

L'ordine delle somiglianze in Leonardo Sciascia

The order of similarities in Leonardo Sciascia

SALVATORE PRESTI
bic.etnunc@gmail.com

RIASSUNTO: In questo contributo si ripercorrono alcuni luoghi sciasciani alla ricerca dell'“ordine delle somiglianze”, concetto che lo scrittore racalmutese aveva tratto dall'analisi delle opere di Antonello da Messina, a cominciare dal celebre Ritratto d'uomo conservato a Cefalù. Su un fondo “bioetnico”, la somiglianza si configura una forma gnoseologica, un mostrare che scruta, che raffronta spesso per negazione e può essere strumento di verità o di confusione.

Parole chiave: Leonardo Sciascia; Sicilia; Letteratura; Novecento; Somiglianze

Abstract: This article analyses some Sciascia's works in search of the “order of similarities”, a concept that the writer from Racalmuto had drawn from the analysis of Antonello's works, starting with the famous Cefalù's Portrait of a man. On a “bioethnic” background, similarity takes the shape of a gnoseological form, a scrutinizing showing, which often compares by negation and can convey truth or confusion.

Keywords: Leonardo Sciascia; Sicily; Literature; Twentieth century; Similarities

Somigliava al sorriso della Gioconda
il sorriso della contessa Tiepolo?
(1912+1, 2, I, p. 846)¹

“Nella comunità alla quale apparteniamo, nel paese dove nasciamo, risiede la nostra nozione del colore; e la nostra misura d’uomo è regolata su un ordine bioetnico delle somiglianze. Sono l’assoluto fisiognomico e l’assoluto cromatico, calati nel crogiuolo della terra natia, a modulare il nostro consistere”. Il brano di Antonio Castelli², scrittore castelbuonese³ amico di Sciascia, viene riportato in *Cruciverba*⁴ (2, II, pp. 513-19), a proposito di Antonello da Messina il cui ritratto dell’ignoto marinaio è al museo Mandralisca di Cefalù e lo ritroviamo nella voce *Antificu* (identico), presente in *Occhio di capra* (2, I, pp. 1142-43).

Questo ordine bioetnico delle somiglianze è una sorta di *fil rouge* dell’opera sciasciana, vuoi in quanto riferito alla sicilitudine (al modo di essere siciliani), vuoi perché arma analogica che comporta lo scavo anche psicologico (in alcuni polizieschi o nelle ricostruzioni saggistiche e inquisitoriali), vuoi come modo di comprensione del contesto e della vita che nel contesto accade, vale a dire del potere, della giustizia, della libertà che al potere e alla giustizia è connaturata. E la misura umana in quell’osservatorio che sono i nostri luoghi di origine è già capacità di giudizio, crea già un dato valoriale e assiologico che orienta la nostra comprensione del mondo.

L’epigrafe di *Todo modo* (1, p. 837, corsivo mio) riporta un brano di Dionigi Aeropagita tratto dalla *De Mystica theologia* e afferente alla teologia negativa (o apofatica) di influssi neoplatonici sviluppata dallo Pseudo-Dionigi e il cui riferimento sottotraccia sembrerebbe riguardare, per l’argomento del libro e per la sua collocazione in apertura, il potere democristiano, la sua attualità, restituendoci, il brano, il senso di un potere che riesce a essere proprio quando non è:

¹ L’edizione delle *Opere* di Sciascia da noi consultata è quella a cura di P. Squillacioti in 2 voll (Sciascia, 2012-19). D’ora in poi verrà riportato il titolo dell’opera da cui è tratta la citazione con l’indicazione del volume, del tomo (quando c’è) e della pagina. Ricordiamo che *1912+1* ricostruisce il processo alla contessa Tiepolo, accusata di aver ucciso Quintilio Polimanti, attendente del marito, il capitano Carlo Ferruccio Oggioni. Inutile dire che l’accostamento alla Gioconda serve a infittire il mistero sulla personalità della Tiepolo che nel libro viene scandagliata.

² Il brano, *Dove l’infanzia ha lo stelo lungo*, è tratto da *Gli ombelichi tenui* (Castelli, 2008, p. 100). Il testo riportato da Sciascia si discosta leggermente dall’originale in quanto le parole *colore misura somiglianza e assoluto* non sono poste tra virgolette. La scelta del virgolettato è evidentemente non casuale in un Castelli da sempre attento alla punteggiatura, al *suono* dei significanti e agli spazi tra le parole. Sul rapporto tra i due scrittori si veda Saja, 2006, pp. 47-55. Nella nota conclusiva di *Morte dell’inquisitore* (2, I, p. 250), Sciascia scrive di essere stato accompagnato nella stesura del libro (tra le altre cose) “[...] da certe notazioni [...] del mio amico Antonio Castelli: quelle che nel suo finissimo libro che si intitola *Gli ombelichi tenui* dicono delle nostre radici (sue come mie), del nostro respiro, della nostra misura umana nel paese in cui siamo nati”.

³ Erroneamente (*Cruciverba*, 2, I, p. 515), Sciascia lo dice di Cefalù, ma cefaludese può essere considerato Castelli per avervi abitato gran tempo.

⁴ Il testo *L’ordine delle somiglianze*, ora riportato in *Cruciverba*, accompagna le illustrazioni del volume *Classici dell’arte*, n. 10, sull’*Opera completa di Antonello da Messina*, apparati critici e filologici a cura di Gabriele Mandel, Rizzoli, Milano, 1967.

Non è numero né ordine né grandezza piccolezza uguaglianza disuguaglianza *somiglianza dissomiglianza*. Non è immobile né in movimento; non è in riposo né ha potenza, e neppure è potenza o luce. Non vive e non è vita: non è sostanza né evo né tempo; [...] Di lei non si dà concetto né nome né conoscenza; non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità...

Nell'ordine delle somiglianze, il potere è difficilmente individuabile, non assomiglia né dissomiglia, ma controlla e ammorbidisce, dirige e persuade, lusinga e induce, la sua è una autorità che si manifesta senza un centro, che non ha altro scopo che se stesso come, ma con le dovute distanze, il potere della mafia, la sua feroce anomia.

Questa propensione ad adeguarsi, discussa in più luoghi da Sciascia a proposito dei democristiani⁵, questa facilità ad addormentare il dissenso scuotendolo morbidamente dalle fondamenta o accompagnandolo fino a esaurirne lo slancio, segnala un vuoto che è nella politica e in certi modi della politica, il vuoto così magistralmente indicato da Pasolini in un articolo sul *Corriere della sera* poi pubblicato negli *Scritti corsari*⁶, articolo da cui prende l'avvio e l'abbrivio l'*Affaire Moro*. Era un vuoto segnalato con drammatica forza: il potere procede in assenza, la sua presenza incombe ma non si manifesta e il silenzio è il modo in cui si esprime perché non si confronta, non evolve, si perpetua aderendo alla realtà. Potremmo dire allora che si tratta di un potere che finisce col *somigliare* in quanto *non somiglia*. Il diabolico don Gaetano ne parla difendendo una sua concezione di Chiesa, di una Chiesa che sopravvive ai secoli grazie al suo sapersi adattare: “È dietro l'immagine dell'imperfezione che vive l'idea della perfezione”, dice, dichiarando di preferire i preti cattivi a quelli buoni, e aggiunge: “Il prete che contravviene alla santità o, nel suo modo di vivere, addirittura la devasta, in effetti la conferma, la innalza, la serve...” (*Todo modo*, 1, p. 874). In una precedente conversazione col pittore, voce narrante del romanzo, aveva definito la Chiesa e il papa: “Una forza senza forza, un potere senza potere, una realtà senza realtà”. La Chiesa, descritta magistralmente da Sciascia attraverso le parole di don Gaetano, è immobile⁷ e, storicizzata, va oltre l'umanità perché la com-prende ogni volta e non la supera, la sopporta, forse, la guida, certamente e, mantenendosi fedele nei secoli, ingloba in sé tutte le differenze.

⁵ In un recente libro (Follini, 2019, p. 153), l'autore, riportando un giudizio di Sciascia (da me rintracciato in *Affaire*, 2, I, p. 509) tutt'altro che lusinghiero sulla concezione che Moro aveva della DC – assimilata a un polipo e dunque “invertebrata” –, sostiene, non si capisce quanto avvedutamente, che si tratta di una critica non priva di un qualche “risvolto di ammirazione”, laddove a me pare evidente trattarsi di una critica senza sconti e senza ammiccamenti.

⁶ Pasolini (2008, pp. 128-134, in part. p. 134): “[...] nella realtà, i potenti democristiani coprono, con le loro manovre da automi e i loro sorrisi, il vuoto. Il potere reale procede senza di loro: ed essi non hanno più nelle mani che quegli inutili apparati che, di essi, rendono reale nient'altro che il luttuoso doppiopetto”. Conosciuto ora come *L'articolo delle lucciole*, originariamente il pezzo uscito sul *Corriere della sera* il 1° febbraio 1975, si intitolava in maniera molto appropriata *Il vuoto di potere in Italia*.

⁷ Sull'immobilità della Chiesa si vedano le considerazioni presenti in *Nero su Nero* (2, I, p. 1105), a proposito del papa: “Tutti sembrano intenti a cogliere, nel nuovo papa, i segni che la Chiesa *sta cambiando*. E nessuno che si domandi se la Chiesa può davvero cambiare, se l'essenza vitale di una Chiesa non risieda nella sua immobilità: un'immobilità a somiglianza di quella di un paesaggio – percorso da fiumi, ora verdeggianti, ora spoglio, nevoso o assolato, sovrastato da un cielo splendido o tempestoso: ma identico, riconoscibile, immutato e immutabile”.

Esce qui l'idea di un potere che contiene⁸, l'idea cioè che il monoteismo cristiano possa trovare una propria ragion d'essere in una particolare concezione della storia, la quale potrebbe anche essere scambiata per una secolarizzazione della teologia cristiana, ma tale non è.

[...] posso anche dirle che la grandezza della Chiesa, la sua transumanità, sta nel fatto di consustanziare una specie di storicismo assoluto: l'inevitabile e precisa necessità, l'utilità sicura, di ogni evento interno in rapporto al mondo, di ogni individuo che la serve e la testimonia, di ogni elemento della sua gerarchia, di ogni mutamento e successione... (p. 875).

È una Chiesa che viene paragonata da don Gaetano alla zattera della *Medusa* di Géricault: ospita fittiziamente, dando corpo a una qualsiasi idea di salvezza ma non salva da un naufragio che c'è già stato, piuttosto accompagna nel naufragio. I suoi valori assoluti calati nel tempo storico finiscono col relativizzarsi. E dunque Alessandro VI, papa spregiudicato, spergiuro⁹, assetato di potere, viene preferito a Pio X autore dell'enciclica *Pascendi Dominici gregis*, in cui sostanzialmente, registrando i rischi dello storicismo, si condanna il modernismo come eretico. Nel saggio *Dalle parti degli infedeli*, in nota (2, I, p. 607), raccontando del vescovo Angelo Ficarra, interessato al modernismo, ne riferirà lo sgomento verso l'enciclica di Pio X¹⁰. Naturalmente, come lo stesso don Gaetano si premura di dire, si tratta di un parlare per paradossi: nota importante, e sciasciana *tout cour*, se il paradosso, a proposito di alcune considerazioni di Praz sulla fotografia, verrà definito incidentalmente (*Fatti diversi di storia letteraria e civile*, 2, II, p. 1138) come “forma di verità cui l'intelligenza arride” e se a commento di *Quand j'étais Michel Strogoff* dell'attore Mosjoukine, con riferimento a *Paradoxe sur le comédien* di Diderot e al problema dell'identità, scriverà in altro inciso: “(paradosso: rovesciamento di una verità accettata in una verità che appare inaccettabile)” (*Cruciverba*, 2, II, p. 680).

Paradossale anche la verità, e rovesciata, se a dirla è un prete consapevole che l'idea modernista finisce col togliere alla religione cristiana gran parte della sua essenza: i fatti trovano spiegazione nelle dinamiche del flusso storico che ha in sé le proprie motivazioni e una propria completezza. Il trascendente rimane fuori dalla storia perché la storia è tutta la realtà. In altra forma e in ben altra circostanza (*Affaire*, 2, I, p. 509), parlando per la DC di un “cattolicesimo consustanziato al modo di essere degli italiani”, ripeterà le tesi già espresse in *Todo modo* sulla storicizzazione del cristianesimo. Ma è la prospettiva indicata da Borges, in questo caso, a guidare l'analisi, un Borges citato in apertura dello scritto su Moro a proposito del *Don Chisciotte* di Pierre Menard, immaginario autore che riscrisse il *Don Chisciotte*

⁸ Sul potere che contiene si veda Cacciari (2013), il quale, sulla scorta di alcuni insegnamenti di Carl Schmitt, discutendo del problema a margine della *Seconda lettera ai Tessalonicesi* 2, 6-7 di San Paolo, individua nel *katechon* quel potere che ritarda, rintracciando contestualmente “i fattori costitutivi” dell'agire (o del non agire) politico.

⁹ Così Machiavelli nel *Principe* XVIII, 12 (1961, p. 25): “Alessandro VI non fece mai altro, non pensò mai ad altro che ad ingannare uomini, e sempre trovò subietto da poterlo fare. E non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa, che l'osservassi meno; non di meno sempre li succedevano li inganni ad votum, perché conosceva bene questa parte del mondo”.

¹⁰ Il vescovo Angelo Ficarra viene definito prete buono, laddove Sciascia dichiara di essersi occupato fin lì di preti cattivi.

parola per parola, identico a quello di Cervantes¹¹. Testo uguale in tutto e per tutto all'originale che *significa* tuttavia in modo diverso perché cambiato è il contesto, perché differente è la personalità di Menard rispetto a Cervantes, per aura, se vogliamo, oppure semplicemente perché la nuova situazione e il tempo trascorso hanno trasformato le cose. Così, nella tragedia, e con la stigmatizzazione della reazione fintamente composta dei dirigenti DC, negli appelli, nei ragionamenti proposti dalla “prigione del popolo”, Aldo Moro ha gettato sui modi eterni del suo partito (e di certo cattolicesimo) un'ombra inquietante e definitiva. E ritorna tragicamente, fuori contesto ma in quel contesto, la parola *potere* quando, come acutamente nota Sciascia (*Affaire*, 2, I, pp. 500-501), Moro nella lettera del 27 aprile chiama *uomini di potere* quelli che fino ad allora aveva definito “autorità dello Stato” e “uomini di partito”: “E infine, ecco, c'è la parola che per la prima volta scrive nella più atroce nudità; la parola che finalmente gli si è rivelata nel suo vero, profondo e putrido significato: la parola ‘potere’”. Per quella trasformazione spiegata col *Menard*,¹² il potere diventa altro, marcisce in coloro che lo esercitano: nella decisione di non decidere c'è la forma estrema del potere che non contiene, non frena, mantiene se stesso algidamente, calcolatamente, c'è il potere che sopravvive. In *Nero su nero* (2, I, p. 948) Sciascia definirà il *Pierre Menard*, autore del «*Chisciotte*» di Borges un “apologo sullo storicismo assoluto”.

Ma frutto del gusto per il paradosso è l'idea di Chiesa di cui ha nostalgia Nocio, lo scrittore che ospita Galano direttore della rivista *Rivoluzione permanente* nel *Contesto*, una Chiesa arroccata che torni a essere “chiusa e feroce come ai tempi di Filippo II, dell'inquisizione, della controriforma”: la certezza di Nocio è che questi rivoluzionari (o sedicenti tali), con il loro continuo “proibire, inquisire, punire” (*Il contesto*, 1, pp. 656-57), vogliano sostituirsi al posto vacante lasciato da *quella* Chiesa. Il colloquio avviene nella villetta in cui Nocio si ritira “a scrivere ad ogni estate un libro” (ivi, p. 655), e la nota autobiografica¹³ finisce col rendere autobiografico il bisogno lì proclamato di posizioni nette che facciano ritornare *il piacere* di schierarsi.

Posto che “non c'è ordine senza le somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio” (*Cruciverba*, 2, II, p. 515), assomigliare vuol dire anche instaurare un rapporto per meglio formulare un giudizio. Il timore del procuratore generale in *Porte aperte* (1, p. 1055), e il suo fastidio, derivano dall'impressione che il piccolo giudice, con uno sguardo comunque distratto, lo stia assomigliando a qualcuno, stia facendo un raffronto per lui spiacevole. Si sente, il procuratore, come davanti a un parente cieco, anni prima, che gli aveva toccato la faccia volendo “vedere a chi dei più anziani della famiglia somigliasse”. L'immagine del

¹¹ Il racconto si trova in *Finzioni* (Borges, 1984, pp. 649-58).

¹² Discutendo della memoria, Sciascia parlerà proprio della condizione del *Pierre Menard*, autore del «*Chisciotte*» di Borges come di una funzione, dichiarando l'impossibilità “di parlare della memoria senza tenere conto di Proust e, per altro verso, di Pirandello (*Il teatro della memoria*, 2, I, nota a p. 673). In *Cruciverba* (2, II, pp. 744-45) a proposito *Del rileggere*, spiegherà “l'idea impareggiabile” che si cela dietro il racconto di Borges: “[...] un libro non esiste in sé, e non soltanto per l'ovvio fatto che la sua vera esistenza, al di là della sua fisicità, consiste nell'esser letto, ma soprattutto perché è diverso per ogni generazione di lettori [...]”. Un libro, dunque, è come riscritto in ogni epoca in cui lo si legge e ogni volta che lo si legge”.

¹³ Così in *La mia arma è scrivere*, intervista a cura di Sandra Bonsanti (*Il Mondo*, XXIII, 49, 5 dicembre 1971, p. 27), parzialmente riportata da Squillacioti (*Introduzione*, 1, p. IX), da cui cito: “Leonardo Sciascia i suoi libri li scriveva d'estate, in campagna [...]”. Anche il nome Nocio è un evidente riferimento a quella contrada Noce in cui Sciascia aveva la casa ereditata dal nonno e presso cui amava ritirarsi con la stagione estiva.

parente, nel paragone, sottolinea uno scompenso tra l'esteriore tranquillità del piccolo giudice e l'impaccio del procuratore che deve dare al collega indicazioni che sa inaccettabili, restituendo a tutto il dialogo un che di disagio e di nudo.

Anche Moro, in qualche modo somiglia: “E più volte mi è avvenuto, quando Moro era in fortuna, di paragonarlo a Kutusof così come Tolstoj lo descrive e muove in *Guerra e pace*”, vale a dire “immutato nella ‘espressione di stanchezza della faccia e della figura’ [...] A vederlo sullo schermo della televisione, Moro sembrava preda della più antica stanchezza, della più profonda noia”. Come il Kutusof di Tolstoj dà il senso di conoscere “qualcosa d'altro” e di diverso rispetto a quello che altri conoscevano (*Affaire*, 2, I, pp. 440-41).

E la stessa innocenza di Candido, il suo tendere al biondo, lo sguardo placido, finiscono con l'attivare un assurdo gioco di somiglianze che porterà il padre, avv. Munafò, addirittura a pensare che la moglie Maria Grazia abbia concepito il loro figlio con Amleto, il capitano dell'esercito americano di stanza in Sicilia che aveva stretto amicizia con la famiglia.

Candido

Somigliava sempre di più a John H. Dikes – ad Amleto. [...] Questa somiglianza sempre più evidente, e la familiarità, l'afflato che si era stabilito tra Maria Grazia e Amleto, sconvolsero l'avvocato Munafò al punto che in lui cominciò a crescere oscuramente, come un tumore, un pensiero che non si poteva dire pensiero, un sospetto che non si poteva dire sospetto, un sentimento che non si poteva dire sentimento. Nei momenti in cui si avvicinava a decifrarlo, rideva di sé, si scherniva, si dava del pazzo. Ma il tumore c'era, e cresceva. Ed era questo: che John H. Dikes fosse il padre di Candido o che comunque lui, Francesco Maria Munafò, di Candido non fosse il padre. Era una pura follia [...] (*Candido*, 1, p. 946).

Il gioco delle somiglianze che in Sicilia è molto diffuso, soprattutto per le appartenenze familiari e parentali, viene qui, in maniera divertita, piegato a un sospetto di corna retroattive, impossibili e dunque ancora più marcate! Questo si legge in *Occhio di capra* (2, I, pp. 1142-43) immediatamente prima di riportare la frase di Castelli tratta dagli *Ombelichi*: “Le somiglianze fisiche tra persone della stessa famiglia, e anche nell'ambito delle lontane parentele, sono considerate di grande importanza: elemento – oltre che, dentro la famiglia, di certezza della consanguineità e di speranza di sopravvivenza – di conoscenza e di giudizio per gli estranei”. Ancora il giudizio, dunque, ancora la conoscenza. Candido dal canto suo fisicamente “aveva qualcosa di gattesco [...] e peraltro gli piaceva assomigliarsi a un gatto: per la libertà che sapeva di avere, per il nessun legame con le persone [...]” (*Candido*, 1, p. 966). E la signora dipinta nel soffitto della casa di famiglia viene assimilata da Candido alla madre: con grande sorpresa del suo precettore, l'arciprete, che, dopo aver tentato una facile (difficile) psicanalizzazione del discepolo, vedendo il dipinto arriva a pensare che la donna “avesse posato nuda per il pittore”. Cosa del tutto impossibile (ancora una volta!) in quanto la data apposta vicino alla firma indica l'anno 1904 (ivi, pp. 969-70). Il prete ne ha turbamento, ma per la nudità, ma per la strana e inquieta passione che il ritratto gli smuove. Somiglianze paradossali, proposte come in un teatro catottrico distorto, assurde anche per questo e che dicono della leggerezza e della grazia, come una vacanza in un tempo greve, con cui è stato scritto il *Candido*.

A don Gaetano, deuteragonista dell'io narrante, piace sconvolgere le apparenze: il particolare degli occhiali concorrerà ad assimilare il prete al diavolo del quadro ammirato dal pittore. Si tratta, nel romanzo, di una mediocre riproduzione del dipinto di Rutilio Manetti *Tentazione di S. Antonio abate*, del 1620, in cui il diavolo viene appunto rappresentato con un

paio di pince-nez¹⁴. “Quando si voltò per dirmi ‘C’è la firma, venga a vedere’, ebbi un momento di vertiginoso stupore: i suoi occhiali erano una copia esatta di quelli del diavolo” (*Todo modo*, 1, p. 861). Da qui comincia una sorta di identificazione impropria tanto che non sapremo se il pince-nez renda più chiara la verità o la confonda ulteriormente, se sia uno degli elementi dello scherzo, dell’artificio letterario che Sciascia imbastisce nel romanzo, di identificazioni sempre sfuggenti, di verità che sembrano apparecchiate ma che si sovrappongono in ferale commistione.

Nella conversazione durante la cena, il riferimento fatto dal pittore a Paolo VI (ivi, p. 863) che in un recente intervento aveva rimesso in auge la figura del diavolo, introduce a una presenza che anni dopo nel *Cavaliere e la morte* (1, p. 1172) verrà spiegata dal Vice, davanti all’incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, come una esigenza della contemporaneità: “Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto [...]. Ma il diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui”. E stanca è la morte che, seguendo ancora il *fil rouge* delle somiglianze viene apparentata fisiognomicamente al Ben Gunn dell’*Isola del tesoro* “per come Stevenson lo descriveva” e finisce con l’assumere in questa nuova luce “un riflesso grottesco” (ibidem). Il Vice, malato terminale, è abitato dalla morte “[...] come un quid, un quantum, che girava nel sangue tra ossa, muscoli, ghiandole” (ivi, p. 1176), ed ha la stessa insopprimibile stanchezza del cavaliere dell’incisione. Ma: “Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura: per quell’armatura, per quelle armi” (ivi, p. 1143).

L’opera d’arte diventa metro di riferimento per dire di un sentimento, per definire un concetto, la somiglianza è forma gnoseologica, un mostrare che scruta, che raffronta spesso per negazione e può essere (si diceva) strumento di verità o di confusione. Tutto sul *disordine* della somiglianza è, per esempio, giocato *Il teatro della memoria*, sullo smemorato di Collegno, opera che tenta di mettere ordine al disordine dell’identificazione, alla plausibilità (o implausibilità) di quel disordine. Opera successiva all’*Affaire* ma legata ancora al problema-Moro. Non distinguendo il Moro prigioniero dal Moro politico, contro i proclami del Moro-non-più-Moro, l’*Affaire* pone con forza il problema dell’identità. È lo stesso Racalmutese a raccontarlo in una intervista del marzo 1983:

Questo attentato alla personalità dell’uomo, all’identità dell’uomo è la cosa più sconvolgente che io abbia vissuto durante il caso Moro. Poi mi restò quest’alone di un problema e ho ritrovato nella memoria, i piani della memoria sono tanti, il caso «Bruneri-Canella»¹⁵.

Lo scritto comincia, e non a caso, con una citazione tratta da *Come tu mi vuoi* di Luigi Pirandello (2007, pp. 498-500), autore che sull’identità e sui suoi effetti (e affetti, e difetti) insiste particolarmente. Pirandello nel suo dramma si era ispirato al processo che era stato imbastito per dimostrare la vera identità dello smemorato. “Ah no! questo no! Non perché somiglio! Io stessa – proprio io – ho detto anzi a tutti che non è una prova – nessuna prova –

¹⁴ Il racconto di come Sciascia venne a conoscenza del quadro nell’estate del 1970 viene fatto da Fabrizio Clerici in un suo contributo, *Gli occhiali del diavolo* (1991, pp. 363-365). Viene riportato con dovizia di particolari da Collura (2019, pp. 242-43).

¹⁵ *A colloquio con Leonardo Sciascia*, intervista del marzo 1983 a cura di Lea Ritter-Santini, Manfred Hardt e Salvatore A. Sanna, in *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, V, 11, maggio 1984, p. 13. Il brano è riportato in Sciascia, *Opere*, 2, I, p. 1337, note, da cui cito.

la mia somiglianza – questa somiglianza per cui tutti avete creduto di conoscermi”. Così continua l’Ignota, ed è già un commento all’ordine delle somiglianze, alla sua efficacia, al fatto che la ricerca di quell’ordine è sempre al servizio di una parvenza: “Più di un disgraziato, dopo anni, è ritornato così – quasi senza più aspetto – irriconoscibile – senza più memoria – e sorelle, mogli, madri – madri – se lo son disputato! [...] Non perché sembrasse loro, no! – ma perché lo han creduto! lo han voluto credere!” (*Il teatro della memoria*, 2, I, p. 615-16).

Questa assenza di identità che è propria dello smemorato rende plausibili le somiglianze che diventano proiezioni, o raffigurazioni, o parvenze. A ben rifletterci l’indagine-saggio di Sciascia è costruita sulla volontà di credere da parte della signora Canella che lo smemorato sia effettivamente il marito, su come questa volontà, unita a una speranza che diventa col passare del tempo muliebre certezza, fondi tutto il processo. Il credere contro l’evidenza, contro determinati particolari fisici come un neo sotto i baffi e una cicatrice al calcagno, contrassegni che il professor Renzo Canella doveva avere e che lo smemorato (pure in questo smemorato) non aveva (ivi, p. 620).

Anche la sala deserta così come l’intera galleria¹⁶ nel *Contesto* possono essere prese a simbolo di un vuoto, di una desertificazione che Sciascia coglie negli addentellati della società, in cui tutto è già accaduto e diventa per noi un luogo fisico da cui costruire una critica, spazio che ospita ogni critica, vuoto perché espressione di un potere che comprime e frena, della sua vacuità. Parimenti, e specularmente, l’eremo di Zafer (Zafer da Zafferana Etnea, luogo in cui Sciascia ha avuto l’idea e ha vissuto una situazione simile a quella raccontata nel libro¹⁷), in *Todo modo* (1, p. 844), è il simbolo di un deserto in cui all’arrivo del pittore ogni cosa deve ancora accadere: “Mi ci fermerei per qualche giorno’ dissi. ‘Non è possibile’. ‘Tutto occupato?’. Ironicamente: poiché pareva, ed era, deserto”.

Il corpo dell’ispettore Rogas, il poliziotto che credeva di aver scoperto la verità politica delle uccisioni dei giudici raccontate nel *Contesto*, viene trovato sotto il quadro della Madonna della Catena di ignoto fiorentino del ’400. Si tratta di “una Madonna con angeli e santi”, e sulle Madonne dell’iconografia siciliana, Sciascia scrive pagine memorabili a proposito di Antonello da Messina, ancora nell’*Ordine delle somiglianze* (*Cruciverba*, 2, II, pp. 516-17), citando Nino Savarese che quelle Madonne finisce col descriverle somiglianti alle donne siciliane dei paesi dell’interno. In una nota editoriale raccolta da Nigro (2019, p. 211), a commento della *Madonna della Catena* di Serafino Amabile Guastella il cui titolo originale è *Una leggenda poetica sicula*, stampata a Modica nel 1878 e ristampata da Sellerio nel 1984, Sciascia scrive come il culto della Madonna “che libera dalle catene” sia diffuso nella Sicilia occidentale oltre che nel ragusano. È simbolico anche per Rogas questo liberarsi dalle catene? Dalle catene della vita, indubbiamente. Ma è anche forse un essere affezionati alle Madonne, come per la citazione in *Todo modo* (1, p. 862) della Madonna dell’Ulivo di Nicolò Barabino che il pittore protagonista si esercitava a dipingere da piccolo. Il riferimento riporta la nostra attenzione al colore e all’ordine bioetnico delle somiglianze che a sua volta

¹⁶ “La Galleria, come sempre nelle prime ore, era deserta [...]. La Galleria deserta, il signor Amar insolitamente solo” (*Il contesto*, 1, p. 695).

¹⁷ Sciascia racconta la sua esperienza al convento in *Nero su Nero* (2, I, pp. 943-46), pubblicato per la prima volta nell’omonima rubrica del *Corriere della sera* il 24 settembre 1971, p. 3. I riferimenti presenti nell’articolo si trovano riportati alle pp. 854-55, 867, 872-73 di *Todo modo*. Collura (2019, pp. 236-37), al solito molto bene informato, data l’episodio all’estate 1970.

rinvia alla tonalità – diremmo all’intonazione – aprendo a uno Sciascia che ha una percezione del colore (e dei colori) di cui quell’ordine è espressione.

Sempre nel *Contesto* il cadavere di Amar, segretario generale del Partito Rivoluzionario Internazionale, “una massa scura ai piedi di un ritratto in piedi”, viene rinvenuto nella sala XII della Galleria sotto “il ritratto di Lazaro Cardenas del Velasquez”. L’arte in Sciascia serve a spiegare, ad alludere, a mostrare anche quando è inventata. Il ritratto, di pura invenzione, è forse un omaggio a Lázaro Cárdenas, presidente messicano, capo del Partito Rivoluzionario Istituzionale, autore di una riforma agraria ai tempi molto apprezzata, promotore della nazionalizzazione delle ferrovie e dei giacimenti petroliferi – riforme comuniste che ne fecero figura di primo piano tra le più amate della politica latinoamericana. Il personaggio del Cárdenas storico motiverebbe allora la preferenza di Amar, che per il dipinto ha una vera e propria devozione, come si apprende dalla testimonianza del custode e dalle dichiarazioni del vicesegretario del Partito. Agirebbe allora anche qui quella particolare somiglianza chiamata *aemulatio* che Foucault¹⁸ ritiene che scompaia, o quantomeno si attenui, proprio dai tempi di Velázquez in poi:

L’emulazione si offre in primo luogo sotto forma di un semplice riflesso, furtivo, lontano; percorre in silenzio gli spazi del mondo. Ma la distanza che essa valica non è annullata dalla sua sottile metafora; resta chiusa alla visibilità. E in questo duello le due figure affrontate s’impadroniscono l’una dell’altra (M. Foucault 1998, p. 35).

In un gioco simmetrico di emulazione e simpatia, è possibile che Amar contempli in realtà il proprio ritratto, o comunque la prospettiva di quel che vorrà (potrà?) diventare: anche in questo caso diremmo, con una forzatura ermeneutica borghese cara a Sciascia¹⁹, che Amar somiglia a Cárdenas. Importante da questa prospettiva risulta in *Ore di Spagna* (2, II, pp. 899-900), in *Cruciverba* (2, II, p. 674), o in *Cronachette* (2, I, p. 704) per l’avvio della storia su *Don Mariano Crescimanno*, il rimando al famoso racconto *I teologi* di Borges contenuto nella raccolta *L’aleph*, sui due teologi che nell’aldilà, in una prospettiva eterna, scopriranno di essere la stessa persona²⁰.

E veramente, ancora, si può affermare che l’opera di Velázquez sia il miglior commento al razionalismo e ne sia la migliore mediazione, per la meditata ricerca delle prospettive, per la fuga in avanti delle idee espresse sulla tela, che hanno forme, colori, luci ma che idee rimangono in tutta la loro carica. La scelta di Velázquez come autore del dipinto sarebbe così motivata dall’idea di una ricerca e di una prospettiva che sempre si colgono nei quadri del pittore spagnolo che ha ritratto il potere attraverso i potenti. Nell’introduzione a uno dei saggi, *Odori*, raccolti in *Fatti di storia letteraria e civile* (2, II, p. 1133), lo scrittore

¹⁸ L’importanza che per Sciascia riveste il pensiero del filosofo francese è stata rilevata e argomentata per la prima volta in maniera quanto possibile completa da Benvenuti (2013).

¹⁹ Proprio nel *Contesto* (p. 684) durante il colloquio col presidente Riches, Rogas ripete a memoria l’*Argumentum ornithologicum* (Borges, 1984, p. 1119). All’autore argentino Sciascia farà spesso riferimento, in *Cronachette* (2, I, pp. 768-70), per esempio, e alle *Ficciones* di Borges è demandata la chiusura dell’*Affaire* (2, I, p. 522), per quanto di aperto e di ulteriormente interpretabile c’è nel caso Moro. Ma su Borges e Sciascia si vedano comunque le belle pagine di Onofri (2004, pp. 240 e sgg.).

²⁰ “È più esatto dire che nel paradiso Aureliano seppe che per l’insondabile divinità egli e Giovanni di Pannonia (ortodosso, eretico, aborritore e aborrito, accusatore e vittima) erano una sola persona” (Borges, 1984, p. 803).

racalmutese proclama il suo amore per i pittori che “[...] nel loro immediato rapporto con la realtà – le forme, i colori, la luce – sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori di memoria. I pittori ‘riflessivi’. I pittori ‘speculativi’”.

Il colore, la luce: presentando nella nota finale *Il contesto* come un “apologo sul potere nel mondo”, Sciascia riporta le parole dell’allora amico Guttuso: “‘Anche se dipingo una mela, c’è la Sicilia’. La luce, il colore” (1, p. 708). Ecco spiegato Castelli quando afferma che la nostra concezione del colore è debitrice del paese in cui nasciamo, della comunità che frequentiamo, ecco argomentata la natura degli scritti sciasciani che da un regionalismo apparente – per descrizioni, situazioni, cadenza, cromaticità –, arrivano sempre a fornire una spiegazione del mondo. La Sicilia è dunque metafora, trascende continuamente se stessa, il luogo rende possibile la critica in quanto la soggettivizza, le regala un punto di vista, rendendo concettualmente vivo il gioco delle somiglianze, dando, al gioco, un sistema di riferimento con parametri accettati²¹.

In quella splendida intervista concessa ai ragazzi di un Istituto superiore di S. Stefano Quisquina²², intitolata *Elogio dell’eresia*, parlando della refrattarietà dei siciliani al cambiamento, Sciascia afferma: “Le radici storiche di questo [...] si possono identificare nella perpetua insicurezza del siciliano di fronte alla storia, in quest’isola che è stata al tempo stesso isola eppure aperta come continente alle invasioni, a tutte le dominazioni”. È uno spazio che occupa tutto lo spazio anche quando sopravvive al vuoto pneumatico della storia: la stessa sospensione del tempo propria dell’essere siciliani, il fondamentale astoricismo della gente della sua terra, messo in evidenza dalla notazione di Tomasi di Lampedusa sulla refrattarietà al cambiamento e dunque alla storia, per una nozione della Sicilia “che è insieme luogo comune e ‘idea corrente’, e motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell’arte” (*Cruciverba*, 2, II, p. 514).

La Sicilia ha questa fatalità di essere un’isola-mondo. Bufalino l’ha scritto molto bene, e ironicamente:

Dicono gli atlanti che la Sicilia è un’isola e sarà vero, gli atlanti sono libri d’onore. Si avrebbe però voglia di dubitarne, quando si pensa che al concetto d’isola corrisponde solitamente un grumo compatto di razza e costumi, mentre qui tutto è mischiato, cangiante, contraddittorio, come nel più composito dei continenti (Bufalino, 1997, p. 14).

Anche la Sicilia, pur contenendo in sé tutte le contraddizioni, somiglia.

Ancora Bufalino nel suo requiem (1998, p. 29) parlerà della Sicilia in Sciascia come “doloroso traslato della condizione umana”; “La Sicilia, la storia siciliana come storia di tutti, il lutto e la miseria del Sud come *speculum in aenigmate* attraverso cui penetrare l’arcano del vivere umano [...]”.

²¹ La tendenza ad allargare lo spazio, a contestualizzarlo e dettagliarlo spesso a partire dalla Sicilia per poi amplificarlo in modo da riguardare l’Italia e il mondo viene mostrata da Ricorda (2010, p. 135), che riconosce in Sciascia “[...] la capacità di partire da eventi e personaggi che sono inseriti in una realtà storica, ma anche geografico-ambientale precisa, per sbazarli poi in una dimensione molto più ampia, dal *qui* e *ora* di un tempo-spazio definiti a un ambito universale” che si fa rappresentazione. Si veda anche Messina (2012, pp. 195-214).

²² L’intervista, apparsa su *L’ora* di Palermo, 9 maggio 1978, proprio il giorno della scoperta del cadavere di Moro, è stata poi ripubblicata in quella dura raccolta di testi sciasciani che si intitola *La palma va a nord* (1982, pp. 194-202).

*Per speculum in aenigmate*²³, ma attraverso gli occhiali distorti dell'esistenza, delle passioni forti, della luce e dei colori, per una ricerca che tenta sempre, illuministicamente, di mettere ordine alla confusione.

Riferimenti bibliografici:

- Benvenuti, G. (2013). *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*. Bologna: Bononia Press.
- Borges, J. L. (1984). *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- Bufalino, G. (1997). *La luce e il lutto*. Roma: Editori Riuniti.
- Bufalino, G. (1998). *Per Leonardo*. In AA.VV., *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia* (pp. 29-31). Palermo-Racalmuto: Fondazione Sciascia – Fondazione Whitaker.
- Cacciari, M. (2013). *Il potere che frena*. Milano: Adelphi.
- Castelli, A. (2008). *Opere* (G. Saja, cur.). Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Cavallo, L. (2015). «Per speculum in aenigmate». *Capziosa didascalica. Todomodo*, 5, 113-118.
- Clerici, F. (1991). *Gli occhiali del diavolo*. In P. Cilona (cur.), *Ricordare Sciascia* (pp. 363-365). Palermo: Publicicula.
- Collura, M. (2019). *Il maestro di Regalpetra*. Milano: La nave di Teseo.
- Follini, M. (2019). *Democrazia cristiana*. Palermo: Sellerio.
- Foucault, M. (1998). *Le parole e le cose*. Milano: Bompiani.
- Machiavelli, N. (1961). *Il Principe*. (L. Firpo, cur.). Torino: Einaudi.
- Messina, D. (2012). Sciascia e la Sicilia come metafora continuata. *Todomodo*, 2, 195-214.
- Nigro, S.S. (cur.). (2019). *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*. Palermo: Sellerio.
- Onofri, M. (2004). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- Pasolini, P. P. (2008). *Scritti corsari* (pref. di A. Berardinelli). Milano: Garzanti.
- Pirandello, L. (2007). *Maschere nude*, vol. 4. Milano: Mondadori.
- Ricorda, R. (2010). Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora. *La modernità letteraria*, 3, 123-135.
- Saja, G. (2006). *Il silenzio e l'azzardo. Narratori e poeti siciliani del '900*. Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Sciascia, L. (1982). *La palma va a nord*. Milano: Gammalibri.
- Sciascia, L. (2012-19). *Opere*. (P. Squillaciotti, cur.). 2 voll. Milano: Adelphi.

²³ Si veda L. Cavallo (2015). La citazione è tratta da San Paolo, *Prima lettera ai Corinzi* (13,12).