasolini intenda rivendicare alla figura dell'intellettuale, o al "mestiere" di scrittore, privilegi speciali, una autorità che derivi dal sapere. In fondo quella capacità immaginativa, quell'attitudine a coordinare fatti anche lontani, a ristabilire la logica dove regna il caos appartengono alla funzione intellettuale presente – aristotelicamente – in ogni individuo (e anzi spesso chi appartiene al ceto intellettuale smette di pensare poiché vive di una rendita di posizione, la sua autorità è già garantita da uno *status*, non deve più guadagnarsela). Sta parlando di una verità che riguarda il potere, una verità insieme inafferrabile e anche facilmente immaginabile, almeno per ogni persona dotata di un minimo senso critico e di visione della realtà. Eppure a Sciascia non basta immaginare: cerca prove e indizi, lavora negli archivi, rovista nelle carte. Ha una mente più *giudiziaria*, benché diffidi della verità processuale. E, almeno in questo, è più illuminista di Pasolini, poiché intende ricostruire – anche con pedante minuziosità – la verità fattuale degli eventi. A un certo punto Sciascia apprende dal libro di Giorgio Bocca, *Il terrorismo italiano*, che lui è stato l'unico, nel 1974, a dire la verità sulle Brigate Rosse, la ovvia verità che erano rosse e non nere. Bocca commenta che ciò si doveva al suo «intuito di letterato» (che non è distante dall'«io so. Ma non ho le prove» pasoliniano), però Sciascia tende a schermirsi – «non sono il solo letterato in Italia!» – e aggiunge che quella capacità di afferrare la verità effettuale delle cose è legata a una condizione di «indipendenza», di «isolamento»¹⁹, una condizione «difficilissima a conseguirsi», ed è estraneità a qualsiasi forma di potere, indifferenza a ogni ricatto (ideologico, economico ecc.), e

¹⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), p. 363.

¹⁹ L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, p. VIII.

perfino «noncuranza dei beni terreni»²⁰. Qui l'estraneità al potere, e ai suoi ricatti, non coincide tanto con una opzione morale, ma con un incremento conoscitivo. Se non si ha quella distanza, quell'isolamento, probabilmente la verità effettuale delle cose ci resta velata.

SCIASCIA E LA SATIRA

Sciaccia può senz'altro essere considerato uno scrittore satirico, incline all'ironia, alla parodia, al rifacimento scherzoso, alla denuncia giocosa di ipocrisia e stupidità. Basterebbe citare *Il Consiglio d'Egitto* e *Candido*, eppure della satira conosceva bene i rischi. Dice Adorno nei *Minima moralia* che la satira di Giovenale non tradisce mai un momento di incertezza su ciò che è buono e su ciò che è cattivo. La satira contro il potere appare troppo sicura di sé e può corrispondere a una eccessiva autoindulgenza. E a volte sconfinava nel cinismo, nella risata incarognita, sprezzante. C'è un elogio di Flaiano che spiega bene la sua posizione. Pur riconoscendo che Flaiano è debitore nei confronti di Longanesi, scrive che nelle cose di Flaiano c'è «qualcosa di più – coscienza di sé, malinconia, pietà – che in quelle di Longanesi»²¹. E infatti Flaiano «non si divertiva poi tanto alle proprie battute. Avrebbe preferito vivere in un mondo che non gliene concedesse. Mentre è difficile immaginare un Longanesi che sperasse in un mondo ragionevole, privo dell'assurdo e del ridicolo»²². E poi dichiara di dissentire – per una volta sola – dall'adorato Savinio, quando nota che lo scherzo e la freddura non sono in sé valori positivi. Nessuna risata ci salverà! E immagina come «qualche mandato d'assassinio sia stato trasmesso attraverso una battuta spiritosa»²³.

DUE AUTORI DIVERSAMENTE POSTMODERNI

Da una parte Pasolini, che intende riscrivere la *Divina Commedia*; che vuole rifare la tragedia greca; che riproduce con perizia artigia-

²⁰ Id., *Nero su nero*, cit., p. 146.

²¹ Ivi, p. 142.

²² Ivi, p. 152.

²³ Ivi, p. 271.

nale, ma sempre con qualche impaccio, l'endecasillabo della tradizione; che al cinema mette in immagini le grandi opere narrative del passato; che nell'ultimo film rilegge il marchese de Sade. Dall'altra Sciascia, che riscrive il *Candido* di Voltaire; che ci propone rifacimenti burleschi, parodici; che si riconosce nella letteratura alla Borges fitta di citazioni e intertestualità; e che in una occasione ebbe a dire: «Non è possibile scrivere: si riscrive»²⁴. Dunque sembrerebbe di trovarci nel cuore del postmoderno italiano. Però vorrei tentare, con una piccola forzatura, un confronto tra Pasolini e Sciascia e un'altra coppia di autori italiani spesso associati alla versione italiana del postmoderno, e cioè Eco e Citati. A me sembra che cambi radicalmente il rapporto con il passato culturale. In Eco, il passato è un repertorio ludico inesauribile per costruire le sue macchine narrative, i suoi videogiochi eruditi destinati alla *middle-class* alfabetizzata, che non vuole più solo emozioni ma anche citazioni colte da usare nelle occasioni buone. Per Citati, che rivisita incessantemente i classici e le tradizioni sapienziali, tutto viene livellato nella sua prosa leggiadra e pastosa: la tradizione, avrebbe detto Edgar Wind, diventa suggestiva, si legge come un romanzo, ma perde il suo pungiglione. Mentre per Sciascia e Pasolini la tradizione è una forza critica, una forma di conoscenza perfino pericolosa, un giudizio sul nostro presente. In loro la sensibilità postmoderna inclina a una riscrittura che conserva la visione critica e utopica della modernità.

L'EREDITÀ

Avventuriamoci ora sul terreno sdruciolevole della eredità e proviamo a ragionare sul concetto polveroso di *engagement*. Sciascia è stato una delle ultime, e irripetibili, figure di intellettuale pubblico *dissidente*, di *auctoritas* morale e coscienza della nazione, accanto e oltre Pasolini (altri ce ne furono negli anni settanta, ma senza quel carisma e quella energia retorica). Da allora l'orizzonte della comunicazione è radicalmente mutato. Nessuno scrittore o opinionista può più aspirare, verosimilmente, a un ruolo di *legislatore*. Oggi non ci sono più maestri davvero autorevoli, ma solo acclamati *testimonial*

²⁴ Ivi, p. 258.

dell'impegno civile come Roberto Saviano e Greta Thunberg, più icone mediatiche al servizio di nobili cause, e tendenzialmente inclini a rassicurare il loro pubblico, che intellettuali capaci di destabilizzare cliché e idee ricevute. Anche ragionando su di loro, a me sembra che l'impegno di Sciascia sia per certi versi più attuale e per altri meno attuale di quello di Pasolini. Più attuale perché riguarda – laicamente – la propria coscienza personale e non l'Ideologia (esauritasi con il postmoderno): si origina manzonianamente da una idiosincrasia morale prima che politica, è impastato di scetticismo e alieno da slanci profetico-visionari, si preoccupa di documentare in modo puntiglioso proteste e denunce (Sciascia avrebbe potuto ribaltare un celebre assunto degli *Scritti corsari*: «Io so e intendo cercare le prove»). Meno attuale perché Pasolini – proprio come i due *testimonials* prima ricordati – dentro la critica del mondo getta il proprio corpo (sofferente, esibito) e la propria stessa esistenza, ogni volta messa a rischio. E, come loro, è estraneo a qualsiasi ironia, mentre Sciascia sapeva usare, come un fioretto, l'ironia più elegante e puntuta. Inoltre, continuando nel nostro parallelo: il personaggio più vitale e memorabile di Pasolini è stato lui stesso, oggi ancora al centro dell'immaginario (in film, murali, fumetti). Al contrario Sciascia, refrattario alla ribalta e alla pubblicità, inclinava a un *understatement* insulare, e più che essere lui “mitico” ha inventato personaggi mitici, come i detective integri e testardi dei suoi romanzi. Ed è singolare come Sciascia, pur muovendosi nei labirinti di Borges e nelle estenuazioni del barocco, si rivolga sempre a tutti: con una lingua asciutta e cavillosa, educatissima – proviene dalla prosa d'arte –, scrive gialli popolari straniando le regole stesse del giallo. Ora, cercando di approfondire il concetto sciasciano di impegno, vediamo che ha come oggetto principalmente la scrittura (dunque il proprio mestiere) e la ricerca della verità, la quale, benché relativa, è anche assoluta nella sua relazione con l'individuo (e sempre censurata dal potere): la letteratura è infatti «figlia della verità», e proprio il massimo della finzione ha per Sciascia il compito di smascherare l'impostura. Una cosa è vera soltanto se è detta bene. La sua eredità risulta oggi dispersa, un po' nascosta, anche se presente nel miglior giornalismo di inchiesta e denuncia civile, o almeno quello ossessionato dal *dire bene* le cose. Il pensiero critico-eretico, all'interno della nostra contemporaneità frammentata, non appare più come privilegio di una unica persona, né di una presunta casta di intellettuali. Forse ognuno

di noi dovrebbe ricomporre pazientemente il mosaico attingendo ai media, ai social, alla discussione pubblica, rimettendo insieme le voci sparse di tutti coloro che si ostinano a ragionare in modo autonomo e a-ideologico, che diffidano del potere, che si sentono personalmente *impegnati* verso la verità. E che fanno tutto questo anche con un po' di gioia.

DANIELA MARCHESCHI

SCIASCIA E PASOLINI:
INTELLETTUALI, APORIE, VERITÀ

PREMESSA

Affronteremo qui solo alcuni aspetti dei molti importanti nell'opera di Sciascia e Pasolini, e con un taglio o uno sguardo per così dire trasversale, enucleando una serie di problematiche, a essi legate, che ci appaiono esemplari per meglio comprendere il nostro Novecento.

Quello che interessa è proporre delle riflessioni e porre dei quesiti che consentano di mettere a fuoco questioni teoriche fondamentali per l'esercizio della letteratura e, in generale, per la cultura italiana di oggi. Questioni su cui non mi sembra che si mediti sempre abbastanza. In generale, questi due autori sono o amati o rifiutati, Pasolini in specie, ma la loro complessità è tale che gli *aut aut* poco giovano a comprenderne la molteplicità delle sfaccettature anche contraddittorie, per l'esattezza. Eppure individuarle significa affrontare un percorso di riflessione sulla letteratura che tocca profondamente anche le generazioni odierne. Pertanto, più che a una trattazione sistematica si mirerà a prendere in esame solo i *nodi* che continuano a riguardarci nel bene e nel male.

Nel bene, Pasolini e Sciascia sono due personalità luminose che, rilanciando alcuni valori, come la libertà, la capacità di vedere il mondo attraverso la lente delle arti, indicano la strada del coraggio intellettuale e dell'urgenza di dare alla letteratura quanto spetta alla letteratura («Date a Cesare...»), e che le è stato invece tolto da

un secolo e più di decadentismo e di suoi residui epigonali¹. Nonostante il loro sguardo sulla realtà divenga sempre più pessimistico, continuano a credere nella necessità di pronunciare comunque la parola – una parola abitata da uno slancio etico – e di opporsi al mondo attraverso di essa. Proprio per questo *pieno*, per il confidare nei valori del significato, di cui si fa garante chi quella parola pronuncia, con l'intera sua persona, l'intera sua vita stessa, Sciascia e Pasolini ci parlano ancora oggi con un accoramento e una forza di verità che non possiamo non sentire nostra.

Nel male, vi sono contraddizioni concettuali da sciogliere, evitando, soprattutto per Pasolini, di cadere nel “tranello” psicologistaico, implicito nella parte IV del componimento *Le ceneri di Gramsci* (1957), che dà il titolo all'omonima raccolta:

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore
– nel pensiero, in un'ombra di azione –
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell'estetica passione;
attratto da una vita proletaria
a te anteriore, è per me religione

la sua allegria, non la millenaria
sua lotta: la sua natura, non la sua
coscienza; è la forza originaria

dell'uomo, che nell'atto s'è perduta,
a darle l'ebbrezza della nostalgia,
una luce poetica: ed altro più

io non so dirne, che non sia
giusto ma non sincero, astratto
amore, non accorante simpatia...

¹ Cfr. D. Marcheschi, *Il sogno della letteratura. Luoghi, maestri, tradizioni*, Roma, Gaffi, 2012, cap. I e *passim*.

Come i poveri povero, mi attacco
 come loro a umilianti speranze,
 come loro per vivere mi batto

ogni giorno. Ma nella desolante
 mia condizione di diseredato,
 io possiedo: ed è il più esaltante

dei possessi borghesi, lo stato
 più assoluto. Ma come io possiedo la storia,
 essa mi possiede; ne sono illuminato:

ma a che serve la luce?²

Pasolini parla della «forza originaria // dell'uomo, che nell'atto s'è perduta»; sistematicamente, e in un modo che quasi non ammette repliche, spostando il discorso sul piano vitalistico («nelle buie viscere», «nel calore // degli istinti», «la sua natura, non la sua / coscienza» ecc.) e personalissimo dei sentimenti («l'ebbrezza della nostalgia», «giusto ma non sincero, astratto / amore, non accorante simpatia» ecc.), e ponendo ciò in contraddizione con l'ideologia: intesa secondo lo storicismo marxista e anche come falsa coscienza. In un tale *aut aut* (d'ascendenza binaria, dialettica), Pasolini evita di affrontare una serie di questioni cruciali, che dovrebbero rimanere sul piano rigoroso della forma, in cui tutto – puro e impuro – confluisce e viene vagliato nella coerenza dell'opera d'arte: tecnica esterna e interna, verifica logico-razionale dei significati, argomentazione critica e autocritica ecc. L'estetica di Benedetto Croce sembra ancora agire in Pasolini. L'arte come intuizione ed espressione pura, come conoscenza prelogica, in cui la sovversione irrazionale irrompe come a oscurare il discorso, a impedire qualsiasi distinzione di arte e vita o, meglio, «viscere»: vitalità nella sua esplosiva potenza e dolore, carattere religioso e visionario e amarezza dentro un mondo deprivato³. Nella battaglia titanica che il Bene (i valori dell'antica civiltà pre-

² P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. I, Milano, Mondadori, 2003 (“I Meridiani”), pp. 820-821.

³ Cosa «che dovrebbe bastare a riscattarlo dal sospetto di estetismo», sottolineò a ragione Romeo Giovannini, nella sua acuta recensione a *Poesia in forma di rosa* (1964), *Confessioni in versi del nuovo Pasolini*, «Il Giorno», 22 luglio 1964.

consumistica) combatte contro il Male di una «civiltà morta» e i suoi «servitori», il poeta si trasfigurerà nel Cristo, nella vittima sacrificale per eccellenza, poiché non potrà non continuare a rendere la propria testimonianza⁴.

Pasolini è stato un critico notevole, attento agli sviluppi delle poetiche in atto del suo tempo, eppure ha fatto saltare così quel nesso di relazione e scambio continuo fra autonomia ed eteronomia della letteratura (per usare termini di Luciano Anceschi)⁵; e non ha compreso fino in fondo quanto la sua posizione sia nutrita di residui romantici. Per prima cosa, nel proporre come indiscutibile la tesi che il mondo industrializzato contemporaneo sia inumano o anti-umano: idea che riecheggia la visione della Storia di Spengler⁶, ma anche dei francofortesi da Adorno in poi. In realtà, anti-umane, o inumane, sono in un modo specifico tutte le epoche della Storia in cui una cultura voglia affermare una istanza umanistica. Compito della letteratura, dell'arte, però, dovrebbe precisamente essere quello di riaffermare tale istanza e di rappresentare l'inumano immettendovi un orizzonte alternativo di umanità. Ma quale prospettiva il vitalismo può mai aprire alla Storia, se non quella circolare di rimandare di continuo a se stesso?

Nel male, insomma, quella forza di verità, a cui accennavamo in precedenza, consente che ambedue gli autori possano indicarci gli errori da non ripetere, errori gravidi di significati; e impartiscono una lezione magistrale, perché si impara solo nel confronto con i maggiori e i migliori: coloro che, come Sciascia e Pasolini, hanno *vissuto* la letteratura, *sono stati* scrittori, non che *hanno fatto* letteratura o gli scrittori.

⁴ Cfr. ancora Giovannini, *Confessioni in versi del nuovo Pasolini*, cit., che ne mette in evidenza la «sete di martirio», tramite la discesa agli Inferi, «attraverso il peccato».

⁵ Se ne veda precisamente L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1936 (2^a ediz., Firenze, Vallecchi, 1959).

⁶ Si veda ovviamente O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, trad. di J. Evola, Milano, Longanesi, 1957. L'opera nell'originale versione tedesca, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, era stata pubblicata a Monaco, in due volumi usciti e riveduti negli anni 1918-1923. Spengler recuperava una intuizione poetica di Victor Hugo che, in *Notre-Dame de Paris* (nel cap. «Ceci tuera cela»), parlava del Rinascimento come di un sole al tramonto scambiato per aurora dall'Europa. A questa metafora Pasolini non è indifferente, se di «tramonto» che «pareva un'infuocata // alba» parla anche nel poemetto *Picasso* (III, vv. 12-13), in *Le ceneri di Gramsci*, su cui torneremo anche più avanti.

Entrambi hanno cercato di elaborare una visione del mondo, di costruire un universo concettuale in grado di attribuire profondità alla scrittura. Hanno cercato di non delegare tale compito ad altre discipline e più specifiche, da cui importare e di cui ricalcare magari le idee invece di verificarle. Non volevano deresponsabilizzare se stessi e la letteratura, esonerandola dal pensare il mondo in modo proprio.

Non ci si meraviglia che la letteratura abbia un posto sempre meno centrale nella cultura contemporanea. L'esempio di Sciascia e Pasolini richiama alla forza di essere inattuali, come inattuali ma limpide risuonarono le loro due voci.

CENNI SU UN'AMICIZIA

Pasolini e Sciascia si sono subito riconosciuti e stimati. Pasolini recensì il libro d'esordio di Sciascia, *Favole della dittatura*, in «La libertà d'Italia», 9 marzo 1951. Le ventisette favole erano state edite a Roma, nel 1950, in duecentoventidue copie numerate dall'editore Bardi⁷ e per la cura del poeta Mario dell'Arco⁸. Pasolini colse subito la parentela con le favole del mondo classico, e l'alone metafisico «di pagine così lievi», in una «lingua così ferma e tersa»: «un gusto della forma chiusa, fissa, quasi ermetica» e «un fondo di amarezza», in cui «l'elemento greve, tragico della dittatura [...] è trasposto tutto in rapidissimi sintagmi, in sorvolanti battute che però possono far rabbrivire», e attraverso cui «Sciascia condanna, nel ricordo, quei tempi di abiezione».

La letteratura, la cura della pagina, come denuncia e battaglia civile, dunque; e, aggiungiamo noi, l'idea tutta manzoniana che la letteratura può colmare i vuoti della Storia, quello che essa non ci dice, come si evince dalla epigrafe consistente in una frase di Longanesi: «Gli storici futuri leggeranno giornali, libri, consulteranno documenti di ogni sorta, ma nessuno saprà capire quel che è accaduto».

⁷ L'opera, corredata della recensione di Pasolini (*Dittatura in fiaba*), è stata edita nuovamente nel 1981 dalla Sellerio, in trecento esemplari numerati e con un'acquaforte originale di Edo Janich; e poi, insieme alle poesie di Sciascia, il testo critico pasoliniano e con il titolo *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, da Adelphi (1997).

⁸ In merito, cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Milano, La nave di Teseo, 2019², pp. 142-143.

to. Come tramandare ai posteri la faccia di F. quando è in divisa di gerarca e scende dall'automobile?».

Nell'articolo *Ero il solo con cui potesse parlare*, del 3 novembre 1975, uscito su «L'Orà» di Palermo all'indomani dell'assassinio di Pasolini, Sciascia ne aveva sottolineato la sagacia del giudizio critico quasi «sapendo quello che avrei scritto dopo, fino a oggi», e ricordato l'affetto amicale, la condivisione delle idee e le tappe di un'amicizia importante, che Collura ricostruisce nei suoi passaggi essenziali. Sciascia ora si sentiva solo⁹; non sarà un caso se il libro che cambierà la sua vita di scrittore, *L'affaire Moro* (1978) – sul sequestro e l'assassinio dello statista che sono tuttora avvolti da troppi misteri –, si apre e si chiude nel nome di Pasolini, come è stato più volte notato¹⁰. Sciascia ha dichiarato in una intervista rilasciata a Lietta Tornabuoni: «Ho cominciato ad avere paura dell'immaginare. Se dieci anni prima mi avessero detto che Moro avrebbe cambiato la mia vita, avrei riso: invece è stato così. Dopo la morte di Moro io non mi sento più libero di immaginare. Anche per questo preferisco ricostruire vicende già avvenute: ho paura di dire cose che possono avvenire»¹¹.

Per la cura dell'amico, che ne stimava molto la poesia, Pasolini avrebbe pubblicato a Caltanissetta, nel 1954, presso la casa editrice di Salvatore Sciascia (ne «i quaderni di «Galleria»»), la silloge di versi *Dal diario (1945-1947)*. Il volume sarebbe stato riproposto nel 1979 in seconda edizione presso il medesimo editore, con illustrazioni di Giuseppe Mazzullo e una *Introduzione* di Sciascia, che vi rievocava la nascita della collana, l'attività di quegli anni e come si era giunti alla pubblicazione dei versi pasoliniani. Da allora la stretta collaborazione fra i due amici avrebbe portato anche alla formazione del gruppo di autori poi riunitisi intorno alla rivista bolognese «Officina» (1955-1959). Infine i rapporti si erano diradati, ma non era venuta meno l'amicizia. Sciascia ha dichiarato in *Nero su nero*:

Io mi sentivo sempre un suo amico; e credo che anche lui nei miei riguardi. C'era però come un'ombra tra noi, ed era l'ombra di un malinteso.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 144-146.

¹⁰ Sul caso Moro e il singolare intreccio umano e intellettuale di Pasolini e Sciascia intorno alla figura di quest'uomo politico, cfr. A. Banda, *Ossessione Moro*, in «DoppioZero», 9 maggio 2018: <<https://www.doppiozero.com/materiali/ossessione-aldo-moro>> (21 agosto 2020).

¹¹ Cfr. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit., p. 287.

Credo che mi ritenesse alquanto – come dire? – razzista nei riguardi dell’omosessualità. E forse era vero, e forse è vero; ma non al punto da non stare dalla parte di Gide contro Claudel, dalla parte di Pier Paolo Pasolini contro gli ipocriti, i corrotti e i cretini che gliene facevano accusa. E il fatto di non essere mai riuscito a dirglielo mi è ora di pena, di rimorso.

Io ero – e lo dico senza vantarmene, dolorosamente – la sola persona in Italia con cui lui potesse veramente parlare. Negli ultimi anni abbiamo pensato le stesse cose, dette le stesse cose, sofferto e pagato per le stesse cose. Eppure non siamo riusciti a parlarci, a dialogare. Non posso che mettere il torto dalla mia parte, la ragione dalla sua. E voglio ancora dire una cosa, al di là dell’angoscioso fatto personale: la sua morte – quali che siano i motivi per cui è stato ucciso, quali che siano i sordidi e torbidi particolari che verranno fuori – io la vedo come una tragica testimonianza di verità... [...]. Da quando non c’è più lui mi sono accorto, mi accorgo, di parlare più forte. Non mi piace, ma mi trovo involontariamente a farlo¹².

Nel 1957, nello scritto *La confusione degli stili*, nel 1960 raccolto in *Passione e ideologia*, Pasolini era tornato a parlare anche del volume *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), «in cui la ricerca documentaria e addirittura la denuncia si concretano in forme ipotattiche, sia pure semplici e lucide: forme che non soltanto ordinano il conoscibile razionalmente (e fino a questo punto la richiesta marxista del nazionale-popolare è osservata) ma anche squisitamente: sopravvivendo in tale saggismo il tipo stilistico della prosa d’arte, del capitolo»¹³. Infine, il 24 gennaio 1975 Pasolini recensirà con entusiasmo anche il romanzo *Todo modo* (1974) su «Tempo», il settimanale milanese:

Questo romanzo giallo metafisico (scritto tra l’altro magistralmente, come diranno i futuri critici letterari *ad usum Delphini*, perché *Todo Modo* è destinato a entrare nella storia letteraria del Novecento come uno dei migliori libri di Sciascia) è anche, credo, una sottile metafora degli ultimi trent’anni di potere democristiano, fascista e mafioso, con un’aggiunta finale di cosmopolitismo tecnocratico (vissuta però solo dal capo, non dalla turpe greggia alla greppia). Si tratta di una metafora profondamente miste-

¹² L. Sciascia, *Nero su nero* (Torino, Einaudi, 1979), ora in Id., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2001, pp. 773-774. Per le citazioni e il racconto dell’amicizia di Sciascia con Pasolini, cfr. anche Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit., pp. 143-146.

¹³ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. 1, Milano, Mondadori, 1999 (“I Meridiani”), p. 1082.

riosa, come ricostituita in un universo che elabora fino alla follia i dati della realtà. I tre delitti sono le stragi di Stato, ma ridotte a immobile simbolo. I meccanismi che spingono ad esse sono a priori preclusi a ogni possibile indagine, restano sepolti nell'impenetrabilità della cosca, e soprattutto nella sua ritualità¹⁴.

Così, quella complementarità fra i due che si era venuta definendo negli anni era ancora più evidente: l'uno aveva principalmente scelto la poesia e la multimedialità – il giornalismo, il cinema – per condurre le proprie battaglie contro le forze oscure del potere e il genocidio culturale; l'altro continuava a scrivere romanzi o comunque narrazioni dagli statuti aperti in cui rappresentare quelle zone d'ombra e di corruzione della società italiana. Senza di loro non avremmo oggi chiaro il *punto* da cui l'Italia potrebbe ripartire nella direzione di una più efficace azione politica e culturale, per rinnovarsi, se solo lo volesse.

LETTERATURA, CONOSCENZA, VERITÀ

Sciascia e Pasolini sono due voci esemplari del Novecento italiano, delle verità lucidamente colte e delle loro contraddizioni, voci che possono insegnarci tanto per evitare alcuni errori della cultura contemporanea e quella sua certa deriva – nella riduzione della letteratura a merce esclusiva, a spettacolo, a cronaca –, tra il superficiale e il volgare, che sembra connotare i nostri anni.

Due voci critiche dell'Italia nei tre/quattro decenni dopo la fine della Seconda guerra mondiale: diverse e per alcuni aspetti simili o complementari. Umanamente Sciascia e Pasolini erano agli antipodi: l'uno che «non ballò mai, non diede mai un calcio a un pallone, non guidò mai un'auto, non mise piede su una barca da diporto, non fece un bagno in mare»¹⁵; l'altro amante del ballo¹⁶, delle belle auto, e sportivo, soprattutto un calciatore («Dopo la letteratura e l'Eros, per me il football è uno dei grandi piaceri», dichiarò a Enzo Biagi)¹⁷;

¹⁴ Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 2223-2224. Cfr. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit., pp. 245-247.

¹⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶ Si veda G. Mariuz, *La meglio gioventù di Pasolini*, Udine, Campanotto, 2015², pp. 90-91.

¹⁷ Si veda E. Biagi, *Dicono di Lei, Pasolini*, intervista, «La Stampa», 4 gennaio 1973.

forte nuotatore e proprietario, insieme con l'amico pittore Giuseppe Zigaina, della barca a vela e a motore *Edipo Re*.

Tuttavia, Sciascia e Pasolini furono entrambi scrittori, saggisti, giornalisti-polemisti, poeti, drammaturghi, traduttori¹⁸, amanti del cinema (l'uno come spettatore, l'altro dietro la macchina da presa): nord e sud d'Italia, oramai non più scindibili. Giova però ribadirlo: nessuno e niente, in apparenza, sembrava più lontano dell'uno dall'altro, malgrado la vicinanza di età. Leonardo Sciascia era maggiore di Pier Paolo Pasolini di soli quattordici mesi: il primo era nato l'8 gennaio 1921 a Racalmuto, in un piccolo paese in provincia di Agrigento; il secondo a Bologna il 5 marzo 1922. Sciascia in una famiglia piccoloborghese: sarebbe stato un maestro elementare fino al 1957, poi impiegato in un patronato scolastico, principalmente vivendo nella sua Sicilia e dividendosi fra Palermo (dove morirà il 20 novembre 1989) e la stessa Racalmuto, dove trascorrerà estati tranquille insieme con la sua famiglia, studiando, scrivendo e incontrando gli amici più cari. Fa dei soggiorni a Parigi, dei viaggi in Spagna¹⁹, in Svezia (sempre in treno), ovviamente in Italia quando ne ha l'opportunità, ma la Sicilia resta la *sua* terra, quella del suo personale viaggio per oltrepassare le varie colonne d'Ercole letterarie, conoscitive, che è normale incontrare se si è scrittori di razza:

C'è stato un progressivo superamento dei miei orizzonti, e poco alla volta non mi sono più sentito siciliano o, meglio, non più solamente siciliano. Sono piuttosto uno scrittore italiano che conosce bene la realtà della Sicilia, offre la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani, ma anche europei, al punto da poter costituire la metafora del mondo odierno²⁰.

Pasolini era nato in una famiglia di nobili ascendenze, per parte di padre: un genitore la cui condotta ne avrebbe causato la rovina. Pasolini era laureato e, dopo il noto scandalo sessuale di Ramuscello, si

¹⁸ Sciascia dichiarerà in una intervista rilasciata a Nico Perrone: «Ho anche tradotto molto, dal francese e dallo spagnolo. La gran parte di queste traduzioni è rimasta nei cassetti. Raramente ho pubblicato traduzioni. Il tradurre è un buon esercizio per uno scrittore», «Il Manifesto», 5 dicembre 1978, ora in edizione integrale in N. Perrone, *La profezia di Sciascia. Una conversazione e quattro lettere*, Milano, Archinto, 2015.

¹⁹ Cfr. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit., p. 15.

²⁰ Ivi, p. 79.

sarebbe trasferito a Roma, per diventarvi, fra le altre cose, scrittore e regista cinematografico, peraltro non raramente al centro di controversie legali per le reazioni che suscitavano le sue opere, e per vivervi irrequieto, amando viaggiare, condividere l'intimità, negli ultimi tempi violenta, con giovani se non proprio giovanissimi²¹. Il Friuli resterà per lui la terra della madre amatissima, del fratello ucciso nell'eccidio di Porzûs, della giovinezza, dell'incanto e della scoperta della poesia: nostalgia e rimpianto di un bene perduto. «Per me, gran parte del futuro è passato; neppure una delle arrese, dei desideri, si è realizzata», dichiara ancora nel 1973²².

Eppure, due idee, anzi due ideali profondamente condivisi hanno affratellato Sciascia e Pasolini, lasciandone una testimonianza vitale per le nostre generazioni: il *credere nella letteratura* e il *vivere la letteratura come modo per pensare il mondo*, per opporglisi se non cambiarlo; il farne uno spazio, se non un filtro intellettuale attraverso cui distillare l'esperienza²³. In breve, ferma restando la dimensione espressiva della letteratura o dell'arte, sia Pasolini sia Sciascia hanno cercato di restituirle anche quella che la letteratura ha sempre avuto principalmente da che ne abbiamo memoria, ossia la dimensione conoscitivo-argomentativa (da non confondere con il cronachismo): quella stessa che la cultura decadente, privilegiando l'intuizione, la percezione delle corrispondenze segrete fra le cose, aveva posto in una dimensione subordinata rispetto a quella espressiva. Letteratura come espressione e conoscenza, pur non senza aporie, come vedremo più avanti. Se per Sciascia tale tensione, già presente fin dagli esordi, è assai palese specie a partire dagli anni settanta, nei suoi libri che potremmo definire variamente "d'inchiesta", è un fatto che gli sviluppi poematici della poesia di Pasolini, da *Le ceneri di Gramsci* in

²¹ In merito a tutta questa parte biografica, per approfondimenti e confronti di posizioni anche opposte, specialmente in relazione all'assassinio di Pasolini, cfr. almeno O. Fallaci, *È stato un massacro*, in «L'Europeo», 21 novembre 1975, e, della stessa, anche *Pasolini, un uomo scomodo*, introduzione di A. Cannavò, Milano, Rizzoli, 2015; E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2015⁴; N. Naldini, *Breve vita di Pasolini*, Parma, Guanda, 2015²; G. Zigaina, *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Venezia, Marsilio, 2005; R. Carnero, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bompiani, 2010; R. Paris, *Pasolini ragazzo a vita*, Roma, Elliot, 2015. Quanto a Sciascia, non si può prescindere dall'informata biografia di Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit.

²² Cfr. Biagi, *Dicono di Lei, Pasolini*, cit.

²³ Per tutte queste problematiche si rimanda a Marcheschi, *Il sogno della letteratura*, cit., pp. 149-151, 155-156.

poi, meglio si comprendono in un quadro in cui la poesia può diventare espressione delle urgenze interiori dell'*io* e, allo stesso tempo, discorso senza alcun senso di inferiorità nei confronti dell'ideologia e anche di altri campi della cultura umana, come l'economia e la politica²⁴.

Conoscendo diversamente, ma al pari degli altri linguaggi, la letteratura può parlare di tutto. Sia Pasolini sia Sciascia sono accomunati dallo slancio di cercare di conoscere il vero dei fatti per poter affermare a voce spiegata quella che ritengono in coscienza sia la loro verità, anche se impopolare; e sono accomunati dalla convinzione che il linguaggio della narrativa, per l'uno, e della poesia (e pure del cinema), per l'altro, non sia superabile o sostituibile. La narrativa per Sciascia e la poesia per Pasolini diventano pertanto discorso riflessivo: le parole nella loro lettera, non simboli di simboli intellettualistici di alienazione o altro, bensì strumenti concettuali per capire, definire, dire, per fissare significati. Non a caso, un intellettuale come Quadrelli ha osservato per Pasolini – ma il discorso può ben valere anche per l'ostinazione a capire e indagare i fatti, tipica dello Sciascia più maturo – che egli «ha rivendicato, dantescamemente, il diritto della poesia a essere poesia totale»²⁵. Ciò ha tanto più valore culturale in quanto è piuttosto la linea petrarchesca, quella di ripiegamento dell'*io*, in un dominio di elegia, malinconia, automacerazione, insomma di ipersoggettivismo, a essersi affermata in maniera maggioritaria nel Novecento italiano²⁶. Simili aspetti non mancano nel discorso poetico di Pasolini, ma quel «diritto» è giustamente rivendicato, e va principalmente inteso come volontà di immettere nel discorso poetico materiali non solo ed esclusivamente lirici.

²⁴ Cfr. R. Quadrelli, *La tradizione tradita. Morale e politica nell'Italia contemporanea*, Milano, Leonardo, 1995, pp. 178-182.

²⁵ Ivi, p. 179.

²⁶ Nello scritto *La libertà stilistica* (1957), incluso in *Passione e ideologia*, Pasolini accennava alla «polemica anti-petrarchesca che serpeggia in tutta l'elaborazione culturale di "Officina"» (Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1235). E più tardi, scrivendone sul settimanale «Tempo», negli ultimi anni della sua vita, «Petrarca viene psicanalizzato con brutalità, ma poi ammirato in quanto "mostro" chiuso nel suo narcisismo»: citato in M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 91. In merito agli effetti di un petrarchismo di maniera tuttora rilevabili nella poesia contemporanea, cfr. D. Marcheschi, *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, Milano, Mursia, 2016, e A. Anelli, *Alla rovescia del mondo. Introduzione alla poesia di Guido Oldani*, Faloppio, LietoColle, 2009, pp. 7-8 e *passim*.

La letteratura afferma un'esigenza di totalità, non può essere identificata con l'assoluto²⁷, e Pasolini e Sciascia lo sapevano bene. La totalità della poesia è quella che abbraccia discorsivamente l'interezza dell'umanità del soggetto e immette nel mondo una possibilità di mediazione, una apertura di possibilità oltre di realtà. È però anche vero che i saperi che confluiscono nella scrittura e nella poetica di Pasolini, e anche in quelle di Sciascia, sono parziali: pochi quelli scientifici; anzi, Pasolini condanna lo sviluppo industriale, la politica, la tecnologia e la chimica, che, insieme, avrebbero causato la sparizione delle lucciole (nel noto articolo *Il vuoto del potere*, in «Corriere della Sera», 1° febbraio 1975).

Allora come è possibile che la poesia, la letteratura, possano esprimere una tale esigenza di totalità, se alcuni o molti saperi sono esclusi dal loro ambito di verifica dei significati? La conoscenza ne risulterà così dimidiata, mentre si afferma l'importanza dell'aspetto analitico-conoscitivo. La contraddizione è evidente.

Bisogna però anche osservare che tale aspetto analitico-conoscitivo si unisce strettamente in Sciascia e Pasolini a quello soggettivo, che implica una visione della vita e significati intenzionali, qualcosa che riguarda in profondità il singolo e lo scrittore come tali. In breve, per i nostri autori, le cose, il mondo non sono solamente un nodo conoscitivo, piatta mimesi; e ciò significa per entrambi fare i conti, cosa tutt'altro che facile, con alcune remore neorealistiche, con i concetti di realtà e realismo, di realtà e sogno, di realtà e linguaggio: tematiche che non possiamo approfondire in questa sede, ma che furono ben presenti, ad esempio, al Pasolini dei saggi *Il neo-sperimentalismo* (1956) e *La libertà stilistica* (1957). E, quanto a Sciascia, è evidente che il recupero fin da subito della favola, dell'apologo e dell'ironia, e la frequente mescolanza dei generi scaturivano proprio dalla volontà di reagire alle semplificazioni formali del neorealismo per immettere nella scrittura una tensione *critica* e soggettiva più vibrante.

Qui conta dire che letteratura e verità diventano un binomio inscindibile, ed è questo uno dei lasciti più vitali delle opere di Sciascia e Pasolini. Il primo dirà: «E che cos'è uno scrittore? Da parte mia ritengo che uno scrittore sia un uomo che vive e fa vivere la verità, che estrae dal complesso il semplice, che sdoppia e raddoppia – per

²⁷ Per un approfondimento, si veda Marcheschi, *Il sogno della letteratura*, cit., pp. 43-45.

sé e per gli altri – il piacere di vivere. Anche quando rappresenta terribili cose»²⁸. Per ribadire subito: «Lo scrittore rappresenta la verità, la vera letteratura distinguendosi dalla falsa solo per l'ineffabile senso della verità. Va tuttavia precisato che lo scrittore non è per questo né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità. Per quanto mi riguarda, io scopro nella letteratura quel che non riesco a scoprire negli analisti più elucubranti, i quali vorrebbero fornire spiegazioni esaurienti e soluzioni a tutti i problemi»²⁹.

Così Sciascia riaffermava un rapporto fra piacere e cultura, piacere e letteratura, piacere e conoscenza che sembrava costituire pure una risposta indiretta all'Elio Vittorini delle «due tensioni», che proprio tale piacere (definito «mistico-estetico»), nei fatti, negava, anche in nome di un romanzo «a discorso congetturale» e scientifico³⁰. Pasolini, a un'altra domanda o, piuttosto, constatazione di Biagi, che gli diceva: «Lei è instancabile. Poesie, sceneggiature, saggi, dibattiti, viaggi; sembra quasi un'ossessione», rispondeva significativamente: «Se non lavoro sono triste»³¹.

E, ancora, per Pasolini, secondo cui la verità è tutto ciò che è autentico, non alienato dall'ingranaggio dell'omologazione, la verità stessa diventa (quella del)la poesia/arte, la vita che assume su di sé, in sé, la gioia di goderne e il dolore della catastrofe; e grida la verità³², la denuncia: denuncia a voce spiegata la rovina della Storia italiana e occidentale, per giungere ad affermare che «il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia»³³.

²⁸ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1979, p. 78.

²⁹ Ivi, pp. 81-82. Per questa e la precedente citazione, cfr. anche Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit., p. 79.

³⁰ Cfr. E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 37 (ora, con un'appendice di materiali inediti, con prefazione di C. De Michelis, a cura e con postfazione di V. Brigatti, Matelica, Hacca, 2016).

³¹ Biagi, *Dicono di Lei, Pasolini*, cit.

³² F. La Porta in *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 18, ha individuato in tutto ciò la presenza di «un motivo gnostico».

³³ P.P. Pasolini, *Che cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, poi, con il titolo *Il romanzo delle stragi*, in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), p. 364.

LA STORIA: POPOLO, DIALETTO

Sia Pasolini sia Sciascia sono stati fra coloro che, schierati con il Partito comunista o comunque a esso vicini, tra gli anni cinquanta e sessanta, hanno preso le distanze dalle teorie ottimistiche della Storia di chi coglieva nel presente solo un progresso continuo e vantaggioso. In ciò, al di là delle differenze specifiche sulle quali non possiamo indagare qui più a fondo, finivano con l'aver qualcosa in comune con il pensiero – espresso in articoli e nel volume *Credere e non credere* (1971) – di Nicola Chiaromonte, che comunista non lo era mai stato e che risultava per questo una personalità ancora più scomoda per la cultura italiana³⁴. Per Sciascia, che non aveva certo bisogno di suggerimenti, ma che era sempre pronto a leggere, ad ascoltare e dialogare, potrebbero in particolare essere stati fertili, lo vedremo meglio più avanti, alcuni aspetti della riflessione di Chiaromonte sul giusto e l'ingiusto. Lo stesso Chiaromonte aveva rivolto critiche precise ai giovani del Sessantotto e alle loro proteste (di cui pure riconosceva delle ragioni) in alcuni memorabili articoli, come ad esempio *La rivolta degli studenti* o *A lume di ragione*, pubblicati nella rivista «Tempo presente», del marzo-aprile 1968³⁵. Con argomenti che sarebbero stati in più casi pure di Pasolini, in essi denunciava le istanze piccoloborghesi del «ribellarsi contro tutto e contro nulla», le blandizie di politici e intellettuali rivolte a quei giovani, il loro «impulso di violenza che fatalmente accompagna l'idea di ottenere immediatamente e per via d'azione diretta ciò che – riforma della scuola o riforma della società – immediatamente e per via d'azione diretta ottenere non si può»; e «le idee prefabbricate e le formule fisse», il binomio di potere e irresponsabilità, la confusione tra l'idea di «potere studentesco» e «quella del potere sociale in senso lato». Critiche analoghe saranno, qualche tempo

³⁴ Quanto al «disorganico» Chiaromonte, si veda anche F. La Porta, *Eretico controversia. Nicola Chiaromonte, una vita tra giustizia e libertà*, Milano, Bompiani, 2019; Id., *Disorganici. Maestri involontari del Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018. La Porta ha individuato altre convergenze di Pasolini con il pensiero di Chiaromonte, in particolare «una prossimità a certi temi della filosofia esistenzialista», si veda La Porta, *Pasolini*, cit., pp. 19-20.

³⁵ Ora in N. Chiaromonte, *La rivolta conformista. Scritti sui giovani e il 68*, a cura di C. Panizza, Forlì, Una città, 2009, pp. 69-78. Le citazioni che seguono sono tratte dalle pp. 61-62, 67, 71.

dopo, rivolte al movimento studentesco anche da una intellettuale rigorosa, a torto poco ricordata, come Edoarda Masi³⁶.

Per tornare a Pasolini, neanche lui aveva bisogno di spinte esterne, ma era pur sempre pronto a confrontarsi con il pensiero degli altri. Perciò non possono non colpire alcune consonanze di reazione con Chiaromonte, quando il poeta di Casarsa pubblicava su «L'Espresso» del 16 giugno 1968 gli ormai famosi versi de *Il Pci ai giovani!*, nel 1972 riediti con alcune varianti in *Empirismo eretico*:

È triste. La polemica contro
 il Pci andava fatta nella prima metà
 del decennio passato. Siete in ritardo, figli.
 E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...
 Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
 quelli delle televisioni)
 vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
 delle università) il culo. Io no, amici.
 Avete facce di figli di papà.
 Buona razza non mente.
 Avete lo stesso occhio cattivo.
 Siete paurosi, incerti, disperati
 (benissimo!) ma sapete anche come essere
 prepotenti, ricattatori e sicuri:
 prerogative piccolo-borghesi, amici.
 Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
 coi poliziotti,
 io simpatizzavo coi poliziotti!
 Perché i poliziotti sono figli di poveri.
 Vengono da periferie, contadine o urbane che siano³⁷.

Nella visione progressiva del reale propria di Hegel, la storia è realizzazione sotto specie sensibile del cammino dello Spirito, incessantemente e inesorabilmente teso a un perfetto ricongiungersi con se stesso attraverso il processo dialettico. Il positivismo, influenzato principalmente dalle teorie di Charles Darwin, ha fatto poi il resto: la Storia è stata identificata con il processo stesso dell'evoluzione, vista come moto ascensionale e percorso cumulativo di avanzamento

³⁶ E. Masi, *Di alcuni dei molti problemi non differibili*, in «Quaderni Piacentini», IX, 42, novembre 1970, pp. 19 ss.

³⁷ Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1440.

e civiltà. Se però il tempo (dal latino *tempus*, l'antica operazione di infiggere il *temo*, il chiodo, nel lato destro del tempio di Giove Massimo: accumulazione dei chiodi, uno dopo l'altro, che dà conto della visione lineare, cumulativa e progressiva di tempo e temporalità storica nel mondo romano, ripresa in età moderna dall'idealismo romantico) è qualcosa che inesorabilmente fugge in avanti, accumulo progressivo di quantità temporali sempre maggiori e di momenti di «sintesi» dialetticamente sempre più compiute, l'oggi è di necessità più perfetto e più ricco dello ieri, e il domani lo sarà rispetto all'oggi. Per essere *nel* tempo, bisogna perciò seguirne incessantemente il flusso, non perdere il «treno» di una presunta Storia, che diventa però tutt'uno con la cronaca e la novità. In tale processo il passato è destinato a perdersi per sempre o a tornare solo sotto forma di vuota e ornamentale citazione, di decoro museale, perché ormai «superato»³⁸.

La sensibilità e l'onestà intellettuale di Sciascia e Pasolini li hanno indotti a focalizzare l'attenzione sulla insufficienza dell'azione politica, sulle contraddizioni economiche dell'Italia del tempo: su coloro che sono socialmente indifesi. Le «magnifiche sorti e progressive» lasciavano nell'abbandono e nello spregio ideologico il sottoproletariato politicamente inconsapevole delle borgate romane, la Sicilia in mano alla mafia, i deboli in mano a una giustizia ingiusta. Sciascia dirà:

Intorno al 1963 si è verificato in Italia un evento insospettabile e forse ancora, se non da pochi, sospettato. Nasceva e cominciava ad ascendere il cretino di sinistra: ma mimetizzato nel discorso intelligente, nel discorso problematico e capillare. Si credeva che i cretini nascessero soltanto a destra, e perciò l'evento non ha trovato registrazione. Tra non molto, forse, saremo costretti a celebrarne l'Epifania³⁹.

Sciascia alludeva a un periodo cruciale: quello del primo governo di centrosinistra, con le sue aperture e i suoi programmi di riforme. Allora il cosiddetto miracolo economico, che pure aveva portato a una positiva redistribuzione del reddito, mostrava di non essere più tanto straordinario ed emergevano corruzione e affari illeciti. Comin-

³⁸ Cfr. Marcheschi, *Il sogno della letteratura*, cit., pp. 27-29.

³⁹ Cito da Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit., p. 274.

ciavano anzi a saldarsi in un nodo ancora più avviluppato interessi della classe imprenditoriale più retriva e razziatrice con la politica e altre forze nell'ombra⁴⁰.

Pasolini scriverà a Italo Calvino: «Risulta evidente [...] che tu ti appoggi a certezze che valevano anche *prima*. [...] Le certezze laiche, razionali, democratiche, progressiste. Così come sono esse non valgono più. Il divenire storico è divenuto, e quelle certezze son rimaste com'erano»⁴¹. Una filosofia della Storia animata da un principio razionalistico rivelava dunque la sua inadeguatezza, la sua falsità: contro di essa doveva risuonare alta e ferma la voce della letteratura e degli intellettuali. Contro. Pasolini *contro* «il centralismo della civiltà dei consumi», «l'omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza», *contro* la televisione, *contro* la classe politica, *contro* l'aborto. *Contro* certo sperimentalismo neoavanguardista⁴². E per parte sua Sciascia, alla domanda di una intervistatrice: «Qual è il posto e il compito di uno scrittore nella società moderna?», aveva risposto: «Per quello che mi riguarda, quello di guastare il giuoco. L'enorme giuoco a incastro in cui il potere, in ogni parte del mondo, si realizza»⁴³.

Ne scaturiva una posizione eroica e anche tragica in Pasolini, amaramente ironica in Sciascia: d'altronde è stato Friedrich Nietzsche a sottolineare come il comico sia il rovescio del tragico.

Tuttavia, proprio in un simile slancio di contrapposizione risiede una delle aporie del loro pensiero, che riguarda l'idea di Storia che entrambi seguivano: che non escludeva la nozione di progresso in sé o come tale, come dimostrano del resto tutte le loro battaglie civili, bensì denunciava l'assolutezza (falsa) del vincolo stabilito da certe interpretazioni ideologiche fra processo storico e progresso. Il presunto procedere lineare e cumulativo della Storia non veniva controbattuto in sé: se ne negava l'idea di una ragione positiva, frutto del progresso e generatrice di progresso, ma, precisamente, non la natura in sé, che restava appunto di accumulazione e di suc-

⁴⁰ In merito, si veda S. Colarizi, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Roma-Bari, Laterza, 2019, *Introduzione* e cap. I.

⁴¹ P.P. Pasolini, *Lettera luterana a Italo Calvino*, in «Il Mondo», 30 ottobre 1975, poi in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 702.

⁴² Si veda Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 1913.

⁴³ E. Granzotto, *Siamo tutti siciliani*, in «Panorama», 8 novembre 1973.

cessione rettilinea. Su questa Sciascia e Pasolini, ma più Pasolini che Sciascia in verità (che della ragione illuminista faceva un faro), modellavano anche la visione della storia della letteratura, quindi il loro operato di scrittori. In breve, l'*errore* teoretico di Pasolini in specie era quello di restare appunto legato a una visione di tempo lineare e cumulativo, che era ancora quella della fisica classica e che lo induceva a identificare la Storia con la Tradizione e la Tradizione con il Canone. Simili categorie erano date per *a priori*, come risulta anche dalle pasoliniane *Poesie mondane*, nella fattispecie dai notissimi versi:

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più⁴⁴.

Eppure la teoria della relatività di Einstein e la moderna fisica, la nuova biologia, la psicanalisi di Freud e Jung, l'antropologia, la linguistica, l'estetica di Dino Formaggio e Mikel Dufrenne avevano prepotentemente posto l'attenzione anche sulla durata temporale, sulla permanenza, sulla sincronia, sulla complessità del fare artistico. La percezione di una simile molteplicità che riguarda tutte le creazioni umane, Storia non esclusa, avrebbe contribuito a non far confondere Storia e Tradizione, bensì a intravedere nella Storia la

⁴⁴ Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 1099.

plurivocità delle tradizioni culturali, visioni del mondo storicamente date, risultato di negoziazioni culturali da meditare, arricchire incessantemente, mutare, rivivificare se necessario. Così il passato non sarebbe diventato lacerazione, intima incertezza nel rimpianto – non si può non pensare al Carducci pasoliniano, «che produce sotto questa spinta [...] i suoi capolavori»!⁴⁵ –, bensì un sistema di *segni* ricco di significati e un patrimonio di esperienze vissute, da salvaguardare e a cui attingere per condurre le proprie battaglie culturali⁴⁶. La prediletta Parigi, ideale prima che reale, la «città-libro», il perseguire una ragione intellettualistica che oramai è comune definire neoilluministica rappresentano per Sciascia un modo per reimpossessarsi di un certo passato. Niente infatti è «sorpasato», ma ogni esperienza è sostituibile: non vi è alcuna intima, noumenica necessità animatrice della storia letteraria. Essa procede per discussioni e soluzioni, per proposte più o meno felici che, in un dato momento storico, possono affermarsi in grazia di ragioni retoriche particolarmente apprezzate da certi ambienti culturali e sociali o in certi gruppi di potere.

In Pasolini una visione più statica del passato si traduceva nell'urgenza di considerare il dialetto e il popolo che lo parla come momento/portatore di innocenza e struggimento; qualcosa che reca in sé un valore primigenio, intatto, come il ricordo della giovinezza e delle speranze in *Così giunsi ai giorni della Resistenza*, in cui risuona come un ritornello la clausola insistita «pura luce»:

Fuggimmo con le masserizie su un carro
da Casarsa a un villaggio perduto
tra rogge e viti: ed era pura luce.
Mio fratello partì, in un mattino muto
di marzo, su un treno, clandestino,
la pistola in un libro: ed era pura luce.
Visse a lungo sui monti, che albeggiavano
quasi paradisiaci nel tetro azzurrino
del piano friulano: ed era pura luce.
Nella soffitta del casolare mia madre
guardava sempre perdutamente quei monti,

⁴⁵ Id., *Noterella su Carducci* (1958), in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 1091-1092.

⁴⁶ Cfr. Marcheschi, *Il sogno della letteratura*, cit., pp. 9-48.

già conscia del destino: ed era pura luce.
 Coi pochi contadini intorno
 vivevo una gloriosa vita di perseguitato
 dagli atroci editti: ed era pura luce.
 Venne il giorno della morte
 e della libertà, il mondo martoriato
 si riconobbe nuovo nella luce...

Quella luce era speranza di giustizia:
 non sapevo quale: la Giustizia.
 La luce è sempre uguale ad altra luce⁴⁷.

Se il processo lineare della Storia ha condotto alla catastrofe del presente, con il suo capitalismo selvaggio che lascia i poveri sempre più poveri e distrugge la civiltà contadina, il mondo artigianale e la cultura popolare, è possibile vagheggiare soltanto:

a) una presunta autenticità e spontaneità delle lingue popolari condannate all'estinzione, del dialetto – friulano, romanesco ecc. –, a cui delegare lo spazio di espressione degli oppressi o quello della nostalgia e del sogno, come, ad esempio, tra le *Poesie a Casarsa* (1942), in *O me donzel*: «In chel spiel di Ciasarsa / – coma i pras di rosada – / di timp antic a trima»⁴⁸;

b) il passato lontano, premoderno e preindustriale: il Medioevo della *Trilogia della vita*;

c) il recupero della categoria dell'esotico o, meglio, del primitivo, con i viaggi in Africa e nei paesi arabi: era stato del resto Hegel, nelle *Lezioni sulla Filosofia della Storia* (1830-1831), a giudicare l'Africa proprio fuori della Storia stessa. Qui il pensiero di Pasolini mostra ancora i suoi chiari debiti con la cultura decadente e con certe esperienze artistiche del primo Novecento⁴⁹: «[...] un secolo ancor ver-

⁴⁷ Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 944.

⁴⁸ Ivi, p. 13.

⁴⁹ Alberto Moravia sosteneva che Pasolini fosse «uno scrittore decadente» (cfr. R. Paris, *Moravia. Una vita controversia*, Firenze, Giunti, 1996, p. 328), sebbene quest'ultimo ci tenesse a sottolineare, come in un'intervista rilasciata a Camon (F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, pp. 189-200: p. 198), di sentirsi estraneo al vitalismo dannunziano: si veda anche Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 1588. Dello stesso parere di Moravia è C. Garboli, *La stanza separata*, Milano, Scheiwiller, 2008², pp. 57-65. C. Galuzzi, *Tra il petrolio e l'inchiestro*, in «Rendiconti», xxxv, 40, marzo 1996 (numero monografico con il titolo *Su Pier Paolo Pasolini*, a cura di R. Roversi), pp. 127-138, accenna a «una sorta di decadentismo»

de, / e bruciato dalla rabbia dell'azione / non trascinate ad altro che a disperdere // nel suo fuoco ogni luce di Passione»⁵⁰, si legge non a caso nel poemetto *Picasso* (IX, vv. 7-10), incluso ne *Le ceneri di Gramsci*. A Roma, nel maggio-luglio 1953, era stata allestita una imponente mostra di Picasso, e di grande risonanza, alla Galleria Nazionale di Arte Moderna. L'aveva voluta e sostenuta il PCI, dal momento che l'artista spagnolo era comunista. Subito si scatenarono le polemiche, mentre giornali e periodici di sinistra celebravano Picasso, le sue opere e la sua lotta politica. Pasolini, che amava disegnare e dipingere, andò a visitare la mostra, che non lo persuase o, almeno, non del tutto. Infatti, nelle opere del dopoguerra individuava un «errore» (VIII, v. 1), rispetto alla «calma furia di limpidezza» della produzione precedente: «Assente // è da qui il popolo: il cui brusio tace / in queste tele» (VIII, vv. 15-17). Il Picasso a cui Pasolini si sentiva vicino era quello che, nelle linee più essenziali e dure, nelle «riverberanti figurazioni» (VII, v. 21), esprimeva «pura angoscia e pura gioia» (v, v. 18), in una istintività quasi arcaica, tanto la sua pittura gli appariva «irrichiesta, pura, cieca passione, // cieca manualità» (v, vv. 12-13). Per parte sua, ancora nel 1937, Picasso si era entusiasmato nell'ammirare le sculture esposte nella mostra dell'Arte Indigena al Trocadéro di Parigi: presumendola fuori della Storia, in essa coglieva una capacità spontanea di ergersi contro tutto, di creare forme nuove al di fuori dei canoni che condizionavano invece l'arte occidentale; non era interessato alle valenze etnografiche dell'arte primitiva e africana e ignorava che anche quest'ultima potesse seguire, eccome, dei canoni e delle estetiche ben precise, come ha poi dimostrato ampiamente Frank Willett⁵¹.

(p. 129), mentre La Porta, *Pasolini*, cit., p. 20, parla piuttosto di esistenzialismo. A mio avviso, alcuni aspetti dell'esistenzialismo, che è un movimento vario nei suoi elementi concettuali, non sono separabili proprio dalla temperie decadente (come, a proposito di Sartre, si accorse pure L. Trilling, *La letteratura e le idee*, trad. e introduzione di L. Gallino, Torino, Einaudi, 1962). In Pasolini vi sono, è vero, l'angoscia e un sentimento di *religio*, ma manca la tensione costruttiva fra soggetto e oggetto tipica dell'esistenzialismo d'impronta più fenomenologica, che interessò Chiaromonte e anche Camus; mentre è presente il vitalismo. Con tutti i distinguo indispensabili, quest'ultimo e altri aspetti di Pasolini – su cui si è cercato o si sta cercando di attirare un'attenzione problematica – sono invece imputabili proprio a residui decadenti.

⁵⁰ Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. 1, p. 794.

⁵¹ F. Willet, *Arte africana*, trad. di B. Bernardi, Torino, Einaudi, 1978 (ed. orig.: *African Art. An Introduction*, London, Thames & Hudson, 1971). Sulla questione, cfr. anche D. Marcheschi, *Prismi e poliedri. Scritti di critica e antropologia delle arti*, vol. 1, *Orizzonti e problemi*,

Nella dannazione del presente, nel non poter costruire un futuro, il *primitivo*, con tutti i suoi equivoci, appare a Pasolini una sorta di via obbligata per cercare di recuperare un significato e un senso profondo del fare letteratura e arte: ma quello “primitivo” è un passato generico, ridotto a semplice insegna e apparenza, perché è trasfigurazione della propria vicenda esistenziale, è l’ indefinito e presunto passato della specie umana, della sua “infanzia” innocente e semplice, non quello delle culture entro cui siamo radicati. L’invenzione del primitivo significa così poter scendere momentaneamente da quel “treno” della Storia, a volte orrendo, che è in realtà la gabbia degli inveterati pregiudizi della nostra cultura; significa perdere i molteplici significati del fare e pensare l’arte e la vita, in cui presente, passato e futuro si intrecciano anche nelle semplici presenze delle generazioni, delle cose, delle tecniche, dei saperi e via discorrendo⁵². Dialetto e primitivo, innocenza e purezza dell’origine vengono a coincidere.

Aporie, appunto, e tragedia di Pasolini. Quando i dialetti o le lingue moriranno in Italia, quando moriranno in Africa, quando «il mondo classico sarà esaurito, quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani, quando l’industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione, allora la nostra storia sarà finita» (così nel film *La rabbia*, 1963).

Pensiamo ancora al monologo finale di *Bestia da stile*, una tragedia in versi pubblicata dopo la morte di Pasolini, che vi lavorò a partire dall’aprile 1966 e che lui citò e lesse il 21 ottobre 1975, durante un incontro con gli studenti del liceo Giuseppe Palmieri di Lecce sul tema «Dialetto e scuola»⁵³. Pasolini precisò che il modello letterario sotteso era quello dei *Cantos* di Ezra Pound e che il riferimento storico e suo alter ego era la figura di Jan Palach, lo studente cecoslovacco che si era dato fuoco, nel gennaio 1969, per protestare

Livorno, Sillabe, 2001, cap. III.

⁵² Si veda D. Marcheschi, *L’invenzione del “primitivo” e l’idea di tempo nell’arte contemporanea*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello, L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 321-335.

⁵³ Desumo la notizia, e le citazioni che seguono, da B.D. Schwartz, *Pasolini Requiem*, Milano, La nave di Teseo, 2020², cap. 25: <https://books.google.it/books?id=4mjTDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Schwartz,+Pasolini+Requiem,&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwid1O_jvfbuAhWQDuwKHYYVEBkQuwUwAHoECAIQBw#v=onepage&q=Schwartz%20Pasolini%20Requiem%2C&f=false> (19 febbraio 2021).

contro l'invasione sovietica del suo paese, avvenuta nell'agosto 1968 con lo scopo di porre fine alla stagione delle riforme, o la Primavera di Praga.

Il volgar'eloquio: amalo.

Porgi orecchio, benevolo e fonologico,

alla lalia («Che ur a in!»)

che sorge dal profondo dei meriggi,

[...]

Nel tuo fascismo privo di violenza, di ignoranza,

di volgarità, di bigotteria,

Destra sublime,

che è in tutti noi,

«rapporto di intimità col Potere»

Hic

desinit cantus.

Prenditi tu sulle spalle tutto questo.

Sulle mie è indegno, nessuno ne

capirebbe la purezza, e un anziano è

sensibile ai giudizi sociali, tanto più

quanto meno gliene importa [...].

Il dialetto, ciò che è locale, inteso come «volgare eloquio», è da amare e da identificare con la destra, seppure «Destra sublime». Pasolini spiegava che il protagonista del dramma si rivolgeva a un giovane fascista, per suggerirgli quale dovesse essere una vera destra, capace di coinvolgere e inglobare «una serie di problematiche», ossia «valori, temi, problemi, amori, rimpianti, che in fondo valgono per tutti; se ne sono appropriati i fascisti per ragioni retoriche, per sfruttarne il senso», ma in realtà possono essere condivisi al di là di ogni barriera ideologica. Nelle sue immagini poetiche Pasolini identificava, lo ribadiamo, il dialetto con il passato, il passato con «i valori», «problemi, amori, rimpianti» e la destra. Tuttavia, in questa visione lineare della temporalità storica – in cui la Storia diventava la Tradizione *tout court* –, quello stesso Passato-Tradizione non poteva più essere veduto nella sua complessità: di diacronie e sincronie, di durata e di tradizioni, alcune feconde e vitali, altre meno. L'azione intellettuale non riusciva più a immettervi alternative, bensì soltanto o ad aderire al presente negativo o a respingerlo romanticamente. Così Pasolini, e con lui tanta sinistra successiva (meno avveduta e

più nichilista), in un simile *aut aut* tra negazione e utopia – frutto di una riduzione emotiva, irrazionalistica, dalle serie implicazioni teoretiche –, condannavano nei fatti all'abbandono tutto un patrimonio culturale, che sarebbe diventato, anche sul piano politico, una terra di nessuno da colonizzare con forme, quelle sì, di regressione e anche dei peggiori cliché. E pensare che Antonio Gramsci, Piero Gobetti, Emilio Lussu, Carlo Levi, Nicola Chiaromonte e altri nel Novecento, non certo di destra, avevano invece fatto tesoro del Vincenzo Gioberti, amico di Leopardi e “antropologo” *ante litteram*, che aveva sottolineato la necessità di costruire l'Italia nuova nella saldatura delle culture colte e delle culture popolari, orali e dialettali, in quanto anch'esse portatrici – sia pure in forme diverse dalla cultura, appunto, colta – di contenuti culturali alti, molteplici.

È stato già notato come Sciascia – nell'arco di tempo compreso fra gli anni cinquanta e i primi anni settanta – venga riducendo la presenza del dialetto nelle sue opere; e questo mano a mano che la sua rappresentazione letteraria si fa più concettuale, immaginaria e universale⁵⁴. Nelle conversazioni con Domenico Porzio, Sciascia spiegava il fatto asserendo che il dialetto riguarda i sentimenti più riposti e «consente di raggiungere la madre», ma che «il pensiero metodico, sistematico non può servirsi del dialetto»: «nessun'opera di pensiero può essere scritta in dialetto»⁵⁵. L'idea che l'ambito dialettale riguardi una sfera più intima, soggettiva e dell'affettività, sebbene diffusa nella letteratura novecentesca – bastino i nomi di Pasolini, appunto, e di Andrea Zanzotto –, non giustifica però una simile riduzione del dialetto. Anche Sciascia sembrerebbe considerarlo qui come qualcosa di primigenio, nella tipica dicotomia romantica: metodo in opposizione a spontaneità, ragione in opposizione a sentimento. Al contrario di Pasolini, l'autore siciliano affermava che occorreva «accettare la avanzata incalzante della lingua e la ritirata dei dialetti, senza alcun rimpianto rispetto al nuovo monolinguisimo italofono dei giovani», ma dichiarava anche: «io sono molto attaccato al dialetto, lo parlo quasi sempre: ma non farei nulla perché i gio-

⁵⁴ Cfr. E. Wren-Owens, *Postmodern Ethics. The Re-appropriation of Committed Writing in the Works of Antonio Tabucchi and Leonardo Sciascia 1975-2005*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 62 ss.

⁵⁵ L. Sciascia, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 4-5.

vani tornassero ad usarlo. [...] Mi pare di notare come alla scomparsa del dialetto corrisponde la tendenza alla formazione di un lessico particolare, di un gergo esclusivo, fatto di parole senza etimo alcuno e per me senza senso»⁵⁶.

Se la questione è in tali termini, ci troviamo di fronte a una aporia. Qualsiasi lingua può esprimere ciò che un soggetto sente di potervi esprimere (Dante insegna), ma Sciascia, ritenendo il dialetto incapace di pensiero metodico, lo colloca in un ruolo subalterno: quello stesso in cui lo ha relegato il potere dello Stato unitario, liberale e spesso ostile ai ceti popolari. Varrebbe anche per lui il confronto ideale con Gioberti, la cui concezione della energia culturale dei dialetti e delle culture popolari in genere citavamo in precedenza per Pasolini.

Conta ribadire che una simile contrapposizione binaria lascia intravedere un ragionamento di tipo idealistico, che non riesce a liberarsi degli schemi dialettici. Ciò conduce Sciascia in una *impasse*. Lo si riscontra anche nella visione della Storia, in cui è il potere stesso a generare l'antipotere: come la Tesi genera l'Antitesi in vista della Sintesi nello sviluppo dialettico hegeliano. Per l'amato Manzoni, la Storia era la sede dell'in-contro-scontro fra Male e Bene, che veniva tutto calato nella prospettiva imperscrutabile della Provvidenza divina. Sciascia è però un laico, che dubita persino di dubitare. E il diavolo/Male oramai non è più una creatura pendolare fra terra e aldilà, perché gli uomini sanno operare meglio di lui, che è così per sempre fuori dal mondo e per sempre dentro, come accade nella bella *sotie* intitolata *Il cavaliere e la morte* (1988).

La giustizia è l'utopia stessa, che deve essere ribadita: è la coscienza che tiene dritto il timone dell'etica. Per comprendere l'ossessione di Sciascia per la giustizia e la sua insistenza sulla responsabilità dell'individuo nella Storia, forse è più chiarificatore ricorrere ad altro elemento. Nel *Manifesto del Partito Comunista* di Marx e Engels, la Storia si qualificava come lotta del proletariato contro la borghesia, come lotta degli oppressi contro gli oppressori e, come aveva notato Chiaromonte, infine e soprattutto, come lotta del giusto contro l'ingiusto. In questa serie di slittamenti fra piano della ideologia e della

⁵⁶ Le citazioni sciasciane sono ricavate da M.C. Castiglione, «L'italiano non è l'italiano: è il ragionare». *Il rapporto con la lingua del maestro Leonardo Sciascia*, in «Il Giannone», xvi, 31, 2018, pp. 237-262: p. 261.

politica e piano etico, si poneva «il problema della giustizia come idea e principio per l'azione», stabilendo così una stretta relazione con un aspetto metafisico: la ricerca della verità⁵⁷.

Una volta che si erano constatati la corruzione onnipervasiva del potere attraverso i suoi sistemi (come accade in *Il contesto* o in *Todo modo*), l'impostura e la menzogna della Storia (si pensi ad esempio a *Il Consiglio d'Egitto*), il fallimento delle ideologie, quindi del senso stesso della Storia, la narrazione diventava ancor più facilmente apologo, «giallo metafisico», o rappresentazione metaforica del teatro dell'ingiustizia che vi ha sede. Ciò accade fino all'accanimento, perché, come recita la frase di Dürrenmatt, a epigrafe del romanzo *Una storia semplice*, «Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia».

Siccome il romanzo sembra sia arrivato in libreria il giorno stesso della morte dell'autore⁵⁸, queste parole si tingono di una sfumatura di ironia e di utopia comunque riaffermata.

⁵⁷ Cfr. N. Chiaromonte, *Il tempo della malafede e altri scritti*, a cura di V. Giacopini, Roma, Edizioni dell'Asino, 2013, p. 97.

⁵⁸ Cfr. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, cit., pp. 365-366.

DAL «ROMANZO DELLE STRAGI»
ALLA «FUGA DEI FATTI». RETORICHE DELLA RICERCA
DELLA VERITÀ IN PASOLINI E SCIASCIA

È interessante che queste giornate abbiano tirato in ballo quella cosa, la «realtà», che secondo Vladimir Nabokov andrebbe scritta sempre fra virgolette. Perché l'ipotesi che ho cercato di esporre è che il punto d'incontro più significativo – fra due scrittori così diversi; «fraterni» forse, «lontani» senz'altro: per riprendere a mia volta l'endiadi cui Sciascia improntava, all'attacco dell'*Affaire Moro*, il suo rapporto con Pasolini – si situi nell'elaborazione, cioè nella deformazione, proprio di questa benedetta *realtà* nei rispettivi testi non-finzionali. È significativo che il primo incontro fra i due, come ricorda qui Ricciarda Ricorda, fosse stato nel nome di Giuseppe Gioachino Belli: a proposito del quale un altro scrittore quasi loro coetaneo e piuttosto avverso a entrambi, Giorgio Manganelli, disse una volta che la «realtà» è tutto meno che «realistica»¹: paradosso questo molto manganelliano, se si vuole, ma anche – secondo me – molto vero.

L'isciversi dell'*Affaire Moro*, proprio, fra una citazione di Pasolini – dall'*Articolo delle lucciole* – e una da Borges², segnala una sin-

¹ G. Manganelli, *Gioachino Belli: Sonetti* (1978), in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 218-219.

² Tutto l'attacco di *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, ora in L. Sciascia, *Opere*, vol. II, *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. I, *Inquisizioni e Memorie*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2014, pp. 423-426) è una parafrasi di P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, «Corriere della Sera», 1° febbraio 1975, poi in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), pp. 404-411: cfr. M. Belpoliti, *Il caso Moro*, in Id., *Settanta* (2001), Torino, Einaudi, 2010, pp. 3-6 (e si veda ivi, pp. 409-423, sull'*Affaire*, anche il medaglione del 2002). A p. 552 *l'explicit* del testo – prima

tonia di ritorno, fra Sciascia e Pasolini, dopo l'ombra scesa fra loro nel corso degli anni sessanta³. Quei primi anni settanta rappresentano per entrambi, come vedremo, un momento di svolta. Ma a quel tempo, più in generale, retrospettivamente possiamo altresì datare l'inizio di un'egemonia: di quella che oltreoceano viene definita *non-fiction*. Oggi – ha scritto un'intelligente studiosa di cinema, Ivelise Perniola – viviamo in un'«era postdocumentaria»: quella in cui, cioè, la narrazione non finzionale non rappresenta più un'eccezione, un'eccedenza, una zona interdotta nel sistema delle narrazioni (e non importa, qui, se scritte o audiovisive); ormai è *mainstream*. I casi clamorosi di Michael Moore o Gianfranco Rosi, nel cinema degli ultimi anni, non ci devono però far dimenticare che un pioniere come Werner Herzog è almeno dagli anni settanta, appunto, che ha fatto assurgere il “documentario” a vertice della propria opera: a fronte di una minore eccellenza dei corrispettivi film di finzione⁴.

E se è vero che in ambito letterario Pasolini e Sciascia potranno essere indicati a loro volta quali precursori, nell'ambito letterario italiano tale primazia relativa vale pure nei confronti della rispettiva opera specificamente romanzesca: ai miei occhi infatti (con l'eccezione per l'uno di *Petrolio*, e per l'altro del *Consiglio d'Egitto*) deci-

della *Cronologia dell'«affaire»* e della *Relazione di minoranza presentata dal deputato Leonardo Sciascia* alla Commissione Parlamentare d'inchiesta sul caso – suona: «Ho già detto che si tratta di un romanzo poliziesco... A distanza di sette anni, mi è impossibile recuperare i dettagli dell'azione; ma eccone il piano generale, quale l'impoveriscono (quale lo purificano) le lacune della mia memoria. C'è un indecifrabile assassinio nelle pagine iniziali, una lenta discussione nelle intermedie, una soluzione nelle ultime. Poi, risolto ormai l'enigma, c'è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene questa frase: 'Tutti crederono che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale'. Questa frase lascia capire che la soluzione è sbagliata. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre un'altra soluzione, la vera” (J.L. Borges, *Ficciones*). | Racalmuto, 24 agosto 1978». La citazione, per la precisione, è da *Esame dell'opera di Herbert Quain* (1941), in J.L. Borges, *Finzioni (Ficciones)*, 1944, a cura di A. Melis, Milano, Adelphi, 2003, p. 66; ma ovviamente la traduzione citata è quella (di F. Lucentini, riportata con lievi ritocchi: cfr. P. Squillacioti, *Note ai testi*, in Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, t. I, p. 1324) della prima edizione italiana del racconto: in J.L. Borges, *La Biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1955.

³ Per la storia dei rapporti fra i due scrittori rinvio al fondamentale contributo di G. Traina, «Un vero, forte e commosso senso di fraternità». A proposito di Sciascia e Pasolini, in R. Cincotta, M. Carapezza (a cura di), *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, Milano, La Vita Felice, 1998, pp. 9-24.

⁴ Cfr. I. Perniola, *L'età postdocumentaria*, Milano-Udine, Mimesis, 2014. Si veda pure, della stessa, *Ipcristia del documentario*, in «alfabeta2», 9 luglio 2017: <<https://www.alfabeta2.it/2017/07/09/ipocrisia-del-documentario/>> (18 agosto 2020).

samente meno attraente di quella, appunto, non finzionale. Mi pare si spingesse sin quasi a dirlo lo stesso Pasolini – lo ricorda qui anche Davide Luglio –, recensendo nel 1973 i racconti del *Mare colore del vino* di Sciascia, nei quali si sono «tradotti, appunto, in storie, i saggi che Sciascia vorrebbe scrivere»⁵: e che, par di capire, meglio avrebbe fatto Sciascia a lasciare in forma saggistica. Cioè, aggiungo io, non finzionale. Solo più avanti – dopo la svolta di cui sopra, cioè –, dirà di sé Sciascia, con formula destinata poi a farsi quasi slogan, di considerarsi «saggista nel racconto e narratore nel saggio»⁶.

I conti tornano se è vero che, di contro e *in extremis*, il primo capolavoro di Sciascia nella *non-fiction*, *La scomparsa di Majorana*, piacerà moltissimo a Pasolini; il quale nell'ultima drammatica intervista a Furio Colombo accolse l'interlocutore esclamando: «È bello, è bello il Majorana di Sciascia. È bello perché ha visto il mistero, ma non ce lo dice, hai capito? C'è una ragione per quella scomparsa. Ma lui sa che in questi casi un'indagine non chiarisce niente. È un libro bello proprio perché non è una indagine ma la contemplazione di una cosa che non si potrà mai chiarire»⁷. Una frase questa che, nella circolazione postuma di quelle parole testamentarie, si è letta meno delle successive, ma che di quelle pare non meno profetica:

⁵ P.P. Pasolini, *Mafia, ambienti e personaggi di Leonardo Sciascia*, in «Tempo», 29 luglio 1973, poi, con il titolo *Leonardo Sciascia, «Il mare colore del vino»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. II, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), p. 1841. Nelle stesse *Descrizioni di descrizioni*, designata da Pasolini quale suo pezzo di congedo dalla critica letteraria, c'è però anche una recensione assai elogiativa di *Todo modo*: sulla quale si veda, in questo libro, il saggio di Ricciarda Ricorda.

⁶ L. Sciascia, D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981, p. 45 (nel 2009 il libro è stato riproposto, a cura di F. Pierangeli, dall'editore EdilLet).

⁷ F. Colombo, «Oggi sono in molti a credere che c'è bisogno di uccidere». *L'ultima intervista di Pier Paolo Pasolini destinata a «Tuttolibri»*, «Stampa Sera», 3 novembre 1975; poi, col titolo *Ma io continuo a dirvi che siamo tutti in pericolo*, in P.P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Roma, Liberal Libri, 1995, pp. 290-299: p. 291. Va ricordato come solo la seconda parte di questa intervista – che fu l'ultima rilasciata da Pasolini, nel pomeriggio del 1° novembre 1975, suo ultimo giorno di vita – sia stata riproposta in seguito da Colombo (per esempio nel volumetto con G.C. Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, Roma, Avagliano, 2005); ed è questa, mutila della prima parte e del riferimento a Sciascia, la versione che si legge – col titolo *Siamo tutti in pericolo* – in Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1723-1730. Il libro era probabilmente arrivato proprio allora nelle mani di Pasolini (*La scomparsa di Majorana* esce nei «Nuovi Coralli» Einaudi dopo essere stato anticipato in sette puntate da «La Stampa» dal 31 agosto al 7 settembre 1975, cfr. Squillacioti, *Note ai testi*, cit., p. 1295).

circa la sorte di chi l'aveva pronunciata, quel tragico pomeriggio del primo novembre.

Se guardiamo al panorama della letteratura occidentale degli ultimi decenni, il dato di quella che un po' grossolanamente, poco fa, ho definito l'«egemonia» della *non-fiction* mi pare difficilmente oppugnabile. Dal James Ellroy de *I miei luoghi oscuri* al David Foster Wallace di *Una cosa divertente che non farò mai più*, dal Winfried G. Sebald de *Gli Anelli di Saturno* all'Emmanuel Carrère de *L'Avversario*, di *Limonov* e de *Il Regno*, dal Geoff Dyer di *Zona* allo Iain Sinclair di *London Orbital*, dal William T. Vollmann dei *Sette sogni* e di *Europe Central* sino al Javier Cercas di *Anatomia di un istante* e de *L'impostore*. Per l'Italia – a partire sempre dagli anni settanta, e con sempre maggior vigore sino a oggi – pensiamo al Franco Cordelli de *Il poeta postumo* e di *Proprietà perduta*, sino all'ultimo *Una sostanza sottile*; al Gianni Celati di *Verso la foce* e *Avventure in Africa* (proprio lui, in un'intervista sui «documentari, imprevedibili come i sogni», è stato il nostro autore che più si è spinto a commisurare la propria poetica letteraria a quelle del cinema contemporaneo)⁸; dal Walter Siti di *Scuola di nudo* e *Tropici paradisi* all'Eraldo Affinati di *Campo del sangue* e *Un teologo contro Hitler*; dall'Antonio Moresco di *Lettere a nessuno* e de *I Randagi* all'Antonio Franchini de *L'Abusivo* e di *Cronaca della fine*; dal Filippo Tuena di *Ultimo parallelo* e de *Le galanti* all'Antonella Anedda de *La vita dei dettagli* e di *Isolatria*; dall'Emanuele Trevi di *Senza verso*, *Qualcosa di scritto* e *Sogni e favole* al Franco Arminio di *Viaggio nel cratere* e *Terracarne*; dall'Edoardo Albinati di *Maggio selvaggio* e de *La scuola cattolica* al Vitaliano Trevisan di *Tristissimi giardini* e *Works*; dal Tommaso Pincio di *Hotel a zero stelle*, *Scrissi d'arte* e *Il dono di saper vivere* al Davide Orecchio di *Città distrutte* e *Mio padre la rivoluzione*; dal Giorgio Vasta di *Spaesamento* e *Absolutely Nothing* alla Helena Janeczek di *Lezioni di tenebra*, de *Le rondini di Montecassino* e de *La ragazza con la Leica* e al Giorgio Falco di *Ipotesi di una sconfitta*; dal Carlo Bordini di *Memorie di un rivoluzionario timido* all'Andrea Inglese di *Parigi è un desiderio*; dal

⁸ Cfr. G. Celati, *Documentari imprevedibili come i sogni. Intervista a Sarah Hill*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 51-62.

Valerio Magrelli di *Geologia di un padre* sino al bellissimo ultimo libro di Michele Mari, *Leggenda privata*.

È da almeno mezzo secolo – cioè da *A sangue freddo*, che nel 1966 Truman Capote pubblica definendolo una «creative non-fiction»⁹ – che i narratori d'Occidente vanno in questa direzione; assai più recente è invece la piena consapevolezza e legittimità, per così dire, che a questo fenomeno ci mostriamo disposti a dare. Del resto, ha detto di recente Javier Cercas, «la letteratura procede sempre in anticipo sulla critica, per la stessa ragione per cui un esploratore procede sempre davanti al cartografo»¹⁰. Nelle conferenze tenute a Oxford nel 2014, cui ha dato il titolo *Il punto cieco*, Cercas ricorda come nel 2009 avesse evitato di definire «romanzo» il suo *Anatomia di un istante (non-fiction novel)* che per centinaia di pagine specula sulle traiettorie biografiche degli unici tre parlamentari che, nel 1981, non si rifugiaron sotto gli scranni dell'emiciclo all'ingresso nel Parlamento spagnolo, mitragliette in mano, dei golpisti capitantati dal tenente Tejero); e ricorda di non averlo fatto per la sua assenza di finzione, appunto. Mentre solo cinque anni dopo nessuno mostrò problemi a considerare «romanzo» un testo per questo aspetto omologo come *L'impostore*: sicché, conclude, «negli ultimi anni si sta acclimatando un po' ovunque un modello più libero, più plurale, più aperto e più flessibile di romanzo»¹¹. Un altro segnale in tal senso, se vogliamo (anche se Cercas, che pure è un ottimo conoscitore della nostra lingua e letteratura, al riguardo non cita nessun testo italiano), è il successo di un libro-*monstre* come *La scuola cattolica* di Albinati, vincitore nel 2016 del premio Strega (mentre, giusto dieci anni prima, allo stesso premio poté partecipare – ma ebbe infine la

⁹ L'«invenzione» del genere da parte di Capote viene convenzionalmente riconosciuta dagli storici della letteratura, mentre a spettargli è solo la paternità della definizione. È raro, del resto, che un genere letterario venga davvero «inventato» *ex nihilo*; più spesso le caratteristiche che lo connotano, sino a divenirne ingredienti imprescindibili, si assommano nel tempo e chi lo «inventa» è, piuttosto, colui che lo definisce: come appunto nel caso di Capote. Di recente Fabio Deotto, in un interessante articolo uscito su «La Lettura» del «Corriere della Sera» (*Giornalismo narrativo: Walsh batte Capote*, 11 giugno 2017), propone di retrodatare il genere al 1957, quando esce *Operazione massacro* dell'argentino Rodolfo Walsh (trad. di E. Rolla, Roma, La Nuova Frontiera, 2011); ma nell'articolo ricorda il precedente di George Orwell ed è appunto agli anni trenta, come vedremo, che sono propenso a credere si debba retrocedere. Almeno.

¹⁰ J. Cercas, *Il punto cieco* (2014), trad. di B. Arpaia, Milano, Guanda, 2016, p. 18.

¹¹ Ivi, p. 148.

peggio, come ebbe a dichiarare l'ineffabile *maitresse* d'allora, Anna Maria Rimoaldi, proprio per la sua natura di *non-fiction* – un libro importante come l'autobiografia di Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*).

Due generi, dalle differenti caratteristiche e dalle genealogie distinte, possono essere però, per questo aspetto, utilmente affiancati: l'*autofiction* e il *non-fiction novel*. Del primo si può dire – oggi che la sua voga, qualche tempo fa parossistica, pare in calo (fra i nostri autori che più gli si erano legati l'ha per esempio abbandonato Siti) – che rappresenta in effetti un falso problema (e non è mai stato molto più, forse, che un *brand* editoriale). Ogni autobiografia letteraria è un'invenzione: lo sapevano i grandi maestri della modernità come Proust – che arrivò a progettare la *Recherche* sviluppando i concetti di un saggio sul legame fra opera e identità autoriale, il *Contro Sainte-Beuve* – e Kafka – che non scrisse nulla di simile alla *Recherche* ma ha lasciato, forse, il più bel diario di tutti i tempi. Diceva appunto Kafka che «confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, la menzogna»¹².

Qui vorrei provare a mettere a fuoco il secondo di questi generi, che pone problemi più interessanti, a mio modo di vedere, e forse può trovare una cartina di tornasole nell'opera di due autori, Pasolini e Sciascia appunto, di una generazione precedente al pieno post-modernismo in cui si sono formati quelli, italiani e non, che ho citato poco fa. Quasi mai sono citati, infatti, nella genealogia del *non-fiction novel*¹³. A proposito di entrambi i generi succitati – accomunati come sono da un riferimento alla realtà non programmaticamente mediato dalla finzione – si può parafrasare la definizione, usata per

¹² F. Kafka (datazione incerta), in Id., *Frammenti e scritti vari*, trad. di I.A. Chiusano, E. Pocar, Milano, Mondadori, 1989, p. 141; se ne veda il commento nel grande saggio dedicato da M. Lavagetto, appunto, al labilissimo concetto di "verità" nell'autobiografia, *La cicatrice di Moutaigne*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 125-156.

¹³ Non lo sono per esempio (se non a p. 32, insieme a Moravia, Parise, Primo e Carlo Levi, in quanto «scrittori che si confrontano con le ricostruzioni storiche e si cimentano nell'inchiesta e nei resoconti fattuali con originalità») nella pur accurata sintesi di L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la «non-fiction»?», Macerata, Quodlibet, 2019. Vastissima la bibliografia sul tema; si segnala la prospettiva originale di C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Novara, De Agostini-UTET, 2012. Rinvio anche all'introduzione, *You must see with your eyes*, nell'antologia a mia cura *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, Roma, Exòrma, 2016, pp. 5-40.*

il romanzo storico da Manzoni, di «componimento misto di realtà e d'invenzione»¹⁴: se l'*autofiction* si colloca nella zona grigia fra narrativa di finzione e autobiografia (zona che, ribadisco, comprende in realtà tutta l'autobiografia...), il *non-fiction novel* insiste appunto sul *limes* fra narrativa e storiografia: che è il campo sul quale ossessivamente, per decenni, si tormentò Manzoni.

Evocare Manzoni – il quale si astenne sostanzialmente dallo scrivere per gli ultimi trent'anni di vita: dopo aver allegato la *Storia della Colonna Infame*, prototipo di *non-fiction*, a un romanzo a pieno titolo, ancorché storico, come *I promessi sposi* – ci mette di fronte alle aporie, per non dire le vere e proprie nevrosi¹⁵, che questo attraversamento della zona grigia può comportare in chi la pratici (e non è privo di significato, ovviamente, che proprio la *Storia manzoniana* sia uno dei testi-feticcio di Sciascia¹⁶; ascoltando Traina, il quale ha sottolineato l'importanza per lui di Niccolò Tommaseo scrittore cattolico, mi è venuto in mente piuttosto il Tommaseo discepolo di Manzoni, non tanto in sede confessionale, quanto specificamente

¹⁴ La celebre definizione è adottata da Manzoni nel saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, pubblicato a Milano nel 1845 nelle sue *Opere varie*; ora a cura di S. De Laude, premessa di G. Macchia, introduzione di F. Portinari, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.

¹⁵ Rinvio al saggio intelligente di P. D'Angelo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, il Mulino, 2013: che all'evoluzione, o meglio involuzione, di poetica dell'autore accosta appunto la sua agorafobia.

¹⁶ Soprattutto nel testo del 1973 preposto a un'edizione della *Storia della Colonna Infame* pubblicata dall'editore bolognese Cappelli, e dieci anni dopo incluso – col titolo *Storia della colonna infame* – in *Cruciverba*, Sciascia si sofferma sul problema «tecnico» (così lo definisce a p. 601 dell'edizione di *Cruciverba* compresa in Id., *Opere*, vol. II, *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. II, *Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2019) sollevato dal Goethe lettore della Ventisettana (dove le digressioni storiche, in senso pieno, Manzoni non si era ancora risolto a espungerle dalla narrazione, per concentrarle come farà nell'"appendice" alla Quarantana): come più diffusamente riferisce Sciascia anche nella prima parte dell'altro saggio manzoniano incluso in *Cruciverba*, cioè *Goethe e Manzoni*, risultante dalla cucitura di pagine del 1981 e del 1972 (cfr. ivi, pp. 584-585; e cfr. Squillacioti, *Note ai testi*, ivi., p. 1384). Come Sciascia sintetizza nel testo del 1973 (ivi, p. 601), Manzoni era lo «stesso uomo che stava tenacemente attaccato a rifare e affilare un componimento misto mentre ne intravedeva e decretava la provvisorietà e ne preparava uno, per così dire, integrale, da cui l'invenzione veniva decisamente esclusa». E concludeva: «Non c'era mai stato niente di simile, in Italia; e quando qualcuno, più di un secolo dopo, si attenterà a riprendere il "genere" [...], "le silence s'est fait": come allora» (ivi, p. 603). Trasparente l'allusione al proprio stesso lavoro (il «genere» – Sciascia riporta l'opinione di un intelligente manzonista di allora, Renzo Negri – «prefigurato» dalla *Storia della Colonna Infame* è infatti l'«odierno racconto-inchiesta di ambiente giudiziario»).

letteraria: penso al *Supplizio di un italiano in Corfù*, opera di *non-fiction* chiaramente debitrice nei confronti della *Storia della Colonna Infame*, pubblicata nel 1853)¹⁷.

Una delle aporie più note, nonché una delle più rivelatrici, ha riguardato Roberto Saviano. Come mi è già capitato di mostrare¹⁸, se si leggono le dichiarazioni pubbliche da lui rilasciate prima, durante e dopo il successo clamoroso di *Gomorra*, pubblicato nel 2006, si possono riscontrare poetiche distinte e fra loro ben diverse. All'inizio l'operazione ibrida di *Gomorra*, a quell'altezza non ancora fenomeno crossmediale dal successo planetario¹⁹, si collocava a metà strada fra il *new journalism* in prima persona – uno dei sottogeneri, assai fortunati oltreoceano, della *non-fiction* – e appunto l'*autofiction*: in una cornice concettuale che è difficile, insomma, non considerare postmoderna. *A posteriori*, e dopo che Saviano suo malgrado si è visto trasformato inopinatamente in eroe civile, dopo la condanna a morte da parte della camorra (non tanto per la denuncia del testo, bensì per l'incursione a Casal di Principe durante la quale pubblicamente minacciò di denunciare i nomi dei capibastone locali), la sua posizione si è diametralmente capovolta: per invocare a nune tutelare Primo Levi e l'autenticità inoppugnabile della sua testimonianza integrale.

In realtà neppure Levi, come sempre più ci appare evidente, era immune dall'«aggiustare» la materia autobiografica a fini espressivi e, prima di tutto, di *efficacia* retorica della testimonianza stessa. È quello che scherzando – ma scherzando col fuoco – una volta lui stesso ha definito «reato d'invenzione»²⁰. Se si paragona la scrittura

¹⁷ Il testo – pubblicato anche da Giacomo Debenedetti, nel 1960, nella collana da lui diretta per il Saggiatore, «Le Silerchie» – è stato fatto oggetto di un'accurata edizione da parte di Fabio Danelon, nel 2008, per l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Significativo che, sull'astuccio dell'ultimo volume delle *Opere* di Sciascia pubblicate da Adelphi, sia stata riprodotta una curiosa fotografia di Ferdinando Scianna, del 1982, che lo ritrae mentre *en abîme* mostra l'illustrazione di un libro nella quale è ritratto il vecchio Tommaseo.

¹⁸ Si veda la mia antologia *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014, pp. 594-596, 611-612.

¹⁹ Cfr. G. Benvenuti, *Il brand «Gomorra». Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino, 2017.

²⁰ L'espressione si riferisce ai racconti, ma autobiografici a loro volta, raccolti nel 1975 nel *Sistema periodico*; e Levi la usa in un'intervista rilasciata a Lorenzo Mondo, ora in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, vol. III, *Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, Torino, Einaudi, 2018, p. 81. Molto interessante, su questo, un'altra intervista rilasciata nel 1985 a Germaine Greer: ivi, pp. 568-577.

ra di *Se questo è un uomo* alle testimonianze vere e proprie, rese in più occasioni da Levi in atti dibattimentali contro criminali nazisti (e qualche anno fa raccolte in una preziosa edizione dal titolo *Così fu Auschwitz*)²¹, si vede subito la differenza fra una “testimonianza vera e propria” e un “racconto di testimonianza” o, diciamo *à la Barthes*, un «effetto di testimonianza» quale è all’opera in *Se questo è un uomo* (ma anche nella *Tregua*): anche se Levi, in vita, mostrò imbarazzi non inferiori a quelli dello stesso Saviano, nei confronti di questa indispensabile formalizzazione del reale (giungendo sino all’atto mancato da manuale di farsi indurre a firmare con lo pseudonimo di Damiano Malabaila, nel 1966, il suo primo libro di *fiction*: i racconti fantastici e fantascientifici di *Storie naturali*, cioè, da lui stesso avvertiti come «una diserzione»)²².

Fatto sta che Saviano, con la sua nuova ideologia, si troverà in difficoltà quando gli verranno rimproverati, in modo più o meno malevolo o strumentale, i numerosi “aggiustamenti” retorici dei fatti riferiti in *Gomorra*: il più famoso dei quali riguarda la scena madre, riportata di seconda mano e in sostanza inventata, del funerale della ragazza interrotto dallo squillo del suo cellulare nel feretro²³. “Aggiustamenti” perfettamente naturali, nella poetica che presiedeva alla composizione del testo; ben più difficilmente difendibili, in quella che – coattamente, ripeto – ha accompagnato la sua circolazione²⁴. Piuttosto che accanirsi a polemicamente difendere la veridicità del suo punto di vista, nell’occasione Saviano avrebbe fatto bene a ricordarsi che Capote del suo libro aveva detto: «Tutto irrealista perché

²¹ Cfr. P. Levi, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di F. Levi, D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2015 (ora in Id., *Opere complete*, cit., vol. III, pp. 1095-1115).

²² L’espressione è contenuta in un’intervista radiofonica del 1985 rilasciata a Enrico Lombardi (ivi, p. 543). Rinvio al mio *Primo Levi, descrizione di una battaglia*, in «Le parole e le cose», 4 settembre 2018: <<http://www.leparoleelecose.it/?p=33610>> (19 agosto 2020), che riprende M.A. Mariani, *Primo Levi e Anna Frank. Tra testimonianza e letteratura*, Roma, Carocci, 2018. Sull’episodio del 1966, si veda ora C. Zanda, *Quando Primo Levi diventò il Signor Malabaila*, Vicenza, Neri Pozza, 2019.

²³ Cfr. R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell’impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 171.

²⁴ Cfr. A. Pascale, *Il responsabile dello stile*, in *Il corpo e il sangue d’Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di C. Raimo, Roma, minimum fax, 2007. Le critiche di Pascale – che era stato fra i primi a incoraggiare il giovane Saviano, il quale a suo tempo aveva senz’altro guardato al suo *La città distratta* (1999) come a un modello di *new journalism* all’italiana – diedero vita a un’accesa discussione.

troppo reale, come tendono a essere i riflessi della realtà»²⁵. Ha commentato Arturo Mazzaella che Capote aveva capito – a differenza del suo emulo di quarant’anni dopo – che qualsiasi racconto non può in alcun modo «azzerare la sua intrinseca natura falsificante»: «ogni testimonianza [...] è sempre costretta a ri-creare attraverso le sue sequenze narrative l’evento realmente vissuto»²⁶.

Fra le prose saggistiche d’invenzione che costituiscono, nel paese delle *Operette morali*, uno dei sottogeneri più importanti di quella che oltreoceano si definisce appunto *non-fiction*, vanno ascritti a mio modo di vedere i saggi brevi pubblicati da Pasolini sul «Corriere della Sera» negli anni settanta e raccolti dall’autore negli *Scritti corsari* e nelle semipostume *Lettere luterane*, preparate dall’autore e uscite pochi mesi dopo la sua morte, tanto tragica quanto improvvisa. Il passo più celebre di questo repertorio, il martellante «io so» del pezzo del 14 novembre 1974 che negli *Scritti corsari* prende il titolo *Il romanzo delle stragi*, non certo per caso è stato adottato e fatto suo – fra i molti altri scrittori e intellettuali italiani che hanno fatto lo stesso, negli ultimi trenta-quarant’anni²⁷ – proprio da Saviano. Giunto in pellegrinaggio a Casarsa della Delizia, al cimitero dove Pasolini è sepolto, l’io narrante di *Gomorra* «inizia a articolare il suo io so, l’io so del suo tempo»:

Io so e ho le prove [...] la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. [...] Io so. [...] Le

²⁵ T. Capote, *Fantasma nel sole. La lavorazione di «In Cold Blood»* (1967), in Id., *I cani abbaiano. Personaggi noti e luoghi segreti* (*The Dogs Bark. Public People and Private Places*, 1973), trad. di M. Dettore, P. Francioli, B. Tasso, Milano, Garzanti, 1976 (citato in A. Mazzaella, *Politiche dell’irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Gbraib*, Torino, Boringhieri, 2011, p. 16).

²⁶ Mazzaella, *Politiche dell’irrealità*, cit., p. 15. Presupposto teorico di Mazzaella sono le riflessioni acutissime sulla testimonianza di Jacques Derrida nella conferenza *Fiction et témoignage*, del 1995, divenuta poi J. Derrida, *Dimora Maurice Blanchot* (1998), a cura di F. Garriano, Bari, Palomar, 2001 (a loro volta ispirate dall’*Istante della mia morte*, testo del 1994 di un grande kafkiano come Maurice Blanchot, trad. di P. Valduga in «Aut Aut», XLIV, 267-268, maggio-agosto 1995, pp. 32-37).

²⁷ Rinvio al mio *Intellettuali, anni zero*, in AA. VV., *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*, Palermo, :duepunti, 2011, pp. 15-40.

prove sono incontrovertibili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temperate con le emozioni rimbalzate sui ferri e sui legni. [...] La verità è parziale, in fondo se fosse riducibile a formula oggettiva sarebbe chimica. Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verità²⁸.

Si sarà notato come, rispetto al passo di Pasolini, la parafrasi di Saviano rappresenti anche un capovolgimento²⁹. Vale la pena di citare per l'ennesima volta il contesto degli *Scritti corsari*:

Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi.

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero³⁰.

Sapere senza avere le prove significa appunto, per Pasolini, comportarsi come un *intellettuale*: come ha mostrato Pierluigi Pellini discutendo l'atto di nascita dello scrittore-come-intellettuale della modernità, il *J'accuse* di Émile Zola, la «condizione di esistenza» di questa figura «è precisamente l'assenza di *qualité*, di competenze specialistiche, di "titoli" tecnici per intervenire»³¹. Sin dal titolo *L'affaire Moro* di Sciascia si richiamerà esplicitamente, del resto, proprio al precedente di Zola. Le *prove* che fieramente Pasolini dichiara di non possedere – circa la «verità sulle stragi» di quegli anni foschi – equivalgono ai protocolli veritativi delle scienze sperimentali, quelli appunto padroneggiati dagli specialisti delle singole discipline: nella fattispecie, gli inquirenti professionali dell'apparato poliziesco e giudiziario. Se la conoscenza scientifica e specialistica è equiparabile a un conflitto dichiarato, con gli eserciti ordinatamente schierati in bat-

²⁸ Saviano, *Gomorra*, cit., pp. 233-234.

²⁹ «Un atto di omaggio vuoto e sterile», lo definisce Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà*, cit., p. 43.

³⁰ P.P. Pasolini, *Che cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, poi, col titolo *Il romanzo delle stragi*, in Id., *Scritti corsari*, cit., ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 362-367: p. 363.

³¹ F. Brunetière, *Après le procès*, Paris, Perrin, 1898, p. 1 (citato da P. Pellini, *Introduzione*, in É. Zola, *Romanzi*, vol. 1, a cura di P. Pellini, trad. di G. Bogliolo, P. Messori, P. Pellini, Milano, Mondadori, 2010 ("I Meridiani"), pp. XI-LXII: p. LIII).

taglia, quella dell'intellettuale o del «corsaro», come preferisce raffigurarsi Pasolini, assomiglierà per contro a una serie di appostamenti localizzati, di agguati episodici: una guerra per bande o appunto *di corsa* (affidata oltretutto, nelle convenzioni dei menabò giornalistici, alla sede topica del *corsivo*). I suoi protocolli logici sono induttivi più che deduttivi (una volta, nel provare a descriverne il funzionamento retorico, li ho definiti «asindeti concettuali»)³², si appoggiano all'intuito del narratore, insomma, più che al metodo del ricercatore. Significativa la formulazione ancipite, che non mi pare sia stata granché sottolineata: «io so perché sono un intellettuale, uno scrittore». Non è così ovvio come sembra: non tutti gli *intellettuali* sono *scrittori* (come erano Zola, Pasolini o Sciascia), ed è pur vero – anche se non dovrebbe essere ascritto a titolo di merito, come si è cominciato invece a fare col postmodernismo – che non tutti gli *scrittori* sono *intellettuali*. Pasolini rivendica per sé, invece, entrambi i ruoli: che nella forma dell'asindeto, o dell'endiadi, tendono per lui a coincidere.

È però sintomatico – anche questo mi pare che non sia stato granché commentato: a proposito di un testo, pure, tanto celebrato e così spesso citato, anche a sproposito – che, nel raccogliere l'articolo in volume, colui che in parallelo andava trattando i medesimi temi nelle pagine magmatiche di *Petrolio* lo intitolasse *Il romanzo delle stragi*. Pasolini impiega il termine «romanzo» perché quella di cui parla è sede di una conoscenza effettiva – basata sull'attività del connettere in una struttura «coerente», quale può appunto essere un «romanzo», «pezzi disorganizzati e frammentari» di realtà – ancorché non documentale; ma non è escluso che alluda anche alla nozione psicoanalitica di «romanzo familiare», con la quale Freud designa le fantasie elaborate dal bambino per dare un senso alle proprie relazioni familiari. Anche in questo caso (sebbene Freud in un primo momento attribuisse tale attività esclusivamente ai paranoici) si tratta di una forma di conoscenza effettiva, che «sfrutta la concomitanza fortuita di eventi realmente vissuti» e può essere connotata da «un maggiore o minore sforzo per raggiungere la verosimiglianza» (il «romanzo», insomma, può essere più o meno *realistico*); in ogni caso essa «serve ad appagare desideri, a correggere la vita», e «risponde princi-

³² Si veda il mio *Grandezza e miseria di un luterano corsaro*, in «MicroMega», XIX, 6, 2005, pp. 140-162.

palmente a due scopi; uno erotico e uno ambizioso»³³. Un'attività fantastica, insomma: che, collegando fra loro per vie induttive e non documentali «eventi realmente vissuti», giunge, o in determinate condizioni può giungere, alla, o a una, verità. Quando il *demi-monde* paramalavitoso dell'*hinterland* di Napoli vorrà screditare *Gomorra* e il suo autore, infatti, deriderà Saviano perché ha fatto «nu romanz'». Cioè qualcosa di *meno* di una documentazione o di una testimonianza adducibile in sede processuale – questo è il senso della battuta –; ma che per noi, invece, è *qualcosa di più*.

Ragionando su questo tipo di paradossi, Javier Cercas nel suo *Punto cieco* ha scritto che «il romanzo non è il genere delle risposte, ma quello delle domande: scrivere un romanzo consiste nel porsi una domanda complessa per formularla nella maniera più complessa possibile». A questa domanda il romanzo non dà risposte: quello che può e deve fare non è altro che «immergersi in un enigma per farlo diventare irresolubile, non per decifrarlo»³⁴.

Sembra di risentire le parole di Sciascia, dette a Marcelle Padovani e da lei riportate nel noto libro-intervista del 1979, *La Sicilia come metafora*:

L'unica forma possibile di verità è quella dell'arte. Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie, in un certo senso semplificandola, anche rendendola più oscura, per come la realtà spesso è. Prendiamo il caso di Raymond Roussel, che è morto a Palermo. Tentando di metter in ordine documenti sulla sua morte [...], temo di non aver reso le cose più chiare, ma anzi più oscure. C'è però una differenza tra quest'oscurità e quella dell'ignoranza: non si tratta più dell'oscurità dell'inespresso, dell'informe, ma al contrario dell'espresso e del formulato³⁵.

Il titolo della raccolta di pagine diaristiche pubblicata in quello stesso 1979, *Nero su nero*, va allora letto non tanto – come disse lo

³³ S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908), trad. di M. Tonin Dogana, in Id., *Opere*, vol. v, 1905-1908. *Il motto di spirito e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti, Torino, Borin-ghieri, 1972, pp. 471-474: pp. 472-473.

³⁴ Cercas, *Il punto cieco*, cit., p. 22.

³⁵ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1979, p. 87.

stesso Sciascia – in chiave autoironica, nei confronti del pessimismo a lui spesso rimproverato, ma quale insegna araldica e preciso indirizzo di lavoro: quale richiamo all’oscurità di una realtà come *spesso* è aggiungendosi il nero d’inchiostro di colui che, sforzandosi di decifrarla, finisce per renderla ancora più oscura. Esattamente il *punto cieco* di cui parlerà Cercas, cioè.

Proprio il breve «racconto giallo dal vero» (come viene definito *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* sulla rivista «Il Mondo» che li pubblica in prima battuta nel marzo del 1971, prima che poche settimane dopo diventi uno dei primi libri pubblicati, ancora con la sigla Edizioni Esse, dagli amici Enzo Sellerio ed Elvira Giorgianni)³⁶ da Sciascia dedicato alla scomparsa, rubricata come suicidio ma rimasta tuttora misteriosa, dell’ineffabile scrittore-magnate francese – trovato morto, nella sua stanza al Grand Hotel et des Palmes di Palermo, la mattina del 14 luglio 1933 –, rappresenta un punto di svolta³⁷. Al di là della verosimiglianza della sua ricostruzione (che, come spesso le sue in questi casi, gli è stata più volte contestata), a interessarci oggi non è tanto il metodo indiziario di Sciascia, quanto quello letterario. Il decennio precedente gli aveva dato il successo coi gialli, appunto, *Il giorno della civetta* e *A ciascuno il suo* (il cui protagonista, insoddisfatto di quelle ufficiali, a sua volta svolge indagini private su una morte misteriosa), mentre era passato inosservato, nel 1964, un primo saggio-racconto dal titolo *Morte dell’inquisitore*. Nello stesso 1971 *Il contesto* sarà un nuovo tipo di giallo, in un Sud America d’invenzione dall’allegorica matrice gaddiana. Ma il decennio sarà segnato da altre due “inquisizioni” personali: nel 1975 *La scomparsa di Majorana* e nel 1978 *L’affaire Moro* (giro di vite, questo, del “metodo”: allestito come fu a rapimento in corso, e pubblicato a cadavere caldo). Gli anni ottanta, infine, saranno il tempo di quelle che Sciascia chiamerà *Cronachette* (come *Il teatro della memoria*, sul caso dello smemorato di Collegno), che si lasceranno preferire ai suoi romanzi di finzione.

«L’importante, per Sciascia», secondo Mazzarella, «è revocare ogni certezza in un’ipotesi, spostare l’attenzione dal dato al fascio

³⁶ Cfr. P. Squillaciotti, *Nota al testo*, in L. Sciascia, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2020, p. 62.

³⁷ Rinvio al mio *La Repubblica dei Sogni. Sul Roussel di Sciascia*, in «Le parole e le cose», 28 giugno 2020: <<http://www.leparoleelecose.it/?p=38701>> (19 agosto 2020).

delle sue possibili diramazioni»³⁸. Non è un caso, allora, che sia proprio lui a proporre Sciascia quale inventore, e insieme campione italiano, del *non-fiction novel*³⁹. Se in Primo Levi questa dimensione era stata raggiunta preterintenzionalmente, per così dire, in Sciascia viceversa si fa progressivamente strada quella consapevolezza, e quella legittimazione, che poco fa datavamo con Capote a metà anni sessanta.

Anche Sciascia, come il suo Manzoni, per molto tempo – dopo *Candido, un sogno fatto in Sicilia* del 1977 – non scriverà più racconti d'invenzione: ponendo tutte le proprie energie a elaborare forme di scrittura spurie e sperimentali che variamente mescolano la realtà storica, o cronachistica, all'immaginazione. Negli ultimi anni tornerà al romanzo d'invenzione, ambientandolo nel passato del regime fascista (set d'elezione già degli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* e della *Scomparsa di Majorana*): con *Porte aperte* del 1987 e *Una storia semplice* dato alle stampe nell'anno della morte, il 1989. Ma non si potranno certo leggere, questi testi, all'interno del genere del romanzo storico che Sciascia aveva frequentato in precedenza⁴⁰.

Perché, dopo quella svolta, nulla era più stato lo stesso per Sciascia. Come altri «fanno le parole incrociate, Candido faceva le cose incrociate»⁴¹ (non casuale sarà, pochi anni dopo, il titolo *Cruciverba* dato a una sua raccolta di saggi). E dirà Sciascia, in *Nero su nero*: «la nostra giornata è fatta, come tutta la vita, di misteriose risposdenze, di sottili collegamenti»⁴². Ecco, proprio questo gusto, o ossessione, 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 della verità non era mistero o la

³⁸ Mazarella, *Politiche dell'irrealtà*, cit., p. 23.

³⁹ Si veda ivi, p. 21.

⁴⁰ Un'eccezione è rappresentata dal penultimo libro di Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, romanzo pubblicato da Adelphi nel 1989: che si lascia leggere, però, come un consuntivo allusivamente autobiografico nel quale, ai temi già esplorati dell'inesauribile ricerca della verità e della solitudine lancinante di chi vi si dedichi si sovrappongono, ormai incombenti e asfissianti, quelli della malattia e dell'attesa della morte.

⁴¹ L. Sciascia, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1977, ora in Id., *Opere*, vol. I, *Narrativa. Teatro. Poesia*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012, p. 953.

⁴² L. Sciascia, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Opere*, cit., vol. II, t. I, p. 1072.

presenza di essa non era misteriosa»⁴³, confessata da Sciascia in una delle *Cronachette*, lo guida nelle due grandi inchieste che segnano in profondità i suoi anni settanta: *La scomparsa di Majorana* e *L'affaire Moro*. In quest'ultimo testo Sciascia parla, in senso architettonico e musicale, di «fuga dei fatti»: «in una dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica indefettibile e da cui ridonda una costante, tenace ambiguità»⁴⁴. Mentre nella *Scomparsa di Majorana* aveva usato un'altra espressione eloquente, quella dei «fantasmi di fatti»⁴⁵: ai quali si contrappongono i «tenaci concetti» di un altro racalmutese testardo e fuori squadra, il frate Diego La Matina nel 1657 inquisito e torturato come eretico, del quale si racconta la storia in *Morte dell'inquisitore*⁴⁶. Dove si noterà come per Sciascia, tanto i «concetti» più saldi cui attenersi che la «costante ambiguità» che essi non possono emendare siano contrassegnati dalla medesima «tenacia».

Un autore chiave, nell'elaborazione di questa formazione di compromesso tra *fiction* e *non-fiction* che è la «cronachetta», è senza dubbio Jorge Luis Borges: eletto a suo tempo, soprattutto oltreoceano, a padre putativo del postmodernismo letterario (ma anche Cercas, nel *Punto cieco*, parte dal presupposto che «la postmodernità inizia con Borges») ⁴⁷. Ho già ricordato la sua citazione nell'*explicit* dell'*Affaire Moro*; ma forse quel passo era stato per Sciascia, piuttosto che il colpo di pollice conclusivo, il vero innesco: di quella che era, fra le sue «inquisizioni», evidentemente la più delicata⁴⁸. Delle «coincidenze», delle «piccole fatalità» di cui parla *Nero su nero* (in cui non si manca di tornare a riflettere su Moro e il suo *affaire*) dice Sciascia, semplicemente, che sono «alla Borges»⁴⁹. E del resto, nel risolto siglato

⁴³ Id., *Mata Hari a Palermo*, ivi, p. 757.

⁴⁴ Id., *L'affaire Moro*, ivi, p. 437. Cfr. Belpoliti, *Il caso Moro*, cit., pp. 12 ss.

⁴⁵ L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Torino, Einaudi, 1975, ora in Id., *Opere*, cit., vol. II, t. I, p. 345.

⁴⁶ Id., *Morte dell'inquisitore*, Bari, Laterza, 1964, ora in ivi, p. 231.

⁴⁷ Cercas, *Il punto cieco*, cit., p. 36.

⁴⁸ «Comincio sempre i miei lavori con una frase emblematica, che è un po' il simbolo-guida di quello che voglio scrivere», dichiara Sciascia in un'intervista rilasciata a Tony Zermo in occasione dell'uscita dell'*Affaire*: dichiarazione riportata da Squillacioti, *Note ai testi*, cit., p. 1324.

⁴⁹ Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 1054. Per un esempio particolarmente compiaciuto (e squisitamente borgesiano: pensando a *Kafka e i suoi precursori*, in *Altre inquisizioni*), si veda poco prima (a p. 1052) il passo in cui si immagina Petrarca che in punto di morte legge D'Annunzio come si dice che questi fosse morto leggendo Petrarca.

dall'autore a una sua "cronachetta", finirà con l'allineare i due o tre suoi precedenti chiave:

Mi piace sempre più scrivere cose come questa; e sempre più mi piace pubblicare piccoli libri come questo. Forse è che a un certo punto della vita si vuole essere in pochi. Mi avviene persino di credere di avere inventato un genere letterario: illusione che accresce il piacere di praticarlo. Ma so anche che non è vero. Il prototipo, altissimo, resta *La storia della Colonna Infame*; ci sono poi le *inquisiciones* di Borges e – per me – le inquisizioni filologiche e critiche di Salvatore Battaglia, indimenticabile maestro e amico⁵⁰.

Non è un caso che Paolo Squillacioti abbia dato il titolo complessivo di *Inquisizioni*, proprio, oltre che di *Memorie* e *Saggi*, ai testi raccolti nel secondo volume delle *Opere* da lui curate per Adelphi: facendo per di più cominciare questa porzione del *corpus* con l'opera di Sciascia non prima, ma che tale l'autore stabilì emblematicamente di considerare⁵¹, cioè quella dedicata al suo paese natale in cui, giustamente dice Massimo Onofri, «trovano radice le future investigazioni storico-erudite e le cronachette»⁵² (non va dimenticato che *Le parrocchie di Regalpetra* esce dopo consistente elaborazione, nel 1956, in una collana anomala e destinata a breve durata come i "Libri del tempo" di un editore da sempre dedito alla saggistica e non alla narrativa quale era, ed è, Laterza: accanto a libri oggi a loro volta ben classificabili di *non-fiction* come *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore, *Contadini del Sud* e *L'uva*

⁵⁰ L[eonardo] S[ciascia], rivolto a Id., *La sentenza memorabile*, Palermo, Sellerio, 1982, citato in S.S. Nigro (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore, ovvero La felicità di far libri*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 107. Sciascia era allora reduce dall'ennesima reimmersione manzoniana: nel 1981 aveva accompagnato con una sua nota (poi raccolta in *Cruciverba*) un'edizione della *Storia della colonna infame* pure uscita da Sellerio (che in occasione del centenario manzoniano del 1985 verrà riproposta da Bompiani; dell'anno successivo è quell'ulteriore *spin-off* della *Storia* che è *La strega e il capitano*, pure pubblicato da Bompiani). L'insigne filologo romano, italianista e ispanista Salvatore Battaglia ebbe fra l'altro un ruolo chiave nell'elaborazione di *Urla senza suono*. E, questo, uno dei più bei libri "di Sciascia", cioè l'edizione da lui curata per Sellerio nel 1977 (con apparato fotografico realizzato da Ferdinando Scianna) di un'«inquisizione» del grande etnografo Giuseppe Pitrè sulle iscrizioni lasciate dai condannati dell'Inquisizione sui muri di palazzo Steri, oggi sede del Rettorato dell'Università di Palermo.

⁵¹ Per esempio facendo iniziare con essa la precedente edizione delle sue opere in raccolta, quella curata da Claude Ambroise per i "Classici Bompiani" tra il 1987 e il 1991.

⁵² M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 56.

puttanella di Rocco Scotellaro, e *I minatori della Maremma* di Carlo Cassola e Luciano Bianciardi)⁵³.

Proprio Sciascia, com'è noto, era stato a suo tempo fra i primissimi recensori italiani di Borges, con un pezzo uscito alla fine del 1955 e dedicato al suo primo libro tradotto in Italia, la silloge einaudiana *La biblioteca di Babele*, in cui figuravano anche le *Finzioni*: le quali venivano definite, nell'occasione, «filologiche e filosofiche indagini, misteriose ricostruzioni di dissepoliti frammenti della storia e del pensiero umano»⁵⁴. Pezzo davvero precoce: se si pensa che il successo internazionale di Borges si deve alla sua introduzione al pubblico francese da parte di Roger Caillois, appena precedente, e soprattutto al primo grande saggio su di lui, quello di Maurice Blanchot nel 1959 incluso nel suo *Libro a venire*. Sciascia tornerà molte volte su Borges, sia citandolo nelle proprie opere – a volte in modo più trasparente e perspicuo, a volte in modo criptico come, s'è visto, nell'*explicit* dell'*Affaire Moro* –, sia scrivendo ulteriori articoli su di lui. La questione dell'influsso borgesiano su

⁵³ Sul *backstage* delle *Parrocchie* si veda la prima parte di L. Sciascia, V. Laterza, *L'invenzione di Regalpetra. Carteggio 1955-1988*, introduzione di T. de Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2016 (ma cfr. S.S. Nigro, *Avere ragione (o sbagliarsi) alla Voltaire*, in «Il Sole 24 Ore-Domenica», 26 marzo 2017). Nell'ultimo quindicennio sulla *non-fiction* Laterza è tornata, stavolta con grande fortuna, con la collana “Contromano” (cfr. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., pp. 54-55). Più di recente, nel 2018, ha riscosso notevole interesse il libro d'esordio di Valerio Valentini, *Gli 80 di Camporammaglia*, che ha introdotto questo tipo di scrittura nell'altra collana laterziana d'attualità, “I Robinson”.

⁵⁴ L. Sciascia, *Le «invenzioni» di Borges*, in «Il Raccoglitore», supplemento quindicinale della «Gazzetta di Parma», 22 dicembre 1955, ora in Id., *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 91-94. In un ulteriore articolo su Borges, nel 1979, Sciascia corregge il tiro rispetto all'«approccio un po' a tentoni, ma non improbabile» di quel primo pezzo; e approfitta per ricordare che di Borges era già lettore, in effetti, da ben prima della pubblicazione einaudiana delle *Finzioni*: a quell'altezza di anni ne erano passati «quasi trenta dall'anno in cui per la prima volta ho letto un suo libro: *Poemas 1922-1943*, dono di un amico spagnolo» (L. Sciascia, *Un affascinante teologo ateo*, «Corriere della Sera», 30 settembre 1979; in francese già in «Magazine littéraire», 8 maggio 1979); ma l'uscita di Borges che gli aveva davvero salato il sangue risaliva al 1953, quando sulla rivista «Inventario», diretta da Luigi Bertì (v. 5-6, ottobre-dicembre 1953, pp. 46-58), esce il racconto del 1947, due anni dopo compreso nell'*Aleph*, *I teologi*, accompagnato da tre *inquisiciones*: *Lo specchio degli enigmi*, *Il «biathanatos»* e *Il sogno di Coleridge*; Sciascia lo ricorda nella “cronachetta” *Don Mariano Crescimanno*, Sciascia, *Opere*, cit., vol. II, t. I, p. 704. Ricostruisce questo cortocircuito I. Pupo, «L'Ora» giusta per Sciascia. *Sulla collaborazione dello scrittore al quotidiano palermitano*, in Id., *Un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 31-115: pp. 51-52.

Sciascia⁵⁵ (un influsso che un altro suo discepolo, Umberto Eco – che aveva dato il trasparente nome di Jorge da Burgos al frate-*serial killer* nel suo *Nome della rosa* –, una volta ha definito, nei termini di Harold Bloom, «angoscia dell’influenza»)⁵⁶, è fra le più dibattute fra i suoi critici. In sostanza si confrontano due ipotesi di lettura: quella di uno Sciascia nazionale e anzi regionale – nipotino di Pirandello (nella migliore delle ipotesi), se non dei mimi del Lanza o di Nino Savarese – e quello di uno Sciascia europeo e cosmopolita, nipotino di Stendhal se non, appunto, dell’autore più *à la page* dei suoi anni d’esordio, appunto Borges (che in un libro-intervista del 1981 Sciascia definisce, a ogni buon conto, lo «scrittore più significativo del nostro tempo»)⁵⁷.

Sono, queste due immagini, entrambe vere; a tutti gli effetti presenti, cioè, nell’opera di Sciascia; eppure cambia, e non poco, considerare quest’opera da un punto di vista o dall’altro. Non c’è forse bisogno di precisare come a mio modo di vedere la figura di Sciascia tutto abbia da guadagnare, a rivendicarne i legami con l’opera di maestri come Friedrich Dürrenmatt o appunto Borges. La spregiudicatezza intellettuale che gli faceva eleggere a maestro uno come Alberto Savinio («dopo Pirandello, *il più grande scrittore italiano di questo secolo*»)⁵⁸ si doveva pure all’essere questi nato in Grecia, essere stato educato a Monaco di Baviera, aver mosso i primi passi

⁵⁵ Cfr. P. De Marchi, *Sciascia controluce. Maestri e modelli nei saggi e in «Nero su nero»*, in *Sciascia scrittore europeo*, Atti del convegno, Ascona, 29 marzo-2 aprile 1993, a cura di M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, pp. 247-265; R. Paoli, *Borges in Leonardo Sciascia*, in Id., *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli, Liguori, 1997, pp. 58-69; G. Traina, *Borges, Jorge Luis*, in Id., *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 55-58; M. Gentilucci, *Sul fanatismo: Sciascia e Borges*, in «Dialoghi Mediterranei», 1° marzo 2015: <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/sul-fanatismo-sciascia-e-borges/>> (19 agosto 2020); e, soprattutto, l’esautivo e dettagliatissimo I. Pupo, *Da Parigi all’isola del tesoro. Sulle tracce di Borges nella scrittura di Sciascia* (2006), in Id., *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli, Liguori, 2016, pp. 223-242 (si veda pure, ivi, «Una faccenda pirandelliana, oltre che borgesiana». *Sciascia, Bufalino e la fotografia* (2010), pp. 131-152). Ringrazio Ivan Pupo, sciasciano perfetto, per le dritte e le correzioni che ha voluto regalarmi.

⁵⁶ Cfr. U. Eco, *Borges e la mia angoscia dell’influenza* (1999), in Id., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 128-146.

⁵⁷ Sciascia, Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, cit., p. 63.

⁵⁸ L. Sciascia, *Testimonianza per Savinio* (1976), saggio accorpato con altri in *Savinio*, in Id., *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2016, p. 153.

d'artista a Parigi. Il caso di Sciascia mi pare insomma accostabile a quello di un grande poeta esattamente suo coetaneo, Andrea Zanzotto, che molto più di Sciascia è rimasto confinato nella *Heimat* veneta d'origine cui ha dedicato la totalità, si può dire, della propria opera; ma che quello «sguardo dalla periferia», come lo definì lui stesso, lo rivolgeva alla psicoanalisi di Lacan, alla filosofia di Heidegger, alla grande poesia europea di tutte le epoche⁵⁹.

Proprio allo snodo cruciale tra anni sessanta e settanta in effetti, quando nella mia ipotesi il modello di Borges su di lui si precisa con sempre maggiore chiarezza, si consuma pure quello che è il suo grande *desengaño* nei confronti della politica. Massimo Onofri ha sintetizzato il percorso di Sciascia come «partito da posizioni realistiche, per cui la realtà veniva a essere come rispecchiata e riprodotta nella letteratura» e «approdato a una concezione che veramente può dirsi platonica, la realtà finendo per essere una copia più oscura e degradata dei suoi archetipi letterari»⁶⁰. Ma è precisamente, quest'ultima, la posizione che è Borges a incarnare – nell'orizzonte dei riferimenti letterari di Sciascia (anche se appunto Onofri è, tra i critici di Sciascia, uno dei più decisi a limitare la portata di questo influsso)⁶¹. Il testo di svolta è, nel 1963, *Il Consiglio d'Egitto*. Qui, come dice Onofri, «Sciascia utilizza il romanzo storico per fuoriuscire dalla storia»⁶². Dalla Storia, con la maiuscola, Sciascia passa cioè alle storie, con la minuscola: ossia alle “cronachette”, appunto. (Mentre la specularità spettrale fra l'abate falsario Vella e l'illuminista Di Blasi è filiazione diretta, intanto, dei *Teologi*: i personaggi l'uno all'altro avversi, ma segretamente coincidenti, del racconto di Borges che, come abbiamo visto, più aveva colpito Sciascia⁶³; uno schema narrativo che tornerà nel *Contesto* e in *Todo modo*).

Dei *Teologi* borgesiani c'è pure, nelle *Cronachette* del 1985, un'esplicita riscrittura in quella che ha per titolo *Don Mariano Crescimanno*. Si lascia allora leggere non solo come un omaggio, ma come la rivendicazione di una paternità, l'aver dedicato a Borges, a

⁵⁹ *Uno sguardo dalla periferia* è il titolo di un'importante intervista di Zanzotto, del 1972: la si legge in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, saggi introduttivi di S. Agosti, F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999 (“I Meridiani”), pp. 1150-1160.

⁶⁰ Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., p. 230.

⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 243 ss.

⁶² *Ivi*, p. 91.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 89.

Borges come personaggio (che, con una sorta di contrappasso, viene immaginato in effetti non esistere: essere stato cioè partorito da un letteratissimo gioco di società dei suoi sodali argentini), l'ultima delle *Cronachette*: che, come dice Squillacioti, sono tutte storie al cui centro «c'è un mistero da svelare con gli strumenti della letteratura, così come, nelle sue *inquisiciones*, aveva fatto Jorge Luis Borges»⁶⁴. Proprio un'immagine di Borges, fotografato dal genero di Sciascia Antonino Catalano durante una sua visita allo Steri di Palermo, è una delle quattro fotografie che corredevano la *princeps* di Sellerio⁶⁵.

«Inquisizioni», dunque, queste di Sciascia. Ma sulle tracce di quale Borges? Più che alle sue *Inquisizioni* saggistiche giovanili, pubblicate addirittura nel 1925 ma solo di recente tornate alla luce (dopo che l'autore ne aveva dannato la memoria, insieme ad altre sue sillogi saggistiche giovanili)⁶⁶, o anche alle pseudo-saggistiche (e invece celeberrime) *Altre inquisizioni* del 1952⁶⁷, l'ipotesi di lavoro più suggestiva – e sinora negletta, mi pare, tanto dagli interpreti borgesiani quanto da quelli antiborgesiani di Sciascia – punta a un'opera di Borges forse meno proverbiale di altre ma il cui modello è stato senza dubbio fra i più produttivi. *Storia universale dell'infamia* (1935)⁶⁸ è infatti, in una, il prototipo di due distinte maniere borgesiane non meno che decisive per la letteratura a venire⁶⁹: la riscrittura di storie scritte da altri e, insieme, la trattazione in modi narrativi, di *pseudo-fiction* diciamo, di fatti di cronaca realmente avvenuti. Appunto quello che farà Sciascia negli anni settanta: tanto nella *Scomparsa di Majorana* quanto nell'*Affaire Moro*. (E non è

⁶⁴ Squillacioti, *Note ai testi*, cit., p. 1345.

⁶⁵ Immagini purtroppo – seguendo un destino consueto agli apparati iconografici, in origine scelti magari dagli autori con grande cura – non riprese dalle successive edizioni adelphiane (cfr. ivi, pp. 1346-1347).

⁶⁶ J.L. Borges, *Inquisizioni (Inquisiciones)*, 1925), a cura di A. Melis, Milano, Adelphi, 2001.

⁶⁷ Id., *Altre inquisizioni (Otras Inquisiciones)*, 1952), a cura di F. Rodríguez Amaya, Milano, Adelphi, 2000.

⁶⁸ Id., *Storia universale dell'infamia (Historia universal de la infamia)* 1954), trad. di V. Martinetto, A. Morino, Milano, Adelphi, 1997. Una prima traduzione italiana, di M. Pasi, era apparsa nel 1961 dal Saggiatore.

⁶⁹ Si pensi alle *Vite minuscole* di Pierre Michon, del 1984 – ma tradotto con grande successo da Adelphi solo nel 2017 –, o alle *Vite di uomini non illustri* di Giuseppe Pontiggia, 1993, o ancora – per venire alla nostra «terra della prosa» contemporanea – ai libri minuziosamente borgesiani pubblicati, presso Sellerio, da Eugenio Barocelli.

escluso che, del titolo ironicamente à clef della *Storia* di Borges, ad attrarre una sensibilità attratta dalle coincidenze, come era quella di Sciascia, potesse essere la parola «infamia», che Borges intendeva etimologicamente – come dopo di lui farà Michel Foucault, suo cultore⁷⁰ – nel senso di non famoso, ignoto; e non in quello, denotativamente morale, in cui figura nel titolo dell'opera di Manzoni, che nel proprio albero genealogico Sciascia associava alle «inquisizioni» borgesiane, appunto. Sul proscenio delle *Cronachette*, in effetti, indifferentemente si alternano star come Garibaldi e Mata Hari, o giusto i due complici metafisici Borges e Manzoni, a personaggi perfettamente *infami*, ancorché realmente esistiti, quali Don Alfonso Giron, Don Mariano Crescimanno o la sventurata sciantosa Elvira Andrezzi, cioè «la povera Rosetta»).

Il teatro della memoria, del 1981, riprende com'è noto un caso di cronaca che mise a rumore l'opinione pubblica tra il 1928 e il 1931, quello del cosiddetto «smemorato di Collegno». Ma allude pure alla seconda delle «inquisizioni», o «cronachette», contenute nella *Storia universale dell'infamia*: quella dedicata da Borges a *Tom Castro, l'impostore inverosimile*, caso che a sua volta fa pensare a *Come tu mi vuoi* di Pirandello, dramma a sua volta ispirato al caso dello smemorato di Collegno – ma la questione dei rapporti di Borges con Pirandello è complessa –, che Sciascia riprenderà ulteriormente l'anno seguente, chiudendo il cerchio, nella *Sentenza memorabile*: «cronachetta» dedicata a un altro celebre caso d'impostura e «teatro della memoria», quello cinquecentesco di Martin Guerre.

Un teatro della memoria è sempre, del resto, l'opera di uno scrittore che si confronti – come è ufficio di ogni vero scrittore – con la tradizione che lo precede⁷¹. Ha detto una volta Borges che «ciò che chiamiamo creazione [...] è una mescolanza di oblio e ricor-

⁷⁰ «Vite che sono come se non fossero mai esistite, che sopravvivono solo per il fatto di essersi scontrate con il potere determinato ad annientarle o cancellarle», ma che dalle polveri dell'archivio possono essere fatte emergere, nella «spaventevole e miserabile grandezza» che la singolarità delle loro vicende loro conferisce, dalla «letteratura», che «rimane il discorso dell'«infamia»: ad essa spetta dire ciò che è più indicibile» (M. Foucault, *La vita degli uomini infami* (1977), trad. di G. Zattoni Nesi, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 21, 68).

⁷¹ «La memoria» è il titolo dato da Sciascia alla collana di cui si occupò, per Sellerio, dal 1979 al 1987 (se ne veda la scheda di presentazione in *Leonardo Sciascia scrittore editore*, cit., pp. 182-185; i risvolti di suo pugno si leggono, ivi, alle pp. 65-146).

do di quanto abbiamo letto»⁷². È vero per tutti, certo. Ma tutti noi, che ci riempiamo la bocca con formule e *brand prêt-à-porter* e un po' d'accatto – come *non-fiction novel*, *new journalism*, *autofiction* e quant'altro –, dovremmo invece sforzarci di tenere conto della tradizione recente che, di queste soluzioni testuali, rappresenta il presupposto indispensabile: il fondamento etico prima che storico e, diciamo pure allora, la *sentenza memorabile*.

⁷² J.L. Borges, *Oral* (1979), trad. di A. Morino, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 23.

GUIDO VITIELLO

IL POETA E L'INQUISITORE.
SLITTAMENTI PROGRESSIVI DELL'«IO SO»

Io non so come Pasolini intendesse il suo «Io so». Ma dietro quella cantilenante requisitoria, composta sulla partitura anaforica che Émile Zola aveva approntato per lo *J'accuse*, par quasi di tradire una nota di umorismo: il riso segreto di chi sta calando in tavola la carta del supremo bluff poetico, l'aerea millanteria di un barone di Münchhausen che si è issato per il codino sul tetto del Palazzo e ne accusa dall'alto gli inquilini, spenzolando le gambe. A quella litanìa di «Io so», del resto, Pasolini aveva fatto seguire un elenco ben più folto di specificazioni sulla natura del testo – «progetto di romanzo», intervento «di immaginazione e di finzione» – e sullo statuto del suo autore: «intellettuale e romanziere», «inventore di storie» che non essendo «compromesso nella pratica col potere» e non avendo per definizione «nulla da perdere», potrebbe fare, se solo avesse le prove, quei nomi che i giornalisti e i politici – che invece le prove le hanno – non osano pronunciare¹.

Il modello di intellettuale disegnato da Pasolini sembra rifatto, più che sulla sagoma di Zola, su quella di un altro parigino, tutto immaginario: il cavalier Dupin dei racconti polizieschi di Edgar Allan Poe. Al pari del protodetective, l'intellettuale pasoliniano è colui che «coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia

¹ P.P. Pasolini, *Che cos'è questo golpe*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, poi, con il titolo *Il romanzo delle stragi*, in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 111-117.

e il mistero». Non tanto diversamente, Poe-Dupin aveva tentato di risolvere il mistero di Marie Roget, al secolo Mary Rogers, illuminando con logica nutrita d'immaginazione le notizie apparse sulla stampa e gareggiando con gli inquirenti professionali. Caso limite, scrisse Leonardo Sciascia, di «una investigazione reale assunta e risolta in una dimensione tanto assolutamente razionale da essere fantastica o tanto assolutamente fantastica da essere razionale»². Un metodo ben congeniale, come si può intuire, all'autore di *La scomparsa di Majorana* e de *L'affaire Moro*.

Che vi fosse o meno, nell'azzardo pasoliniano, una goccia di go-liardia, certo è evaporata senza residui via via che il suo gesto poetico e civile è diventato prima un modello nobile da imitare, poi una maniera da scimmiettare, infine una posa da offrire ai mass media. Nell'ultima stagione italiana, tra la riscrittura di Roberto Saviano e quella del magistrato Antonio Ingroia, l'«Io so» è diventato uno degli stilemi più frequentati della *parrhesia*; ma è degno di nota (se non di allarme) che la voce di un poeta sia diventata, di passaparola in passaparola, la voce di un pubblico ministero. Chissà cosa avrebbe pensato Pasolini delle peripezie della sua formula; quanto a Sciascia, si può supporre che in quegli slittamenti progressivi dell'«Io so» avrebbe avvertito, sempre più rimbombante, un'eco familiare. Io so, ma non ho le prove: cos'è, se non l'eterno sibilo dell'inquisitore, la voce del sospetto eretto a metodo di conoscenza e corroborato da una fede feroce?³ Per captare nello spettro acustico quel sussurro – il vero basso continuo del potere italiano in tutte le sue forme, religiose e secolari, reazionarie e rivoluzionarie, ortodosse ed eretiche – l'autore di *Morte dell'inquisitore* aveva l'orecchio assoluto: «Non c'è nessuna differenza tra un brigatista rosso e un inquisitore dei tempi dell'Inquisizione spagnola, non più di quanta ve ne fosse tra quest'ultimo e il convinto stalinista degli anni cinquanta»⁴, aveva detto a Marcelle Padovani nel 1984, poco prima di cimentarsi con due nuovi distaccamenti del Sant'Uffizio, la magistratura napoletana

² L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in Id., *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, p. 253.

³ Cfr. I. Mereu, *Storia dell'intolleranza in Europa. Sospettare e punire: il sospetto e l'Inquisizione romana nell'epoca di Galilei*, Milano, Mondadori, 1979.

⁴ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 65-66.

del caso Tortora e i comitati di salute pubblica della primavera di Palermo. Le vicende postume dell'«Io so» pasoliniano non sono che una postilla alla storia universale dell'Inquisizione.

Nel 2005 avviene il primo passaggio del testimone – formula che qui va presa molto alla lettera. L'«Io so» di Roberto Saviano, più che introdurre a una lista di rivelazioni, serviva a stabilire l'*auctoritas* della voce narrante⁵. Racconta Saviano che in preda a un attacco di rabbia civile aveva nelle orecchie «“l'io so” di Pasolini come un *jingle* musicale che si ripeteva sino all'assillo. E così invece di setacciare palazzi da far saltare in aria [il riferimento è alla *Vita agra* di Bianciardi, citata poco sopra], sono andato a Casarsa, sulla tomba di Pasolini». La visita alle ceneri del poeta non è solo un tributo sentimentale, come quello di Nanni Moretti in Vespa all'idroscalo di Ostia in *Caro diario*, ma è il passaggio del testimone che consente a Saviano di «articolare il mio io so, l'io so del mio tempo». Eccone uno stralcio:

Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. L'odore dell'affermazione e della vittoria. Io so cosa trasuda il profitto. Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. Nessuno si pente. Io so e ho le prove. Io so dove le pagine dei manuali d'economia si dileguano mutando i loro frattali in materia, cose, ferro, tempo e contratti. Io so. E lo sanno le mie prove. Le prove non sono nascoste in nessuna *pen drive* celata in buche sotto terra. Non ho video compromettenti in garage nascosti in inaccessibili paesini di montagna. Né possiedo documenti ciclostilati dei servizi segreti. Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con la parole e temprate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, tramento, guardo, parlo, e così testimonio [...]. Io so qual è la vera costituzione del mio tempo, qual è la ricchezza delle imprese. Io so in che misura ogni pilastro è il sangue degli altri. Io so e ho le prove. Non faccio prigionieri.

Le residue cautele pasoliniane sono bruciate nel fuoco della «verità della parola», di una parola smisurata, tracotante, che «tutto divora e di tutto fa prova». In una prosa stentorea e perentoria – il

⁵ R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 232 ss. Una prima versione, con il titolo *Io so e ho le prove*, era apparsa in «Nuovi Argomenti», n.s., VIII, 32, ottobre-dicembre 2005.

bellicistico «non faccio prigionieri» torna ben due volte in poche righe – Saviano rivendica per sé l'aura sacrale del testimone. E non già il testimone come *testis*, come «terzo» informato dei fatti che offre il suo contributo parziale alla ricostruzione della verità sottomettendosi alle regole della procedura, alla ricerca puntuale dei riscontri, alle interrogazioni e alle controinterrogazioni delle parti; piuttosto, il testimone come *superstes*, come sopravvissuto, colui che ha attraversato *anzi ora* l'Inferno con tutti e cinque i sensi, ne è tornato vivo e da questa iniziazione riceve l'investitura: la sua missione sarà donare agli uomini il fuoco della Parola⁶. Le prove di Saviano sono «riprese con le iridi» e «temperate con le emozioni», ed è questa immersione carpocraziana negli abissi del Male che gli consente di vedere i frattali mutati in materia – un'immagine che richiama, capovolgendola, l'illuminazione di Neo, il redentore gnostico della saga fantascientifica di *Matrix*. Se Pasolini ammetteva di non avere neppure indizi, Saviano scavalca questo cruccio affermando di non averne bisogno: le sue prove sono «inconfutabili perché parziali», e quel che chiede al lettore è di far proprie le sue iridi, come in una interminabile soggettiva da film o da videogioco, abolendo ogni distanza gnoseologica e ogni remora critica.

Tutto, a ben vedere, ruota intorno a una paroletta che appare e scompare. L'articolo di Pasolini è noto con il titolo scelto per la pubblicazione in volume, *Il romanzo delle stragi*, diverso da quello con cui era apparso in origine sul «Corriere della Sera». Quella parola, «romanzo», che Pasolini sentì il bisogno di aggiungere, fu invece rimossa dopo la prima edizione dal frontespizio di *Gomorra*. «Che cosa stiamo leggendo? Quale genere di narrazione in prima persona? Autobiografia, reportage giornalistico, resoconto di viaggio, inchiesta etnografica o sociale, romanzo di pura *fiction*, *docufiction* (o *creative non-fiction*) o una qualche mescolanza tra questi?», si è chiesto Alessandro Dal Lago⁷. Le fonti eterogenee di Saviano – conoscenze di prima mano, testimonianze *de relato*, notizie attinte a fonti giornalistiche o giudiziarie, ricostruzioni romanzate, pure invenzioni letterarie – confluiscono senza distinzioni nel fragore di una

⁶ Sulle due nozioni di testimone, cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15.

⁷ A. Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010, p. 33.

sola voce narrante dove «finzione letteraria e funzione documentaria si implicano a ogni pagina»⁸. L'«Io so» di Pasolini diventa così un esperienziale ed esistenziale «Io c'ero», reclamando un'autorità che ha il suo archetipo nella figura sacerdotale del sopravvissuto della Shoah, così come si è definita a partire dal processo Eichmann⁹. Elie Wiesel ne diede la formulazione più iperbolica: «Qualunque sopravvissuto ha più da dire intorno a quel che è accaduto di tutti gli storici messi insieme»¹⁰ – proprio perché è *superstes* e non semplice *testis*. La rilettura di Primo Levi fatta da Saviano, tutta giocata sull'analogia tra Auschwitz e Gomorra e sull'immedesimazione con la figura del sopravvissuto, è rivelatrice¹¹.

Con un primo e decisivo slittamento, dalla denuncia del poeta-detective che mette insieme i tasselli di un puzzle politico siamo approdati al resoconto dello scrittore-testimone tornato dall'Inferno.

Passano poco più di tre anni e la litania pasoliniana è ripresa, in contesto extraletterario, dall'attivista antimafia Sonia Alfano. Figlia di un giornalista ucciso dalla criminalità organizzata, al momento di pronunciare il suo «Io so» Sonia Alfano è candidata alle elezioni europee con l'Italia dei Valori di Antonio Di Pietro e gode del sostegno degli Amici di Beppe Grillo, embrione del Movimento Cinque Stelle che nascerà pochi mesi dopo. L'Associazione Nazionale Familiari Vittime di Mafia, da lei fondata, convoca per il 28 gennaio 2009 a Roma una manifestazione dei magistrati antimafia ostacolati dai poteri collusi. L'evento si intitola: «Io so». L'invito, letto dalla Alfano in un video sul blog di Grillo, è modellato sul testo pasoliniano:

Io so che in Parlamento siedono mafiosi, amici di mafiosi, servitori di mafiosi, protettori di mafiosi e lo sanno molte Procure d'Italia, molti giornalisti e anche molti italiani, ma non abbastanza. [...]

Io so che ci sono molti magistrati corrotti, mafiosi e amici di mafiosi che

⁸ Ivi, p. 36.

⁹ A. Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

¹⁰ Citato in H.J. Cargas (a cura di), *Telling the Tale. A Tribute to Elie Wiesel*, St. Louis (Missouri), Time Being Books, 1993, p. 37.

¹¹ R. Saviano, *L'unica ricompensa è la parola. Leggere e ascoltare Primo Levi*, allegato all'audiolibro Id., *Roberto Saviano legge Primo Levi*, Roma, Emons, 2013. Scrive Saviano, servendosi di una citazione a lui cara (ma apocrifa) di Philip Roth su *Se questo è un uomo*: «Dopo averlo letto non vieni semplicemente a sapere che è esistito l'orrore di Auschwitz, no. Dopo averlo letto non puoi più dire di non esserci stato ad Auschwitz. Non vieni soltanto a conoscenza di quello che è successo, ma sei lì» (p. 3).

vanno a pranzo e a cena con i boss e con i cognati dei boss, eppure loro non sono stati puniti, ma premiati e promossi.

Io so che l'Articolo 3 dice che tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono uguali davanti alla legge. So, invece, che quattro cariche dello Stato hanno fatto di tutto per non farsi processare e sono al di sopra della legge¹².

Nel mezzo ci sono nomi, cognomi e «fatti»: ipotesi accusatorie di inchieste allora in corso, risultanze processuali parziali, retroscena giornalistici, insieme a reprimende morali e politiche di vario tenore e a deduzioni dal sapore cospiratorio, tutto messo sullo stesso piano da quel ritornello martellante e inflessibile. È un secondo slittamento. Se Saviano aveva bisogno di un pellegrinaggio alla tomba del poeta ucciso per stabilire una filiazione tutta simbolica con la figura del testimone-vittima, Sonia Alfano può rivendicare una parentela di sangue. A nome delle vittime di mafia lancia le sue accuse e chiede al braccio secolare dell'autorità giudiziaria di suffragarle.

Nel 2011 il passaparola pasoliniano raggiunge Walter Veltroni, allora deputato del Partito democratico, che qualche giorno dopo l'anniversario della morte del poeta scrive una lunga lettera al «Corriere della Sera»:

Caro direttore, io so che Giovanni Falcone e Paolo Borsellino non sono stati uccisi solo dalla mafia. Io so che lo Stato, o pezzi di esso, ha collaborato, coperto, deviato. [...] Io so che la Banda della Magliana, le mafie, terroristi di destra e di sinistra sono stati anche agenzie di pompe funebri violente per disegni orditi da poteri occulti, massonerie deviate, ambienti economici, pezzi di Stato infedeli. [...] Io so che è assai probabile che il generale Dalla Chiesa sia stato mandato in Sicilia per farlo uccidere e perché sembrasse che la mafia fosse l'unica responsabile. So che quella notte qualcuno in cerca di carte – quelle del memoriale di Moro? – aprì la sua cassaforte in Prefettura. Forse le stesse mani che mentre ancora via d'Amelio bruciava ebbero la freddezza di prelevare dalla borsa di Paolo Borsellino la sua agenda rossa. Io so che Andreotti e Gelli e molti altri sanno. [...] Io so che il potere in Italia, è più opaco che altrove. Leonardo Sciascia diceva che nel nostro Paese «il potere è altrove», non nei governi, non nel Parlamento. So, per la breve esperienza di due anni che ho avuto al governo, che non ci sono cassetti da aprire che non siano già stati svuotati. [...] Io so, aveva scritto su questo giornale un grande intellettuale italiano, molti anni fa. Par-

¹² *Io so. Sonia Alfano*, www.beppegrillo.it, 25 gennaio 2009.

lava di Piazza Fontana, dell'Italicus e di Piazza della Loggia. È stato ucciso. Io so che non è stato solo Pino Pelosi¹³.

L'«Io so» diventa il filo rosso di un compendioso “bignami” dei misteri d'Italia, una trasvolata mozzafiato su decenni di indagini giornalistiche, giudiziarie e parlamentari a proposito di stragi, mafia, P2, trattativa, caso Moro, fino al mistero nel mistero, il delitto Pasolini. C'è però qui uno slittamento ulteriore: l'accusa proviene infatti dall'interno del Palazzo, e da un uomo che appartiene a entrambe le categorie – politici e giornalisti – che, secondo Pasolini, avrebbero potuto avere accesso alle prove. Solo che Veltroni, entrato nel Palazzo come ministro, dice di aver aperto i cassetti e di averli trovati vuoti; ma la prova che non c'è è diventata per lui – sublime e disinvolto colpo d'ala inquisitorio – una prova che c'era e che è stata sottratta da invisibili mani. Il riferimento al Potere, che nell'ipotesto pasoliniano era un *omissis* collettivo apposto su nomi e cognomi individuabili, trasmigra in un luogo sempre più indeterminato, e la frase del deputato deluso Sciascia – «il potere è altrove» – si confonde con il motto *The truth is out there*, «la verità è là fuori» dell'agente speciale Mulder, l'eroe della serie televisiva *X-Files* che aveva un desiderio fanciullesco di credere nelle cospirazioni più immaginose.

Solo un «altrove» fantascientifico, o comunque ultraterreno, può ispirare un testo come questo:

C'è una verità indicibile nelle stanze del potere, un potere non conoscibile dai cittadini che si nasconde, che si sottrae a ogni forma di controllo. La ragion di Stato rischia di diventare un ombrello difensivo sotto il quale proteggere la parte oscura del potere, il suo volto osceno, e la storia occulta dei patti inconfessabili, compresi quella tra Stato e mafia.

Sono le frasi con cui si presenta al lettore *Io so*, il libro-intervista dell'ex magistrato Antonio Ingroia, allora titolare dell'inchiesta sulla cosiddetta trattativa Stato-mafia, con i giornalisti de «Il Fatto Quotidiano» Giuseppe Lo Bianco e Sandra Rizza¹⁴. È un testo rivelatore. Mezza dozzina di *topoi* del linguaggio mistico sono racchiusi in tre righe – le stanze (il *Castello interiore* di Teresa d'Avila), la «non co-

¹³ W. Veltroni, *Radiografie pasoliniane*, «Corriere della Sera», 7 novembre 2011.

¹⁴ A. Ingroia, *Io so*, Milano, Chiarelettere, 2012.

noscenza» dell'anonimo trecentesco della *Nube*, il *deus absconditus*, l'occulto, la parte oscura (o *pars Diaboli*) e soprattutto l'indicibile, questa parola chiave della letteratura mistica che per il tramite della letteratura sulla Shoah è stata portata giù nel terreno della Storia¹⁵.

Il Potere è, ormai, un'ipostasi divina a cui si giunge per *via negativa*. E la scala mistica per svelarne i misteri ineffabili è fatta di arresti, perquisizioni, intercettazioni, perizie, interrogatori. La formula inquisitoriale di Pasolini si libera dal bozzolo della poesia e del paradosso, prende finalmente il volo e torna al suo legittimo detentore: il magistrato inquirente; il quale avrebbe non solo la potestà, ma il dovere professionale di fare i nomi, di vagliare gli indizi, di trovare le prove e sottoporle al giudizio, ma che può scegliere di affidare alla "giurisdizione parallela" della letteratura le congetture non suffragate, così da aver le mani libere dalle incombenze della procedura:

Parfrasando Pasolini, io so che lo Stato ha avuto una responsabilità nella morte di Paolo Borsellino, e non mi riferisco soltanto a una responsabilità morale ed etica. Sono convinto che uomini dello Stato hanno avuto una responsabilità penale in quell'eccidio. E le cose emerse negli ultimi anni sul clamoroso – a dir poco – e criminale depistaggio, non fanno che confermare questa convinzione¹⁶.

Così Ingroia in un'autoepigrafe apposta in calce alla citazione pasoliniana. A seguire, il titolo del primo capitolo: «Al di là delle prove acquisite». È la chiusura del cerchio: dal poeta che si finge inquisitore siamo approdati, di slittamento in slittamento, all'inquisitore che si finge poeta.

¹⁵ Cfr. M.A. Sells, *Mystical Languages of Unsaying*, Chicago, The University of Chicago Press 1994; L. Pipet, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁶ Ingroia, *Io so*, cit., p. 5.

BRUNO PISCHEDDA

PARLARE A VOCE ALTA.
PASOLINI E SCIASCIA POLEMISTI

È noto il sodalizio che si stabilisce tra due scrittori geograficamente e caratterialmente agli antipodi come Leonardo Sciascia e Pier Paolo Pasolini; tanto noto che non sembra necessario ricordarne qui la prima radice, ben affondata nei lontani anni cinquanta e relativa a questioni poetiche, dialettali-popolari. Conta invece il sentimento di mestizia a cui si consegna il siciliano dinnanzi alla tragica scomparsa dell'amico, senza il quale mostra di patire un severo e più insopportabile isolamento. Così annota in una pagina del diario-zibaldone *Nero su nero*, vergata nel 1978: «Io ero – e lo dico senza vantarmene, dolorosamente – la sola persona con cui lui potesse veramente parlare. Negli ultimi anni abbiamo pensato le stesse cose, dette le stesse cose, sofferto e pagato per le stesse cose»¹. E ancora, pochi anni dopo, in una lunga intervista resa a Davide Lajolo:

Ho voluto molto bene a Pasolini e gli sono stato amico anche se, negli ultimi anni, ci siamo scritti e visti pochissimo. [...] Quando è morto, e morto in quel modo, mi sono sentito straziato e solo, tanto più solo. Dicevamo quasi le stesse cose, ma io sommessamente. Da quando non c'è lui mi sono accorto, mi accorgo, di parlare più forte².

¹ L. Sciascia, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Opere*, vol. II, *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. I, *Inquisizioni e Memorie*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2014, p. 1057.

² L. Sciascia, D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981, pp. 68-69.

«Quasi» le stesse cose, corregge ora, e la limitazione sembra opportuna, perché Sciascia non condivide di Pasolini il populismo prima entusiasta e poi luttuoso; resta per tanta parte al di qua di quella che potremmo chiamare la barriera di un estetismo naturalista, secondo cui è lecito celebrare taluni aspetti arcaici del costume, con un ultimo e più contraddittorio comporsi di struggimento amoroso e abiura viscerale quando su una scena già accentuatamente idealizzata irrompe la modernità. A lasciarlo freddo è in altri termini una vitalità straordinaria come quella di cui si rende interprete Pasolini, ma vocata buiamente («inevitabilmente», dice nell'*Affaire Moro*) all'autodistruzione.

Discorda, Sciascia, nel giudizio da esprimere riguardo al referendum sul divorzio: per il casarsese a tutto vantaggio dei ceti edonisti e medioborghesi suscitati dal nuovo potere permissivo, per lo scrittore di Racalmuto un punto fermo a vantaggio della laicità italiana. Più drastica è poi la sua avversione al fronte cattolico, riformato o conservatore; e netta, senza attenuanti, la ripulsa per la strategia del compromesso storico, alla quale Pasolini sembra ripensare in chiave possibilista nella tarda primavera del 1974, subito dopo la crisi energetica e il rischio di un crollo economico generalizzato. Scrive, nell'articolo *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*:

Vorrei che i miei attuali contraddittori di sinistra comprendessero che io sono in grado di rendermi conto che, nel caso che lo Sviluppo subisse un arresto e si avesse una recessione, se i Partiti di Sinistra non appoggiassero il Potere vigente, l'Italia semplicemente si sfascerebbe; se invece lo Sviluppo continuasse così com'è cominciato, sarebbe indubbiamente realistico il cosiddetto «compromesso storico», unico modo per cercare di correggere lo Sviluppo, nel senso indicato da Berlinguer³.

Un compromesso, ribadirà altrove, a cui pensare con disincanto, anche se da intendersi come una sorta di «alleanza» tra due Stati confinanti, o tra due Stati incastrati l'uno nell'altro⁴.

Non sono che esempi, utili a suggerire una inevitabile altalena di consonanze e di sottaciute divaricazioni nel discorso civico formu-

³ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), p. 316.

⁴ Ivi, p. 365.

lato nel corso degli anni dai due intellettuali; ne deriva una tela di sintonie profonde, ma anche di cautele critiche, che varrebbe la pena di esaminare con maggiore sistematicità, in uno studio appropriato. Per intanto un dato conviene sottolineare: il radicalizzarsi della polemica sciasciana nel quinquennio circa che va dalla metà degli anni settanta ai primi della decade seguente; vale a dire tra *La scomparsa di Majorana*, la disputa veemente sul cosiddetto nikodemismo, ossia sul coraggio e la viltà degli intellettuali italiani dinnanzi al terrorismo, quindi *L'affaire Moro* e i lavori della commissione parlamentare riguardo al rapimento e uccisione del presidente democristiano. In questo arco di tempo, davvero Sciascia intensifica la disputa civile, e parla a voce più alta, rimediando in cuor suo, e forse forzando un carattere schivo, all'assenza di un mattatore-monitore di primo piano come Pasolini, del quale intende riprendere i modi della pubblica contesa e la missione interrotta.

Siamo con ciò al cuore del problema che intendiamo dibattere. Il ruolo di polemista civico necessita di una salda retorica argomentativa, di una adeguata strategia per rendersi autorevole. Nel nostro caso, si tratta di *affrontare da intellettuale letterato un insieme ampio di temi che letterari non sono*: il consumismo, l'aborto, il divorzio, il dilagare degli episodi terroristici, gli assetti politici del paese, o ancora la droga, gli esiti corruttivi della televisione, la delinquenza. E di farlo, esplicitando in modo chiaro, oppure concretamente, nella prassi scrittoria, a quale titolo e con quali prerogative specifiche si prende la parola, così da rendersi acuminato censore del potere e dei costumi contemporanei.

In termini generali il carisma di un letterato, ossia l'ampiezza del credito che siamo disposti a concedergli in quanto professionista della parola scritta, discende da un insieme di risorse tecniche e psichiche quanto mai diversificato: abilità locutive e disposizioni fantastiche, in prima istanza, ma anche talento psicologico, ordinamento efficace dei materiali, cognizione dei fatti e degli ambiti in cui si sono svolti, metodi adeguati a interpretarli, visioni sintetiche del mondo. Sono attributi di questa natura a motivarne la superiorità di *status* rispetto alla platea dei lettori, a costituirne in modo vario le fonti di autorevolezza⁵.

⁵ L'espressione «fonti di autorevolezza» è qui usata nel senso del fondamentale studio di M. Barenghi, *L'autorità dell'autore*, Lecce, Milella, 1992 (2^a ed., con prefazione di F. Brioschi, Milano, Unicopli, 2000).

Tra queste fonti, d'altra parte, viene utile distinguere ciò che rinvia a un dominio latamente espressivo, fondato sulla lingua e sulla capacità di costruire per suo tramite universi letterariamente qualificati; e ciò che appartiene a una pluralità di saperi, acquisiti attraverso l'esperienza diretta o lo studio, da cui sorgono discorsi a carattere referenziale, in larga misura verificabili al di fuori del testo che li veicola. Insomma, da un lato fonti di autorevolezza particolarmente necessarie per una perorazione ad alto gradiente estetico, e dall'altro fonti di autorevolezza irrinunciabili quando si tratta di opere a carattere documentario.

Pasolini, per parte sua, si muove a raggiera, toccando ora l'uno ora l'altro aspetto della questione. Svariati sono le tecniche a cui ricorre e i fondamenti concettuali che ne sorreggono la scrittura corsaro-luterana, anche se due sembrano avere un peso preminente: l'attitudine congenita dell'intellettuale letterato a perlustrare i fenomeni più riposti dell'essere collettivo, trame eversive incluse, derive sociali, eclissi di civiltà, e, come presupposto necessario, più e più volte ribadito, l'assoluta indipendenza da qualsiasi potere o consorceria politica.

Giova in proposito rileggere un celebre articolo, *Il romanzo delle stragi*, del 14 novembre 1974, forse il più drammatico dell'intero *corpus* corsaro-luterano. Nell'estate di quell'anno si è a lungo vociferato circa un possibile colpo di mano militare; intanto ingrossa il tributo di sangue che da Piazza Fontana conduce a Peteano, alla questura milanese in via Fatebenefratelli, sino a Piazza della Loggia e al treno Italicus. Nell'evocare tanti orrori, il poeta di Casarsa ricorre a un impianto retorico semplice e martellante, basato com'è su una tesa, ossessiva anafora: «Io so. Io so i nomi dei responsabili [...]. Io so i nomi del "vertice" che ha manovrato [...]. Io so i nomi di coloro che, tra una messa e l'altra, hanno dato le disposizioni e assicurato la protezione politica [...]. Io so tutti questi nomi [...]»⁶.

Anche se impostato su un controllatissimo sensazionalismo, l'articolo trova una temporanea risoluzione quando l'estensore ammette una contingente ma non remissiva inadeguatezza dinnanzi al compito giuridico e legale che si è assunto: «Io so», aggiunge, «ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi». Da dove gli viene dunque

⁶ Qui e di seguito, cfr. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 362-363.

tanto fervore militante nel denunciare le trame occulte che lacerano il paese? E da dove discende il coraggio di alludere a personalità di governo che queste medesime trame coprono o addirittura promuovono? La risposta ci riporta al centro del nostro discorso circa l'autorevolezza e l'autoinvestimento di ruolo dell'umanista letterato. In questo modo prosegue l'articolo:

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere.

Le prerogative di legittimità trovano così una sintesi quanto mai efficace e fascinosa. *L'uomo di lettere costitutivamente sa*, perché legge, si informa, coordina i fatti sparsi della cronaca conferendo loro una logica irrefutabile; soprattutto immagina, supplisce con le risorse del mestiere e attraverso il dono di una visione divinatoria alle inerzie di una realtà che si occulta. Ma non basta ancora, perché di intellettuali ve n'è di molti tipi, anche rimanendo nell'alveo umanista che stiamo considerando. Avrà dunque il giusto titolo per denunciare gli aspetti più sordidi della congiuntura politica e sociale «chi non solo ha il necessario coraggio ma, insieme, non è compromesso *nella pratica* col Potere, e, inoltre, non ha, per definizione, niente da perdere». E poco oltre, con orgoglio distintivo: «è proprio la ripugnanza ad entrare in un simile mondo politico che si identifica col mio potenziale coraggio intellettuale a dire la verità [...]. Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia».

Sciascia sin qui sembra disporsi in modo analogo, e fa visibilmente tesoro delle osservazioni avanzate dal collega. È ben vero che il lemma «intellettuale», così frequente alla penna del bolognese, gli è sgradito, e che nell'*Affaire Moro* gli preferisce il settecentesco «uomo di lettere», o il più esteso ma anche più insidioso «uomo di immaginazione», come appare in una densa intervista del medesimo periodo: «Non è difficile, a un uomo di immaginazione, farsi una immagine del capo, o di uno dei capi delle BR. Magari non corrisponderà alla vera: ma è probabile, probante e coerente rispetto ai dati su cui

l'immaginazione si fonda»⁷ (magia del fraseggiare sciasciano: l'aggettivo tribunalizzato, «probante», inserito in un *tricolon* ascendente-discendente, e da riferirsi non già a una verità nascosta, ma appunto all'ordine dell'immaginario). Tuttavia anche a queste latitudini la sostanza del discorso non cambia, e rispondendo al giornalista e politologo Giorgio Bocca, che nel volume *Il terrorismo italiano*, del 1978, gli riconosce il merito di essere giunto «per intuito di letterato» alla verità, lui, tra pochissimi altri: che cioè le BR erano ben rosse e consapevolmente rivoluzionarie; così ha modo di precisare:

Che cosa è l'intuito di un letterato? Sarà magari la capacità di arrivare a una sintesi facendo almeno delle analisi, di cogliere e di rappresentare in sintesi – per stati d'animo, per simboli, per emblemi – quella che Machiavelli chiamava «la verità effettuale delle cose». Ma non può esser tutto. Ci deve essere una condizione perché una simile capacità possa essere esercitata sui fatti dell'oggi, sulla greve materia della storia quotidiana: ed è l'indipendenza, l'isolamento, il nessun legame con qualsiasi forma di potere comunque costituito, l'indifferenza ad ogni ricatto economico, ideologico, culturale, sentimentale persino⁸.

Si è dedicata sinora un'attenzione troppo scarsa a un titolo come *Scritti corsari*, che invece ha una valenza strategica, periodizzante. L'aggettivo rimanda un'immagine di indipendenza radicale, di guerreggiamento privato, sciolto da osservanze di partito e da vincoli sovraordinati; e vale da etichetta nobilitante per l'intero fronte dei letterati polemisti riaffacciatisi numerosi alla ribalta nel corso degli anni settanta: da Pasolini a Sciascia, a Testori, a Eco, a Parise, e ancora Arbasino, Manganelli, Moravia, Carlo Cassola con i ripetuti interventi antimilitaristi, Salvatore Satta per il nutrito mannello di editoriali apparsi su «Il Gazzettino» di Venezia. È anzi questo il denotato più netto, più limpidamente post-gramsciano, che rende lecito parlare di un secondo impegno, specifico e ulteriore rispetto all'*engagement* del dopoguerra. Ognuno degli scrittori messi in elenco, a questi patti, procedeva controcorrente, si emancipava da retaggi ideologici pregressi avventurandosi in mare aperto: sì che la nozione di eresia, di intellettuale eretico, a cui si intitola il presente

⁷ L. Sciascia, T. Zermo, *Saremo perduti senza la verità*, intervista «La Sicilia», 14 agosto 1978, ora in L. Sciascia, *La palma va a nord*, Milano, Gammalibri, 1982², p. 63.

⁸ Id., *Nero su nero*, cit., p. 1112.

convegno, sembrerebbe quantomeno da specificare, oppure da rendere più comprensiva: e depotenziata.

Certamente entro la schiera dei nuovi polemisti Pasolini spicca, ed è gratificato a tutt'oggi di un alone persino mitico, leggendario, in quanto combattente senza remore, disposto a gettare cuore e intelligenza oltre l'ostacolo. Rimanendo sul piano del metodo, tuttavia, egli sa rendersi autorevole per una netta apertura alle scienze sociali e del linguaggio, fornendo così un esempio ad altri e analogamente agguerriti commentatori (Arbasino, Eco). Nei suoi articoli si assiste a un intenso e quasi convulso amalgamarsi di semiologia, antropologia, sociologia, di storia delle religioni, psicanalisi ortodossa e nuova; a un rifondersi spettacolare di discipline ancora vergini o semivergini per il destinatario medio, frutto di letture onnivore e magari mal sistemate, ma che lo sollevano in ogni caso all'altezza dei tempi, determinandone anche da questo punto di vista il carattere inconfondibile.

Si aggiunga a tutto ciò la pienezza delle esperienze che lo hanno indotto a scrivere: «Io – spiega a Calvino nell'estate del 1974 – come il dottor Hyde [*sic*] ho un'altra vita. Nel vivere questa vita, devo rompere le barriere naturali e innocenti di classe. Sfondare le pareti dell'Italietta, e sospingermi quindi in un altro mondo: il mondo contadino, il mondo sottoproletario e il mondo operaio»⁹. E in altro articolo apparso sul periodico «Tempo» nello stesso periodo:

A causa della mia vita personale, della scelta che ho fatto sul modo di trascorrere i miei giorni e di impiegare la mia vitalità e i miei affetti, fin da ragazzo ho tradito il modo di vita borghese (a cui ero predestinato). Ho trasgredito ogni norma e limite. *Ciò mi ha fatto fare esperienza – un'esperienza concreta, reale e drammatica – dell'universo che si estende sconfinato, sotto il livello della cultura borghese*¹⁰.

Abbiamo a che fare per l'occasione con un elemento spurio, empirico ed esistenziale, libidico e noetico, che Pasolini più volte richiama a conforto del suo polemismo aggressivo. Accanto all'autorità dell'autore, al magistero di letterato e al vantaggio che gli deriva dal possesso di sottili strumenti d'indagine, si dispone e anzi si sovrappone

⁹ Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 320.

¹⁰ Ivi, pp. 495-496 (corsivo nostro).

pone senza sosta una preminenza di indole prassistica, una dimestichezza con i temi oggetto di discorso, tale da avvalorare qualsiasi asserzione sul terreno di una effettualità incontrovertibile. Nei toni di una passione ormai giunta al tramonto, di uno strazio intimamente sofferto quanto esibito, Pasolini si affanna a ripetere che sa di cosa parla quando tratta dei costumi popolari e della loro ultima degradazione in senso consumistico e piccoloborghese: sa, conosce, perché giorno dopo giorno ne ha potuto avere un diretto documento.

D'altronde egli non è mai un semplice testimone dei processi degenerativi che viene stigmatizzando; e benché si atteggi volentieri a *voyant*, non sembra pago neanche nel ruolo di nunzio o profeta a cui si riconoscano attitudini divinatorie. Il suo non è un *io vedo* i guasti sociali che incombono, ossia l'omologazione, l'edonismo consumista, la devianza di massa; è un *io so perché li vivo*. Su una formula siffatta egli torna a battere con assiduità inesausta: «conosco anche – perché le vedo e le vivo – alcune caratteristiche di questo nuovo Potere ancora senza volto»; oppure: «il problema “italiano” non è stato neanche lontanamente affrontato. Ed è quello che io affronto. Perché lo vivo»¹¹. Dinnanzi alla platea dei lettori, Pasolini non cessa di esibire un'autorità locutiva che gli deriva dalle tante cose viste e sperimentate, patite, ricordate; dal vivo contatto con un *ethos* popolare di cui sa cogliere insieme la prorompente energetica di un tempo e la presente miseria.

Ciò non significa che il poeta delle *Ceneri* respinga in secondo piano la propria condizione di umanista letterato, in base alla quale prende pubblicamente la parola e che gli consente di esprimere giudizi non letterari a profitto dell'intera comunità nazionale: significa piuttosto che dell'umanista letterato egli percepisce con chiarezza la crisi e la fragilità contingente. Se l'evo contemporaneo, scientifico ed economico, tecnologico e operazionista, erode progressivamente le funzioni pubbliche dell'uomo di lettere, si tratterà sì di ampliare il bagaglio dei saperi utili all'inchiesta, di stringere come mai prima il vincolo fra teoria sociale e prassi quotidiana, però senza impoverire di attributi civici una figura magari a rischio di marginalità, ma integra e pur sempre disponibile al conflitto delle idee.

Se qui giunti consideriamo Sciascia, e *L'affaire Moro* in particola-

¹¹ Ivi, pp. 314, 346.

re, apice e compendio di un *engagement* ininterrotto negli anni, dobbiamo riconoscere che altro e inassimilabile è il procedimento per ottenere udienza presso i lettori. A confronto con la multistrategia di Pasolini, impetuosa e convergente, intensa, spiazzante, la metodica del siciliano condivide sì un presupposto di superiorità umanistica, deponendo però i molti sostegni periferici di cui quella sapeva avvalersi. Il suo *polemos* acuminato non cede in nulla al paragone, ma sembra più incline all'escavazione documentaria secondo i modelli forniti da Voltaire, Verri, Manzoni; se non a una libera attitudine filologica, all'eruditismo archivistico, nella convinzione che nelle antiche come nelle recenti carte risieda una verità che solo la parola espressiva è in grado di ripristinare appieno.

A muovere Sciascia, che pure ai tempi delle *Parrocchie di Regalpetra* aveva battuto la strada dell'etnologia e del sociologismo pauperista, è ora un convincimento misto, insieme tradizionalistico e reattivo, dinnanzi al retrocedere della cultura a patrimonio insignificante e dozzinale. Letterato, per Sciascia, è colui che non solo scrive libri, ma li frequenta a titolo di gratuita edificazione personale, che fa del proprio *otium* una pratica intrinsecamente meritoria e distinta. Dice, nel corso di un'intervista rilasciata nel 1980:

Sono un conservatore: ma nel senso che voglio conservare il meglio. [...] La letteratura, il fare letteratura: il riposo, quell'ozio attivo di cui sono capaci i popoli mediterranei. La conoscenza, il sapere le cose; e il riconoscimento che ha maggiore merito chi più sa, e che agisce in funzione di quello che sa¹².

È questa una convinzione che si riflette bene nel *pamphlet* dedicato al rapimento e uccisione del politico democristiano, così commisto di ermeneutiche personali e di slarghi enciclopedici, memoriali, librari in ultima istanza: di aderenze intensive alla parola attestata nei documenti e di rimandi continui a una realtà in attesa di finale disvelamento.

Detto in breve, sembra utile distinguere nell'*Affaire Moro* una duplice filiera di accorgimenti argomentativi: da un lato, fonti di autorevolezza interna, e relative alla maestria retorica del *pamphlétaire*; dall'altro, fonti di autorevolezza esterna, vale a dire la convocazione

¹² L. Sciascia, *I panni di Voltaire*, «la Repubblica», 10 settembre 1980, ora in Id., *La palma va a nord*, cit., p. 269.

sulla pagina di una fittissima sequenza di altri autori e opere che devono avvalorarne la dizione rivelatrice.

Vediamo dapprima la componente "interna". L'incisività memorabile del libello sciasciano risiede anzitutto in una pluralità di attributi prestigiosi, che sono tra i più tipici della letteratura e delle sue istanze espressive. *L'elocutio*, intanto, ossia l'accuratezza stilistica, rivolta a un ideale di comunicatività larga ma essenziale, solennemente perentoria. Ad essa va senz'altro aggiunta la *dispositio*, giacché solo in senso molto lato il testo organizza i materiali documentari secondo il loro apparire cronologico. In realtà le ventuno lasse prosastiche di cui si compone il volumetto contemplanò antefatti e divagazioni plurime: la passeggiata, l'etica carceraria brigatista, il sospetto che l'intero dossier Moro sia già compiuta opera d'invenzione; a cui va poi aggiunto un congedo imputabile di circolarità insidiosa. L'ampia citazione borgesiana che suggella il volume: «il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre *un'altra* soluzione, la vera», ha tutti i crismi di una trappola testuale, rinvia a un esito dell'indagine sempre diverso e sfuggente¹³.

D'altronde, affinché vi sia racconto, se non addirittura romanzo, occorrono ingredienti plurimi e di efficacia canonica: un grande personaggio, anzitutto, e magari un ritratto scolpito con mano sicura, che nulla conceda a patetismi e agiografie di circostanza. È quanto troviamo con dovizia di bilanciamenti e di sfaccettature nel quarto capitolo, là dove *l'inventio*, ossia il resoconto artistico, inizia visibilmente a prendere quota. Un ritratto, è da precisare, a cui consegue sull'asse delle trasformazioni una vera e propria *metanoia* del personaggio, che da uomo di potere si scopre «uomo solo», abbandonato dal Potere ma anche capace di esecrarlo. E infine l'ultima tappa, che da «uomo solo» lo conduce a uno *status* umilissimo eppure non renitente di «creatura», secondo l'immagine che il critico Giacomo Debenedetti volle anettere alla drammaturgia pirandelliana.

Debenedetti, Pirandello: con ciò siamo già affacciati sulla seconda questione che abbiamo messo sul tappeto. Basta considerare i tanti nomi di autori e opere che Sciascia addita al pubblico prescelto. È questo un caso per gran parte diverso, anche se non sorprendente, perché a derivarne è *un'esibizione di attendibilità attraverso il prestigio*

¹³ Id., *Opere*, cit., vol. II, t. I, p. 522.

altrui; mossa tipica del letterato che si fa *auctoritas* per tramite di una fonte esterna ma signoreggiata con maestria. Al di là di Poe e delle sue magie investigative, è da considerare la fitta rete di rinvii a Pellico e Settembrini, Tommaseo, a Cervantes, Calderón, Unamuno, e ancora Tolstoj, Canetti, Trilussa, Savinio, Moravia; vale a dire la ricca, eterogenea, sofisticata galleria di pari grado della quale l'onnivoro *pamphlétaire* si sente erede e prosecutore. Tra essi, una particolare importanza ricoprono senza dubbio Pasolini, Borges, Pirandello e sottotraccia Manzoni, trasformati in altrettante matrici discorsive: matrici, o teste di serie, capaci di avviare riflessioni che trascendono di molto la concretezza dei referti documentari predisposti per l'occasione.

Sensibile al richiamo di una *poiesis* creatrice, fonte inesausta di intuizioni e di plurimi significati, Sciascia in tal modo sembrerebbe depotenziare uno degli aspetti che maggiormente avvalorano e danno credibilità al *pamphlet*: intendiamo lo statuto referenziale del discorso, l'inoppugnabilità storica dei fatti presi in esame. E invece è nel preciso frangente che egli esibisce il più cospicuo certificato di autorevolezza riguardo a quanto sta porgendo in lettura. Se il caso Moro, come ribadisce a più riprese, denuncia nel suo decorso oscuro una conformazione intrinsecamente letteraria, non potrà essere che un umanista letterato a farsene interprete, con gli strumenti tipici della sua arte. Sorge così il primato assoluto, aprioristico, della parola letteraria intorno a un tema che letterario non è. La funzione-Borges, con il *Pierre Menard* e il conclusivo, anche prolisso rimando all'*Esame dell'opera di Herbert Quain*, ha anzitutto questo esito, di installare il polemistà siciliano in una posizione di superiorità statutaria rispetto ai commentatori concorrenti, politici o giornalistici o giudiziari che siano.

Non sono che spunti, prese di posizione indubbiamente fasciose, a cui Sciascia non fece seguire un sicuro svolgimento, né dal punto di vista romanzesco né da quello metodologico. Ma certo è che tra 1978 e 1979, ossia tra *L'Affaire Moro* e *Nero su nero*, egli pare ribaltare a tutti gli effetti la propria concezione della letteratura, che da strumento tra altri per interpretare il reale diviene «la più assoluta forma che la verità possa assumere», se non addirittura, con ripresa dal borgesiano *Il sogno di Coleridge*, un principio intramontabile e generatore di mondi:

E allora: che cos'è la letteratura? Forse è un sistema di «oggetti eterni» (e uso con impertinenza questa espressione del professor Whitehead) che

variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono, si eclissano, tornano a splendere e ad eclissarsi – e così via – alla luce della verità. Come dire: un sistema solare¹⁴.

Noi in definitiva possiamo ragionevolmente mettere accanto Pasolini e Sciascia nel loro appassionato contendere civico. Ma non si tratta di un mero sodalizio a distanza, o di un ruolo che in Sciascia si rilancia e si rafforza con un'oltranza protagonista dopo la scomparsa del poeta di Casarsa. Si tratta se mai di un bordeggiare idiosincratico, di un ricalco altamente personalizzato per quanto riguarda le funzioni pubbliche esercitate. Ciò a cui assistiamo, invero, è un procedimento inverso: l'uno, Pasolini, prende il patrimonio tradizionale del letterato e con energia centrifuga lo dilata a un insieme complesso di occorrenze empirico-esistenziali e di discipline; l'altro, Sciascia, si attesta più tradizionalmente su una strategia centripeta, che non cessa di ribadire la nodalità della parola letteraria per attingere a un culmine di verità storica e sociale. Ambedue gli scrittori hanno avuto un impatto salutare presso il pubblico italiano, di cui davvero e per un periodo cruciale hanno promosso l'autocoscienza. Non, tuttavia, nel senso di uno stringente parallelismo; non per ciò che riguarda le mentalità e le attitudini profonde.

¹⁴ Id., *Nero su nero*, cit., pp. 1113, 1109.

SCIASCIA LETTORE DI PASOLINI,
PASOLINI LETTORE DI SCIASCIA

Quando Furio Colombo, nel pomeriggio del 1° novembre 1975, incontra Pasolini nella sua casa all'EUR per quella che sarebbe stata la sua ultima intervista, lo scrittore ha in mano *La scomparsa di Majorana*, fresco di stampa – era uscito in volume in ottobre – e la conversazione prende avvio proprio con un suo commento al testo di Sciascia:

È bello, è bello il Majorana di Sciascia. È bello perché ha visto il mistero ma non ce lo dice, hai capito? C'è una ragione per quella scomparsa. Ma lui sa che in questi casi un'indagine non rivela mai niente. È un libro bello proprio perché non è una indagine ma la contemplazione di una cosa che non si potrà mai chiarire¹.

Dichiarazioni che da un lato attestano la continuità delle letture sciasciane da parte di Pasolini, dall'altro l'originalità e la pregnanza dei suoi giudizi, rilevabili in tutti gli interventi che ha dedicato nel tempo allo scrittore siciliano: tali interventi sono tutti conosciuti, come pure le pagine che Sciascia gli ha riservato a sua volta², tuttavia

¹ F. Colombo, «Oggi sono in molti a credere che c'è bisogno di uccidere». *L'ultima intervista di Pier Paolo Pasolini destinata a «Tuttolibri»*, «Stampa Sera», 3 novembre 1975; è l'annuncio dell'intervista che sarà pubblicata su «Tuttolibri» l'8 novembre, con il titolo *Siamo tutti in pericolo*, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), pp. 1723-1730.

² Acuto ed esaustivo, in particolare, il saggio di G. Traina, «Un vero, forte e commosso senso di fraternità». *A proposito di Sciascia e Pasolini*, in R. Cincotta, M. Carapezza (a cura di), *Il*

ripercorrerli in questa sede potrà valere a richiamarne i termini, ricorrendo il più possibile alla viva voce, per così dire, dei due scrittori.

Sarà da ricordare preliminarmente che, mentre Pasolini, a partire da *Favole della dittatura*, distende le proprie osservazioni di lettore in recensioni “canoniche”, Sciascia fa filtrare le analisi e valutazioni all’interno piuttosto di pagine saggistiche di vario argomento, mentre ulteriori indicazioni di lettura entrambi hanno affidato alle lettere che si sono scambiati nel tempo.

Proprio le lettere consentono di ripercorre sistematicamente i loro rapporti e di identificarne le scansioni principali, che si potrebbero riassumere in tre fasi: una prima, di particolare intensità, dagli inizi degli anni cinquanta al 1956, su cui, in questa sede, ci si tratterà più a lungo, per la ricchezza e l’interesse delle attestazioni; una seconda, tra il 1957 e i primi anni settanta, di attenzione reciproca “a distanza”; infine una ripresa tra il 1973 e il 1975 e, soprattutto, una cospicua appendice postuma da parte di Sciascia.

I primi contatti tra i due scrittori avvengono, com’è noto, grazie a Mario dell’Arco, che, dopo un apprezzato intervento di Sciascia sulla propria poesia³, avvia un rapporto di amicizia e di collaborazione con lui e propizia l’edizione delle *Favole della dittatura* presso Bardi, già suo editore, seguendone la realizzazione con molta cura. È ancora lui a segnalare a Pasolini il volumetto sciasciano⁴, a proposito del quale i due giovani scrittori iniziano a scriversi nel gennaio del 1951 (si incontreranno qualche mese dopo, se Sciascia

piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo, Milano, La Vita Felice, 1998, pp. 9-24; cfr. anche P. Milone, *Sciascia: memoria e destino. La musica dell’uomo solo tra Debenedetti, Calvino e Pasolini*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2011, pp. 11-89. Molte informazioni si leggono anche nelle *Note ai testi*, a cura di P. Squillaciotti, dell’edizione Adelphi delle opere dello scrittore siciliano: L. Sciascia, *Opere*, vol. I, *Narrativa. Teatro. Poesia*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012; Id., *Opere*, vol. II, *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. I, *Inquisizioni e Memorie*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2014; Id., *Opere*, vol. II, *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. II, *Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2019.

³ Id., *Un poeta romanesco. Mario dell’Arco*, «*Sicilia del Popolo*», 1° dicembre 1949: si veda in merito P. Squillaciotti, *Note ai testi. Favole della dittatura*, in Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, p. 1704; F. Onorati, *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia fra Pasolini e dell’Arco*, Milano, La Vita Felice, 2003, pp. 103-109; L. Sciascia, M. dell’Arco, *Il «regnicolo» e il «quarto grande». Carteggio 1949-1974*, a cura di F. Onorati, prefazione di M. Teodonio, postilla di M. Fagiolo dell’Arco, cura redazionale di C. Marconi, Roma, Gangemi, 2015, pp. 3-7.

⁴ Si vedano le lettere di dell’Arco a Sciascia in data 14 dicembre 1950 e 6 gennaio 1951, ivi, pp. 57, 61.

esprimerà la propria soddisfazione per aver finalmente conosciuto il suo interlocutore in una lettera del 3 aprile del medesimo anno)⁵: la recensione, con il titolo *Dittatura in fiaba*, comparirà su «La libertà d'Italia», quotidiano romano, e sarà molto apprezzata dall'autore, che la ricorderà in più occasioni come punto d'avvio della loro amicizia, sottolineando come Pasolini avesse già intuito, in quel primo libretto, quanto lui avrebbe scritto in seguito, ma evidenziando anche come il suo giudizio finale non fosse propriamente «di entusiasmo ma di limitazione»⁶.

In effetti, il discorso di Pasolini sulle «squisite favole» (così nella lettera del gennaio 1951) è articolato: l'autore esordisce evocando, con l'occasione offerta dal libretto, la sensazione di freddezza comunicata a suo tempo a lui giovane ginnasiale dalle favole di Fedro, «gelide, inammissibili, pedanti, e, saremmo tentati subito di dire, metafisiche»; il senso di una simile essenzialità e astrazione sarebbe divenuto chiaro più tardi, con la lettura delle moderne fiabe di Pancrazi, Trilussa e dell'Arco⁷, che ne avrebbero portato a termine il processo di poetizzazione, attingendo a un «moralismo senza oggetto», al «gusto della satira pura nel proprio alone poetico, di sapore metafisico». Anche Sciascia, a suo parere, si pone nella medesima direzione, perché isola nel vuoto della pagina la dittatura e il servilismo, contro cui «incide le sue tavolette», scolpendole in forme luminose e secche insieme, in una condanna di quei «tempi di abiezione» con «un gusto della forma chiusa, fissa, quasi ermetica: che a quei tempi era proprio uno dei rari modi di passiva resistenza». Fatti i nomi di due possibili riferimenti siciliani, «la parola ferma» di Quasimodo e «la discorsività amara e pungente» di Brancati, Pasolini giunge all'icastica conclusione che lo stesso

⁵ Le lettere di Sciascia sono custodite dall'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti presso il Gabinetto G.P. Viesseux di Firenze (Fondo Pier Paolo Pasolini), d'ora in avanti indicato con la sigla ACGV; ringrazio Graziella Chiarocci, Anna Maria Sciascia, Laura Sciascia e Vito Catalano per avermi permesso di consultarle. Ringrazio anche la direttrice del Gabinetto Viesseux, Gloria Manghetti, e il personale dell'Archivio Contemporaneo per la collaborazione. Così scrive Sciascia a Pasolini, in data 3 aprile 1951: «Insieme ai più fervidi ringraziamenti, Le esprimo il piacere per averLa finalmente conosciuta», IT ACGV PPP.I.1064.3.

⁶ *Sciascia: Ero il solo con cui potesse parlare*, «L'Ora», 3-4 novembre 1975, poi in L. Sciascia, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Opere*, cit., vol. II, t. I, pp. 1056-1057.

⁷ G. Traina, «Un vero, forte e commosso senso di fraternità», cit., p. 10, segnala la peculiarità di un simile accostamento di un testo in lingua e testi dialettali, suggerendo che possa trattarsi di «un omaggio ammiccante a questo "giro" di interessi dialettali comuni».

Sciascia avrebbe citato nella già ricordata rievocazione dell'inizio della loro amicizia:

L'elemento grave, tragico della dittatura ha grande parte in queste pagine così lievi, ma è trasposto tutto in rapidissimi sintagmi, in sorvolanti battute che però possono far rabbrivire [...]. Ma anche questi improvvisi bagliori, queste gocce di sangue rappreso, sono assorbiti nel contesto di questo linguaggio, così puro che il lettore si chiede se per caso il suo stesso contenuto, la dittatura, non sia stata una favola⁸.

Proprio nelle parole conclusive lo scrittore siciliano aveva individuato la nota critica cui si è accennato, data la riconosciuta preferenza del recensore «per un linguaggio meno puro, più urgente e rovente»; ma emerge anche, in questa valutazione, l'elemento che risulterà centrale e originale nelle successive letture pasoliniane dei suoi testi: l'attenta considerazione dello stile, delle scelte scrittorie, in cui sarà di volta in volta sottolineata l'eleganza, pur nell'essenzialità del dettato, la forte componente poetico-letteraria, scelte originariamente combinate, qui, con la profondità dei contenuti.

La rilevazione di un particolare impasto stilistico, di una peculiare «poeticità realistica» è anche al centro della nota che Pasolini dedica, un anno più tardi, ai versi di *La Sicilia, il suo cuore*, pubblicati ancora presso Bardi nel 1952: avrebbe dovuto essere una recensione per la rivista «Letteratura», come attestano le lettere pasoliniane, che parlano di un testo già proposto a Ferruccio Ulivi e da questi tenuto in sospenso in attesa di ottenere alcune liriche da affiancarvi, e alla fine rimasto inedito⁹.

Due le dimensioni che il critico individua nella Sicilia delle liriche sciasciane, l'una naturalistica e l'altra letteraria, con esiti da un lato di ordine realistico e dall'altro di impianto antidocumentario,

⁸ P.P. Pasolini, *Dittatura in fiaba*, «La libertà d'Italia», 9 marzo 1951, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. I, Milano, Mondadori, 1999 («I Meridiani»), p. 340.

⁹ Id., *Sciascia, Conti, Cavani* (1952, inedito), ivi, pp. 426-428: anche in questo caso è dell'Arco a proporre a Pasolini di recensire il volumetto, cosa che quest'ultimo farà con sollecitudine, come attesta nella lettera a Sciascia dell'11 maggio 1953; cfr. Id., *Lettere 1940-1954 con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 572. Cfr. anche W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 2897-2898, e P. Squillacioti, *Note ai testi. La Sicilia, il suo cuore*, in Sciascia, *Opere*, cit., vol. I, pp. 1994-1999.

espressivo: il desiderio di usare una lingua *diretta*, atta a esprimere una «visione *diretta*, appunto, e virile del mondo nella sua realtà pratica» – esigenza, questa, riportata al gusto postbellico – sfocia allora in «qualche stilizzazione sensuale-espressionistica» e «crepuscolare-sentimentale» – che evidenziano invece il permanere di una «formazione anteguerra», con puntuali riferimenti, da parte del recensore, a fonti quali «Baudelaire e Mallarmé, visti dopo Apollinaire, e tutta la recente tradizione italiana del dominio linguistico fiorentino tra la “Ronda” e “Solaria”». Dunque, già prima delle *Parrocchie di Regalpetra*, in cui tali ascendenti letterari verranno riproposti, Pasolini dimostra di aver individuato le diverse componenti del primo realismo sciasciano.

In questo medesimo periodo, altre iniziative vedono i due amici misurarsi ancora con testi poetici: infatti, proprio nel 1952 Pasolini pubblica presso Guanda, insieme a Mario dell’Arco, l’importante antologia *Poesia dialettale del Novecento* e nel medesimo anno Sciascia cura per l’editore Salvatore Sciascia la raccolta *Il fiore della poesia romanese*¹⁰. Le due opere si pongono al centro di un periodo di intensa collaborazione a tre fra Pasolini, Sciascia e dell’Arco, intorno alle riviste dell’archiane «Orazio» e «Belli» e a «Galleria», di cui lo scrittore siciliano diviene direttore nel 1950 e a cui dedica un costante impegno in questi anni.

Le due antologie dialettali rappresentano una sorta di punto d’arrivo della collaborazione su questo versante: Pasolini si avvale infatti delle competenze di Sciascia per la sezione dei poeti siciliani e per la parte relativa della sua introduzione nella *Poesia dialettale del Novecento*, mentre a sua volta stende la Premessa al volume approntato da Sciascia; dell’Arco partecipa poi a entrambe le imprese, non senza incomprensioni con Pasolini, che si lamenta in alcune lettere della sua scarsa partecipazione ai lavori per la *Poesia dialettale del Novecento*, e invece come suggeritore di strategie editoriali per *Il fiore della poesia romanese*: si apprende infatti dalle lettere che è lui a suggerire all’amico siciliano di rinunciare a un’antologia a tutto campo della poesia romanese, già in cantiere presso Guanda e affidata

¹⁰ L. Sciascia, *Il fiore della poesia romanese* (Belli, Pascarella, Trilussa, dell’Arco), premessa di P.P. Pasolini, Caltanissetta, Sciascia, 1952; M. dell’Arco, P.P. Pasolini (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento con versioni a piè di pagina*, introduzione di P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952.

alle cure di Giacinto Spagnoletti, e di optare piuttosto per una scelta di quattro “grandi”, Belli, Pascarella, Trilussa e lui stesso¹¹.

Lo sfondo a cui un simile incrocio di collaborazioni riporta è il comune interesse per la poesia in dialetto e per la poesia popolare¹²; per quanto riguarda *Il fiore della poesia romanesca*, colpisce la conoscenza ampia e approfondita della letteratura in dialetto romanesco che vi dimostra il giovane scrittore siciliano, da riportare in parte ai suoi gusti di lettore onnivoro e in parte alla formazione presso l'istituto magistrale di Caltanissetta, con un professore come Giuseppe Granata, che presentava ai suoi studenti non solo i grandi classici ma anche Belli e Pascarella¹³. Tale competenza e, più in generale, la conoscenza della discussione critica, oltre che della letteratura e della poesia non solo italiane, emerge nei “cappelli” che Sciascia premette alle quattro sezioni dell'antologia, interessanti anche per il procedere dell'argomentazione, da saggista-scrittore, pronto a «cogliere somiglianze, instaurare paragoni tra fatti, personaggi, istituzioni culturali, politiche e giuridiche di epoche diverse»¹⁴.

La *Premessa* di Pasolini conferma lo stretto rapporto tra questo volume e *La poesia dialettale del Novecento*, nella cui *Introduzione* per altro è richiamata esplicitamente, così come appaiono parallele le valutazioni relative ai poeti ivi antologizzati, nell'analogha preferenza per Belli, *in primis*, per «la capacità di passaggio dall'essere in un ambiente [...] all'esistere, in un ambiente, fino a renderlo oggettivamente visivo, acustico»¹⁵, e poi per dell'Arco, rispetto a Trilussa e Pascarella. Il critico condivide dunque la linea di fondo seguita da Sciascia, che punta su Belli «in funzione di una unità della letteratura

¹¹ Cfr. le lettere di dell'Arco a Sciascia in data 13 e 19 agosto 1951, in Sciascia, dell'Arco, *Il «regnicolo» e il «quarto grande»*, cit., pp. 74-75.

¹² Accanto a questa iniziativa, andrebbero infatti ricordati i numerosi articoli che Sciascia dedica in varie sedi, in questi primi anni cinquanta, alla poesia dialettale, alla quale nel 1954 è riservato anche un numero di «Galleria», iv, 2-3, maggio 1954, a cura di F. Ulivi, con piccola raccolta antologica, di cui Sciascia parla a Pasolini nella lettera in data 22 gennaio 1954, IT ACGV PPP.I.1064.30.

¹³ Come ricorda Franco Onorati in Sciascia, dell'Arco, *Il «regnicolo» e il «quarto grande»*, cit., p. 18, nota 11.

¹⁴ A. Verri, *Per la giustizia in terra. Leonardo Sciascia, Manzoni, Belli e Verga*, prefazione di R. Ricorda, Piove di Sacco, Art&Print, 2017, p. 160: a questo testo si rinvia anche per un approfondimento del rapporto tra Sciascia e Belli.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Premessa*, in Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca*, cit., pp. IX-X (ora in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 420-425).

romanesca», riportabile alla tendenza della città a essere «nazione dentro la nazione», e vede in dell'Arco l'ultimo passo della fuga dal Belli rintracciabile nella letteratura romanesca novecentesca e insieme un ritorno proprio al magistero belliano: in conclusione, «la scelta di Sciascia, che fa di questo un libro così unitario, levigato, a tutto tondo, segue proprio questa costante Belli-dell'Arco; se si tien conto, insistiamo, che il bellianesimo di dell'Arco è colto, critico, con punte di squisitezze e qua e là di formalismo»¹⁶.

Per quanto attiene alla collaborazione di Sciascia alla *Poesia dialettale*, merita di essere rapidamente ricordato uno scambio di missive tra i due amici: la prima in cui lo scrittore siciliano si riferisce all'impresa è datata 2 marzo 1952 ed è forse la più lunga del carteggio; Sciascia risponde a una lettera di Pasolini, non rintracciabile nel volume einaudiano delle *Lettere*, chiarendo come avesse inteso la propria parte, e scusandosi per aver equivocato su quanto gli veniva chiesto: «io non ho saputo, finora, che non una scelta mi si richiedeva ma solo una raccolta ampia di testi». Aggiunge di essere pronto a rimediare, mandandogli altri materiali, senza operare appunto una scelta personale; esplicita però anche il proprio punto di vista in merito ai criteri di possibile antologizzazione:

Ho letto di ogni poeta (e, secondo l'antologia del De Simone, sono circa trecento) da tre a dieci poesie: consultando almanacchi, strenne, antologie e giornali. Se di ognuno avessi dovuto cercare e leggere tutti i libri, inutile dirLe che sarei rimasto stecchito di fatica.

Perché, tranne una mezza dozzina, dicono tutte le stesse cose e allo stesso modo: impersonale, grigio, estemporaneo. Travasano il sentimento d'amore dai canti popolari e ne fanno un vieto sentimentalismo; cantano la campagna nei più bolsi modi arcadici; diffondono un opaco pietismo sulla vita dei campi e delle zolfare. E Le dirò che se io dovessi assumere la responsabilità della sezione antologica relativa ai siciliani, senza rimorso sceglierei da Martoglio (solo per segnare un punto di partenza), da Guglielmino, Vann'Antò, Nicolosi-Scandurra e Guarnaccia: e lascerei cadere tutti gli altri, certo di non dover rendere conti alla Poesia¹⁷.

¹⁶ Id., *Premessa*, cit., pp. XII, XVI; cfr. Verri, *Per la giustizia in terra*, cit., pp. 157-163. L'ultima parte della *Premessa* (pp. xv-xvi) è ripresa, nei medesimi termini, nell'*Introduzione alla Poesia dialettale*, con esplicito rinvio in nota (cfr. P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 783-784).

¹⁷ E ancora: «In realtà non considero l'Ammanato un poeta dialettale: di fronte alle sue cose ho l'impressione che si tratti di poesia tradotta, nata in lingua e voltata in dialetto. Al De

Affermazioni che delineano una precisa idea, da parte di Sciascia, di che cosa debba essere la poesia in dialetto, un'idea che appare informata a una richiesta di vigoroso realismo¹⁸. Altri riferimenti al lavoro per l'antologia si leggono anche nelle lettere successive: ancora nell'ottobre del 1952 Pasolini ringrazia Sciascia delle informazioni che gli ha già mandato e gliene chiede altre, a proposito di alcuni poeti, tra cui Di Giovanni e Vann'Antò¹⁹.

Le lettere tra i due scrittori consentono di seguire da vicino anche un'altra impresa che li vede scambiarsi idee e collaborare attivamente: si tratta della pubblicazione de "i quaderni di «Galleria»", collana di brevi testi che Sciascia progetta, nel 1953, insieme all'editore Salvatore Sciascia e su suggerimento di Luigi Monaco: una «collezioncina» «che si affiancasse alla rivista e che uscisse con una certa regolarità in terne di volumetti dedicati, a somiglianza della rotazione triennale in agricoltura, alla poesia, alla prosa, all'arte. Tre volumetti ogni anno. Nove in tre anni». È lui stesso a ricordarne la nascita nell'introduzione alla nuova edizione, datata 1979, del volumetto proprio di Pasolini, *Dal diario (1945-47)*, e aggiunge di averne scritto subito all'amico, indicando anche nell'*Appennino* il testo che avrebbe visto «con tanto piacere» inaugurare l'iniziativa («per me non c'era dubbio dovesse entrare nella prima terna»)²⁰. Pasolini risponde congratulandosi per

Simone poi non riconosco vena di poesia, almeno da quel che conosco: il suo è un merito di raccogliitore e di "patito" della poesia dialettale», IT ACGV PPP.I.1064.4.

¹⁸ Precisa inoltre (e lo ripeterà più avanti) che, pur con molte difficoltà per la carenza di biblioteche, ha cercato di fare ricerche sui poeti in modo da evitare i contatti diretti con loro, per «diffidenza nei loro confronti, perché temevo – e temo – la loro invadenza, le loro beghe» (ivi).

¹⁹ La lettera, datata ottobre 1952, si legge in Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., pp. 503-504; nella medesima missiva, Pasolini risponde anche alla richiesta, da parte di Sciascia, di «scorporare» le pagine dedicate nella sua introduzione ai siciliani, per eventuale pubblicazione a sé, sostenendo che una simile operazione non funzionerebbe, in quanto il discorso su di loro vi appare strettamente legato a quello sui napoletani; propone invece un racconto lungo da pubblicare su «Galleria», *Il disprezzo della provincia*, che rimarrà inedito (ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, 1946-1961, a cura di W. Siti, S. De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1998 ("I Meridiani"), pp. 423-429; cfr. anche le relative *Note e notizie sui testi*, pp. 1682-1683).

²⁰ Lettera di Leonardo Sciascia in data 29 giugno 1953: «All'insegna dei "Poeti di Galleria" vorrei iniziare la pubblicazione di una serie di quaderni di 24 pagine in 300 esemplari, molto elegante. I quaderni dovrebbero essere lanciati a tre per volta – e i primi vorrei fossero di Tobino, Caproni e Pasolini. [...] La collana manterrebbe un livello costante nel senso della qualità», IT ACGV PPP.I.1064.19. Questo passaggio si legge anche nella nota alla risposta di Pasolini datata 14 luglio 1953, in Id., *Lettere 1940-1954*, cit., p. 583.

la sua energia; insieme concordano la prima terna di poeti da pubblicare: dopo varie ipotesi e verificate le disponibilità, la scelta si concentra, oltre che su Pasolini, che propone una serie di poesie «uscite un po' caoticamente in riviste» e consegnate a un libro «ristagnante da Mondadori da tre anni» (si riferisce al primo progetto dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*), da cui sceglie alcune liriche per *Dal diario (1945-47)*²¹, su Roberto Roversi, con *Poesie per l'amatore di stampe*, e su Angelo Romanò, con *Un giorno d'estate*.

I volumetti escono, con qualche ritardo, nel maggio del 1954, ricevendo commenti entusiastici dai tre autori; così Roversi: «Il libretto è bellissimo – e, ti dico, mi ha commosso, come se ancora fossi un ragazzo. Lo rigiro tra le mani e me lo guato curioso; con grande gioia e con molta trepidazione»; mentre Pasolini esprime la propria soddisfazione e riporta l'apprezzamento di Romanò: «Deliziosi i libretti! Te ne sono davvero molto grato. Ho visto Romanò: anche lui ne è molto contento»²².

Di particolare intensità la chiusura della già citata *Introduzione* sciasciana all'edizione 1979 del volumetto di Pasolini; ricordata la proposta di Leonetti, da parte dell'amico, per la successiva terna di poeti da pubblicare, lo scrittore siciliano conclude:

Si prefigurava così, nei primi «quaderni di *Galleria*», il gruppo da cui doveva venir fuori la rivista *Officina*: la sola, a conti fatti, che abbia avuto un senso e un ruolo nell'Italia soffocata dal grigiore democristiano post-18 aprile 1948.

Questo libretto ha dunque una storia e fa piccola storia. [...] Rileggendo ora le sue [di Pasolini] lettere, e dopo aver riletto queste sue poesie, mi pare di aver vissuto una lunghissima vita e che la felicità di allora sia come il ricordo di un altro me stesso; un lontano e remoto me stesso, non il me stesso di ora. Eravamo davvero così giovani, così poveri, così felici?²³

²¹ P.P. Pasolini, lettera in data 5 ottobre 1953, ivi, p. 610: Pasolini chiede di escludere *L'Appennino* perché pubblicato recentemente, già abbastanza letto e in attesa di uscita, in buona traduzione, in America. Sulle vicende editoriali dell'*Usignolo*, cfr. le relative *Note e notizie sui testi*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. I, Milano, Mondadori, 2003 («I Meridiani»), pp. 1535-1536; e per *Dal diario*, invece, ivi, pp. 1585-1586.

²² Cfr. rispettivamente la lettera di Roversi datata 26 maggio 1954, in R. Roversi, L. Sciascia, *Dalla Noce alla Palmaverde. Lettere di utopisti 1953-1972*, a cura di A. Motta, Bologna, Pendragon, 2015, p. 85, e quella di Pasolini del 30 maggio 1954, in Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 662.

²³ L. Sciascia, *Introduzione*, in P.P. Pasolini, *Dal diario (1945-1947)*, introduzione di L.

Interessante, in queste righe, l'interpretazione del progetto de "i quaderni di «Galleria»" in chiave pre-«Officina», nella ricerca di nuove esperienze poetiche, che si distanziassero dalle tendenze ancora dominanti nel grigiore dell'Italia postquarantottesca: una stagione distante, quasi dimenticata dai suoi protagonisti all'altezza degli anni settanta, e rimpianta da Sciascia.

In effetti, fin qui lo scrittore siciliano dimostra di seguire con grande partecipazione la produzione poetica dell'amico Pasolini: si è già detto della positiva valutazione dell'*Appennino*, ribadita ancora nel 1979 («mi era tanto piaciuta e ancora mi pare sia una delle sue poesie più belle»)²⁴, mentre brevi ma significativi apprezzamenti dei suoi versi (e non solo) si leggono nelle lettere; così proprio all'avvio della loro corrispondenza:

Le esprimo il mio compiacimento, la mia gratitudine di lettore, per la bellissima poesia Sua che Spagnoletti pubblica nell'Antologia. E spero poter presto leggere, riunite in volume, tutte le cose Sue che ho sempre seguito con interesse, su «Il Mondo» fiorentino²⁵.

Mi mandi qualcuno dei suoi racconti (mi è tanto piaciuto, su «Il Mondo», quel suo 'idillio elvetico'; e tanto, su «Botteghe Oscure», i versi friulani)²⁶.

Nel 1954, nella lettera dell'8 agosto, a proposito – immagino – della *Meglio gioventù*, «Grazie per il libro, bellissimo»; e ancora, nel settembre del 1957, «Ti esprimo tutta la mia affettuosa ammirazione per "Le ceneri di Gramsci"; e mi congratulo per il Viareggio, benché il tuo libro avrebbe dovuto essere più assolutamente premiato», con riferimento all'*ex aequo* con Sandro Penna e Alberto Mondadori²⁷.

Sciascia, illustrazioni di G. Mazzullo, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, p. 8.

²⁴ Ivi, p. 6.

²⁵ L. Sciascia, lettera in data 16 gennaio 1951, IT ACGV PPP.I.1064.1: il riferimento è a *L'Italia*, pubblicata nell'*Antologia della poesia italiana 1909-1949*, a cura di G. Spagnoletti, Parma, Guanda, 1950; poi in P.P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano, Longanesi, 1958, e ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, pp. 469-481.

²⁶ L. Sciascia, lettera in data 30 gennaio 1951: l'«idillio elvetico» è *La padroncina impaziente*, in «Il Mondo», III, 4, 27 gennaio 1951; mentre in «Botteghe oscure», q. VI, novembre 1950, si leggono le *Dansis di Narcis* (poi, con i titoli *Dansa di Narcis*, *Dansa di Narcis II* e *Dansa di Narcis III*, in Id., *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954, e ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, pp. 66-69).

²⁷ L. Sciascia, rispettivamente lettera dell'8 agosto 1954 (IT ACGV PPP.I.1064.43) e lettera del 24 settembre 1957 (IT ACGV PPP.I.1064.54). Così anche in una lettera a Roberto Roversi del

La corrispondenza tra i due scrittori si dirada però all'altezza del 1955, in concomitanza proprio con l'avvio di «Officina», che Sciascia segue per altro con interesse e a cui tiene molto a collaborare (anche se l'invito a farlo non gli viene da Pasolini, che però naturalmente lo approva): vi pubblicherà *La sesta giornata*, che vorrà sottoporre al giudizio dell'amico e degli altri redattori, Roversi e Leonetti, perché valutino se accettarlo, dato che «la rivista mi piace tanto [...] che non vorrei vedervi di mio se non una cosa buona, come tutte le cose che avete finora pubblicate»²⁸. Entrambi sono molto impegnati e, pur seguendosi a distanza, si scrivono più raramente – è lo stesso Pasolini a rilevarlo: «sono secoli che non ci facciamo vivi: ho notizie indirette di te dagli amici. So che è uscito un tuo libro da Laterza. Io non capisco però perché mi hai così dimenticato...»²⁹.

L'amico per parte sua lo rassicura, gli dice di averlo seguito in tutto quello che ha pubblicato e che gli porterà al più presto il libro, *Le parrocchie di Regalpetra*³⁰; il rapporto tra i due si riattiva e attraversa ancora un momento particolarmente intenso, come attestano le lettere successive; così Pasolini:

Ti ringrazio per il tuo bellissimo libro: ma veramente bellissimo. Non solo mi è piaciuto del piacere normale che danno le opere riuscite e necessarie, ma ha aumentato ancora, ed era già molta, la simpatia che avevo per te, fino a un vero, forte e commosso senso di fraternità. Come sono rari i cuori come il tuo... Auguro al tuo libro la migliore fortuna³¹.

Cui Sciascia risponde: «la tua lettera mi giunge graditissima. Sempre ho tenuto al tuo giudizio: e quello che oggi mi dai mi aiuta moltissimo e mi rinfranca»³².

Segue il breve ma acutissimo giudizio che Pasolini dedica al volume in una pagina molto nota dell'ampio e articolato saggio sulla

12 luglio 1957: «Leggo *Le ceneri di Gramsci*, mi pare un libro molto "importante"» (Roversi, Sciascia, *Dalla Noce alla Palmaverde*, cit., p. 170).

²⁸ L. Sciascia, lettera in data 3 aprile 1956, IT ACGV PPP.I.1064.48; Pasolini per parte sua aveva scritto ai redattori di «Officina» il 21 aprile del 1955: «Quanto alla collaborazione di Sciascia, benissimo, figuratevi se non mi trovate d'accordo», P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975. Con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 58.

²⁹ P.P. Pasolini, lettera del 1° marzo 1956, ivi, p. 167.

³⁰ L. Sciascia, cartolina postale datata 7 marzo 1956, IT ACGV PPP.I.1064.47.

³¹ P.P. Pasolini, lettera in data 31 marzo 1956, in Id., *Lettere 1955-1975*, cit., p. 183.

³² L. Sciascia, lettera del 3 aprile 1956, IT ACGV PPP.I.1064.48.

situazione letteraria in Italia dopo l'esperienza neorealista, *La confusione degli stili*, pubblicato dapprima su «Ulisse», con data settembre 1956-marzo 1957, e poi ripreso in *Passione e ideologia*: l'impasto stilistico sciasciano è iscritto nell'«ala documentaria del contingente letterario meridionalistico (d'importo notevole [...])»: nel testo

la ricerca documentaria e addirittura la denuncia si concretano in forme ipotattiche, sia pur semplici e lucide: forme che non solo ordinano il conoscibile razionalmente (e fino a questo punto la richiesta marxista del nazionale-popolare è osservata) ma anche squisitamente: sopravvivendo in tale saggismo il tipo stilistico della prosa d'arte, del capitolo³³.

Valutazione che Sciascia condivide appieno, riportandola nell'*Avvertenza* dell'edizione del 1967 delle *Parrocchie* e confermando il proprio apprendistato sugli scrittori rondisti da un lato, ma sottolineando dall'altro anche la diversa maturazione successiva dei suoi «intendimenti»³⁴.

Lo scambio relativo alle *Parrocchie di Regalpetra* chiude questa prima, intensa fase dei rapporti tra i due scrittori; lo sottolinea lo stesso Sciascia, che, nel ricordo di Pasolini consegnato, all'indomani della sua morte, a un articolo comparso sull'«Ora» e su «Paese Sera», molto citato e poi ripreso in *Nero su nero*, identificando nel periodo in cui l'amico lavorava all'antologia sulla poesia dialettale la fase più intensa della loro frequentazione, segnala «come un'ombra» fosse poi scesa tra loro, nonostante il sicuro perdurare della loro amicizia. Anche questa è una pagina molto nota, in cui lo scrittore siciliano ammette con grande lucidità il malinteso sorto tra di loro, il suo immaginato «razzismo» nei confronti dell'omosessualità – «e forse era vero, e forse è vero», aggiunge³⁵.

Per Sciascia, per altro, dopo *Le parrocchie di Regalpetra*, si avvia a conclusione la stagione animata dalla ricerca di una nuova forma di realismo, pur non sottratta alle esigenze dello stile: viene anche meno l'interesse consistente per la poesia e in particolare per quella dialet-

³³ P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1082.

³⁴ L. Sciascia, *Avvertenza*, in Id., *Le parrocchie di Regalpetra. Morte dell'inquisitore*, Bari, Laterza, 1967, p. 6; nell'edizione Adelphi delle *Opere*, cit., vol. I, queste righe dell'*Avvertenza* si leggono nelle *Note ai testi*, pp. 1274-1275.

³⁵ Id., *Nero su nero*, cit., p. 1057.

tale, e per la dialettalità in generale, che, sottostante anche, per altro verso, all'interpretazione proposta dallo scrittore, in questi medesimi anni, dell'opera pirandelliana, andrà decisamente diminuendo dalla fine degli anni cinquanta in poi, fino a scomparire quasi del tutto – se non nel caso di rievocazioni memoriali quali quelle che si leggono in *Kermesse*: Giuseppe Traina ricorda a ragione un passaggio dell'intervista a Domenico Porzio, *Fuoco all'anima*, in cui lo scrittore dichiara che il dialetto conduce sì ai sentimenti più intimi, «consente di raggiungere la madre», di andare più a fondo di una lingua nazionale, ma non si presta a esprimere il pensiero, «nessuna opera di pensiero può essere scritta in dialetto»³⁶; e in quanto a scrivere versi, si tratta di un'attività cui Sciascia ha dichiarato di essersi dedicato da molto giovane, ma che abbandona non appena mette a fuoco la propria preferenza per il “linguaggio della ragione”, che la poesia può invece a tratti eludere.

Dopo il 1957 e fino agli inizi degli anni settanta – in quella che si è identificata in apertura come seconda scansione del loro rapporto –, il dialogo tra Pasolini e Sciascia prosegue dunque a distanza: il silenzio epistolare non sembra per altro riferibile a motivazioni specifiche; si manifesta infatti qualche incomprensione, qualche valutazione critica; ad esempio a proposito degli *Epigrammi* pasoliniani, causa dell'abbandono di «Officina» da parte di Bompiani, così Sciascia: «Da un amico ho letto solo gli epigrammi di Pasolini: che, per la verità, non mi piacciono (tranne quello dedicato ai radicali – non per certa pesantezza di gusto (gonzo / stronzo) ma perché mi sembrano fuori bersaglio: e quello a Pio XII soprattutto. Si poteva dire di peggio, e facendo – ideologicamente, storicamente – centro)»³⁷. Non si tratta però di episodi tali da minare un'amicizia la cui continuità nel tempo Sciascia a ragione rivendica, motivandone l'apparente intermittenza nel modo di cui si è detto.

Nei primi anni settanta riprendono i segnali di attenzione da parte

³⁶ Id., *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, p. 4.

³⁷ Lettera di Sciascia a Roversi in data 3 agosto 1959, in *Dalla Noce alla Palmaverde*, cit., p. 189; il riferimento è agli epigrammi pasoliniani *A Cadoresi* e *A un papa* della sezione *Umiliato e offeso*. *Epigrammi* in P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, pp. 1005, 1008-1009. Per qualche altra non grave incomprensione tra i due, a proposito di collaborazioni annunciate ma poi non realizzate, cfr. G. Traina, «Un vero, forte e commosso senso di fraternità», cit., p. 12.

di Pasolini, che dedica a Sciascia ancora due importanti recensioni su «Tempo»: nel luglio del 1973 pubblica un ampio articolo, *Mafia, ambienti e personaggi di Leonardo Sciascia*, sulla raccolta di racconti *Il mare colore del vino*, fresca di stampa³⁸. Il titolo del quotidiano coglie bene alcuni degli elementi su cui si sofferma Pasolini, anche se l'*incipit* del pezzo è focalizzato su un altro aspetto, che si è visto al centro della sua attenzione già negli interventi precedenti, e cioè la lingua e lo stile dello scrittore siciliano.

Il recensore sottolinea infatti come la sua lingua sia priva di punte espressive, riveli una essenzialità in genere propria delle scritture «idealistiche o idealizzanti», mentre il realismo ambirebbe piuttosto ad «assumere ogni possibile forma linguistica, dalla più bassa alla più alta», almeno nella tradizione italiana dal Verga in poi. Nota pertanto come una simile selettività linguistica, comportando l'esclusione del discorso indiretto libero e degli apporti dialettali, costringa lo scrittore a rinunciare a «entrare nei suoi personaggi»; in tal modo, unirebbe due diverse tradizioni di scrittura realistica, prendendo i suoi personaggi da quella italiana, fondata sulla mimesi, ma trattandoli poi secondo una tradizione europea, che ricorre piuttosto alla chiarezza e alla «parsimonia espressiva». I due realismi tenderebbero così ad annullarsi a vicenda e la rappresentazione della realtà siciliana a toccare il piano delle apparenze, dei meccanismi, non della sostanza; questo avverrebbe, secondo Pasolini, perché, «in parole povere, il suo atteggiamento di scrittore realista non può che essere razionale: ma la materia su cui parla – la mafia, che sembra esistere *ab aeterno* in Sicilia e assumere caratteri metastorici – è in se stessa non razionalizzabile [...]. Non si può esprimere oggettivamente una condizione storica e umana non razionalizzata»³⁹.

Una simile condizione porterebbe Sciascia a rovesciare la propria

³⁸ P.P. Pasolini, *Mafia, ambienti e personaggi di Leonardo Sciascia*, in «Tempo», 29 luglio 1973, poi, con il titolo *Leonardo Sciascia, «Il mare colore del vino»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 1837-1842. Nella biblioteca di Pasolini al momento della sua scomparsa (*La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarocci, F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017), figurano *Il fiore della poesia romanesca*, *Favole della dittatura*, *La Sicilia, il suo cuore*, due edizioni delle *Parrocchie di Regalpetra* (1956 e 1971), *A ciascuno il suo*, *La scomparsa di Majorana*, oltre a numerosi testi di altri autori in cui Sciascia è presente con brevi introduzioni, note, postille.

³⁹ Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 1841-1842.

carica aggressiva «contro quel mostro che è la mafia» in moralismo, un moralismo che eserciterebbe soprattutto su se stesso, «sull'irreprendibilità del suo stile povero», uno stile che però, nell'incessante ansia dello scrittore di «nobilitare le storie vissute in storie pensate», risulta comunque, conclude Pasolini, «di indefinibile forza».

Si tratta di un intervento assai articolato e impegnativo, in cui Pasolini si confronta con la peculiare declinazione del realismo sciasciano, di certo assai differente dal proprio; Davide Luglio ne discute approfonditamente in questo stesso volume, giungendo a conclusioni del tutto condivisibili⁴⁰. Si potrebbe solo aggiungere che oggetto della recensione non sembra essere tanto, o principalmente, *Il mare colore del vino*, che riunisce racconti scritti in un arco di tempo ampio, dal 1959 al 1972, e assai diversificati per contenuti e stile⁴¹: mancano in effetti riferimenti puntuali al testo in esame, mentre l'analisi pasoliniana risulta più pertinente se la si riferisce piuttosto ai caratteri che tale declinazione era venuta assumendo, nelle pagine dello scrittore siciliano, a partire dai primi anni settanta, dal *Contesto* (1971) in poi, quando il rapporto tra letteratura e realtà aveva iniziato ad assestarsi in un equilibrio diverso rispetto alle opere precedenti, qualificandosi la prima come unica speranza di decifrazione della seconda, come forma assoluta di verità.

Come attesta quest'ultimo caso, ma anche, come si è visto, già la pur fondamentale recensione delle *Favole della dittatura*, le riserve da parte di Pasolini non mancano; tuttavia, le sue sono sempre letture originali, che riescono a penetrare in profondità nel mondo dello scrittore siciliano: ulteriore testimonianza è un'osservazione quasi incidentale che consegna a una delle sue ultime lettere a Sciascia, nel 1968, chiedendogli il voto per il premio Strega, a cui ha avuto la «maledetta tentazione» di partecipare con *Teorema* (ma si ritirerà). Concludendo la missiva, gli chiede se ha letto il suo *Manifesto per un nuovo teatro* su «Nuovi Argomenti» e lo invita a «scrivere una tragedia», sicuro che sarà nello spirito del suo nuovo progetto, perché «so

⁴⁰ Cfr. in questo volume D. Luglio, *Ragione e potere in Sciascia e Pasolini*.

⁴¹ Nella *Nota* posta a conclusione del volume Sciascia per altro tenderebbe a rivendicare il carattere, se non unitario, "riassuntivo" della raccolta: «mi pare di aver messo assieme una specie di sommario della mia attività fino ad ora [...] e che tra il primo e l'ultimo di questi racconti si stabilisce come una circolarità: una circolarità che non è quella del cane che si morde la coda», L. Sciascia, *Il mare colore del vino*, in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 834.

che la tua severità, la tua puntigliosità, la tua ispirazione concentrata sono elementi ideali per quel teatro che vorrei fare»⁴².

Di purezza e autorità personale pienamente raggiunte dall'amico, Pasolini parla anche nella seconda e ultima recensione che gli dedica su «Tempo», a proposito di *Todo modo*; si tratta di un intervento molto noto, del gennaio del 1975, intitolato *Il buono e il cattivo nell'universo di Sciascia*, intervento reso ancora più importante, in un certo senso, dalla circostanza di rappresentare l'ultima sua collaborazione al giornale, in previsione dell'imminente avvio delle riprese di un film «estremamente sgradevole (De Sade e la Repubblica Sociale mescolati insieme)». E dichiara invece gradevole, Pasolini, prendere congedo dal lettore parlando dell'ultimo libro di Sciascia, scrittore «che non ha mai smesso di essere attuale, fin dal suo primo apparire come autore agli inizi degli anni cinquanta»⁴³.

Il recensore riprende la categoria del moralismo, indicando come caratteristica di fondo di quello sciasciano – come in generale di quello meridionale, mai cristiano – la nota civica, per cui il «buono» è «chi non accetta una condizione tradizionale fondata sull'ingiustizia», ma può manifestare la propria bontà solo «attraverso una forma conoscitiva di carattere pragmatico (facendosi testimone o detective, per esempio: o, infine, giustiziere)», come accade appunto in *Todo modo*. Interessante anche l'interpretazione che Pasolini dà delle figure dei «cattivi», «altri non sono che dei “buoni” a cui non è saltata in mente l'idea che il potere è ingiusto, è diabolico: ma ne hanno accettato innocentemente le regole, affermandosi attraverso le occasioni che esso fornisce all'uomo forte». Ne deriva, nel romanzo in esame, una concezione «quasi dantesca del mondo»: un uomo «buono», che giudica «senza moralismo», fronteggia «la piramide del potere, monolitica all'esterno, estremamente labirintica, mostruosa all'interno» e, alla fine, si fa giustiziere.

⁴² Lettera datata 1968, in Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 644. Nella lettera di risposta, in data 29 maggio 1968, IT ACGV PPP.I.1064.57, Sciascia, dichiarandosi felice della sua lettera e dell'invio del libro («dell'uno e dell'altro ho piacere, come segno di un'amicizia mai dimenticata»), gli promette il voto, essendo «convinto oltretutto che è il libro migliore». Definisce inoltre «interessante» la proposta di scrivere una tragedia nello spirito del progetto teatrale pasoliniano.

⁴³ P.P. Pasolini, *Il buono e il cattivo nell'universo di Sciascia*, in «Tempo», 24 gennaio 1975, poi, con il titolo *Leonardo Sciascia, «Todo modo»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 2219-2224.

La conclusione dell'intervento pasoliniano coglie il senso della sintonia tra lui e lo scrittore siciliano, a questa altezza temporale:

Questo romanzo giallo metafisico di Sciascia (scritto tra l'altro magistralmente, [...]), perché *Todo modo* è destinato a entrare nella storia letteraria del Novecento come uno dei migliori libri di Sciascia) è anche, credo, una sottile metafora degli ultimi trent'anni di potere democristiano, fascista e mafioso, con un'aggiunta finale di cosmopolitismo tecnocratico [...]. Si tratta di una metafora profondamente misteriosa, come ricostruita in un universo che elabora fino alla follia i dati della realtà⁴⁴.

Per dirla con le parole di Traina, «*Todo modo* traduce insomma in metafora narrativa una serie di intuizioni sulla politica e sulla società contemporanee che Pasolini aveva reso, a sua volta, nel pugnace e lampeggiante linguaggio degli *Scritti corsari*»⁴⁵.

Anche Sciascia dalla scomparsa di Pasolini in poi esplicita in più occasioni la sintonia di pensiero che lo legava a lui: negli anni subito precedenti erano stati sporadici i riferimenti al suo nome – l'accenno a *Teorema* di cui si è detto, una lettera del gennaio 1975 in cui, dopo un cursorio ringraziamento per «la interessante (interessante anche per me: il che raramente capita) recensione su “Tempo”» di *Todo modo*, lo scrittore siciliano lo aveva messo in guardia circa l'invito che aveva ricevuto, da parte di Plebe o di persone a lui vicine, ad andare a Palermo per evitare la speculazione che sicuramente i fascisti (e non solo) avrebbero fatto sulla sua visita⁴⁶.

Ma dopo il novembre 1975 Sciascia torna in più occasioni a rievocare il suo rapporto con Pasolini. Si è già citata l'introduzione a *Dal diario* (1979), che fissa alcuni elementi destinati a ricorrere anche in seguito nelle pagine dedicate all'amico: il ricordo della nascita dell'amicizia con la recensione alle *Favole della dittatura*, il comune interesse per la poesia dialettale e popolare, le collaborazioni; l'affievolirsi dei contatti, per quella sorta di riserbo personale di cui si è

⁴⁴ Ivi, p. 2223.

⁴⁵ Traina, «*Un vero, forte e commosso senso di fraternità*», cit., p. 17; cfr. anche Id., *Da Courier a Pasolini*, in Id., *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1994, pp. 69-75.

⁴⁶ Piuttosto, aggiunge Sciascia, Buttitta e l'intera facoltà di Lettere di Palermo sarebbero felici di essere loro a invitarlo; la lettera, datata 30 gennaio 1975 (IT ACGV PPP.I.1064.58), segue di pochi giorni la pubblicazione della recensione pasoliniana di *Todo modo*, cui lo scrittore si riferisce in termini che appaiono assai misurati, «interessante anche per me».

detto, il dispiacere per la fase dell'allontanamento, la rivendicazione di una piena sintonia di pensiero con lui negli anni più recenti, verificata nella lettura della saggistica "corsara", a cui vanno le sue preferenze, nel quadro dell'opera pasoliniana: lo esplicita più volte, ad esempio in un'intervista pubblicata su «Lotta Continua» nel 1978, dove afferma: «come poeta mi interessava molto, come romanziere molto meno. Come pamphlettista moltissimo, ha detto delle verità straordinarie»⁴⁷.

I riferimenti a singoli testi, in effetti, investono proprio alcuni degli scritti "corsari": così, un articolo sul «Corriere della Sera» del gennaio del 1975, *Sciascia su Pasolini: non dileggiare i cattolici*, riprende il discusso intervento pasoliniano *Sono contro l'aborto*; il titolo è depistante, perché Sciascia esprime sì il proprio dissenso rispetto alle idee dell'amico, ritenendo che gli uomini difettino di legittimazione sull'argomento, dato che, sottolinea, sono le donne le vere parti in causa, e dunque l'uomo non può che essere favorevole, lasciando loro libertà di scelta, ma rivendica anche il diritto di Pasolini di esprimere la propria opinione contraria «senza essere considerato, per essa opinione, conservatore, reazionario o addirittura fascista», per concludere: «Pasolini è un uomo religioso. [...] In quanto tale, egli reagisce a quello che gli appare degradazione ed offesa alla vita». Ora, la scoperta che un uomo è religioso, in un paese cattolico, prosegue Sciascia, non dovrebbe suscitare sospetto o dileggio: se ciò avviene per Pasolini è perché «in quello che Pasolini va dicendo c'è sempre un fondo di verità, di inquietante verità. Ci sarà magari incertezza, confusione, contraddizione: ma c'è anche verità»⁴⁸.

I due temi, la religiosità e la verità, tornano anche nei due interventi sciasciani più ampi e approfonditi su Pasolini, le prime pagine dell'*Affaire Moro* e quelle già ricordate di *Nero su nero*; mi limito qui a ricordare i riferimenti a precise letture: in *Nero su Nero*, al

⁴⁷ *Dall'osservatorio di Racalmuto*, in «Lotta continua», 27 ottobre 1978, ora in V. Vecellio, *Saremo perduti senza la verità*, Milano, La Vita Felice, 2003, p. 217.

⁴⁸ *Sciascia su Pasolini: non dileggiare i cattolici*, «Corriere della Sera», 26 gennaio 1975; l'intervento pasoliniano *Sono contro l'aborto* era stato pubblicato, sempre sul «Corriere», il 19 gennaio (poi, con il titolo *19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*, in P.P. Pasolini, *Scritti corsari* (1975), prefazione di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 2001, pp. 98-104). Si veda in merito A. Bosco, «E come si può adorare ciò che strazia?». *Sacro e religiosità in Sciascia e Pasolini*, in «Cahiers d'études italiennes», VI, 9, 2009, pp. 91-104: <<http://journals.openedition.org/cei/193>> (18 luglio 2019).

centro dell'analisi dello scrittore siciliano non è un testo scritto, ma un film, com'è noto, con la dolente riflessione su *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, che affronta in una dimensione complessa il pericolo di un destino tanto orribile da trovare solo nell'invocazione a Dio una sorta di scampo, mentre nel conosciutissimo omaggio a Pasolini, in apertura dell'*Affaire Moro*, il riferimento puntuale, declinato inizialmente nella dimensione dell'evocazione memoriale, è all'*Articolo delle lucciole* e alle note sul linguaggio di Moro contenute in *Empirismo eretico*, esplicitamente richiamate. È nello scritto "corsaro", però, che le considerazioni di Pasolini sembrano a Sciascia avere una diversa forza e prospettare una visione della realtà italiana che non poteva che condividere, all'inizio di un testo come *L'affaire Moro*, la cui scrittura era stata per lui fonte di «una inquietudine che sconfinava con l'ossessione»:

Prima che in questo articolo [...] Pasolini aveva parlato del linguaggio di Moro in articoli e note di linguistica (e si veda il libro *Empirismo eretico*). Ma qui, nell'*Articolo delle lucciole*, la sua attenzione a Moro, al linguaggio di Moro, affiora in un contesto più avvertito e preciso, dentro una più vasta e disperata visione delle cose italiane⁴⁹.

Nella coppia ossimorica di aggettivi che lo scrittore siciliano aveva usato qualche pagina prima a proposito dell'amico, «fraterno e lontano»⁵⁰, a prevalere torna ora il primo dei due termini, ma la dinamica suggerita dal loro accostamento non può che essere confermata da uno sguardo conclusivo, che pure si limiti alle letture e alle

⁴⁹ L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, ora in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 427; i riferimenti sono ai testi, citati esplicitamente da Sciascia, *Il vuoto del potere in Italia*, «Corriere della Sera», 1° febbraio 1975 (poi, con il titolo *L'articolo delle lucciole*, in Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 128-134) e Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 1261-1262. La citazione subito precedente proviene da Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 1106. Lo scrittore siciliano si era già occupato dell'argomento, tempestivamente, in un articolo su «L'Ora» del gennaio 1965, in cui si era riferito alla nota conferenza pasoliniana *Nuove questioni linguistiche* (cfr. W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi. Empirismo eretico*, in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 2939-2943): si veda L. Sciascia, *La questione della lingua. La lingua di Moro*, «L'Ora», 30 gennaio 1965, ora in Id., *Quaderno*, introduzione di V. Consolo, nota di M. Farinella, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991, pp. 35-36.

⁵⁰ Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., pp. 427, 424 (rispettivamente). In merito si veda anche B. Pischedda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Borinighieri, 2011, pp. 116-118.

attestazioni che si sono ripercorse, senza inoltrarsi nell'analisi delle rispettive posizioni di polemisti ed eretici che altri approfondiranno.

Dopo la vicinanza degli interessi e delle posizioni che si è vista caratterizzare gli anni della prima stagione letteraria di entrambi, con l'attenzione per le forme di scrittura segnate da un realismo permeato anche dalle tracce della dialettalità, il rapporto tra i due mantiene la sintonia sul piano ideologico, ma registra una divaricazione delle scelte per quanto attiene alla prassi scrittoria: divaricazione i cui indizi Pasolini aveva colto in realtà già nelle opere d'esordio di Sciascia, come si è visto, nello stile essenziale, privo di punte espressive, delle *Favole della dittatura*, ma anche nella convivenza di una lingua diretta e di esiti invece antidocumentari nelle poesie della *Sicilia, il suo cuore*, come pure nelle apprezzatissime *Parrocchie di Regalpetra*, e che aveva individuato in modo più consistente nei testi sciasciani dei primi anni settanta. E tuttavia, non era mai mancato, da parte sua, il riconoscimento dell'interesse e dell'importanza della sua opera.

Sciascia, a sua volta, se ha espresso nel tempo qualche riserva sulla produzione romanzesca pasoliniana, pur senza prese di posizione esplicite sul singolo testo, ha anche manifestato un convinto apprezzamento per l'opera poetica, in particolare per *Le ceneri di Gramsci*, e soprattutto per il pamphlettista, capace di dire «verità straordinarie»: e nella inesausta, comune ricerca della verità da parte di entrambi sembra risiedere la ragione ultima della loro fraternità.

SCIASCIA, PASOLINI, LA LINGUA DI MORO
E LA «VISIONE DELLE COSE ITALIANE»

Se non sbaglio, Leonardo Sciascia non è stato, in confronto ad altri scrittori, un grande creatore di immagini, mentre è stato invece un grande scrittore di parole, non nel senso che il suo amato Pirandello diede a questo sintagma¹, bensì in un altro senso, che attiene al prevalere del dialogo tra i personaggi, del ragionamento quasi sempre autoriale e della digressione portatrice di verità: questo accade sia nei suoi testi narrativi sia nei suoi testi saggistici, sia, infine, nei suoi testi misti di storia e invenzione, e in particolare in quel polisaggio² che è *L'affaire Moro*.

¹ Sciascia stesso, nella bella intervista di Claude Ambroise, *14 domande a Leonardo Sciascia*, distingue in parte – ma in un senso ancora diverso rispetto a quello che qui mi interessa indicare – la propria posizione da quella di Pirandello: «Sì, la parola: la singola parola che suggerisce, suggestiona, si apre come un ventaglio, dispiega immagini. Più invecchio e più divento attento alla parola, alle parole. Ma sempre con la paura di varcare quel confine, posto da Pirandello nella letteratura italiana tra “scrittori di cose” e “scrittori di parole”. Una paura, credo, per me salutare. Accetterei perciò l’etichetta di scrittore di parola, nel senso che una parola può “accadere” in me come elemento scatenante di immaginazione e ragione; ma molto mi deprimerebbe sentirmi dire che sono, nel senso pirandelliano, scrittore di parole» (L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004², pp. XXI-XXII). Devo il promemoria su queste parole di Sciascia a Sergio Russo, il quale le discute con acume nel suo intervento *Il potere della nera semenza. Riflessioni su «Nero su nero» di Leonardo Sciascia*, in corso di pubblicazione presso Mimesis, negli Atti del convegno *I linguaggi del potere*, a cura di F. Rappazzo e mia. Sono molto grato a Sergio anche per le fertili osservazioni successive alla lettura di questo saggio.

² Mi si permetta questo neologismo, che provo a usare nello stesso senso onnicomprensivo con cui ben più illustri autori, ricorrendo al termine «poliromanzo», hanno definito *I promessi sposi*.

Eppure alcune immagini si sono impresse indelebilmente nella mia memoria di lettore di Sciascia: il rinculare dei testimoni del delitto Colasberna nel *Giorno della civetta*, che fa quasi il paio con i movimenti rituali degli officianti gli esercizi spirituali nell'eremo di *Todo modo*; l'albero di sangue a cui è ridotto il corpo dell'avvocato Di Blasi nel *Consiglio d'Egitto*; lo specchiarsi di Rogas in Cres davanti all'ascensore di casa Riches, nel *Contesto*. E una, soprattutto, che non ha a che fare con i corpi, i movimenti e le fattezze degli uomini, ma riguarda un libro, il *Dizionario* di Tommaseo che fa da frangiflutti nell'*Affaire Moro*: «sto scrivendo queste pagine sull'*affaire* Moro in un mareggiare di ritagli di giornali e col dizionario del Tommaseo solido in mezzo come un frangiflutti»³.

Non è l'immagine di un personaggio in azione ma di uno scrittore al lavoro. Di uno scrittore che forse sta lavorando in modo diverso dal consueto: se, da un lato, abbiamo la testimonianza oggettiva di un dattiloscritto non particolarmente tormentato da riscritture e ripensamenti⁴, dall'altro abbiamo una significativa dichiarazione d'autore consegnata al suo diario in pubblico *Nero su nero*:

Ogni anno, qui in campagna, scrivere un libro – un piccolo libro – è per me riposo e divertimento: quale ne sia l'oggetto, la materia. Il riposo e il divertimento della scrittura, *il piacere di fare un testo* [...]. Ma questo su Moro mi ha dato una inquietudine che sconfinava nell'ossessione. E ne esco stanco: però con l'impaziente voglia di mettermi ad altra scrittura, ad altro testo⁵.

Se il rapido fluire delle dita sui tasti della macchina da scrivere nella calura di contrada Noce non è, probabilmente, molto diverso da quello delle altre estati e degli altri libri, l'inquietudine che però gli procura lavorare su un evento così tragico è evidente, e dev'essere oltretutto aumentata dalla consapevolezza di stare lavorando su tracce documentarie ancora vive (ma carenti) come i ritagli di giornale e le lettere di Moro pubblicate sulla stampa. Carta, in entrambi i casi, che assedia lo scrittore, tanto da suggerirgli un'immagine potente: la

³ L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, ora in Id., *Opere*, vol. II, *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. I, *Inquisizioni e Memorie*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2014, p. 499.

⁴ Cfr. P. Squillaciotti, *Note ai testi*, ivi, pp. 1322-1326.

⁵ L. Sciascia, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, ivi, p. 1106.

marea dei ritagli di giornale, emblemi del provvisorio, del transeunte che cerca di farsi storia, di un giornalismo che, allora più che mai, censura, si autocensura, non si mette al servizio della verità ma che, pure, rimane l'unico strumento disponibile per lavorare sul presente. I ritagli, dunque, assediano e potrebbero creare confusione⁶: c'è bisogno di un argine, di un frangiflutti. Un libro, anzi, forse, *il* libro: un vocabolario, fonte di definizioni certe e capace di evitare la babelica confusione dei linguaggi. Tanti linguaggi: quello stinto e stereotipato delle Brigate Rosse; quello di Moro, che da sonnolento e spiraliforme si fa apodittico e urticante; quello del potere democristiano, che si trasforma nel vecchio linguaggio di Moro. È un interessante fenomeno di reversibilità che subito le antenne borgesiane di Sciascia percepiscono: «Se davvero questa nota l'ha scritta Andreotti, e di suo pugno, l'ha scritta più nel linguaggio di Moro che nel proprio. Di solito lui è più chiaro, più banalmente chiaro»⁷. Se ne ricava l'impressione che, proprio nel momento in cui i figli uccidono metaforicamente il padre, stiamo assistendo a una sorta di pasto rituale, come se i politici di governo (Andreotti *in primis*) si cibassero, si nutrissero metaforicamente di un simulacro del corpo di Moro: il suo linguaggio.

L'immagine del *Dizionario* di Tommaseo come frangiflutti è solenne, definisce quasi come una fotografia di Ferdinando Scianna l'idea che abbiamo di Sciascia al lavoro e, più ampiamente, di un uomo di lettere al lavoro. Ma è un'immagine ambigua. E solo rileggendo *L'affaire Moro* per l'ennesima volta, ci si rende conto di quest'ambiguità. L'immagine del vocabolario-frangiflutti si adatta benissimo al più

⁶ «La lettura dei giornali mi dà neri pensieri. Neri pensieri sui giornali appunto, sul giornalismo. I giornali mi si parano davanti come un sipario. Più esattamente come un velario, poiché qualcosa di quel che si muove dietro, degli oggetti che ci stanno, della scena che si prepara, la lasciano intravedere. Solo che ci vuole un occhio abituato, un occhio allenato. Non acuto, ché non basta. Esperiente. Di un'esperienza che non tutti hanno. C'è poi, impressionante, l'uniformità. Qualche differenza nel riferire i fatti si può cogliere. Ma raramente nel giudizio sui fatti». E, un po' più avanti, parlando del libro di G. Silj, *Brigate Rosse-Stato. Lo scontro spettacolo nella regia della stampa quotidiana*, Firenze, Vallecchi, 1978: «Silj vi conduce un esame del comportamento di cinque grandi giornali italiani di fronte al caso Moro. Ne vien fuori un quadro allucinante, fatto di tanti elementi che bisognerebbe uno ad uno seguire e analizzare. Ma l'elemento principale, quello che più colpisce e deprime, è questo: che i giornali italiani vengono fatti come se non dovessero essere letti – e cioè sul dato, o sul pregiudizio, o sull'inconscia credenza che il lettore non esista. Che non esista con la sua capacità di giudizio, di discernimento, di critica», Sciascia, *Nero su nero*, cit., pp. 1094, 1106.

⁷ Id., *L'affaire Moro*, cit., p. 503.

impegnativo lavoro lessicografico di Tommaseo, il *Dizionario della lingua italiana*, compilato insieme a Bernardo Bellini e che consta di diversi tomi, per esempio otto nella prima edizione, avviata nel 1861 e conclusa nel 1879, per i tipi dell'Unione Tipografico-Editrice Torinese. Ed effettivamente egli riporta la definizione di «taluno» che Tommaseo dà nel *Dizionario della lingua italiana*. Ma nella prima citazione da Tommaseo, che Sciascia colloca alla fine del terzo capitolo dell'*Affaire Moro*, il nostro autore sta riportando la definizione di «vero e reale» dalla prima grande opera lessicografica del Tommaseo, quel *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana* che ha mole variabile a seconda delle tante edizioni, ma consta comunque di un volume, da mille pagine o più. Non proprio un frangiflutti, dunque. Eppure, per Sciascia e soprattutto per il suo lettore, la fonte è soltanto «il Tommaseo».

Perché questa piccola ambiguità, questa innocua reticenza? Mi è già capitato di osservare⁸ che qui Sciascia non fa genericamente riferimento a un qualsiasi dizionario della lingua italiana come a un *thesaurus* di certezze conoscitive, ma a quello (in realtà: quelli) di Tommaseo, cioè di un lessicografo che fu innanzitutto un letterato. Dunque il riferimento, malgrado l'immagine fisica del frangiflutti, sarebbe più all'autorevolezza autoriale che all'opera lessicografica in sé. A Tommaseo letterato, rappresentante di quella letteratura che è verità (anche quando è prestata alla lessicografia). Questo pensavo allora. Ma adesso ho la sensazione che la menzione del Tommaseo non valga quella di ogni altro letterato: prova ne sia che non ricorre solo nell'*Affaire Moro*. Anzi, mentre sfoglio *Nero su nero*, mi cade proprio sotto gli occhi una citazione dal «vecchio Tommaseo» (ma è sempre il *Dizionario dei sinonimi*) della voce «indigenza»⁹, che si colloca nel periodo in cui Sciascia ha iniziato a lavorare all'*Affaire Moro*. E allora il mio sospetto si precisa: forse Sciascia ricorda Tommaseo (così come ricorda Georges Bernanos e Graham Greene, sempre in *Nero su nero*, e sempre in quel torno di tempo) non come lessicografo-letterato ma come letterato cattolico, cattolicissimo: tormentato, problematico, ma cattolico. Come Moro. E come Pasolini.

⁸ Cfr. G. Traina, *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre*, Modena, Mucchi, 2014, pp. 27-48.

⁹ Cfr. Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 1096.

Com'è noto, *L'affaire Moro* comincia con la piana, serena pagina sul ritorno delle lucciole in campagna:

Ieri sera, uscendo per una passeggiata, ho visto nella crepa di un muro una lucciola. Non ne vedevo, in questa campagna, da almeno quarant'anni: e perciò credetti dapprima si trattasse di uno schisto del gesso con cui erano state murate le pietre o di una scaglia di specchio; e che la luce della luna, ricamandosi tra le fronde, ne traesse quei riflessi verdastri. Non potevo subito pensare a un ritorno delle lucciole, dopo tanti anni che erano scomparse. Erano ormai un ricordo: dell'infanzia allora attenta alle piccole cose della natura, che di quelle cose sapeva fare giuoco e gioia. Le lucciole le chiamavamo *cannileddi di picuraru*, così i contadini le chiamavano.

[...]Era proprio una lucciola, nella crepa del muro. Ne ebbi una gioia intensa. E come doppia. E come sdoppiata. La gioia di un tempo ritrovato – l'infanzia, i ricordi, questo stesso luogo ora silenzioso pieno di voci e di giuochi – e di un tempo da trovare, da inventare. Con Pasolini. Per Pasolini. Pasolini ormai fuori del tempo ma non ancora, in questo terribile paese che l'Italia è diventato, mutato in se stesso («Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change»). Fraternalmente e lontano, Pasolini per me. Di una fraternità senza confidenza, schermata di pudori e, credo, di reciproche insofferenze. Per mia parte, sentivo come un muro che ci separasse una parola a lui cara, una parola-chiave della sua vita: la parola «adorabile». Può darsi che questa parola io l'abbia qualche volta scritta, e sicuramente più volte l'ho pensata: ma per una sola donna e per un solo scrittore. E lo scrittore – forse è inutile dirlo – è Stendhal. Pasolini trovava invece «adorabile» quel che per me dell'Italia era già straziante (ma anche per lui, ricordando un «adorabili perché strazianti» delle *Lettere luterane*: e come si può adorare ciò che strazia?) e sarebbe diventato terribile. Trovava «adorabili» quelli che inevitabilmente sarebbero stati strumenti della sua morte. E attraverso i suoi scritti si può compilare come un piccolo dizionario delle cose per lui «adorabili» e per me soltanto strazianti e oggi terribili.

Le lucciole, dunque. Ed ecco che – pietà e speranza – qui scrivo per Pasolini, come riprendendo dopo più che vent'anni una corrispondenza: «Le lucciole che credevi scomparse, cominciano a tornare. Ne ho vista una ieri sera, dopo tanti anni. Ed è stato così anche con i grilli: per quattro o cinque anni non li ho sentiti, ora le notti sono sterminatamente gremite del loro frinire»¹⁰.

Il libro inizia nel segno di Pasolini e si conclude nel segno di Borges, con una non breve citazione da Borges. Da un letterato a un al-

¹⁰ Id., *L'affaire Moro*, cit., pp. 423-424.

tro, dunque, passando per il rinvio intertestuale a tanti altri letterati, da Unamuno a Pirandello, da Tomasi di Lampedusa a Moravia, sino a Tommaseo. Ma Borges, nella strutturazione del testo (e nella *forma mentis* di Sciascia), lo sappiamo, è il più importante: e non solo in questo libro. Mentre Pasolini, in questo libro, è il più presente, il più evocato, il riferimento contemporaneo imprescindibile. Perché, com'è noto, anche Pasolini aveva parlato di Moro, in un paio di occasioni importanti¹¹. Ma se la presenza di Borges emerge a un livello puramente intellettuale, nel retrobottega ideologico del libro (e di altri libri di Sciascia), la presenza di Pasolini si colora di connotazioni personali, che coinvolgono l'autore Sciascia in tonalità autoanalitiche e perfino coscienziali.

Non sono pochi gli elementi davvero importanti che Sciascia ha concentrato nelle pagine iniziali dell'*Affaire Moro* che ho appena ricopiato. A cominciare da quella «crepa nel muro» che, nella rievocazione del *notturno* campagnolo, è certamente un dato oggettivo ma che è anche un efficace rinvio intratestuale a un altro libro di Sciascia, *Il contesto*¹², forse il suo libro più pasoliniano, perché anticipa, sotto il velame della *fiction*, l'«io so» di Pasolini.

E poi un dato né ovvio né frequente prima di *Kermesse e Occhio di capra*¹³, cioè il ricordo del nome dialettale delle lucciole, le «cannilleddi di picuraru». Perché questa scelta? Credo sia un primo, criptico omaggio a Pasolini, all'origine remota della loro amicizia, negli anni cinquanta, quando entrambi lavoravano sulla tradizione poetica in dialetto, con particolare interesse per il romanesco da parte di Sciascia e per tutti i dialetti italiani da parte di Pasolini¹⁴.

¹¹ Si tratta del celebre saggio *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», 26 dicembre 1964, pp. 19-22, poi in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 9-28; e del non meno celebre «articolo delle lucciole» intitolato *Il vuoto del potere in Italia*, «Corriere della Sera», 1° febbraio 1975, poi in Id., *Scritti corsari* (1975), Milano, Garzanti, 1981², pp. 156-164.

¹² Mi riferisco a un celebre brano del romanzo, dove l'immagine della crepa ha un potente valore metaforico e (sia pure illusoriamente) liberatorio: «si trattava di difendere lo Stato contro coloro che lo rappresentavano, che lo detenevano. Lo Stato detenuto. E bisognava liberarlo. Ma era in detenzione anche lui: non poteva che tentare di aprire una crepa nel muro», L. Sciascia, *Il contesto*, Torino, Einaudi, 1971, ora in Id., *Opere*, vol. I, *Narrativa. Teatro. Poesia*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, p. 678.

¹³ Id., *Kermesse*, Palermo, Sellerio, 1982; Id., *Occhio di capra*, Torino, Einaudi, 1984.

¹⁴ Cfr. il fascicolo speciale di «Galleria» sulla *Letteratura dialettale* «del maggio 1954, a cura di Ferruccio Ulivi, per la progettazione del quale Sciascia coinvolge ampiamente, oltre al curatore ufficiale, anche Pasolini», G. Lombardo, *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e*

Un altro elemento decisamente insolito è la presenza di un paio di vezzi con i quali Sciascia, mentre entra in argomento, sembra volere ancora distanziare l'argomento stesso, così scottante, in una sorta di rituale attardarsi non proprio alle soglie del testo¹⁵, ma, come dire?, nel tinello di quella casa che *L'affaire Moro* sta diventando per il lettore¹⁶. Il primo è la presenza del lessema proustiano «tempo ritrovato», che è, credo, un *hapax* in un autore così poco proustiano. Il secondo è la specificazione di quello che per Sciascia è adorabile, anzi delle sole persone per cui ha pensato questa definizione, tanto cara a Pasolini: una sola donna e un solo scrittore. Non dice chi è la donna (supponiamo la moglie, altrimenti non l'avrebbe scritto) e – altro vezzo – sostiene che «forse è inutile» specificare chi sia lo scrittore: come se Stendhal potesse essere l'unico scrittore «adorabile» per tutti o come se tutti dovessero sapere che per lui Stendhal lo era.

In uno scrittore lucido e controllatissimo come Sciascia (fin troppo controllato, come gli ricordava Calvino per lettera, a metà degli anni sessanta)¹⁷, i vezzi tradiscono un imbarazzo, una difficoltà.

i suoi editori, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 21, nota 1; M. dell'Arco, P.P. Pasolini (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento con versioni a piè di pagina*, introduzione di P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952; L. Sciascia, *Il fiore della poesia romanese (Belli, Pascarella, Trilussa, dell'Arco)*, premessa di P.P. Pasolini, Caltanissetta, Sciascia, 1952; P.P. Pasolini (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955. Per una ricostruzione dei contatti complessivi tra Sciascia e Pasolini mi permetto di rinviare a G. Traina, «Un vero, forte e commosso senso di fraternità». *A proposito di Sciascia e Pasolini*, in R. Cincotta, M. Carapezza (a cura di), *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, Milano, La Vita Felice, 1998, pp. 9-24. Ma su questo argomento si legga ora, in questo stesso volume, la fine analisi critica di R. Ricorda, *Sciascia lettore di Pasolini, Pasolini lettore di Sciascia*. Importanti considerazioni su Sciascia e Pasolini nel quadro culturale e ideologico degli anni settanta si trovano in M. Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, *passim*.

¹⁵ Dove troviamo, come sempre, una citazione, secca, di Elias Canetti: «La frase più mostruosa di tutte: qualcuno è morto “al momento giusto”» (Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., p. 421).

¹⁶ Nella sua bellissima lettura del *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo, Sciascia scrive: «Io ribadisco polemicamente, per aver sentito qualcuno dire, negativamente, che è un libro costruito. Certo che lo è: ed è impensabile che i buoni libri non lo siano (senza dire dei grandi), come è impensabile non lo sia una casa. *L'abitabilità* di un libro dipende da questo semplice e indispensabile fatto: che sia costruito e – appunto – a regola di *abitabilità*. I libri *inabitabili*, cioè i libri senza lettori, sono quelli non costruiti; e oggi sono proprio tanti», Id., *Cruciverba* Torino, Einaudi, 1983, ora in Id., *Opere*, vol. II, *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. II, *Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2019, pp. 523-524; corsivi nel testo.

¹⁷ È ormai ben nota l'osservazione di Italo Calvino contenuta in una lettera a Sciascia del 26 ottobre 1964: «Io mi aspetto sempre che tu dia fuoco alle polveri, le polveri tragico-barocco-grotesche che hai accumulato. E questo potrà difficilmente avvenire senza un'esplosione formale, della tua levigatezza compositiva. Vorrei finalmente vedere in faccia il tuo demone,

Ed è il solito imbarazzo, la solita difficoltà che Sciascia prova quando scrive di Pasolini *post mortem* (e che, va sottolineato, Pasolini non provava affatto quando scriveva di Sciascia). Ne aveva già parlato in *Nero su nero*, ne riparla qui: in *Nero su nero* era stato più esplicito, riferendosi al fatto che

c'era però come un'ombra tra noi, ed era l'ombra di un malinteso. Credo che mi ritenesse alquanto – come dire? – razzista nei riguardi dell'omosessualità. E forse era vero, e forse è vero: ma non al punto da non stare dalla parte di Gide contro Claudel, dalla parte di Pier Paolo Pasolini contro gli ipocriti, i corrotti e i cretini che gliene facevano accusa. E il fatto di non essere mai riuscito a dirglielo mi è ora di pena, di rimorso¹⁸.

Qui Sciascia non confessa un suo atteggiamento omofobico ma un «razzismo nei riguardi dell'omosessualità», che è un giudizio ancora più grave, un vero e proprio autodafé. Tanto che parla di «rimorso», con una terminologia cattolica che non gli è propria e che, anche in questo caso, sfugge al suo controllo; e, subito dopo, ha uno scatto d'orgoglio: «Io ero – e lo dico senza vantarmene, dolorosamente – la sola persona in Italia con cui lui potesse veramente parlare. Negli ultimi anni abbiamo pensato le stesse cose, dette le stesse cose, sofferto e pagato per le stesse cose. Eppure non siamo riusciti a parlarci, a dialogare. Non posso che mettere il torto dalla mia parte, la ragione dalla sua»¹⁹. Continua, dunque, l'autodafé, con sfumature quasi paradossali. Sta parlando, infatti, di un'intesa (prima ha parlato di amicizia)²⁰ di natura squisitamente intellettuale, e relativa a una nozione altissima di intellettuale, che non si realizzava in incontri concreti, in reale frequentazione: e vien da chiedersi perché il torto dovesse essere tutto di Sciascia e la ragione tutta di Pasolini. Si potrebbe pensare che qui Sciascia stia (un po' confusamente) elaborando il rimorso di essere vivo davanti al cadavere di Pasolini. Ma, a ben guardare, non è proprio così: perché, malgrado abbia evidenziato la solitudine dell'interlocutore («Io ero – e lo dico

sentire la sua vera voce (il demone individuale sarà espressione di una forza storica pure lui, se siamo storicisti davvero)», I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 827.

¹⁸ Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 1057.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «Io mi sentivo sempre un suo amico; e credo che anche lui nei miei riguardi» (*Ibidem*).

senza vantarmene, dolorosamente – la sola persona in Italia con cui lui potesse veramente parlare»), le sue parole non lasciano spazio a possibili interpretazioni dietrologiche, e dunque politiche, della morte di Pasolini. Anzi, Sciascia nota che Pasolini «trovava “adorabili” quelli che inevitabilmente sarebbero stati strumenti della sua morte»: e si badi all'inesorabile avverbio di modo «inevitabilmente». Chi conosce la prosa di Sciascia sa quanta importanza espressiva abbiano in essa gli avverbi di modo, e quanto ne sapesse calibrare l'uso. Sto sottolineando tutto ciò per rimarcare che, malgrado il «rimorso», le idee di Sciascia sulle frequentazioni *adorabili* di Pasolini rimanevano salde e chiare.

Al di là di questi impacci di natura soggettiva, rimane bellissimo l'abbrivio sul tempo: un tempo «da trovare», un tempo «da inventare» per Pasolini, in omaggio alla sua memoria, perché la sua presenza scomoda di “intellettuale-giudice” è ancora così viva (ma *in absentia*) da non avere ancora permesso al suo animo di inverarsi secondo l'auspicio mallarméano («Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change») posto sulla tomba di Poe.

E come può un letterato «inventare» un tempo per un amico-interlocutore defunto se non scrivendo, se non dialogando profondamente con lui? Dialogando nella scrittura di un libro come quello sul caso Moro che – Sciascia non lo dice mai ma noi avvertiamo che questo retropensiero c'è –, se Pasolini fosse stato ancora vivo, certamente avrebbe scritto. Non si tratta di un mero omaggio, ma di un dialogo profondo. Un dialogo di idee tra intellettuali che rinnova quell'intesa elettiva, secondo Sciascia esclusiva, che negli ultimi tempi li collegava a distanza. Ho scritto «dialogo», Sciascia scrive invece «parlare»: perché in questo caso è stato più vigile, non c'è traccia di quel lessema profondamente cattolico che «dialogo» era nell'epoca postconciliare, mentre il verbo parlare, nella sua semplicità, evoca una civiltà della conversazione di matrice settecentesca su cui Sciascia stesso ha scritto pagine notevoli.

Altre due sottolineature di natura logico-linguistica: «come si può adorare ciò che strazia?» si domanda, lucidamente, Sciascia. È come se, di fronte alla tragedia della morte di Pasolini, il borghesiano Sciascia, il cultore della *coincidentia oppositorum*, non riuscisse a farsi trascinare dalle suggestioni intellettuali ma si arrestasse, sgomento, di fronte alla cruda evidenza (biologica) dell'autodistruttività pasoliniana. Insomma, un recupero di razionalità ma anche di profonda

pietà, forse la frase più limpidamente pietosa che Sciascia abbia scritto a proposito di Pasolini.

E, alla fine, quello strano auspicio: «E attraverso i suoi scritti si può compilare come un piccolo dizionario delle cose per lui “adorabili” e per me soltanto strazianti e oggi terribili». Il «si può» vale naturalmente un *si potrebbe*, da rinviare agli studiosi; ma qui quello che colpisce è l'immagine del «piccolo dizionario», che non tanto ci rimanda all'immagine del (grande) Tommaseo-frangiflutti ma, piuttosto, si può leggere come un'anticipazione di quel libro profondissimo del 1986 che è *Pirandello dall'A alla Z* (poi in forma ampliata *Alfabeto pirandelliano*), che sta lì a provare come per Sciascia il dizionario fosse un'altissima forma di conoscenza e di scrittura saggistico-critica, come e più del cruciverba²¹.

Ma torniamo all'*Affaire Moro* e alle lucciole. Dopo la lunga pagina evocativa iniziale, Sciascia torna, brachilogicamente, alla metafora politica: «Le lucciole. Il Palazzo. Pasolini voleva processare il Palazzo quasi in nome delle lucciole. Per le lucciole scomparse»²². E poi cita un lungo brano dall'articolo “corsaro” sulla scomparsa delle lucciole, perché in questo articolo, dopo il «ricordo, abbastanza straziante, del passato» in cui le lucciole ancora c'erano, Pasolini parla di Moro. E sono parole importanti, sul linguaggio degli «uomini di potere democristiani» che hanno

quasi bruscamente cambiato il loro modo di esprimersi, adottando un linguaggio completamente nuovo (del resto incomprensibile come il latino): specialmente Aldo Moro: cioè (per una enigmatica correlazione) colui che appare il meno implicato di tutti nelle cose orribili che sono state organizzate dal 1969 a oggi, nel tentativo, finora formalmente riuscito, di conservare comunque il potere²³.

Sono parole famose, sempre ricordate a proposito delle grandi metafore politiche pasoliniane: le lucciole, l'omologazione, il Palazzo, il processo al potere democristiano, l'io so. Nella conclusione del primo capitolo del *pamphlet* Sciascia le ricapitola e le pa-

²¹ Sul saggismo di Sciascia, cfr. A. Di Grado, *Leonardo Sciascia saggista*, in Id., «*Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta...*». *Per Sciascia, dieci anni dopo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1999, pp. 17-29.

²² Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 424.

²³ Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, cit., p. 163.

rafrasa a suo modo, perché davvero costituiscono un'*ouverture* al discorso, serio e scomodissimo, che svilupperà nelle pagine successive. E questa parafrasi è notevole per due ragioni: la prima è che, riprendendo la metafora del Palazzo, ha sviluppato un'immagine forte (un'altra immagine!) che in Pasolini non c'era: quella di Moro che nel Palazzo continua «ad aggirarsi: in quelle stanze vuote, in quelle stanze già sgomberate. Già sgomberate per occuparne altre ritenute più sicure: in un nuovo e più vasto *Palazzo*. E più sicuro, s'intende, per i peggiori»²⁴. Le stanze del vecchio Palazzo, per questo Moro solo e separato, non sono altro, insomma, che una prefigurazione della prigione brigatista, nella quale i compagni di partito e di potere lo condanneranno a marcire fino alla morte perché loro, nel frattempo, hanno trovato rifugio sicuro «in un nuovo e più vasto *Palazzo*».

Il secondo motivo d'interesse è la ripresa del lessema «enigmatica correlazione», che Pasolini aveva circoscritto entro una (perfida?) parentesi, che lo lasciava irrelato e inspiegato ma nelle intenzioni allusivamente ben comprensibile; e infatti, già nel secondo capitolo del *pamphlet*, Sciascia chiosa: «in questo breve inciso di Pasolini c'è come il presentimento, come la prefigurazione dell'*affaire* Moro»²⁵, mentre conclude il primo capitolo scrivendo che Moro, «appunto perché "il meno implicato di tutti" [era] destinato a più enigmatiche e tragiche correlazioni»²⁶.

Sciascia pare avere ripreso saldamente il controllo razionale della sua scrittura. È pronto, dunque, ad aprire il secondo capitolo del libro sul ricordo del saggio *Nuove questioni linguistiche* in cui Pasolini aveva per la prima volta parlato di Moro, molti anni prima dell'"articolo delle lucciole". Ma, nota acutamente Sciascia, «nell'*Articolo delle lucciole*, la sua attenzione a Moro, al linguaggio di Moro, affiora in un contesto più avvertito e preciso, dentro una più vasta e disperata visione delle cose italiane»²⁷. Mi pare sia la penultima volta in cui Sciascia parla di Pasolini nell'*Affaire Moro* (l'ultima volta assocerà il nome di Pasolini ai suoi due romanzi *Il contesto* e *Todo modo*, confessando l'angosciosa impressione che «Moro e la sua vicenda

²⁴ Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 425 (corsivo nel testo).

²⁵ Ivi, p. 428.

²⁶ Ivi, p. 426.

²⁷ Ivi, p. 427.

sembrano generati da una certa letteratura»)²⁸ ed è interessante che, ignorando sostanzialmente il lungo saggio e gli altri articoli degli anni sessanta raccolti in *Empirismo eretico*, si rifaccia all'«articolo delle lucciole» perché lo avverte come totalmente calato nel clima politico degli anni settanta (insieme a quelli sui capelloni, i jeans Jesus e l'io so). E dalle osservazioni sul linguaggio di Moro contenute nell'«articolo delle lucciole», Sciascia ricava che,

prima che lo assassinassero, [Moro] è stato costretto, si è costretto, a vivere per circa due mesi un atroce contrappasso: sul suo «linguaggio completamente nuovo», sul suo nuovo latino incomprensibile quanto l'antico [...] ha dovuto tentare di *dire* col linguaggio del *nondire*, di *farsi capire* adoperando gli stessi strumenti che aveva adottato e sperimentato per *non farsi capire*. Doveva comunicare usando il linguaggio dell'incomunicabilità. Per necessità: e cioè per censura e per autocensura. Da prigioniero. Da spia in territorio nemico e dal nemico vigilata²⁹.

Queste ultime osservazioni sviluppano ancora più esplicitamente l'immagine del Moro chiuso nel vecchio palazzo, cioè nella nuova prigionia, utilizzando certi *topoi* della letteratura carceraria e spionistica (per esempio, i codici segreti), che faranno gioco a Sciascia nel suo tentativo di leggere taluni passi delle lettere di Moro come messaggi in codice che il prigioniero cercava di far filtrare all'esterno attraverso le maglie della censura brigatista.

Se nell'*Affaire Moro* del saggio *Nuove questioni linguistiche* quasi non si parla, ciò non significa che Sciascia non se ne sia mai occupato, anche se, scrivendone su «L'Ora» di Palermo nella sua rubrica *Quaderno*, ammette di non aver letto il saggio di Pasolini, apparso sulle pagine di «Rinascita» alla fine del 1964, ma soltanto le sue reazioni alle polemiche innescate, con una «*vis* polemica dai toni duramente accesi»³⁰, da coloro che avevano commentato il saggio: non soltanto i (non molti) linguisti di professione, ma soprattutto gli scrittori e gli intellettuali che si erano sentiti chiamare in causa da Pasolini e che poi erano gli stessi con cui Sciascia aveva cominciato e avrebbe continuato a dialogare (talvolta pole-

²⁸ Ivi, p. 436.

²⁹ Ivi, p. 428.

³⁰ P. Russo, *Centro linguistico e periferie poetiche. Pasolini, Gramsci e la lingua della realtà*, in corso di stampa negli Atti del convegno *I linguaggi del potere*, citati alla nota 1.

micamente) negli anni successivi, ossia Vittorini, Fortini, Moravia, Eco, Calvino³¹.

Malgrado gli manchi un'informazione di prima mano, Sciascia ha elementi sufficienti per prendere le difese di Pasolini e accogliere alcuni tra gli spunti più utili offerti dal suo saggio:

Ognuno ha voluto dire la sua, e spesso facendo dire a Pasolini quello che non ha detto. I più, infatti, lo hanno accusato di aver voltato gabbana, di essersi convertito alla lingua tecnologica, “di comunicazione”, del nord e di avere, per conseguenza, ripudiato la lingua “di espressione” del sud; là dove, invece, Pasolini si era limitato a constatare lo spostamento linguistico dell'asse [*sic*]³² Roma-Firenze all'asse Torino-Milano, cioè l'insorgere di una lingua che io chiamerei “manageriale”, nella quale viene sì a risolversi il lungo processo di eliminazione dei particolarismi linguistici, e dunque l'avvento di una lingua finalmente unitaria, ma con conseguenze che sarebbero poi una specie di perdita dell'anima. Constatazione, questa, che Pasolini fa non senza dolore ed orrore: così come un medico, per quanto addolorato, non può fare a meno di registrare il decesso di un paziente, che sarebbe, in questo caso, l'asse linguistico Roma-Firenze³³.

Il ragionamento di Pasolini non era, in realtà, soltanto basato sui cambiamenti di natura diatopica, ma riguardava anche i mutamenti intervenuti nel linguaggio letterario, a cominciare da una valutazione piuttosto severa di come alcuni tra i principali scrittori italiani contemporanei si rapportavano con quello strato della lingua che Pasolini, nella prima parte del saggio, chiama «italiano medio»³⁴ e che più

³¹ Queste e altre repliche si leggono, insieme ai testi pubblicati da Pasolini su «Rinascita», nell'utile libretto *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, a cura di A. Cadioli, allegato al n. 42 del 9 novembre 1985 dello storico settimanale comunista. Un'accurata sintesi critica del dibattito innescato da *Nuove questioni linguistiche* si trova nello studio di S. Rosatti, *Pasolini e il dibattito sulla lingua. Una “questione” ancora attuale? A proposito di: Oronzo Parlangeli (a cura di), «La nuova questione della lingua», in «Milli Mála», iv, 4, 2012, pp. 219-242: <<https://ojs.hi.is/millimala/article/view/1485>> (20 agosto 2020). Rosatti, fra l'altro, parafrasa con il dovuto rilievo le penetranti osservazioni di Maria Corti sulle tesi di Pasolini là dove sosteneva che, per la «proprietà mediatrice e metaforizzante della lingua comune, non è possibile che si compia la tecnicizzazione formale della lingua nella sua totalità», cfr. M. Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi*, in «Paragone. Letteratura», n.s., xvi, 182, 2, aprile 1965, pp. 5-22.*

³² È probabile un refuso; immagino Sciascia avesse scritto: «dall'asse».

³³ L. Sciascia, *Quaderno*, a cura di V. Nisticò, M. Farinella, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991, p. 35. Ringrazio Andrea Verri per avere riportato la mia attenzione su *Quaderno*, un libro che inizialmente avevo dimenticato.

³⁴ Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 13.

avanti definisce, più precisamente, «il linguaggio tecnologico della civiltà altamente industrializzata»³⁵, oppure, più sbrigativamente, «linguaggio tecnocratico»³⁶. La sua tesi è che questa nuova «lingua nazionale»³⁷, ponendosi come alternativa all'espressività tipica del linguaggio letterario (o ai tentativi di sperimentazione realistica, tra i quali, solo allusivamente, annovera i suoi, da autore di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*), si afferma in virtù di tre elementi fondamentali:

1) Una certa propensione alla sequenza progressiva [...] si tratterà di un impoverimento di quell'italiano che era finora così prodigo della propria ricchezza in quanto disponibilità di forme, tanto da rendere la testa di ognuno di noi un mercato di forme linguistiche concorrenti.

2) La cessazione dell'osmosi col latino [...].

3) Il prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo, come in ogni lingua di alta civilizzazione e di pochi livelli culturali, insomma omogeneizzata intorno a un centro culturale irradiatore insieme di potere e di lingua³⁸.

Pasolini non include Sciascia tra gli scrittori che porta a esempio dei diversi modi di rapportarsi con la lingua italiana dal dopoguerra in poi: curiosa omissione, non solo perché almeno *Il giorno della civetta* (ma anche *Gli zii di Sicilia*) avrebbe potuto offrirgli spunti molto utili, ma soprattutto perché, fin dalla pionieristica recensione a *Favole della dittatura*, lo scrittore di Casarsa aveva individuato proprio nel linguaggio la chiave d'accesso critica all'opera sciasciana, come ribadirà anche recensendo *Il mare colore del vino* (e in questa recensione riecheggiano, esplicitamente ma tardivamente, le considerazioni che aveva svolto, a proposito della lingua del realismo, nel saggio *Nuove questioni linguistiche*)³⁹.

³⁵ Ivi, p. 21.

³⁶ Ivi, p. 24.

³⁷ Il passo più sarcastico dell'intero saggio è proprio questo: «Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare, che è nato l'italiano come lingua nazionale» (*Ibidem*).

³⁸ Ivi, p. 26.

³⁹ Cfr. rispettivamente P.P. Pasolini, *Dittatura in fiaba*, in «La libertà d'Italia», 9 marzo 1951, ora in L. Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, Milano, Adelphi, 1997; P.P. Pasolini, *Il mare colore del vino*, in «Tempo», 29 luglio 1973, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Torino, Einaudi, 1979. Può valer la pena di osservare che in quest'ultima recensione Pasolini non sembra essersi accorto che Sciascia, prima della raccolta di racconti, aveva pubblicato *Il contesto*, romanzo con il quale si collocava ben oltre ogni possibile barriera del realismo: tale impressione è confermata dalla recensione a *Todo*

Per questa omissione Sciascia poteva forse essersi offeso?⁴⁰ Parrebbe di no, dati i giudizi palesemente consentanei con la tesi di Pasolini; è certo però che sulle pagine del quotidiano palermitano il nostro scrittore parla di sé, e del proprio rapporto con il linguaggio, ed è il suo modo di entrare nel merito del discorso pasoliniano, esprimendo un'opinione che finisce per suonare come un distinguo:

Personalmente non ho mai avuto problemi linguistici se non nel senso di ricerca della chiarezza. E sono convinto che scrittori come Pirandello, come Saba, come Moravia, abbiano portato abbastanza avanti il processo di unificazione tra lingua letteraria e lingua parlata. Anzi: sono convinto che Moravia l'abbia addirittura risolto. Se poi questa soluzione non è valida per tutti i livelli della società italiana, ciò si deve al fatto che la società italiana ha, a tutt'oggi, dei livelli irraggiungibili. Considero dunque come artificioso e mistificatorio [...] quella specie di grido di dolore: per la «lingua che non c'è» che da qualche parte si leva. [...] Ma Pasolini non è da confondere col coro che lamenta la «lingua che non c'è». Egli ha, di solito, esatta percezione del *farsi* delle cose: e nel suo discorso ha colto un fenomeno che viene ineluttabilmente svolgendosi nella società italiana⁴¹.

Subito dopo Sciascia aggiunge qualcosa che, sebbene non lo sottolinea esplicitamente, non collima con l'analisi pasoliniana: il «linguaggio di comunicazione» stigmatizzato da Pasolini non è altro, in fondo, che un gergo, «e non è poi vero che sia totalmente depurato da ombre e sfumature espressive». Esse non coincidono con la ricca espressività letteraria auspicata dal poeta di Casarsa (per intenderci,

modo (con la quale si conclude la sua attività recensiva sul settimanale «Tempo»), romanzo in cui egli coglie come una novità il fatto che il personaggio positivo di Sciascia, contrapposto al monolite del potere, si faccia giustiziere. E invece era successo esattamente questo già nel *Contesto*: romanzo che difficilmente Pasolini avrebbe potuto fraintendere e che forse, molto semplicemente, non ha letto.

⁴⁰ Breve divagazione: Tullio De Mauro ammise di essersi risentito perché Pasolini non aveva minimamente accennato al suo celebre *Storia linguistica dell'Italia unita*, semplicemente perché non l'aveva letto malgrado fosse stato pubblicato l'anno precedente l'uscita del saggio. E lo ammise mentre dedicava al saggio pasoliniano uno tra i giudizi più lusinghieri formulato da uno storico della lingua o da un linguista, non solo a ridosso della pubblicazione di *Nuove questioni linguistiche* ma anche negli anni a venire: cfr. P. D'Achille, *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano*, in F. Tomassini, M. Venturini (a cura di), «L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma, RomaTre-Press, 2017, pp. 53-71 (devo la lettura di questo libro alla segnalazione di Pietro Russo, che ringrazio vivamente).

⁴¹ Sciascia, *Quaderno*, cit., pp. 35-36.

il linguaggio di Gadda o quello dello stesso Pasolini), ma hanno comunque una specificità tale che porta Sciascia a concludere, con un ghiribizzo paradossale che non gli è estraneo, che «la rivoluzione dei dirigenti tecnici porta la conseguenza di una rivoluzione linguistica che in Italia, in ultima analisi, rischia di provocare una specie di petrarchismo tecnologico»⁴².

Alcune delle critiche più vigorose (e anche piuttosto fondate) che il saggio di Pasolini ricevette si basavano sul tono del suo discorso⁴³: apodittico, fortemente ideologico, talvolta apocalittico, mai (o quasi mai) corretto da tracce di ironia, punteggiato da molti tecnicismi del linguaggio della linguistica strutturale e da qualche traccia (un po' ingenua) di considerazioni sociolinguistiche. Sullo sfondo, ma molto evidente, una forte polemica nei confronti di un approccio normativo alla lingua. E poi l'affondo politico-sociolinguistico che è forse la parte del saggio rimasta più famosa o, quanto meno, è quella che Sciascia riprende nell'*Affaire Moro*: il linguaggio di Aldo Moro come primo esempio del modo in cui il «linguaggio dei politici» si stesse adeguando alla «osmosi col linguaggio tecnologico della civiltà altamente industrializzata»⁴⁴ che stava sostituendo, secondo Pasolini, «l'osmosi col latino»⁴⁵ tipica da sempre dei linguaggi letterario e politico.

Da un discorso pronunciato da Moro per l'inaugurazione dell'autostrada del Sole Pasolini trasceglie, come campione, un complesso periodo di cinque righe, formato da una lunga proposizione principale che regge due subordinate, la seconda delle quali introduce una relativa che, a sua volta, regge quattro finali. Tale struttura sintattica non mi pare affatto estranea alla sintassi di origine latina che ha sempre informato l'oratoria giuridica e politica della tradizione italiana⁴⁶, delle quali Moro era maestro riconosciuto. Quello che in questo la-certo di discorso sembra significativo a Pasolini è dunque il lessico, caratterizzato da un «quantitativo di terminologia tecnica enorme». L'abbondanza di tecnicismi lo colpisce in quanto il discorso di Moro

⁴² Ivi, p. 36.

⁴³ Ricordo che *Nuove questioni linguistiche* nacque come una conferenza, pronunciata da Pasolini in diverse città italiane: nella versione pubblicata in *Empirismo eretico* il saggio perderà alcuni dei tratti tipici del parlato, ma non tutti.

⁴⁴ Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 21.

⁴⁵ Ivi, p. 26.

⁴⁶ Pasolini lo ammetterà in *Altro articolo*, pubblicato su «Il Giorno» del marzo 1965: cfr. Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 37-39.

non è rivolto a tecnici ma «a un pubblico normale, trasmesso per televisione a un numero di italiani di tutte le condizioni, le culture, i livelli, le regioni» e in quanto Moro gli ha dato «un'alta funzionalità sociale e politica», volta a convincere gli ascoltatori della necessità «di cooperare al superamento della congiuntura»⁴⁷ (si badi che quest'ultima frase è di Pasolini, a sua volta evidentemente influenzato dal lessico politico vigente).

Sciascia conclude le sue note su «L'Ora» proprio con chiose ironiche dedicate al linguaggio di Moro:

L'onorevole Moro è un uomo politico meridionale: il che è abbastanza, ma vale la pena sottolinearlo, se Pasolini si riferisce a un suo testo come alla carta di Capua della lingua che nasce sull'asse Milano-Torino. E dell'uomo politico meridionale ha tutte le qualità, e principale quella del non dire. Fino a ieri il classico modello dell'oratoria politica meridionale poteva considerarsi il discorso che il principe di Francalanza rivolge ai suoi elettori nei *Viceré* di Federico De Roberto: discorso di magistrato non dire relativamente ai problemi di cui essi elettori erano individualmente e collettivamente gravati, e spaziente con vaga disinvoltura nei cieli della politica estera e coloniale, della potenza patria, del prestigio internazionale. Genialmente, bisogna riconoscerlo, l'onorevole Moro ha inventato un più rigoroso, quasi scientifico non dire. È sua, se non ricordo male, la trovata delle convergenze parallele⁴⁸: che non significano assolutamente niente, né nella logica astratta né in quella delle cose concrete. E chi l'ha sentito e visto in televisione non può non condividere l'impressione dell'ineffabile non senso che l'onorevole Moro comunica. «Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto».

Se dunque il «sao ko kelle terre» della nuova lingua è il discorso dell'onorevole Moro, è il caso di dire che stiamo freschi davvero⁴⁹.

Si noterà che già in questo antico (e trascurato) articolo Sciascia gioca sul *dire e non dire*, come poi farà nell'*Affaire Moro*⁵⁰. E il profilo che traccia di Moro coincide sostanzialmente con quello del «poli-

⁴⁷ Ivi, p. 21.

⁴⁸ E invece Sciascia ricorda male. Nel 1959, in un discorso congressuale, Moro auspica «convergenze di lungo periodo con le sinistre»; il 16 luglio 1960, in un comunicato ufficiale, parla di «convergenze democratiche»; è invece Eugenio Scalfari, su «L'Espresso» del 24 luglio 1960, che, riferendosi al sintagma «convergenze democratiche», lo deforma in «convergenze parallele»: cfr. G. Antonelli, *Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

⁴⁹ Sciascia, *Quaderno*, cit., pp. 36-37.

⁵⁰ Id., *L'affaire Moro*, cit., p. 428.

ticante» di origine meridionale: anche se nel *pamphlet* del 1978 saprà rimodulare più degnamente queste idee.

Tuttavia, a prescindere da questa noterella nella quale, come s'è visto, le sue osservazioni appaiono concordi con quelle di Pasolini, ma non sempre in effetti lo sono, l'interesse di Sciascia per la lingua di Moro si concentrerà maggiormente sulla lingua del Moro prigioniero, nella sua precipua e pirandelliana condizione di «uomo solo» a cui era, suo malgrado, approdato.

Quella usata per l'inaugurazione dell'autostrada del Sole era la lingua del Moro trionfante all'epoca del centrosinistra: il Moro «politicante», e non «grande statista»⁵¹, verso il quale Sciascia ha giudizi assai severi nell'*Affaire*, anche se talune testimonianze successive, come quella di Giuseppe Giacobuzzo, hanno dimostrato che la sua statura di politico e la sua dimensione di grande giurista cattolico meridionale gli erano state tutt'altro che indifferenti anche prima del rapimento⁵². Ma è proprio col rapimento e col successivo martirio che Moro diventa un personaggio⁵³ di Sciascia e, come tale, degno del massimo rispetto e della massima solidarietà umana: degno, insomma, di diventare il protagonista di un romanzo-saggio spionistico e carcerario. Come, per esempio, il romanzo *Il fattore umano* di Graham Greene, che Sciascia legge poco dopo aver finito di scrivere *L'affaire Moro* e che definisce «libro di una straziante opacità, lo si attraversa come una vallata piena di nebbia e fitta di rovi. Non si può, ecco, non si dovrebbe, scrivere dei libri così grigi, così soffocanti»⁵⁴.

Probabilmente, per non scrivere un libro grigio e soffocante ma trovandosi invece di fronte a una materia così realmente soffocante come il sequestro e la morte di Moro, Sciascia aveva bisogno almeno di un abbrivio arioso: e ha chiesto aiuto all'esperienza del ritorno delle lucciole, al loro lume fioco ma tenace, e ritornante.

⁵¹ Ivi, pp. 439-441.

⁵² Rinvio ancora a Traina, *Sciascia e Moro, nello specchio della letteratura*, cit.

⁵³ Cfr. M.A. Bazzocchi, *Sciascia: la verità del personaggio uomo*, in «Poetiche», xvi, 1, 2014, pp. 93-109.

⁵⁴ Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 1110 (la noterella era stata pubblicata sul «Corriere della Sera» del 6 settembre 1978).

ROBERTO ANDÒ

TOGLIERE PRESTIGIO ALLA MORTE

Il mio primo lungometraggio, *Il manoscritto del principe*¹, era dedicato al rapporto maestro-allievo, e vi si raccontava in modo trasfigurato un episodio molto noto della storia culturale italiana del Novecento, le lezioni di lingua e letteratura inglese che Tomasi di Lampedusa diede a Francesco Orlando negli ultimi anni della sua vita, dal 1953 al 1957. Vicenda a cui lo stesso Orlando volle dedicare un libro intitolato *Ricordo di Lampedusa*, al quale molti anni dopo aggiunse una postilla dal titolo *Da distanze diverse*². Il mio desiderio di farne un film era scaturito da ciò che su quel rapporto Orlando aveva ommesso. Per quanto possa sembrare contorto, a volte, la fantasia di un regista è stimolata più dal non detto che dal detto. Di quel libro a me aveva colpito il passaggio in cui il narratore diceva: «Ma a partire dalla seconda metà del 1955 Lampedusa cominciò a subire, e non solo nei miei confronti, un cambiamento di cui mi riesce arduo, e persino penoso, rendere conto»³. Quel disagio nel rivelare i motivi dolorosi che avevano causato il progressivo incrinarsi dei rapporti tra il principe e Orlando fu sufficiente a scatenare la mia voglia di

¹ R. Andò, S. Marcarelli, *Il manoscritto del principe*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2001; Eid., *Il manoscritto del principe*, sceneggiatura originaria dell'omonimo film di R. Andò, fotografie di L. Pasqualino, Mantova, Comune di Mantova - Assessorato alla Cultura, Circolo del Cinema, Provincia di Mantova - Casa del Mantegna, 2008. Sui temi del film si veda M. Olivieri, *La memoria degli altri. Il cinema di Roberto Andò*, Torino, Kaplan, 2017², pp. 31-54.

² F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1985²; Id., «*Ricordo di Lampedusa*» seguito da «*Da distanze diverse*», Torino, Boringhieri, 1996.

³ Id., *Ricordo di Lampedusa*, cit., p. 59.

saperne di più. Scegliendo di mettere in scena il rapporto tra Lampedusa e Orlando ero consapevole di affrontare una materia vagamente autobiografica, sia pure dissimulata in una vicenda del tutto diversa da quella capitata a me. Anch'io, infatti, ho avuto un maestro: Leonardo Sciascia. Ma è d'obbligo dire che tra me e lui non ci fu mai un conflitto o una lite e non fu mai siglato un calendario di lezioni come avvenne tra Orlando e Lampedusa. Non ci incontravamo per parlare di letteratura, ma solo per il piacere di vederci, e durante i nostri colloqui Sciascia non assumeva mai la postura del maestro. Tutto quello che mi ha insegnato, veniva dal piacere di conversare, e direi quasi suo malgrado. Quello che potrò dire qui ha dunque solo un valore di testimonianza, e l'unico titolo che mi autorizza a farlo è la mia amicizia con lui.

Filippo La Porta ha aperto il tema invitandoci a riflettere sul realismo in dormiveglia o sognato come cifra in comune a Sciascia e Pasolini. E ha poi tirato fuori il nome di Pascal, un filosofo che può illuminare quella nozione di verità a cui entrambi gli scrittori hanno ossessivamente dedicato la loro riflessione. In effetti Sciascia amava molto Pascal, e in particolare lo tormentava un suo frammento particolarmente struggente: «Tu non mi cercheresti se non mi avessi già trovato».

Francesco Orlando ci ha raccontato che il paradosso preferito di Tomasi di Lampedusa era che «la peggiore delle interpretazioni possibili di un fatto è sempre la verità»⁴, e io nel film glielo faccio ripetere perché è un pensiero che esemplifica bene il pessimismo tragico siciliano. Del resto, anche Leonardo Sciascia, nel corso del tempo, scriverà a vario titolo che la verità è irraggiungibile. In questo direi che il suo cammino, sin dalle prime cronache di maestro elementare, poi pubblicate con il titolo *Le parrocchie di Regalpetra* – modello e battistrada della cosiddetta *non-fiction* –, è stato esemplarmente coerente. Più che essere un narratore impotente, come qualcuno lo ha definito, Sciascia, fin dai suoi primi passi, ha fatto della impotenza dell'investigatore, del *cul-de-sac* del narratore, la molla e la forza del suo essere scrittore. Filosoficamente, la sua messa in scena, dal primo all'ultimo dei suoi libri, lo apparenta al cinema dei documentaristi di creazione. Quando egli dice: «non mi considero un narratore puro,

⁴ Ivi, p. 76.

sono un narratore piuttosto spurio, che prende il suo bene dove lo trova, nella realtà e nei documenti»⁵, prefigura l'atteggiamento dei registi che pensano che la realtà, dispiegandosi torbida e ambigua davanti a noi, vada sempre colta di sorpresa, in una sorta di danza con quel che è visibile e con quello che non lo è, attraverso il rigore di una forma che pur ricercando la verità sia consapevole di non poter contare su alcuna prova, tantomeno su un finale precostituito e certo.

Se Sciascia si è sempre accostato alla realtà nel nome del dubbio, che cosa essa significasse per Pasolini lo si evince chiaramente da una lettera del 3 marzo 1970: «Dio è la Realtà; e la realtà è un Dio tirannico che del suo dispotismo fa la chiave per arrivare, anche se parzialmente, a lui; e dunque *bisogna adorare la realtà*, mettere l'intelligenza fra le cose vecchie, aumentare la pietà verso se stessi e gli altri»⁶.

Come si vede, Pasolini rivendica una posizione ierofanica nei confronti della realtà, tesa sul filo di una eterna sfumatura, tale da non presupporre mai il marchio netto di un giudizio morale. Per capire e conoscere la realtà nel suo mistero, o nel sacro che nasconde, per Pasolini bisogna adorarla. Sembrerebbe una distanza abissale quella tra i due scrittori, ma a ben vedere il senso del mistero e lo sgomento religioso – qui torna Pascal – li terranno sempre vicini e fraterni.

«Il nome di uno scrittore, il titolo di un libro, possono a volte, e per alcuni, suonare come quello di una patria», scrive Sciascia in *Porte aperte*. Un autore-patria per lo scrittore di Racalmuto fu senz'altro Montaigne. Nelle sue pagine se ne trova traccia ovunque, e si ritrova il suo spirito inquieto soprattutto nella forma che Sciascia di volta in volta imprime al racconto. Se, come dice Starobinski, il saggio di Montaigne «è il luogo unitario dove può effettuarsi il raggruppamento del diverso»⁷, Sciascia inventa una materia saggistica che «assume i modi del racconto, che si fa racconto»⁸. La solidarietà con Pasolini e Calvino, già messa in luce da Ferroni⁹, si traduce nella

⁵ L. Sciascia, intervista con la Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, 23 maggio 1988.

⁶ P.P. Pasolini a Mario Bianchi, Roma, 3 marzo 1970, in Id., *Lettere 1955-1975 con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 669 [corsivo mio].

⁷ J. Starobinski, *Montaigne e il paradosso dell'apparenza*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 44.

⁸ L. Sciascia, intervista, in W. Mauro, *Sciascia*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 2.

⁹ Cfr. G. Ferroni, *Sciascia, il caso non è ancora chiuso. Con racconti, inchieste, saggi riusciti a interrogare la realtà*, «Corriere della Sera», 30 maggio 2016.

messa in discussione, attraverso la scrittura, degli strumenti per decifrare il mondo.

Comunque, è proprio nel segno di Pasolini che avvenne il mio primo incontro con Sciascia. Nel dicembre del 1975, a pochi giorni dall'assassinio del grande poeta e scrittore, Francesco Rosi chiese a un suo collaboratore di accompagnare Leonardo Sciascia a una proiezione privata del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. A sua volta, il collaboratore di Rosi, Gianni Arduini, un aiutoregista a cui per la sua innata eleganza la tribù del cinema aveva conferito il titolo di «Principe», mi chiese se mi avrebbe fatto piacere affiancarlo in quella missione. Io, che in quel momento ero ospite nella sua casa di via Mario Fani (nello stesso palazzo dove anni dopo le Brigate Rosse avrebbero nascosto il prigioniero Aldo Moro), gli diedi la mia adesione entusiasta. Ricordo l'emozione con cui, entrando nella hall di un albergo vicino alla stazione, vidi lo scrittore di Racalmuto, seduto in un salottino d'angolo, la brace di una sigaretta tra le labbra, intento a leggere un romanzo di Agata Christie. Io e Arduini ci avvicinammo timidi e, dopo poco, avvertendo la presenza di qualcuno, Sciascia sollevò il suo sguardo penetrante, e ci donò un'occhiata che sembrava provenire dalle terre più remote e silenziose che fosse dato di visitare. Dopo un attimo, lo scrittore si alzò e, nel porgerci la mano, aprendosi a un sorriso timido e ironico, sibilò il suo cognome, soffiandolo come un suono arabo – XAXA. Usciti dall'albergo, ci avviammo verso l'automobile, un "maggiolino" azzurro, dove ci disponemmo tutti e tre a sedere, Gianni al posto di guida, Sciascia a fianco del guidatore, e io sul sedile posteriore. Il viaggio proseguì in quel silenzio pensoso e assorto che il volto di Leonardo, naturalmente, imponeva. All'entrata nella saletta di proiezione, trovammo ad accoglierci una collaboratrice di Pasolini che, dopo qualche convenevole, ci invitò a sedere. Si spensero le luci e finalmente il film cominciò a scorrere. Fin dall'inizio, ricevere quelle immagini, e quei dialoghi si rivelò un'esperienza al limite del tollerabile. Lo scrittore si agitava, sofferente, sulla sedia, e in più di un'occasione lo vidi proteggere il suo sguardo con la mano, usata come una barriera contro il male che proveniva dallo schermo. Quando le luci si riaccessero, sembrava stravolto. Poco dopo, in macchina, Sciascia bisbigliò: «È terribile, terribile...». E poi, come se continuasse a pensarci: «No, non si può fare un film così disperato». Infine, chiuse gli occhi, esausto, come se così potesse finalmente placare il flusso di immagini moleste che

continuava a vorticare nella sua mente. Qualche tempo dopo uscì un suo commento al film in cui dava conto della sofferenza che aveva provato:

Nel buio diciamo fisico che si faceva in me, precario conforto a quell'altro, morale e intellettuale, che dilagava dallo schermo, disperatamente e come annaspando, cercavo nella memoria immagini d'amore. Poi venne, da una delle vittime, da una di quelle che anche nelle didascalie iniziali, coi loro nomi anagrafici, sono definite vittime, l'invocazione-chiave, l'invocazione che spiegò il senso del film e l'impressione che produceva in me: «Dio, perché ci hai abbandonati?». Lo stesso grido di Cristo nel Vangelo di Marco: «*Eloi, Eloi, lama sabactani?*»¹⁰.

Il commento rifletteva perfettamente le sensazioni provocate dalla proiezione, ma nel suo pezzo Sciascia insinuava anche che il film fosse da leggere in relazione alla morte di Pasolini, «una morte», in cui, come scrisse, «gli elementi libertari sono sovrastati e annichiliti dagli elementi cattolici»¹¹.

Nel film il grande poeta e regista metteva ancora una volta al centro la sua idea del sacro e la contrapponeva al pensiero illuministico tramite Sade, da lui definito un «meraviglioso provocatore che, attraverso la razionalità illuministica, ha dissacrato non solo ciò che l'Illuminismo dissacrava, ma l'Illuminismo stesso, attraverso l'uso aberrante e mostruoso della sua razionalità»¹². Una posizione molto diversa da quella di Sciascia. Come ha giustamente sottolineato Claude Ambroise, «l'opera del grande scrittore siciliano è pervasa dalla volontà di negare fino in fondo l'ideologia della Passione. Niente, nessun ideale, per quanto giusto, nessun progresso deve poter giustificare, dar senso positivo al supplizio. La ragione non ha bisogno di redentori»¹³.

Dopo quel primo incontro, passarono molti anni prima che io potessi rivedere Leonardo Sciascia. Le probabilità che un giovane

¹⁰ L. Sciascia, *Pasolini, la sua morte e l'ultimo film. Dio dietro Sade*, in «Rinascita», 12 dicembre 1975.

¹¹ *Ibidem*.

¹² P.P. Pasolini, *L'estetica dell'osceno per un nipotino di Sade*, in «Tempo», 8 marzo 1974, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Torino, Einaudi, 1979, p. 274.

¹³ C. Ambroise, *La Passione*, in AA.VV., *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, Manduria, Lacaita, 1985, pp. 125-137.

palermitano potesse incontrare un grande scrittore come lui nella Palermo di allora erano nulle. Non esistevano festival di letteratura, e non c'era ancora la voga dei tour promozionali per i libri in uscita. In più egli aveva un suo modo felpato e sghembo di abitare Palermo: vi dimorava in punta di piedi. Per proteggersi dalla violenza e dall'infida imprevedibilità degli incontri umani si era infatti creato dei rituali, delle abitudini. Questi rituali tracciavano una sorta di mappa di Palermo e inevitabilmente ne ritagliavano una geografia speciale. Leonardo sembrava applicare al suo modo di abitare la città la lezione dell'amico Calvino, dedicandovi attenzione e apprendimento continui, riconoscendo chi e cosa in mezzo all'inferno non è inferno, dandosi da fare perché durasse e avesse spazio.

Beninteso, in questo atteggiamento non c'era nulla di prudente o di ortodosso. Seppure la temesse e in qualche modo la disprezzasse, Sciascia amava Palermo. Ma da scrittore ne detestava l'inconcludenza, in questo aveva assorbito bene la lezione del suo maestro, Vitaliano Brancati. Tra le tante letture fondamentali che mi ha suggerito, devo a Leonardo anche la scoperta del Brancati saggista, soprattutto gli scritti raccolti da De Feo e Cibotto nel volume *Il borghese e l'immensità*¹⁴. In uno di questi, intitolato *Il castello*, Brancati teorizza l'inconcludenza di Palermo e la sua refrattarietà a creare scrittori: «Non credo che la letteratura abbia molti artisti palermitani. I pochi che passano per tali sono nati dall'equivoco in cui cadono sovente i deboli filosofi di crederci forti poeti»¹⁵. Affermazione lapidaria, ma sottile e faziosa. Non a caso, per Brancati l'autentica vocazione di Palermo è l'intellettualità, intesa nel suo carattere più vago e astratto. «Da questa porta – scrive ancora lo scrittore di Pachino – sono entrati in Sicilia gli arabi, i cavilli, le sottigliezze, l'io, il non-io, la malinconia e i mosaici»¹⁶.

A questo proposito, vorrei evocare un ricordo personale: di solito ero io a chiamare Leonardo in tarda mattina, verso mezzogiorno, quando ero certo di non disturbare la sua scrittura, ma a volte capitava che mi chiamasse lui per propormi un programma particolare.

Ricordo che un giorno mi chiese di accompagnarlo al castello

¹⁴ V. Brancati, *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930-1954*, a cura di S. de Feo, G.A. Cibotto, Milano, Bompiani, 1973.

¹⁵ Ivi, p. 90.

¹⁶ *Ibidem*.

Utveggiò. Mi disse che con noi sarebbe venuto anche Antonio Castelli, delizioso scrittore di libri come gli *Ombelichi tenui* e *Entromondo*. Dunque, alle quattro passai a prenderlo da casa in via Scaduto, e insieme raggiungemmo Antonio che ci aspettava davanti a un rivenditore di tabacchi di via Pirandello, lo stesso in cui Leonardo aveva la consuetudine di comprare le stecche di sigarette, un negozio di cui si compiaceva di dire che i proprietari fossero mafiosi.

Da lì con la mia automobile ci avviammo verso monte Pellegrino. Sciascia era come sempre silenzioso, ma sembrava di ottimo umore. Quel giorno mi fece la sorpresa di un dono, un libro per lui fondamentale, a cui aveva già avuto modo di introdurmi, *Le dame galanti* di Pierre de Bourdeille de Brantôme, tradotto da Alberto Savinio. Lungo la strada, lui e Castelli ne rievocarono divertiti alcuni passi, un impasto brillante di erotismo e arguta elucubrazione. Giunti in cima al monte, con nostra grande sorpresa, trovammo aperto il cancello d'ingresso al castello. Una volta entrati, dopo aver parcheggiato, ci avviammo a piedi verso l'edificio e, visto che nessuno ci aveva fermato, Sciascia ci chiese di dirigerci verso il torrione che si protende sulla piana di Palermo, la Conca d'Oro.

C'era vento e le raffiche improvvise rendevano ancora più fragile e precaria la sua andatura, affidata a quel bastone cui negli ultimi anni si era dovuto arrendere. Ci sporgemmo a contemplare la vertigine offerta da quel panorama e Sciascia, atteggiando il volto al sorriso, mi disse che per capire Palermo bisognava guardarla da lì. Mi spiegò che quel castello era considerato da Brancati l'emblema del fallimento di Palermo. Il proprietario, un imprenditore, si era suicidato buttandosi dalla rupe. Era un edificio che riassumeva perfettamente la velleità di una classe imprenditoriale vocata allo scacco, il simbolo di una città invertebrata e illeggibile, senz'altra voce che non fosse la ferocia smemorata della piccola borghesia che l'aveva sfigurata fisicamente.

La seconda volta fu Elvira Sellerio a favorire l'incontro con Leonardo. Io volevo parlargli di un mio progetto cinematografico dedicato a Lucio Piccolo, il poeta dei *Canti barocchi*. Lo trovai seduto sul divanetto liberty del salottino di via Siracusa, in maniche di camicia, immerso nella lettura. Ovviamente stava fumando e, di tanto in tanto, annotava qualcosa a margine delle bozze di un libro di cui aveva scritto il risvolto di copertina. Mi chiese di aspettare e io lo spiai mentre apponeva con una grafia nitidissima le sue correzioni

sul foglio. Quando iniziammo a parlare, mi disse di Piccolo come di uno degli incontri più straordinari che gli era capitato di fare. Accolse con entusiasmo l'idea del film, al punto che, con grande generosità, si propose come coautore, e mi suggerì di parlarne anche a Vincenzo Consolo, che del poeta era stato una sorta di allievo. Alla fine della nostra chiacchierata, sul punto di salutarci, rivelai a Leonardo che ci eravamo già incontrati, e gli ricordai l'occasione della proiezione di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Mi guardò stupito, e anche smarrito, come se quell'accenno avesse riacceso la memoria di un'esperienza penosa. Dopo poco, scosse la testa e disse: «Sì, ricordo perfettamente». Lo disse e restò un po' in silenzio, e io ebbi l'impressione che gli stessero ancora sfilando davanti agli occhi le immagini del film. «Il *Salò* di Pasolini allora non mi piacque», scandì poco dopo e, aspirata un'ulteriore boccata di fumo, continuò: «Anzi, l'ho subito come si subisce una tortura. Ma penso che sia un film importante, che resterà». Non disse altro, e io, timidamente, mi spinsi a chiedere: «In che senso resterà?». «Nel senso che è un film con cui, nel bene o nel male, continueremo a fare i conti. E proprio per le ragioni per cui allora lo considerai una tortura. Penso che Pasolini abbia visto prima del tempo un orrore che tra poco sarà evidente anche per noi. Lei che è giovane ha più probabilità di me di doverci fare i conti». Si fermò e mi scrutò fisso negli occhi, indugiando a studiarmi con il suo sguardo limpido e mite. «Da come lo ha rappresentato viene da pensare che di quell'orrore Pasolini abbia avuto una esperienza concreta, e, direi, anche intima», sibilò ancora. «E per quanto possa apparire assurdo, a Pier Paolo quell'orrore non faceva più alcun effetto, e questo è terribile». Poi restò in silenzio, e io capii che era venuto il momento di congedarmi. Ci stringemmo la mano e ci rinviammo a una prossima occasione in cui avremmo riparlato del film su Piccolo. Fu un saluto affettuoso e, per quel che vale, anche una sorta di riconoscimento. Intravidi una sorta di viatico nel suo modo di salutarmi: «Mi ha fatto piacere chiacchierare con lei, le cose che ha detto e immaginato per il suo film promettono bene». Ascoltando quelle parole ebbi l'impressione di essere stato accolto in un club molto esclusivo, e gliene fui grato. Tornato a casa, volli subito prendere nota nel mio diario del dialogo su Pasolini. Il virgolettato delle frasi di Sciascia che ripropongo qui è desunto dalla trascrizione che ne feci allora. Sono passati trent'anni dalla sua morte. E lo scrittore siciliano è più che mai tra noi. Come Pasolini, del

resto, anche lui destinato a una considerazione postuma crescente, dopo una vita trascorsa tra strappi, accuse, scandali, equivoci. Lui e Sciascia, ancora e per sempre, accomunati dalla potenza dei loro interventi sulla politica e sulla società e dalle metafore che, da scrittori, hanno immaginato per penetrare il senso e il segreto del potere nella società italiana.

È noto che con *Petrolio* Pasolini progettava un libro che, come ha benissimo mostrato Emanuele Trevi, corrispondesse a «una morte in atto»¹⁷ e che insieme a *Salò* siglasse il suo congedo definitivo dalla narrazione. Mi è capitato molto spesso di ripensare alla convinzione di Sciascia che il film di Pasolini nascondesse una profezia sul nostro futuro di uomini costretti a un surplus di visioni orrende, all'idea che in quel testamento Pasolini avesse voluto rappresentare una sorta di emorragia del vedere, focalizzato in particolare sul nostro ostinarci a spiare ciò che non va visto: la violazione del corpo umano. Da qui il disagio che il film provoca negli spettatori. Il suo libro postumo, *Petrolio*, riassume i temi che lo ossessionavano nell'ultimo periodo ed è nato dall'idea di trasformare qualcosa di scritto nell'esperienza suprema della vita. Ma in realtà quel film e quel libro segnavano una distanza tra Pasolini e Sciascia, a partire dal sacro e dall'idea illuministica della verità. Dando seguito alla fatidica domanda di Pilato a Gesù, «Cos'è la verità?», Sciascia, senza mezzi termini, rispose che è la letteratura. Sullo stesso argomento Pasolini, autorecensendosi, aveva invece scritto: «Parlando genericamente si potrebbe dire che Pasolini ama la realtà, ma parlando altrettanto genericamente, si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama di un amore altrettanto completo e profondo la verità, perché forse, come egli dice, l'amore per la verità finisce col distruggere tutto perché non c'è niente di vero»¹⁸. Pasolini e Sciascia sono stati entrambi molto ascoltati, e, in modo diverso, attraverso le loro opere, hanno ambedue avuto il privilegio di suscitare, a partire dalla scrittura, effetti concreti sulla realtà. Per Pasolini, questo si concretizzava nell'idea che la vita e la letteratura si intrecciassero e confondessero sconfinando l'una nell'altra. Sciascia, invece, ha testimoniato la potenza della letteratura in modo

¹⁷ E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, p. 115.

¹⁸ P.P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, «Il Giorno», 3 giugno 1971, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. II, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), pp. 2578-2580.

diverso. Non so se gli sarebbe piaciuto il titolo di maestro, ma di sicuro l'idea di scrittore alla Paul-Louis Courier, il cui intento si realizza in opere che corrispondono a una buona azione, ha avuto pieno compimento in lui. Inoltre, non dimentichiamo che Sciascia ha introdotto nella letteratura un argomento che prima non esisteva: la mafia. Questo gli è costato molto caro, perché nel tempo ha suscitato equivoci crescenti, dovuti soprattutto alle implicazioni politiche che in ultimo egli ha voluto dare a questo termine. Nel parlare della mafia Sciascia ha usato l'ambiguità che è tipica della letteratura, ma alcuni cronisti l'hanno preso alla lettera. Certo, in alcune occasioni lo scrittore di Racalmuto è stato inopportuno, si è preso cioè la libertà e il rischio di un pensiero controcorrente. Io sono stato tra le persone che hanno avuto il privilegio di pranzare con lui e Borsellino quando si sono riconciliati, e ho toccato con mano il dramma che lo scrittore ha vissuto in quegli anni. Ho visto persone, che prima lo veneravano come maestro, evitarlo o ignorarlo. A conti fatti, passati tanti anni, mi sembra che tutto quello che gli è accaduto in quella stagione si leghi perfettamente al grande tema della sua opera, all'impossibilità che la giustizia pervenga a conclusioni certe, all'inevitabilità del fallimento, e dunque al prevalere del mistero sulla conoscibilità del reale. La peculiarità della scrittura di Sciascia quando passa dal romanzo al saggio, o quando si colloca indecisa tra il romanzo e il saggio (lui stesso non sa mai se definirsi uno scrittore o un saggista), racconta infatti il vicolo cieco, lo scacco, il fallimento. Sciascia sceglie il giallo e lo sceglie come Gadda e Dürrenmatt, senza pretendere, come oggi è pratica unanime, di offrire soluzioni e colpevoli. In questo senso un altro suo lascito, raccolto da varie generazioni di magistrati, è la sua lezione sul dubbio. Se si va a vedere gli interventi di alcuni protagonisti degli anni cruciali della lotta alla mafia, da Falcone a Borsellino, da Di Lello a Scarpinato, si può constatare come Sciascia sia stato un loro riferimento costante. Non c'è un altro scrittore che abbia avuto una influenza così profonda nel formarsi di una coscienza del dubbio in chi giudica, al punto che negli ultimi anni, nella stagione in cui il nostro paese si è diviso sul tema della giustizia, Sciascia ha corso anche il rischio di essere strumentalizzato da personalità e partiti che declinavano un garantismo equivoco.

Come Pasolini, anche Sciascia con l'andare del tempo tenderà ad affrancarsi del tutto dalla narrazione tradizionale. Alla fine tra le scritture da praticare mostrerà una netta predilezione per il saggio.

Tra l'altro, insieme alle varie nozioni di realtà di cui si sta discutendo, è il caso di introdurre anche il termine «romanzesco», nel senso che con questa categoria si può nominare un altro punto di contatto tra i due autori. Quando Pasolini parla del fatto che «il racconto deve essere pazzarello oppure non essere», va a toccare un'idea del romanzesco che è anche di Sciascia. La realtà non c'è più, al suo posto c'è il romanzesco, dice Pasolini. Il luogo principe dove si manifesta il romanzesco è la politica, aggiunge Sciascia.

Si può dire che non c'è più la realtà della politica, ma c'è un romanzo della politica (come nel sottotitolo di *Petrolio, Romanzo delle stragi*).

Inoltre, per entrambi gli scrittori, la morte rimarrà il pensiero dei pensieri, quasi un'ossessione. A Pasolini toccherà più volte di pensare se stesso come morto, divinando sul modo e sul luogo del suo assassinio. E anche per Sciascia la scrittura si legherà inestricabilmente al morire, all'esperienza della morte: «Sì, vorrei raccontare il morire, la morte come esperienza», dirà al suo amico Claude Ambroise e continuerà aggiungendo: «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»¹⁹.

Come ha osservato lo stesso Ambroise, la sua è una scrittura terminale, nel senso che la morte per Sciascia è l'unico movente della scrittura, l'unico vero pretesto per il ricorrere di un ragionamento da fare e disfare.

Almeno due dei suoi ultimi libri sono incentrati sulla morte (ma la morte è presente anche in *Morte di un inquisitore* e in tutti i suoi gialli): *L'affaire Moro*, saggio su un uomo politico prigioniero dei terroristi, consapevole della fine che lo attende e che cerca di rinviare scrivendo lettere ai suoi colleghi di partito (sarà proprio Moro a rendere impossibile a Sciascia la pratica della finzione), e *Il Cavaliere e la morte*, racconto dell'ultima indagine di un investigatore malato di cancro. Quest'ultimo è forse il libro più autobiografico che lo scrittore abbia scritto.

¹⁹ C. Ambroise, *14 domande a Leonardo Sciascia*, in L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, p. 8.

In fondo anche Sciascia, come Canetti, affida alla scrittura il mandato di togliere prestigio alla morte. Cionondimeno, anche di fronte alla morte, tra i due grandi scrittori si crea una distanza vistosa.

Per Pasolini l'autobiografia era una condizione essenziale dell'opera e «la persona dell'autore», come ha scritto Siti, «una componente del significante, posto che la letteratura non è altro che la traccia di un'opera vivente»²⁰.

Sciascia invece considerava la sua vita subordinata alla letteratura e, come ha scritto Onofri, «pensava che la realtà finisse per essere una copia più oscura e degradata dei suoi archetipi letterari»²¹.

Andando al culmine dei suoi ragionamenti sulla letteratura, lo scrittore siciliano l'ha descritta come un sistema di oggetti eterni che ciclicamente ritornano a risplendere sotto il sole della verità.

L'illuminismo tragico di Sciascia considerava il romanzo come una scheggia scaturita dal delitto, quasi una sua postilla, e l'investigazione un puro lavoro mentale, da condurre e svariare sui binari ipotetici del romanzesco. Se la giustizia è impostura, l'investigazione può infatti muoversi solo sul piano del possibile, non del fattuale. E lo strumento di questo tipo di indagine avrà a che fare più con la fantasia che con la realtà, con la letteratura più che con l'investigazione. Certo di non poter reperire prove documentali, l'investigatore di Sciascia si inoltra in un paesaggio morale e politico in cui ciò che appare è diverso da ciò che è, e dunque solo il pensiero, e la sua forma più limpida e assoluta, la scrittura possono stabilire un rapporto veritiero tra le immagini e le cose, tra le parole e le cose, tra il delitto e il movente.

Così nelle opere di Sciascia l'investigatore e lo scrittore si sovrappongono, fino ad apparire indistinguibili l'uno all'altro. E per cogliere fino in fondo l'ordine segreto delle cose, devono entrambi far ricorso alla letteratura.

Alla fine anche Pasolini approderà a una totale sfiducia verso i fatti, e *Petrolio* giunge a noi come una prova documentale e fantastica di questo atteggiamento paradossale, esplicitato nella tesi di fondo secondo la quale la storia italiana dell'ultimo cinquantennio è del tut-

²⁰ W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. 1, 1946-1961, a cura di W. Siti, S. De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., Mondadori, Milano 1998 ("I Meridiani"), p. LXXXV.

²¹ M. Onofri, *Sciascia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 117.

to romanzesca, e che dunque i tentativi di narrarla non possono che affrancarsi dalla forma tradizionale e lasciare il passo a un racconto che «o è pazzarello o non è», come scrive nell'appunto XII del suo romanzo postumo.

Oggi l'eredità dei due scrittori, pur essendo continuamente evocata, non è più evidente. Nel tempo che ci separa da loro è avvenuto un cambiamento epocale che ha stravolto i caratteri della nostra società, in particolare per quanto riguarda il ruolo morale e politico degli artisti e degli intellettuali. L'autorevolezza culturale è stata equivocamente delegata al mercato, al punto che gli stessi Pasolini e Sciascia, pur essendo considerati tra i più grandi intellettuali e scrittori che l'Italia abbia avuto, e pur continuando a interessare sempre nuovi lettori, appaiono del tutto estranei al paesaggio che è sotto i nostri occhi.

Pure l'eresia, quell'eresia che fu il blasone della loro maniera di intendere la letteratura, sembra oggi non avere più cittadinanza. Come si vede, ai giorni nostri uno scrittore si professa eretico solo per assecondare una strategia di comunicazione vincente.

In questo senso fa una certa impressione che digitando su Internet il nome di Pasolini si incorra su una pagina Facebook intestata a «eretico e corsaro», una scheda che sembra spalancarsi sul vuoto. Ma uno dei motivi per cui Sciascia e Pasolini sono ancora letti risiede proprio nell'impronta profetica della loro letteratura, e in questo può esserci anche un equivoco. È noto come negli ultimi tempi entrambi gli scrittori affidassero al romanzo e al saggio la possibilità di conoscere una verità più radicale e profonda di quella fornita dalla cronaca. In questo il maestro di Regalpetra e il maestro di Casarsa hanno anticipato quel che poi ha teorizzato Walter Siti a proposito della letteratura *non-fiction*: «Quando essa s'impiccia con la storia, è per dire quello che la storia e la politica non possono dire, perché non hanno le prove»²².

Si è scritto tanto di Sciascia e Pasolini, a volte anche in modo strumentale, come sempre capita a chi si sporca le mani con la politica. Nella sterminata varietà di commenti che sono stati dedicati

²² W. Siti, *Perché il romanzo scopre la fantasia nella «non-fiction»*, «la Repubblica», 19 luglio 2013: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/07/19/perche-il-romanzo-scopre-la-fantasia-nella.html>> (22 agosto 2020). Questo tema è stato sviluppato nel libro di W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Milano, Nottetempo, 2013.

a Sciascia, oltre alle recensioni dei romanzi scritte dallo stesso Pasolini, alle lettere editoriali che negli anni gli ha inviato Italo Calvino, alle parole affettuose e riconoscenti rivoltegli da Moravia, da Vincenzo Consolo, da Umberto Eco, da Roberto Calasso, da Andrea Camilleri, da George Steiner, mi piace segnalare quel che di lui ha scritto Goffredo Parise, uno scrittore che per sensibilità può sembrare molto lontano da lui. Parise, che peraltro detestava Pasolini, definisce l'*Affaire Moro* un libro poetico «non tanto per la sua inattendibilità politica e storica, ma al contrario di Eugenio Scalfari che ne fece una polemica, proprio per la sua attendibilità poetica, politica e storica»²³. Nel tentativo di riassumere in modo essenziale il mondo descritto dallo scrittore siciliano, Parise abbozza una sintesi fulminante: «Ridotta la faccenda a parole spicciole: c'è un solo modo di eliminare un nemico: che muoia. C'è un solo modo di vivere: appartenere a una mafia»²⁴. Ed è assolutamente vero che la mafia, oltre che una precisa organizzazione criminale, per Sciascia rappresentasse anche un modo di vivere dell'italiano, e una dimensione assoluta del male. Lo scrittore di Racalmuto con la sua opera ha lasciato una delle declinazioni più significative della letteratura come forma di conoscenza e di pensiero. Le sue pagine sulla giustizia, sulla politica, sulla condanna a morte sono, insieme a quelle di pochi altri irregolari, come lo stesso Pasolini, tra le più alte e civilmente risonanti della nostra storia letteraria. Ma oltre che dalle parole, Sciascia era molto affascinato anche dal silenzio delle immagini. Così in alcuni dei suoi saggi ha voluto fare i conti con il tema del volto (o del suo simulacro, la maschera), come luogo geometrico in cui si prefigura il destino dell'esistenza umana, la traccia in cui si raccolgono e si manifestano, contemporaneamente, il presente, il passato e il futuro. Anche il suo libro dedicato a Moro prigioniero può essere considerato un ritratto, come tale vi è sotteso un desiderio di autenticazione del volto dell'uomo politico e lo sforzo struggente di riconoscerne la verità oltre l'apparenza. Sciascia contestava il pregiudizio che vedeva nel volto di Moro l'incarnazione del pessimismo meridionale, messaggero di quell'ideologia per la quale tutte le illusioni che muovono il mondo corrono fatalmente verso la morte. Oggi penso che nell'in-

²³ G. Parise, *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, a cura di S. Perrella, Milano 2005, Adelphi, p. 120.

²⁴ Ivi, p. 121.

terrogare i tratti stanchi e apparentemente disillusi dello statista democristiano, Sciascia tentasse di decifrare anche se stesso. Per chi si appresta a rileggerlo oggi, consiglio di andare a riguardare i ritratti che gli ha dedicato uno dei nostri più grandi fotografi, Ferdinando Scianna. Un amico che lo ha seguito in ogni luogo del mondo e a cui lo scrittore ha deliberatamente consegnato una parte di sé, il mistero che si nasconde dietro il volto, per Sciascia l'unico documento attendibile dell'avventura umana. Sono ritratti in cui si coglie la dimensione essenziale del silenzio, una dimensione che per Leonardo non aveva nulla a che fare con l'acquiescenza, o con l'omertà, semmai con la resistenza vigile e la libertà. Un luogo, e un tempo, quello del silenzio, per lo scrittore qualitativamente e moralmente significativi, dove man mano che si misura l'impotenza della parola e del pensiero si propaga la vibrazione più autentica dell'umano. Per una strana coincidenza, anche Pasolini affida le ultime tracce di sé a un fotografo, Dino Pedriali, con immagini che hanno fatto il giro del mondo e che sono rimaste fatalmente legate alla sua morte, quasi ne fossero il presentimento. Scatti che siglano l'urgenza del poeta di consegnare alla fotografia la sua immagine più autentica, come una ulteriore prova di verità non più rinviabile, o un'eredità da lasciare ai posteri. Dunque, due *corpus* di foto, uno su un poeta e regista, Pasolini; l'altro su uno scrittore, Sciascia. E due straordinari fotografi: Scianna e Pedriali. Due eredità consegnate al *medium* più ambiguo: l'immagine. Una come romanzo dello scandalo, l'altra come romanzo della ritrosia e della pietà, entrambe da considerare tentativi estremi di consegnarsi alla verità. Come disse una volta Parise: «L'arte è come una farfalla, senza eredi e capricciosa, si posa dove e quando vuole lei. È inoltre un insetto, come tutti sanno, a vita breve»²⁵.

²⁵ Ivi, p. 223.

RAGIONE E POTERE IN SCIASCIA E PASOLINI

Affrontare il tema del rapporto tra ragione e potere in due autori che vi attribuiscono tanta importanza in tutta la loro opera è senz'altro molto ambizioso nei limiti di questo saggio. Cercherò allora subito di restringere il campo al nesso che possiamo istituire tra questi due concetti e allo strumento comune ai due artisti, ovvero la letteratura.

Come l'hanno magistralmente illustrato Barthes e Foucault, in particolare a partire dagli anni settanta, e anche riferendosi proprio a Pasolini, il potere è sempre molteplice. A fronte di tale molteplicità la ragione, invece, viene presentata dall'uno e dall'altro come una facoltà o una modalità di conoscenza piuttosto unitaria. Esiste dunque un potere economico e politico, poniamo, ma esiste anche un potere della letteratura. Non voglio soffermarmi troppo sul primo. Do per assunto che esista, nelle sue molteplici forme, un potere che si esplica come forza normativa e normalizzante e come forza restrittiva, anche oscuramente restrittiva, della capacità di sottrarsi alla volontà normalizzante, qualsiasi essa sia.

Attraverso quali vie si esercita questa forma di potere? Nella sua lezione inaugurale al Collège de France, Roland Barthes rispondeva a questa domanda affermando che il potere è il parassita del linguaggio¹. La risposta può non stupire da parte di un semiologo come Bar-

¹ «Il potere è il parassita di un organismo trans-sociale, legato all'intera storia dell'uomo, e non soltanto alla sua storia politica, storica. L'oggetto in cui si iscrive il potere, da quando esiste l'umanità, è: il linguaggio – o, per essere più precisi, la sua espressione obbligata: la lingua»,

thes. Ma non va dimenticato che anche l'azione, il comportamento sono un linguaggio e che esso costituisce per l'uomo «un vero e proprio ambiente biologico, ciò in cui e attraverso cui vive tutto quello che lo circonda»². È dunque attraverso il linguaggio che si manifesta innanzitutto il potere. Non so quanto ne fosse consapevole Barthes ma è, questa, una grande lezione gramsciana. Il potere cerca sempre di allearsi col sapere e il luogo in cui emerge questo nesso, il punto in cui sapere e potere si saldano e si rivelano, è appunto il linguaggio. A partire dal linguaggio è possibile risalire al potere che gli dà forma, se così si può dire, che ne fa il veicolo di un sapere e di una cultura, piegandolo alle proprie esigenze. Emerge così, attraverso il nesso potere-sapere anche un'altra importante connessione: quella tra potere e ragione. In quanto forza normativa e normalizzante, il potere ha nella ragione il proprio strumento principale. A ogni forma di potere corrisponde una razionalizzazione, magari aberrante o arbitraria, ma comunque una razionalizzazione.

Pasolini ha perfettamente assimilato la lezione gramsciana, e ogni sua riflessione sociale e politica, oltre che poetica, parte sempre dal linguaggio. Ci basti ricordare, a questo proposito, che la sezione su cui si apre la sua più importante opera teorica, *Empirismo eretico*, è intitolata appunto *Lingua* e che il primo famosissimo saggio è dedicato a un'analisi socio-linguistica dell'Italia degli anni sessanta attraverso la quale affiorano i termini di quella trasformazione socio-economica e culturale sulla quale il poeta non smetterà mai di riflettere.

Ora, se il potere è il parassita del linguaggio, come deve comportarsi la letteratura? La lingua, che è uno dei linguaggi, è naturalmente la materia prima della letteratura. Essa si trova quindi sempre confrontata con questo parassita. La letteratura, e uso questo termine in senso generico, è sempre confrontata più o meno consapevolmente col parassita del potere, può lasciarsi colonizzare o può cercare, in qualche modo, di sottrarsi e così di resistere.

Nel suo studio della letteratura, e in particolare della letteratura popolare, Gramsci è precisamente interessato a ricercare le tracce di questa colonizzazione. Più vicino a noi, Foucault si è molto interessa-

R. Barthes, *Leçon*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di É. Marty, vol. v, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 431. Mia la traduzione.

² Id., *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, a cura di T. Clerc, Paris, Seuil/IMEC, 2002 ("Traces écrites"), p. 123. Mia la traduzione.

to alla letteratura, in particolare negli anni sessanta, precisamente in quanto può essere tanto il riflesso delle varie forme di potere quanto un luogo di resistenza a esse. Per Foucault, tra l'altro, il potere della letteratura ha precisamente a che vedere con la sua resistenza alla razionalizzazione e non a caso, a un certo punto, il filosofo comincia a interessarsi alla follia proprio perché la follia è una forma di resistenza alla razionalizzazione analoga a quella che può offrire la letteratura³.

La questione che qui vorrei sollevare è dunque quella delle modalità di resistenza che la letteratura può opporre alle diverse forme di potere intese appunto come forze normalizzanti e razionalizzanti. È questa senz'altro una delle prospettive a partire dalle quali si può guardare al carattere eretico di un intellettuale come Pasolini (l'eresia è per definizione l'opposizione a un dogma, a una *doxa* o a una norma, e a questo rimanda precisamente il titolo scelto da Pasolini per la sua opera *Empirismo eretico*) e una prospettiva che può essere interessante adottare per verificare la natura, che, lo anticipo, a me pare molto diversa e per certi versi opposta, dell'ereticità di Sciascia. Lo farò in particolare attraverso il commento della recensione che fa Pasolini a *Il mare colore del vino*. Contenuta in *Descrizioni di descrizioni* questa recensione, come tutte le altre che compongono il volume, è l'occasione per il poeta tanto di riflettere sulla scrittura di Sciascia quanto, indirettamente e implicitamente, sulla propria. Si tratta quindi di un laboratorio particolarmente interessante per mettere a confronto questi due autori.

Pasolini, in quanto scrittore e artista, è stato sempre particolarmente sensibile al potere inteso appunto come parassita del linguaggio e ha cercato di sottrarvisi, ponendo tale sottrazione sotto il segno del realismo e della realtà. In quanto poeta, in quanto artista, Pasolini è perpetuamente alla ricerca di forme linguistiche che colgano la realtà. L'adozione prima del dialetto per la poesia e il romanzo, poi la scelta del cinema e infine l'esplorazione di nuove forme poetiche sono state tutte tentativi per «mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola perché la realtà, di cui fa parte anche il sentimento

³ Cfr. M. Foucault, *La grande étrangère. A propos de littérature*, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013.

che ha l'artista della realtà, possa parlare da sola al lettore come ha parlato allo scrittore»⁴.

Evocando la propria filosofia, intesa anche come modalità di vita, Pasolini disse appunto che non gli sembrava «altro poi che un allucinato, infantile, pragmatico amore per la realtà»⁵. E in un'intervista, parlando della scelta di fare cinema, spiegava:

Così il cinema mi ha obbligato a restare sempre al livello della realtà, «dentro» la realtà: quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente come me e lei; non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà⁶.

Sono, queste, alcune delle più celebri rivendicazioni di realismo professate da Pasolini. La seconda costituisce anche un'esplicita indicazione del senso che dobbiamo attribuire a questo amore per la realtà. Esso è da ricondursi precisamente al fatto che la realtà, in sé, è sempre irriducibile al simbolo e alla convenzione. Ciò a cui possono attaccarsi le diverse forme di potere, le forme e i principi in nome dei quali esse possono esercitare la propria forza, sono sempre espressioni e razionalizzazioni della realtà, ma non è mai la realtà stessa, che si mantiene invece sempre al di qua di ogni istituzionalizzazione e codificazione e che ne è anzi la condizione di possibilità sempre rinnovata.

Quando Pasolini sceglie di fare poesia in friulano, soprattutto dopo la svolta realistica del 1947, sceglie di elevare alla dignità della pagina scritta una realtà linguistica che per secoli è stata soltanto orale. Si tratta di una scelta di rottura simbolicamente e quindi politicamente molto forte rispetto alla forma di potere che si esprimeva attraverso la letteratura, ovvero il canone linguistico-letterario. Ma si tratta anche di una scelta che fa entrare in letteratura oggetti, realtà

⁴ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. I, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), p. 1420.

⁵ Ivi, p. 1540.

⁶ Id., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellochio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), pp. 1302-1303.

socio-culturali, forme simboliche che perlopiù non vi erano presenti; e lo stesso discorso si può naturalmente estendere alla scelta del discorso libero indiretto praticato nei romanzi romani, che porta lo scrittore a immergersi, e immergere il lettore, nella realtà sottoproletaria della capitale italiana.

Questo per dire dunque che l'amore per la realtà in Pasolini è sempre amore per ciò che rende possibile uno sguardo nuovo, non codificato e ancor meno stereotipato e convenzionale sulla realtà. Come l'autore spiega bene in un dibattito semiologico a distanza con Umberto Eco, poi raccolto in *Empirismo eretico*⁷, è questo un amore per la condizione di possibilità stessa della poesia che si tiene per definizione al di qua di ogni realtà simbolica o di secondo grado.

Non stupisce dunque che, proprio perché realtà e poesia in Pasolini coincidono, egli guardi alla scrittura di Sciascia interrogandosi sulla natura del suo realismo. La recensione a *Il mare colore del vino*, che pubblica nel luglio del 1973, è un vero capolavoro di analisi linguistica e letteraria, ma anche di *understatement*. Che cosa dice Pasolini di questo libro di Sciascia e più generalmente della sua scrittura? Pasolini parte dall'assunto che Sciascia sia uno scrittore realista per giungere a dimostrare esattamente il contrario: non esiste scrittore meno realista di Sciascia. Certo la dimostrazione appare un po' contorta, quasi contrariata. Cerchiamo di capire perché.

Pasolini parte da un'analisi linguistica che articola in una serie di affermazioni paradossali. La scrittura di Sciascia, osserva, non è una scrittura colorita, essa è priva di «punte espressive», non ricorre a una «lingua vivace» e ne trae quindi un primo paradosso: «In uno scrittore realista come Sciascia, predomina proprio quel canone che è tipico delle scritture fortemente idealistiche o idealizzanti: la selettività. Sciascia usa cioè solo un tipo di parole, e non altre»⁸.

Secondo paradosso: proprio a causa di tale selettività caratteristica delle scritture non realistiche, la scrittura di Sciascia andrebbe analizzata sul piano linguistico. E il termine di paragone in materia di realismo è Verga, ma anche, e forse soprattutto, Pasolini stesso, come suggerisce il riferimento alla funzione mimetica dell'indiretto

⁷ Cfr. Id., *Res sunt nomina* (1971) e *Il codice dei codici* (1971), in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, pp. 1584-1591, pp. 1611-1621.

⁸ Id., *Leonardo Sciascia*, «*Il mare colore del vino*», in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 1837.

libero e l'osservazione che misteriosamente Sciascia non ne faccia uso. Pasolini dice di non potersi permettere di condurre in quella sede una tale analisi linguistica, ma di fatto la conduce, sebbene in estrema sintesi. Da qui il terzo paradosso: se la scrittura di Sciascia non è realistica ciò è dovuto al fatto che è doppiamente realistica, ovvero che si ispira tanto al realismo di tradizione italiana, che però non segue veramente, quanto al realismo o addirittura al naturalismo di tradizione francese:

Le due diverse tradizioni di scrittura realistica, mescolandosi, producono appunto quella scrittura misteriosa e sospesa che è la scrittura di Sciascia. La quale conserva – per quanto con la massima discrezione – tutto l'incanto dell'immediatezza esistenziale, corporale, anche greve e crassa, che è tipica del momento naturalistico «mimetico» (da Verga a Pirandello, fino magari a Brancati e Patti): ma, nel tempo stesso, la purifica e in un certo senso la smaterializza in una specie di castità espressiva, che riduce all'osso le sue molteplici categorie esistenziali. Perché questa contemporanea gestione dei due realismi da parte di Sciascia? Io credo prima di tutto perché attraverso tale gestione Sciascia tende ad annullare i due realismi a vicenda: eludendo sia le attese dell'uno che quelle dell'altro⁹.

La prima conclusione dell'analisi pasoliniana è implacabile. Parlavo prima di *understatement*, ebbene Pasolini lascia intendere, in sostanza, che Sciascia non è un poeta. Non che non sia un poeta perché non scrive in versi, non è un poeta nel senso forte del termine, perché non ama, oseremmo dire pasolinianamente, la realtà. Non è sul piano poetico, ovvero linguistico ed espressivo, che Sciascia fa valere il potere della letteratura e poiché per Pasolini è solo su questo piano che essa esprime la propria forza, che è appunto capacità di sottrarsi al parassita del potere, la scrittura di Sciascia è una scrittura impotente. È una scrittura, osserva, che «tende a non esserci» e aggiunge:

Tutta la sua carica aggressiva contro quel mostro che è la mafia [...] rimane frustrata, perché [...] la mafia non solo è praticamente imbattibile, ma è anche, come l'autore ci suggerisce, inesprimibile: l'aggressività frustrata si trasforma in impotente passione, a sua volta amaramente repressa e controllata (secondo regole, a ben guardare, tipiche del comportamento siciliano). Insomma, ciò che Sciascia non può esprimere attraverso una

⁹ Ivi, p. 1839.

chiara indicazione politica, egli è costretto a rovesciarlo in moralismo: e tale moralismo egli finisce con l'esercitarlo soprattutto su se stesso, sull'irrepressibilità del suo stile povero¹⁰.

In altri termini, l'impotenza a esprimere la mafia è un'impossibilità che Sciascia rivolge contro se stesso traducendola nell'impotente passione della sua scrittura.

Si tratta, badiamo bene, di un'impotenza linguistica, generata non tanto dall'incapacità quanto dall'impossibilità di esprimere la realtà. Naturalmente ci si può interrogare sulla pertinenza dell'analisi pasoliniana. E tuttavia, per quanto paradossale, essa mette efficacemente in evidenza l'estrema divaricazione, per non dire l'opposizione, che esiste tra i loro due sistemi di scrittura.

Per Pasolini, come abbiamo visto, la poesia è nella realtà innanzitutto perché questa è linguaggio, è un insieme di segni che si danno a noi per essere prima decifrati e per essere poi, attraverso il lavoro artistico, semanticamente «transustanzianti»¹¹. Nel componimento *Poeta delle ceneri*¹² egli giungerà a dire che la vera poesia è nella vita, nell'azione, nel corpo che si getta nella lotta e che la scrittura non deve far altro che trascrivere questo linguaggio, porre sotto gli occhi del lettore l'insieme di segni che costituiscono la realtà, e che l'autore ha letto, recepito e proposto così come si sono offerti a lui. In quanto insieme di segni la realtà è il primo e inalienabile linguaggio che si offre all'uomo, e in quanto linguaggio primo, *Ur*-segno, esso è inattaccabile dal parassita del potere. Per Sciascia, al contrario, la realtà nel senso pasoliniano di poesia non sta al di qua della letteratura, la poesia non è la realtà o nella realtà, essa prende forma, invece, in virtù della letteratura, attraverso la letteratura che viene ad assumere quindi una funzione trascendentale, gnoseologica, rispetto alla realtà. È quanto emerge, del resto, da una considerazione particolarmente esplicita, per quanto tardiva, ma tornerò più avanti sulla cronologia, che troviamo in *Nero su nero*. Scrive Sciascia:

¹⁰ Ivi, pp. 1838-1839.

¹¹ Per il concetto di «transustanziazione semantica», cfr. Id., *Res sunt nomina*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1588.

¹² Cfr. Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bاندini, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. II, Milano, Mondadori, 2003 ("I Meridiani"), pp. 1261-1288.

Andando per la Toscana, nella piana di Campaldino improvvisamente mi insorge inquietante il pensiero che i fatti, i luoghi, le cose, la realtà insomma, siano sempre insufficienti a generare la poesia e sempre restino, per così dire, inadeguati ad essa. E divagando arrivo al sospetto che il rimario della *Divina Commedia* sia venuto prima, cioè che Dante stesso lo abbia preparato per poi tesservi sopra il poema.

Mi consola più tardi, al castello di Poppi, nella grande afa, la visione di una farfalla che vola stanca, quasi stremata, e il ricordo del verso burchiellesco «tutta sudata venne una farfalla». Un verso strambo, surreale: ma viene il momento che la realtà vi si adegua.

Così è: bisogna sempre sapere aspettare, tra realtà e poesia, che l'equazione si compia¹³.

Così per il poeta di Casarsa a monte troviamo la realtà, per il narratore che è Sciascia, invece, a monte troviamo la poesia. Come interpretare questa opposizione? Nel seguito della recensione a *Il mare colore del vino* Pasolini ci offre una pista molto interessante, anche se a mio parere incompleta.

Scoprendo un po' di più le proprie carte, Pasolini suggerisce che l'impotenza linguistica di Sciascia possieda in fondo un valore pre-testuale e per finire metaforico. Essa sta a significare in primo luogo che non è la realtà che lo interessa ma i meccanismi storico-sociali, Pasolini parla addirittura di «apparenze». Avanzando una spiegazione che applicherà poi a se stesso quando, negli *Scritti corsari*, evocherà la scrittura di *Petrolio*, Pasolini afferma che, come ogni narratore, Sciascia è in fondo un saggista che cerca di tradurre in storie i saggi che vorrebbe scrivere:

Ma allora – se ogni scrittore di storie adotta simili trucchi per tradurre, appunto, in storie, i saggi che egli vorrebbe scrivere – resta da chiedersi: perché il trucco adottato da Sciascia è proprio questo, così strano, della fusione di due tradizioni realistiche diverse? I saggi che Sciascia vorrebbe scrivere, riguardano, naturalmente, la Sicilia: la loro ambizione sarebbe quella di tratteggiare l'attuale condizione storica della Sicilia [...]. Al centro di questa storia c'è la mafia, legata ad essa dalle origini: cioè praticamente senza origine propria¹⁴.

¹³ L. Sciascia, *Nero su nero*, 1979, Torin, Einaudi, 1979, ora in Id., *Opere*, vol. II, 1971-1983, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004², pp. 651-652.

¹⁴ Pasolini, *Leonardo Sciascia*, «*Il mare colore del vino*», cit., pp. 1839-1840.

La mafia, secondo Pasolini, è il cuore oscuro e forse, verrebbe da dire, la grande metafora del potere che sostiene la ricerca letteraria di Sciascia. La mafia come centro propulsore, come «motore immobile», della storia siciliana, scrive, e aggiunge: «Non c'è personaggio di Sciascia che non abbia come pernio del proprio comportamento questa categoria mentale della mafia, e la cui psicologia non ne sia stata inizialmente e una volta per sempre determinata»¹⁵.

Ora, come si comporta il «saggista» Sciascia nei confronti di questa entità pervasiva e fondamentale che è la mafia? Paradossalmente, invece di analizzarla, la lascia definitivamente in ombra: «Non una è l'informazione (se non filologica) che il "saggista" Sciascia ci dà sulla mafia. Il lettore viene oberato [...] di un carico di allusioni che finiscono col responsabilizzarlo su qualcosa che tuttavia è a priori destinato a non essere mai veramente capito da lui»¹⁶. E conclude: «La razionalità di Sciascia è dunque in sostanza illusoria»¹⁷. Impotente come poeta, poiché la realtà nella sua scrittura rimane inespresa, Sciascia è alla fine, agli occhi di Pasolini, impotente anche come narratore, ovvero come saggista, poiché la realtà che il saggista dovrebbe aiutare a capire e a razionalizzare rimane nell'autore siciliano un enigma. Lo stratagemma dei due realismi è fallimentare non solo sul piano linguistico ma anche su quello del pensiero. E qui emerge il valore metaforico dello stratagemma. Il realismo di tradizione italiana, esistenziale e mimetico, che non riesce a tradursi nel realismo oggettivo e razionale di matrice francese, diviene la metafora di un vissuto che non può essere razionalizzato. La sua scrittura diventerebbe allora la rappresentazione di questa tensione verso una razionalizzazione impossibile, essa rappresenterebbe «l'incessante ansia di nobilitare le storie vissute in storie pensate»¹⁸.

C'è poco da salvare, mi sembra, sul piano del potere della letteratura, nell'analisi che Pasolini propone, nel 1973, di Sciascia. Questi non è un poeta che coglie la realtà al di qua delle sue razionalizzazioni, facendo di questa purezza una forza, una forza di sottrazione al potere. Ma in quanto narratore saggista non è neppure in grado di opporre alle razionalizzazioni aberranti e arbitrarie del potere mafio-

¹⁵ Ivi, p. 1840.

¹⁶ Ivi, p. 1841.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 1842.

so, e del potere *tout court*, che per Pasolini è sempre arbitrario e criminale, una razionalizzazione alternativa che lo spieghi e condanni, se non in modo indiretto, per allusioni, figure e corollari.

Quando, un anno e mezzo dopo, Pasolini recensisce *Todo modo*, Sciascia non è più analizzato come scrittore ma come moralista, come il giudice buono che procede da un moralismo meridionale di carattere civico che «non accetta una condizione tradizionale fondata sull'ingiustizia, e l'infinità delle sue abitudini»¹⁹. Manca, verrebbe da dire, una recensione che unisca tutti i pezzi, che metta insieme lo scrittore e le sue scelte linguistiche e il moralista, il giudice. Bruno Pischedda ha osservato che tra il 1978 e il 1979, tra *L'affaire Moro* e *Nero su Nero*, Sciascia «pare ribaltare a tutti gli effetti la propria concezione della letteratura, che da strumento tra altri per interpretare il reale diviene “la più assoluta forma che la verità possa assumere”»²⁰. La cronologia è forse discutibile, lo stesso Sciascia fa risalire questa consapevolezza della letteratura come verità al 1975, alla scrittura della *Scomparsa di Majorana*. Ma certo è che se termini come realtà e verità a questa altezza cronologica si rincorrono e che, come scrive giustamente Pischedda, «resta tuttavia la sensazione di una forbice che non chiude, di una coppia concettuale congenitamente incomposta»²¹, tale forbice, agli occhi di Pasolini, rimaneva aperta già all'altezza del *Mare colore del vino*, una raccolta di racconti scritti tra il 1959 e il 1972 e che, spiegava Sciascia, gli sembrava riunire «una specie di sommario» della sua attività fino a quel momento. Questa forbice, questa tensione irrisolta tra realismi, tra il realismo dell'esistenza e il realismo dell'oggettività o dell'universalità, tra realtà e pensiero, sarebbe dunque la cifra della scrittura sciasciana.

Ma se così fosse dove potremmo situare l'ereticità dello scrittore? In che senso potremmo dire che Sciascia è eretico, dove si manifesta la sua opposizione e sottrazione all'ortodossia intesa, come dicevamo inizialmente, come potere normativo e normalizzante? Certo si può interpretare tale irrisolutezza, tale impotenza, come

¹⁹ Id., *Leonardo Sciascia*, «*Todo modo*», in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 2222.

²⁰ B. Pischedda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Milano, Bollati Boringhieri, 2011, p. 71.

²¹ *Ibidem*.

direbbe Pasolini, come una forma di scetticismo. E nello scetticismo, del resto, Sciascia sembra riconoscersi, come dichiara in *Nero su nero* e in diverse altre occasioni. La tensione irrisolta sarebbe allora il rifiuto di ogni forma di razionalizzazione, una sorta di antivichiana inconvertibilità di *verum et factum*, del reale nel vero. E la letteratura come assoluta forma della verità sarebbe appunto questo congegno fatto per disinnescare ogni forma di razionalizzazione e rivelare la falsità di ogni pretesa se non di conoscenza, quanto meno di conoscenza vera in quanto anche la verità è una forma di potere.

In questo Sciascia sarebbe allora molto vicino a Pasolini, a quel Pasolini che dichiara nell'autorecensione a *Trasumanar e organizzar* che «Pasolini ama la realtà: ma [...] non ama – di un amore altrettanto completo e profondo – la verità: perché forse, come egli dice, “l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero”»²². La verità a cui si riferisce Pasolini non è la verità relativa, «ché, per verità parziali, Pasolini continuamente e donchisciottesca si batte»²³. È naturalmente la verità come ideale, come dogma o anche come razionalizzazione, nel senso che abbiamo precedentemente attribuito a questo termine. È la verità che prende forma, ad esempio, nelle utopie di *Porno-Teo-Kolossal* e alla quale viene opposta la saggezza e l'ironia di Edoardo. E non a caso Edoardo, in *Porno-Teo-Kolossal*, è un napoletano, ovvero un abitante di quella che Pasolini considera come una città «fuori-potere».

Questo atteggiamento nei confronti della verità, e questo posizionamento etico li ritroviamo nella caratterizzazione della facoltà letteraria e delle sue condizioni di possibilità che Sciascia espone in *Nero su nero*:

E poi: che cosa è l'intuito di un letterato? Sarà magari la capacità di arrivare a una sintesi facendo a meno delle analisi, di cogliere e di rappresentare in sintesi – per stati d'animo, per simboli, per emblemi – quella che Machiavelli chiamava «la verità effettuale delle cose». Ma non può esser tutto. Ci deve essere una condizione perché una simile capacità possa essere

²² P.P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 2580.

²³ *Ibidem*.

esercitata sui fatti dell'oggi, sulla greve materia della storia quotidiana: ed è l'indipendenza, l'isolamento, il nessun legame con qualsiasi forma di potere comunque costituito, l'indifferenza ad ogni ricatto economico, ideologico, culturale, sentimentale persino. Quella che una volta, solennemente, si chiamava noncuranza dei beni terreni. Una condizione difficilissima a conseguirsi, ma a cui possiamo in qualche modo avvicinarci; o almeno tentare²⁴.

La verità effettuale delle cose è precisamente quella verità dei fatti che Machiavelli oppone alle grandi e piccole utopie dei trattatisti che l'hanno preceduto. E la capacità di rappresentarla riposa proprio su quel posizionamento etico che consiste nel mantenersi fuori-potere, ovvero nel fondare il giudizio non sulla razionalizzazione ma sulla ragione. Tra i due realismi, quello esistenziale e quello razionalizzante, tra realtà vissuta e realtà di pensiero, troviamo appunto quella terra di mezzo che è la ragione che tiene ugualmente a distanza particolare e universale. È l'atteggiamento di Candido, che fin dall'inizio, fin da quando si nasconde nello studio del padre avvocato, si tiene fuori-potere, immerso in razionalizzazioni di ogni tipo, da quella mafiosa a quella religiosa, da quella comunista a quella capitalistica, ma sempre in scarto rispetto a esse e sempre in grado di rivelarne le aberrazioni in nome di quella facoltà di giudizio che possiamo ricondurre al moralismo civico meridionale di cui parla Pasolini, e forse anche a una forma di scetticismo, a condizione di intenderlo, seguendo Montaigne, come un antidogmatismo e un antirazionalismo.

L'ereticità di Sciascia starebbe allora nella rivendicata libertà del giudizio, poiché il giudizio fondato sulla ragione si sottrae a ogni razionalizzazione e quindi alle forme costituite di potere. Un'ereticità tanto irriducibile quanto, direi, sommessa, proprio per la *medietas* che la caratterizza. Un'ereticità e una dissidenza come potrebbero essere quelle di un giudice giusto che si eleva al di sopra delle parti. Un'ereticità, insomma, molto diversa da quella pasoliniana. Se per Sciascia la letteratura è liberazione del giudizio giusto e vero, per Pasolini la poesia è invece innanzitutto sottrazione al giudizio. Se Sciascia ha qualcosa di uno scettico, Pasolini ha invece molto di un cinico, di un cinico alla Diogene, s'intende. La ragione, il giudizio fondato sulla ragione, non può soddisfare l'ansia eretica pasoliniana. La ragione, il culto della ragione rimane troppo legato a ciò che

²⁴ Sciascia, *Nero su nero*, cit., pp. 833-834.

Pasolini aborre più di tutto, ovvero la borghesia. In un'intervista del 1967 rilasciata a Manlio Cancogni, Pasolini così dichiarava:

La ragione, il culto della ragione, è borghese. [...] Le civiltà del passato erano religiose, non razionaliste. [...] Questo vuol dire che l'essenza religiosa del cristianesimo è stata razionalizzata dalla classe al potere. [...] Anche la scienza appartiene nella sua essenza, più al mondo religioso che a quello della razionalità. Guarda lo scienziato. È un uomo religioso, non ha senso pratico, è disinteressato; è a suo modo un mistico, che supera, con l'intuito, con la fantasia, con la totalità del suo potere conoscitivo, la semplice ragione. L'errore della borghesia è di identificare l'intelligenza con la ragione, mentre essa è qualcosa di più²⁵.

Ci sono molti paralleli possibili tra *Candido* e *Porno-Teo-Kolossal*, ma forse le battute conclusive possono essere assunte a figura della rispettiva ereticità dei due autori. Mentre *Candido* finisce con una passeggiata notturna nella città dei Lumi, Edoardo/Epifanio, in *Porno-Teo-Kolossal*, si innalza, accompagnato da un angelo, nelle altezze del cosmo e, salito in alto in alto, quando ormai il rumore del mondo è soltanto un lontanissimo brusio, pudicamente si volta e, da lassù, piscia fragorosamente e indolentemente sul minuscolo pianeta Terra.

²⁵ P.P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1614-1615.

LE IMMAGINI FANTASMATICHE, IN ELLISSI E ABIURATE.
SCIASCIA, PASOLINI E IL CINEMA

Le alchimie fra letteratura e cinema seguono dinamiche imprevedibili dove le ondate continue o intermittenti dell'attenzione che i cineasti riservano a un libro e a uno scrittore ora si differenziano e ora si confondono ai prosaici flussi delle mode e alle ancora più prosaiche contingenze (come le strategie dell'industria culturale).

Com'è noto, la figura e l'opera di Pier Paolo Pasolini costituiscono un fenomeno a parte nella cultura italiana e internazionale degli ultimi settant'anni, al tempo stesso isolato e imprescindibile per analizzare gli snodi culturali, storici e sociali della Penisola. Dalla poesia alla narrativa, dalla saggistica al giornalismo, dal teatro al cinema, la sua opera ha le dimensioni di un continente e ha ispirato intere biblioteche di critica letteraria, linguistica, socio-politica, antropologica, cinematografica, teatrale ecc. Ha ispirato anche le più diverse espressioni artistiche, comprese numerose produzioni filmiche, ma il cinema più importante legato all'opera di Pasolini rimane, a quarantacinque anni dalla sua morte, senza alcun dubbio il cinema di cui Pasolini fu autore.

Un autore prolifico (ventiquattro film in meno di quindici anni) e uno spettatore precoce ma poco interessato al cinema degli altri autori, dato che, come vedremo, pochi furono i cineasti che seguì più o meno assiduamente, riservando al cinema (e allo spettacolo in genere) un interesse di gran lunga inferiore a quello dedicato alla letteratura. Questo anche considerando il Pasolini teorico che al linguaggio

del cinema ha dedicato saggi di grande rilievo¹, ma che sembrano riflettere più la sua esperienza di autore che non quella di spettatore.

Qualche analogia e molte differenze, presenta la relazione di Leonardo Sciascia con il cinema rispetto a quella di Pasolini. In misura maggiore che per quest'ultimo, il cinema fu un'esperienza fondamentale della sua giovinezza, non soltanto per quanto riguarda la sua formazione culturale ma anche per la sua identità artistica (tanto che «fin oltre i vent'anni sognai di fare il regista, il soggettoista, lo sceneggiatore»)². In seguito la sua attitudine nei confronti del cinema mutò radicalmente. Quando il cinema italiano, dal Neorealismo fino agli anni settanta, entrò nella fase più significativa della sua storia, l'interesse e l'attenzione dello scrittore si convertirono in un rifiuto sempre più generalizzato, che finì per investire, con poche eccezioni, quasi tutti i cineasti e le loro opere.

A differenza di Pasolini, le cui opere non hanno ispirato film memorabili di altri cineasti, i romanzi di Sciascia sono stati all'origine di alcuni titoli importanti negli anni sessanta e settanta, i cui autori hanno attinto alle pagine dello scrittore sempre con una certa libertà: si pensi a *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri, adattato da Ugo Pirro; *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi, da *Il contesto*, adattato dallo stesso Rosi con Tonino Guerra e Lino Jannuzzi; *Todo modo* (1976), ancora di Petri, adattato dallo stesso regista con la collaborazione di Berto Pelosso e la consulenza di Marco Ferronato. Tanto più discussi e controversi ai tempi della loro uscita (soprattutto il secondo film di Petri, cui, dopo l'assassinio di Aldo Moro avvenuto nel 1978, venne rimproverata la scelta di avere inserito un personaggio – il Presidente, impersonato da Gian Maria Volonté – che adombrava in modo grottesco e caricaturale il politico democristiano, con la conseguenza che il film non venne più diffuso nelle sale e in televisione per vent'anni), quanto oggi unanimemente considerati fra i più grandi film del decennio.

In quel periodo ci sono stati anche altri film di qualche interesse

¹ La maggior parte è stata raccolta dallo stesso autore in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ma si vedano anche i saggi sparsi pubblicati nella sezione *Appendice a «Empirismo eretico»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., vol. I, Milano, Mondadori, 1999 ("I Meridiani"), pp. 1662-1683.

² L. Sciascia, *C'era una volta il cinema*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 118.

ispirati alle pagine di Sciascia, come *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani (adattamento di Ugo Pirro); *Un caso di coscienza* (1970) scritto e diretto da Gianni Grimaldi, dal racconto omonimo; il televisivo *Gioco di società* (1971) di Giacomo Colli; un altro film televisivo, *Storia dell'emigrazione* (1972) di Alessandro Blasetti, da *Il lungo viaggio*, un racconto di *Il mare colore del vino*; *Una vita venduta* (1976) di Aldo Florio, dalla novella *L'antimonio* adattata da Bruno Di Geronimo, Fulvio Gicca-Palli e dallo stesso Florio; *Grand Hotel des Palmes* (1978) di Memè Perlini, da *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, adattato da Nico Garrone e dallo stesso Perlini.

Negli anni ottanta si sono moltiplicati gli adattamenti televisivi, ma non hanno lasciato tracce particolarmente significative: *Candido* (1982) di Roberto Guicciardini, *Western di cose nostre* (1983) di Pino Passalacqua, *Gioco di società* (1989) di Nanni Loy, *Filologia* (1990) di Giuseppe Gigliorosso.

All'inizio degli anni novanta, finalmente uscì un nuovo film di rilievo ispirato a Sciascia, *Porte aperte* (1990) di Gianni Amelio (adattato dal regista con Vincenzo Cerami e Alessandro Sermoneta), con il ritorno di Gian Maria Volonté quale interprete di una storia tratta da un romanzo dello scrittore siciliano. Ma Amelio, lo ricordiamo, aveva attinto anche a *La scomparsa di Majorana* per il precedente *I ragazzi di via Panisperna* (1988). Seguì l'anno successivo *Una storia semplice* (1991) di Emidio Greco, adattato dal regista stesso con Andrea Barbato e ancora con Volonté in un ruolo che adombrava lo stesso Sciascia. Negli ultimi trent'anni per il cinema viene realizzato soltanto *Il Consiglio d'Egitto* (2002) dello stesso Greco, mentre tutti gli altri adattamenti sono televisivi (*L'uomo che ho ucciso*, 1996, di Giorgio Ferrara, da *1912 + 1*; *Il Consiglio d'Egitto*, 1996, di Antonio Moretti e Guglielmo Ferro; *Il giorno della civetta*, 2014, di Felice Cappa).

«NON C'È DA FAR NULLA PEL GUSTO DI QUESTO PUBBLICO»

Rispetto ad altri scrittori che scrissero spesso per il cinema (come lo stesso Pasolini, che collaborò a oltre trenta progetti, soprattutto fra il 1954 e il 1960, prima di diventare regista a sua volta), Sciascia vi partecipò in modo molto più episodico e sfortunato. Infatti collaborò ai dialoghi di *La smania addosso* (1963) di Marcello Andrei e scrisse il trattamento per *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non*

hanno raccontato (1972) di Florestano Vancini, che però venne accantonato in seguito alle traversie produttive del film. Nella sceneggiatura definitiva di Vancini, Nicola Badalucco e Fabio Carpi rimangono, come scrive Sebastiano Gesù, soltanto «due spunti (anche se molto significativi): quello in cui l'avvocato Lombardo parla del significato della libertà (che Sciascia aveva mutuato da Verga) e quello dell'autodifesa dello stesso avvocato Lombardo nel corso del processo»³.

In precedenza Sciascia aveva collaborato ad alcuni documentari: *Gela antica e nuova* (1964) di Giuseppe Ferrara, commissionato dall'ENI in omaggio a Enrico Mattei; *Con il cuore fermo, Sicilia* (1965) di Gianfranco Mingozzi; *Terremoto in Sicilia* (1968) di Michele Gandin; *La grande sete* (1968) di Massimo Mida; *La Sicilia* (1973) di Folco Quilici per la serie *L'Italia vista dal cielo*. Collabora in due occasioni con lo scrittore e regista Enzo Muzii: nel 1976 come consulente per la miniserie *Alle origini della mafia* e, come sceneggiatore, per il film televisivo *La singolare avventura di Francesco Maria* nel 1983 per la serie *10 registi italiani - 10 scrittori italiani*, un adattamento dal racconto di Vitaliano Brancati. Lo scrittore fu inoltre protagonista del documentario *Candido in Sicilia: incontro con Sciascia* di Vittorio Nevano e Lorenzo Mondo (1978) e di un'intervista realizzata da Giuseppe Tornatore nel 1982 e inserita nel documentario *Lo schermo a tre punte* (1995).

Probabilmente, per comprendere i motivi per cui le collaborazioni dello scrittore con il cinema siano state così sparute, ci si può riferire a quei passaggi delle lettere di Verga del 1913 citate dallo stesso Sciascia e in cui è probabile si riconoscesse: «del *Mastro don Gesualdo* e dei *Malavoglia* sembra anche a me che non c'è da far nulla pel gusto di questo pubblico»⁴.

Commenta Sciascia:

Non c'era da far nulla: ma non soltanto per *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*; non c'era da far nulla, nel cinema, per la realtà, per la condizione umana, per i problemi della Sicilia e del Meridione d'Italia⁵.

³ S. Gesù, *Sciascia al/e il cinema*, in *Cinema e letteratura. Leonardo Sciascia*, a cura di S. Landi, Pordenone, Cinemazero, 1995, p. 42.

⁴ G. Verga, lettera alla contessa Dina di Sordevolo, 15 maggio 1913, citato in L. Sciascia, *La Sicilia e il cinema*, in V. Spinazzola (a cura di), *Film 1963*, Milano, Feltrinelli, 1963, poi in L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970.

⁵Id., *La Sicilia e il cinema*, cit.

Sciascia non amava il modo in cui il cinema, nella maggior parte dei casi, aveva raffigurato la Sicilia (a parte i film di Francesco Rosi ed Elio Petri) e citava ancora Verga per parlare di se stesso:

Il cinema non poteva non inserirsi in questa *conversazione*: e l'ha fatto a suo modo, generalmente con quell'*ingrossamento del quadro e della sintesi*, cogliendone i tratti più pesanti, i toni più accesi; riportando alla «particolarità» [...] quegli elementi stessi che gli scrittori e gli artisti siciliani assumevano sotto specie di universalità⁶.

Nelle sue pagine di narrativa, come hanno evidenziato Nino Genovese e Sebastiano Gesù⁷, ricorrono numerosi rimandi al cinema, ma gli scritti che ha dedicato in modo specifico alla settima arte sono pochi e occasionali se confrontati ai testi sulle arti figurative. I suoi giudizi sui cineasti contemporanei sono sbrigativi e rivelano idiosincrasie molto nette: Sciascia stronca *Stromboli, terra di Dio* (1950) di Roberto Rossellini, *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni («una Sicilia calligrafica»)⁸ e in genere dichiara di non apprezzare affatto il cinema di Antonioni. Scrive di stimare Ingmar Bergman come cineasta, ma non apprezza *Il silenzio* (*Tystnaden*, 1963)⁹. Liquidando *Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini non ritenendolo all'altezza del romanzo neanche in minima parte, non ama *La terra trema* (1948) e neanche *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti. In particolare, lo accusa di avere tradito Tomasi di Lampedusa, raffigurando il principe come un decadente: «nella scena del ballo si sente più l'odore della morte che il corteggiare la morte»¹⁰. Nel saggio sul romanzo di Tomasi di Lampedusa¹¹, inoltre, aveva scritto che l'apparizione di Angelica Sedara era «tutta cinematografica» ma lui avrebbe visto come interprete ideale la Ava Gardner di quindici anni prima e non la Claudia Cardinale di allora. Giudizi che è arduo condividere.

⁶ Id., *Le maschere e i sogni. Scritti di Leonardo Sciascia sul cinema*, a cura di S. Gesù, prefazione di G. Bufalino, saggio introduttivo di A. Di Grado, Catania, Maimone, 1992, p. 28.

⁷ N. Genovese, S. Gesù, *Uno scrittore con la macchina da presa*, in S. Gesù (a cura di), *Leonardo Sciascia*, Catania, Maimone, 1992, pp. 7-21.

⁸ Sciascia, *La Sicilia e il cinema*, cit.

⁹ Cfr. Id., *I migliori film dell'anno. Sciascia*, in «Cinema nuovo», XIV, 173, gennaio-febbraio 1965, p. 34.

¹⁰ Id., *La Sicilia e il cinema*, cit.

¹¹ Id., *La Sicilia del Gattopardo*, «L'Ora», 28-29 gennaio 1959, ora, col titolo «*Il Gattopardo*», in Id., *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996².

A metà degli anni sessanta, sollecitato da Guido Aristarco¹², scrive che non ama andare più al cinema come prima ed evita di esprimere giudizi su *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pasolini. Nel 1987, due anni prima di morire, dichiara che «ormai, per saturazione, non vado più al cinema (se non per vedere i film di Fellini)»¹³. Da sottolineare il riferimento positivo a Fellini, un cineasta su cui non si era mai espresso. Dichiara il proprio apprezzamento per *Nuovo cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore e per *I ragazzi di via Panisperna* (1988) di Amelio, dove ritrova un'ideale fedeltà a quello che aveva scritto¹⁴.

Questa attitudine di Sciascia spettatore, così drastico nel rifiutare i film di quegli autori che non sente congeniali – e non ne sente congeniale quasi nessuno –, può ricordare quella di Pasolini spettatore, che stroncava Ejsenstein¹⁵ e Hitchcock¹⁶ ed esprimeva forti riserve contro alcuni film di Visconti¹⁷. Pasolini amava Bergman (tanto che fece vedere *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, 1957) a Tonino Del- li Colli, direttore della fotografia di *Accattone*, per mostrargli quale saturazione dell'immagine in bianco e nero avesse in mente per il proprio film, ma non *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*, 1972)¹⁸. In compenso, fra i contemporanei apprezzava due personalità così lontane come Fellini¹⁹ e Godard²⁰, si entusiasmava per *Femmes femmes* (1974) di un regista all'epoca semiconosciuto come Paul Vecchiali²¹ e per il Ferreri della *Grande abbuffata* (*La Grande Bouffe*, 1973)²², film che, in una certa misura, possono essere inseriti nella genealogia di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). L'attenzione di Pasolini

¹² Cfr. Id., *I migliori film dell'anno*, cit.

¹³ Id., *Quel falso mito di un poveruomo chiamato Giuliano*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 1987.

¹⁴ Cfr. Id., *Ho ritrovato il mio Majorana*, «Corriere della sera», 4 febbraio 1989.

¹⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Contro Eisenstein* (1973), in Id., *I film degli altri*, a cura di T. Kechich, Parma, Guanda, 1995, p. 107.

¹⁶ Cfr. Id., *Il letto è muto*, in «Il Reporter», 2 febbraio 1960.

¹⁷ Cfr. Id., *Quel faro di motocicletta*, in «Tempo illustrato», 22 novembre 1969.

¹⁸ Cfr. Id., *Sussurri e grida*, in «Playboy», III, 1, gennaio 1974.

¹⁹ Cfr. Id., *Amarcord*, in «Playboy», III, 2, febbraio 1974.

²⁰ Cfr. Id., *Premessa*, in J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1971.

²¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Femmes femmes* (1974), in Id., *I film degli altri*, cit., pp. 137-139.

²² Cfr. Id., *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, in «Cinema Nuovo», XXIII, 231, settembre-ottobre 1974.

spettatore, quindi, si focalizzava con maggiore intensità su quei film che in qualche modo alimentavano il suo cinema, ossia che offrivano una materia da assimilare e rielaborare liberamente (si pensi alle citazioni di *Femmes femmes* in *Salò*). Non era l'interesse per un immaginario diverso e lontano dal proprio a muoverlo, ma esclusivamente per quei film che incontravano, anche per vie misteriose, i suoi itinerari di artista.

I FILM NELLA MEMORIA

Se leggiamo le poche pagine scritte da Sciascia sul cinema, in particolare quelle di carattere autobiografico, emerge un dato che è confermato da Gesualdo Bufalino: «Fu il cinema la passione suprema di lui, di me, di tanti adolescenti di quella generazione»²³. Sciascia scrive:

Che cosa fosse allora per un ragazzo di sedici anni, il mito del cinema americano (il mito del cinema francese stava per sorgere) è difficile immaginare per chi non l'ha vissuto. Era, si può dire, tutto. Vi si intravedevano i libri che non si potevano leggere, le idee che non potevano circolare, i sentimenti che non si dovevano avere²⁴.

Il cinema, quindi, rappresentava la visione di un immaginario come espressione di un mondo, di una cultura, di una condizione di vita che si contrapponeva a quella che veniva imposta in Italia sotto il fascismo ed era quindi un cinema non italiano, ma statunitense prima e francese poi (ma tutto sommato, nel caso di Sciascia spettatore, in una misura accessoria al primo).

In *C'era una volta il cinema*, Sciascia ricorda il cinema della propria infanzia sull'onda della visione di *Nuovo cinema Paradiso* di Tornatore. Racconta l'emozione di scoprire il cinema muto nel suo paese, Racalmuto, e di collezionare i frantumi di pellicola, chiedendo anche al proiezionista di tagliargli un paio di fotogrammi «dei più suggestivi». Ogni anno riempiva un quaderno di annotazioni sui film che aveva visto con passione²⁵.

²³ G. Bufalino, *Introduzione*, in Sciascia, *Le maschere e i sogni*, cit.

²⁴ L. Sciascia, *Ore di Spagna*, Marina di Patti, Pungitopo, 1988, p. 46.

²⁵ Cfr. Id., *La palma va a nord*, Milano, Gammalibri, 1982², p. 134.

L'amore esclusivo per il cinema degli anni venti e trenta, che quindi si lega addirittura a rituali innocentemente feticisti, come la collezione di fotogrammi o di cartoline degli attori, probabilmente significa che per Sciascia la dimensione del cinema affonda nell'infanzia come perdita felicità, nelle ombre delle fantasie mitologiche degli anni in cui tutto viene scoperto per la prima volta, in un mondo particolare come la Sicilia.

All'ansia di evadere nella libertà dell'immaginazione, si accompagnava quindi il desiderio di possedere materialmente degli elementi che rimandassero a quel mondo, come talismani o amuleti. E come icone o fantasmi del desiderio, campeggiavano i volti delle attrici del tempo: infatti il giovane Sciascia ammirava e desiderava Francesca Bertini, Pina Menichelli, Diana Karenne e Lupe Velez: «la volta notturna, la tristezza, il silenzio»²⁶.

Si soffermò a ricordare l'aura di Clara Bow: «l'erotismo vive più intensamente quanto più rigorosa è la censura». Evocò i grandi attori-autori, come Buster Keaton, Chaplin, Harold Lloyd, Larry Semon. A prova di quanto lo avessero affascinato quei volti, scrisse una nota sui divi hollywoodiani degli anni trenta per la nuova edizione di *L'alfabeto delle stelle* (1937) di Marco Ramperti, che egli stesso volle far ristampare da Sellerio nel 1981. Anche nella sua narrativa affioravano i nomi di attori del passato, come Greta Garbo²⁷, Wallace Beery come Long John Silver dell'*Isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1934) di Victor Fleming, da Stevenson²⁸, *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939) di John Ford (accostato alla diligenza del racconto *Boule de suif* di Maupassant e al treno di *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj)²⁹. Se il cinema richiama quasi inevitabilmente la letteratura, le apparizioni di Alfred Hitchcock nei suoi film lo fanno pensare alla pittura, ai committenti delle pale d'altare che si facevano ritrarre negli affreschi³⁰.

Sciascia scrive su Angelo Musco e dichiara di amare von Sternberg, Rouben Mamoulian e René Clair, che, con Chaplin, sono gli unici

²⁶ Id., *C'era una volta il cinema*, cit. Anche le citazioni successive provengono dalla stessa fonte.

²⁷ Cfr. Id., *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi, 1981, p. 4.

²⁸ Cfr. Id., *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988, p. 69.

²⁹ Cfr. Id., *La palma va a nord*, cit.

³⁰ Cfr. Id., *Invenzioni di una prefettura*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 89.

amori che condivideva con Pasolini, spettatore della sua stessa generazione. Pasolini, in una lettera a Sergio Maldini del 1947, scrive:

La ragione per cui volevo farmi beffe di te è l'aria di sufficienza con cui parli di Mamoulian. Proprio non ne avevi notizia? Ti avverto che Mamoulian va meritatamente per la maggiore ed è da porsi circa sullo stesso piano di un Capra. Stai attento, Sergio, e cerca di leggerti la non indifferente mole di volumi sul cinematografo³¹.

Le pagine più significative sono forse quelle dove Sciascia ricorda la sua visione del film *Il fu Mattia Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1926) di Marcel L'Herbier, sottolineando il fatto che fu grazie a quel film che avvenne la scoperta del romanzo di Pirandello che l'aveva ispirato:

Io credo di averlo visto tra il 1933 e il 1934. [...] Lanterna magica: come ancora qualcuno, negli anni della mia infanzia, continuava a chiamare il cinema. E mai per me così magica come nel momento in cui tra gli sbuffi di fumo della sua pipa ho visto – rivisto – affiorare sullo schermo il volto di Mattia Pascal. Di Mattia Pascal-Ivan Mosjoukine. Di Mattia Pascal-Giacomo Casanova-Ivan Mosjoukine. Stranissima fusione di due personaggi tanto lontani e tanto diversi – Giacomo Casanova, Mattia Pascal – nell'identità fisica di un attore; stranissimo e naturalmente ambiguo fenomeno di incarnazione che per me si realizza non solo ogni volta che vedo immagini di Mosjoukine, ma ogni volta che torno a leggere il *Mattia Pascal* di Pirandello o l'*Histoire de ma vie* di Casanova. [...]

Io ho visto queste sue due interpretazioni prima di leggere il romanzo di Pirandello e le memorie di Casanova, e anzi ho cercato e letto questi due libri per l'impressione – di diversa inquietudine, di diverso turbamento – che i due films mi avevano lasciato³².

L'entusiasmo per il film di L'Herbier e per Mosjoukine era stato così intenso che addirittura, come abbiamo detto, lo aveva indotto a sognare di fare il regista e lo sceneggiatore fino oltre i vent'anni. *Il fu Mattia Pascal* si era impresso così profondamente nella sua memoria che, quando lo rivede, negli archivi della Cinémathèque di Parigi, scrive di ricordarlo perfettamente «come se assistessi a due proie-

³¹ P.P. Pasolini, lettera a Sergio Maldini, Casarsa, 6 giugno 1947, in Id., *Lettere 1940-1954. Con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 305.

³² L. Sciascia, *Il volto sulla maschera, Mosjoukine-Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1981, poi in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983.

zioni: una nella mia memoria, l'altra sullo schermo e la prima che anticipa di qualche secondo l'altra»³³.

Poi Sciascia identifica i due personaggi, Mattia Pascal e Casanova, sotto il segno di Don Giovanni come figura che vive altre vite attraverso la seduzione. Secondo il suo stile, convoca nel proprio testo dei documenti: consulta l'autobiografia di Mosjoukine, *Quand j'étais Michel Strogoff* (Paris 1926), e quella di L'Herbier, *La Tête qui tourne* (Paris 1979), cita una lettera di Pirandello a L'Herbier dove lo scrittore menzionava i film *Don Giovanni* e *Faust*.

La sua analisi arriva a rasentare la filologia quando rileva che nella versione italiana, dato che il divorzio non era consentito, c'era la scena di Mattia Pascal che visita la propria tomba, come nel romanzo, mentre in quella francese si era risolto con il lieto fine.

Rimane affascinato dalla leggenda diffusa ad arte dallo scrittore (e regista) Romain Gary di essere il figlio naturale di Mosjoukine e la ritiene valida, rievocando la vita di Gary come se fosse un personaggio letterario pirandelliano, aderendo al suo gioco di false identità. Ma lo affascina al punto che, nonostante conoscesse gli eteronimi di Gary, il gioco con l'identità di Emile Ajar, cade nell'inganno di Gary – in realtà non era affatto il figlio di Mosjoukine – probabilmente a causa dello sguardo, degli occhi magnetici di Gary così simili a quelli dell'attore russo.

L'interesse di Sciascia per la mistificazione come strategia, come tattica, lo ritroviamo nelle pagine che dedica a un altro cineasta del muto che ammirava, Erich von Stroheim: il fatto che avesse nascosto di essere di famiglia ebraica e soprattutto di essere borghese, non di origini aristocratiche. Von Stroheim era anche un mistificatore come ufficiale dell'esercito, perché in realtà era stato un disertore e non ufficiale di carriera.

Scriva Sciascia che «von Stroheim rappresenta sì il mito o l'utopia della conservazione, in questi ultimi anni ad evidenza insorgenti: ma sotto specie di rimpianto, di malinconia e nostalgia, di struggimento per una perduta felicità»³⁴.

Non è un caso che il cinema affiori in un libro dove lo scrittore analizza i documenti di uno dei più celebri casi di mistificazione della storia italiana, l'*affaire* Bruneri-Canella, nel *Teatro della memoria*,

³³ *Ibidem*.

³⁴ Id., *Le maschere e i sogni*, cit.

dove inserisce un estratto di una lettera del 19 gennaio 1954, in cui Felice Bruneri, il fratello dell'impostore, chiede alla signora Giulia Canella di associarsi a lui nel dare il benessere alle richieste di alcune case cinematografiche italiane e americane che vorrebbero produrre un film sulla vicenda³⁵. Il progetto di un film diviene quindi l'ulteriore falsificazione all'interno di una grande trama di mistificazioni.

Proprio perché muto e quindi non naturalistico, il cinema più amato, quello della propria infanzia, risultava appartenere a una dimensione "magica" che poi Sciascia non ritrova più, non può inevitabilmente ritrovare nel cinema sonoro e degli anni successivi, che definisce con un certo disprezzo:

Il cinema è diventato *altra* cosa di cui, in effetti, non c'era bisogno se non per masse miseramente «bisognose»: è diventato parodisticamente letteratura, parodisticamente pittura, parodisticamente avanguardia di ogni cosa che sa di avanguardia³⁶.

Si direbbe che il rifiuto di Sciascia per il cinema contemporaneo, la sua abiura del cinema, costituisca un aspetto particolare di una più generale abiura che investe un presente cui non si può opporre altro che la dignità del proprio rifiuto.

LA DIMENSIONE INVISIBILE DEL CINEMA

Per Pasolini spettatore il discorso è diverso: non c'è un amore analogo per il cinema hollywoodiano. Una visione "primaria" è, da bambino, l'immagine dell'esploratore fra le fauci della belva che appare in una cartolina pubblicitaria per un film che non vedrà mai³⁷. Un'immagine che cela un fantasma sadomasochista.

Pasolini giovane studente scopre la forza estetica del cinema grazie a Roberto Longhi e alle sue lezioni universitarie, alla magica alchimia fra cinema e pittura che si realizza con la proiezione delle diapositive in bianco e nero dei particolari dei dipinti di Masaccio e i discorsi

³⁵ Id., *Il teatro della memoria*, cit.

³⁶ Id., *C'era una volta il cinema*, cit.

³⁷ Cfr. P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992, pp. 45-46.

di Longhi su Chaplin, sul Realismo poetico francese – Marcel Carné (*Il porto delle nebbie/Le Quai des brumes*, 1938), Julien Duvivier (*Il bandito della Casbah/Pépé le Moko*, 1937), Jean Renoir (*L'angelo del male/La Bête humaine*, 1938)³⁸ –, che costituiscono una sorta di implicita fronda contro la sottocultura del regime. Poi c'è l'esperienza delle proiezioni al CineGUF di Bologna, al cinema Imperiale: «Fu allora che nacque il mio grande amore per il cinema»³⁹. Scrive un soggetto cinematografico a diciotto anni, *Il giovine della primavera* (1940)⁴⁰, una sorta di poemetto visivo ma, a suo dire, abbandona l'idea di diventare cineasta fino al trasferimento a Roma.

A differenza di Sciascia, Pasolini è affascinato da un immaginario diverso e lontano da quello del cinema statunitense e dalle visioni di altri mondi, di altri paesaggi che il cinema può evocare: a diciannove anni vede *Laila* (1937) del danese George Schnéevoigt,

che aggiunge pregi meravigliosi a difetti irrimediabili. Il regista è un poeta che non sa usare la macchina da presa: intuisce delle bellissime sequenze, e talvolta le realizza. Il montaggio è goffo. Nell'insieme il film mi ha molto turbato e ha aperto nuove plaghe nella mia fantasia (sogno renne, sgeli, fiordi, branchi di lupi e la vita folcloristica dei giovinotti che a primavera si adornano con monili, e, vestiti di pellicce, cantano con voce dolcissima sciacquando con i piedi nel lucido fango)⁴¹.

A ventun anni si entusiasma per un film sovietico, oggi dimenticato, *La tragedia di Jegor (Peterburgskaya noch)*, 1934) di Grigorij Rošal e Vera Stroeva:

Era tanto che non provavo un entusiasmo così puro e disinteressato [...]. L'ingenuità e retoricità del contenuto, che molte volte sono quasi buffe, si riscattano attraverso una tecnica così originale, fresca, poetica (quasi tutti primi piani)⁴².

³⁸ Cfr. Pasolini, lettera a Franco Farolfi, Casarsa, primavera 1943, in Id., *Lettere 1940-1954*, cit., p. 169.

³⁹ Id., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, cit., p. 46.

⁴⁰ Id., *Il giovine della primavera*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone, saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001 ("I Meridiani"), vol. II, pp. 2585-2599.

⁴¹ Pasolini, lettera a Franco Farolfi, Bologna, inverno 1941, in Id., *Lettere 1940-1954*, cit., p. 22.

⁴² Pasolini, lettera a Franco Farolfi, Casarsa, primavera 1943, ivi, p. 171.

Da notare i passaggi della lettera dove sottolinea l'importanza del primo piano, della frontalità che poi diventerà una cifra stilistica del suo cinema.

Gli amori cinematografici di Pasolini rimarranno sempre soprattutto i film di Chaplin, Murnau, Mizoguchi e Dreyer, legati agli anni dell'adolescenza e successivi, un cinema rigorosamente d'autore.

Ma esiste un'interessante consonanza fra i due scrittori: il loro interesse, la loro attenzione non solo per i film ma anche per il pubblico del cinema, per il quadro antropologico che offre la sala.

Sciascia rievoca con passione il pubblico siciliano popolare degli anni venti e primi anni trenta che sputava contro i personaggi odiosi, quel clima di partecipazione animata e viscerale alle immagini che scorrevano sullo schermo. Pasolini ambienterà in una sala paesana una scena erotica, dove l'eccitazione del pubblico mentre guarda Rita Hayworth in *Gilda* si riflette sui comportamenti dei protagonisti del romanzo *Amadamo mio* (nel 1982 pubblicato, a cura di Concetta D'Angeli, da Garzanti).

Sciascia analizza il fenomeno della reazione del pubblico, del pubblico siciliano, a proposito di *Salvatore Giuliano* (1962) di Rosi:

Il film come un lungo sogno i cui significati vanno "smorfati", cioè interpretati e distinti, ripensandoci nelle interminabili giornate in cui stanno chinati sulla terra. Un pubblico simile è talmente primitivo che riconoscendo in un film la rappresentazione della realtà di cui quotidianamente partecipa, reagisce ridendo: per assentimento, per soddisfazione. Uno spettatore non siciliano, che si fosse trovato a vedere il *Giuliano* di Rosi in mezzo a questo pubblico, sarebbe rimasto esterrefatto a sentire scoppiare risate nel momento in cui sullo schermo la madre piange il figlio morto⁴⁵.

Scrive inoltre:

Per noi *Giuliano* andava bene: bellissimo, intenso film; mai la Sicilia era stata rappresentata nel cinema con così preciso realismo, con così minuziosa attenzione. E ciò discendeva un giusto giudizio – morale, ideologico, storico – sul caso Giuliano. E tuttavia i contadini siciliani vedevano un film diverso, con diverso giudizio, con diversa morale, da quello che Rosi aveva effettivamente fatto: e non, stavolta, perché sproveduti dell'alfabeto delle immagini in movimento, non per il "ritardo" della loro mente. Una possibi-

⁴⁵ Sciascia, *La Sicilia e il cinema*, cit. Anche le citazioni successive derivano dalla medesima fonte.

lità di equivoco, di ambiguità, doveva dunque trovarsi in parte nel film: e a noi parve di scoprirla nella *invisibilità* di Giuliano.

Per Rosi, crediamo, l'invisibilità era una specie di dato immaginifico del giudizio: non Giuliano contava, ma le forze, gli interessi, le persone che lo muovevano. Per il nostro spettatore l'invisibilità diventava invece un dato mistico: Giuliano come idea della rivolta contro lo Stato, della vendetta sociale, della redenzione del povero. Un impermeabile bianco e un binocolo, quasi attributi dell'idea: il bianco, la lontananza. E diventa corpo, il bandito, sulla polvere del cortile De Maria, sull'ovale marmo della squallida morgue, sotto il pianto e le mani della madre. Una deposizione dalla croce, un Cristo. E Pisciotta, che era stato il Giuda, eccolo sbavare e contorcersi di veleno. E il *confidente*, il corruttore di Pisciotta, eccolo fulminato dalla lupara in un giorno di mercato, in piena luce: come si conviene ad una vendetta esemplare, solenne, *religiosa*. Il contadino è soddisfatto: e gli resta oscuro quel punto, se ha davvero sparato a Portella della Ginestra, e perché. Rosi spiega perché l'ha fatto: ma evidentemente la spiegazione è valida per noi, per qualunque spettatore che ha netta coscienza civile o che almeno ha buona memoria dei fatti, del processo di Viterbo, delle declinazioni parlamentari del caso: non è per niente valida, resta anzi oscura ed incongrua, per quell'altro spettatore. [...] Relegandolo nell'invisibilità Rosi ha reso più dura l'accusa verso la classe dirigente che lo muoveva: ma al tempo stesso, per il pubblico siciliano, non faceva che confermare un mito.

Qui Sciascia coglie il potere ellittico del cinema, di conferire – paradossalmente, in un'arte del visibile – una grande forza evocativa a ciò che rimane fuori campo, all'invisibile, che acquista una densità incomparabile rispetto a ciò che viene mostrato.

In *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'ultimo film di Pasolini, invece, l'orrore, l'atroce consiste nella flagranza della violenza, degli abusi, nella crudeltà della riduzione del corpo a cosa, cui lo spettatore è costretto ad assistere, senza che sia concessa nessuna via di fuga, nessun personaggio, nessuno sguardo con cui identificarsi per salvarsi o almeno attenuare la crudeltà del film.

I quattro mostri che incarnano il potere (dai nomi impersonali di *Presidente*, *Eccellenza*, *Duca*, *Monsignore*, che sostituiscono i cognomi sadiani) ricordano per alcuni connotati il Presidente della Corte suprema Riches del *Contesto*, soprattutto nel passaggio dove Sciascia scrive che

si spostò in avanti sulla poltrona, s'inclinò verso Rogas con un sorriso accattivante, gli occhi lucidi di febbrile ansietà. Come accade nei manicomi,

pensò Rogas, dove sempre incontri quello che ti blocca a confidarti la sua utopia, la sua *civitas dei*, il suo falansterio⁴⁴.

La logorrea delirante, apparentemente lucida di un uomo di poteri che si sente dotato dell'impunità.

Ma in *Salò* c'è una dimensione nascosta, invisibile: è il presente, l'Italia degli anni settanta, che Pasolini non ha mai voluto filmare perché la rifiuta e la condanna in quanto epoca di massificazione, di perdita dell'identità, di omologazione. La nasconde dietro la maschera di Sade e dell'ambientazione repubblicana e la cala in una struttura in gironi che evoca esplicitamente l'*Inferno* dantesco.

Dante è il nome che Pasolini, non a caso, cita quando scrive del romanzo di Sciascia *Todo modo*, ultima recensione pubblicata sul settimanale «Tempo», congedandosi dai lettori perché in procinto di iniziare le riprese di *Salò*:

In *Todo modo*, questa concezione quasi dantesca del mondo ritorna a riproporre la sua forma: la piramide del potere, monolitica all'esterno, estremamente complicata, labirintica, mostruosa all'interno⁴⁵.

In un altro passaggio:

Si tratta di una metafora profondamente misteriosa, come ricostituita in un universo che elabora fino alla follia i dati della realtà. I tre delitti sono le stragi di Stato, ma ridotte a immobile simbolo. I meccanismi che spingono ad esse sono a priori preclusi a ogni possibile indagine, restano sepolti nell'impenetrabilità della cosca, e soprattutto nella sua ritualità.

Queste parole Pasolini le scrive a proposito del romanzo di Sciascia, ma potrebbero valere anche per il suo film, dominato dalla ritualità, dove la trasgressione è stata codificata ed è diventata norma del potere. Il film vuole essere anche un'«aggressione» provocatoria allo spettatore degli anni settanta, non nella forma della denuncia politica – Pasolini non amava il cinema politico cui appartenevano anche alcuni film di Petri e Rosi –, ma di una metafora *mostruosa*

⁴⁴ Id., *Il contesto. Una parodia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 89.

⁴⁵ P.P. Pasolini, *Il buono e il cattivo nell'universo di Sciascia*, in «Tempo», 24 gennaio 1975, poi, con il titolo *Leonardo Sciascia, «Todo modo»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 2223.

dove la trasgressione sessuale diviene violenza e sopraffazione insostenibili per chi guarda.

Insostenibile anche per Sciascia che non riesce, non soltanto a guardare il film senza soffrire ma neanche ad analizzarlo, a renderlo oggetto di un discorso critico. Scrive Sciascia:

Mentre le immagini scorrevano sullo schermo mi sentivo vittima del dovere di vederlo, vittima dell'attenzione con cui ho sempre seguito Pasolini. [...] Ho sofferto maledettamente durante la proiezione. Per quanto mi sforzassi, non riuscivo a non chiudere gli occhi, davanti a certe scene: e nel buio diciamo fisico che si faceva in me, precario conforto a quell'altro, morale e intellettuale, che dilagava dallo schermo, disperatamente e come annaspando cercavo nella memoria immagini d'amore⁴⁶.

Più avanti aggiunge:

Il film di Pasolini è senza dubbio importante: importante come conclusione della sua autobiografia, importante per chi come me sente il bisogno di ricostruire la sua vita, di spiegarsela, di capirla con umiltà e insieme con pietà, di capire la sua scelta, di capire il suo "suicidio". Ma a che serve per la generalità degli spettatori, a che serve per le masse che lo consumeranno?

In realtà queste parole di Sciascia sembrano incerte, cariche del disagio e del malessere che gli ha provocato il film. Roberto Andò ha riferito che Sciascia ha detto, anni dopo quella visione del film:

Allora non mi piacque. Ma è un film che resterà. [...] Penso che Pasolini abbia visto prima del tempo un orrore che tra poco sarà evidente anche per noi. [...] E per quanto possa apparire assurdo, a Pier Paolo quell'orrore non faceva più alcun effetto, e questo è terribile⁴⁷.

Non crediamo sia vero che quell'orrore non facesse più nessun effetto a Pasolini: se non gli avesse fatto effetto, non avrebbe mai realizzato *Salò*. Lo ha realizzato proprio per la rabbia contro quell'orrore. Ma l'orrore supremo, senza ritorno, non coincide con le sequenze di violenza fisica e psicologica, per quanto terrificanti esse siano. L'orrore vero, secondo Pasolini, sono le penultime immagini

⁴⁶ L. Sciascia, *Pasolini, la sua morte e l'ultimo film. Dio dietro Sade*, in «Rinascita», 12 dicembre 1975, p. 31.

⁴⁷ R. Andò, *Leonardo Sciascia, a ciascuno il suo*, in «L'Espresso», 17 novembre 2019.

del film, quando due giovani accettano di essere conniventi con i carnefici che assistono con voluttà alle sevizie e alle torture. Tradiscono i loro coetanei, l'idealismo della loro gioventù, tradiscono tutto pur di partecipare del potere, anche se così aberrante, ripugnante e mostruoso come quello descritto nel film. È l'orrore dell'indifferenza, dell'apatia, dei nuovi spettatori del nostro presente.

Stampato da

per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

PASOLINI. RICERCHE

Quaderni del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia

1. *Pasolini e la televisione*
a cura di Angela Felice, 2011, pp. xii-268
2. *Pasolini e il teatro*
a cura di Stefano Casi, Angela Felice e Gerardo Guccini, 2012, pp. xvi-408
3. *Pasolini e l'interrogazione del sacro*
a cura di Angela Felice e Gian Paolo Gri, 2013, pp. xii-308
4. *Pasolini e la poesia dialettale*
a cura di Giampaolo Borghello e Angela Felice, 2014, pp. viii-192
5. *Pasolini e la pedagogia*
a cura di Roberto Carnero e Angela Felice, 2015, pp. viii-208
6. *Pasolini, Foucault e il "politico"*
a cura di Raoul Kirchmayr, 2016, pp. xii-220
7. *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*
a cura di Angela Felice, Arturo Larcari e Antonio Tricomi, 2016, pp. x-334
8. *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi. Tra società delle lettere e solitudine*
a cura di Angela Felice e Antonio Tricomi, 2017, pp. xii-276
9. *Gettiamo il nostro corpo nella lotta. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini*
a cura di Luciano De Giusti e Angela Felice, 2019, pp. xiii-290
10. *Pasolini e Sciascia. Ultimi eretici*
a cura di Filippo La Porta, 2021, pp. xvi-176

