

La finzione, l'impostura e la "trepida aspirazione alla giustizia": Sciascia e il cinema

The fiction, the imposture and the "anxious aspiration to justice": Sciascia and the cinema

ALFREDO SGROI
Università di Catania
alfredo.sgroi1@tin.it

RIASSUNTO: Molti libri di Sciascia sono stati utilizzati da registi e sceneggiatori per realizzare film di successo. Nella traslazione dal romanzo al cinema sono state apportate molte modifiche. Ma l'essenza polemica della narrativa dello scrittore siciliano è rimasta intatta. Così il tema dell'impostura, fondamentale in molti racconti sciasciani, è il *Leitmotiv* anche per il cinema ispirato dall'opera dello scrittore siciliano.

Parole chiave: Cinema; Impostura; Politica; Teatro

Abstract: Many of Sciascia's books have been used by directors and screenwriters to make successful films. In the translation from the novel to the cinema many changes have been made. But the controversial essence of the Sicilian writer's fiction has remained intact. Thus the theme of imposture, fundamental in many stories Sciascia's, is also the Leitmotiv for cinema inspired by the work of the Sicilian writer.

Keywords: Cinema; Imposture; Politics; Theater

Risale agli anni dell'infanzia l'infatuazione di Sciascia per il cinema, che diventa il propulsore per la sua formazione etico-estetica e precede la scrittura; è, cioè, una sorta di incubatore propizio per completare una *Bildung* in continuo divenire; un amante infedele, nel tempo degenerato con il degradarsi del gusto sulla scia di una massificazione brutale. Tanto che, ad un certo punto, lo scrittore deciderà, con amarezza ma determinazione, di disertare le sale cinematografiche. Ma non del tutto, a riprova del fatto che si tratta in fondo di un amore mai sopito del tutto. Lo attesta, tra l'altro, un passaggio dell'articolo *Quel falso mito di Giuliano*: "Ormai, per saturazione, non vado più al cinema (se non per vedere i film di Fellini)" (Sciascia, 2021, p. 110). Per *saturazione*, appunto, ovvero dopo avere frequentato assiduamente e con compiaciuto accanimento nel corso di tanti anni le sale cinematografiche. Unica, significativa eccezione all'esibita volontà di disertare le sale cinematografiche è rappresentata dai film di Fellini. In realtà, al di là della preferenza per il cinema del regista romagnolo, Sciascia resta comunque affezionato ad una espressione artistica di cui subisce il fascino, *malgré lui*, fino alla fine. "Prigioniero del sogno", dunque, secondo la suggestiva ed efficace definizione coniata con finezza da Rosario Castelli (2012). Sanzionata nel momento in cui la passione dello scrittore si tinge di nostalgica malinconia, di struggente memoria, nel tempo della stagione crepuscolare del suo "soggiorno sulla terra" e del suo declino esistenziale, cui fa da *pendant* quello del cinema, che da ammaliante fucina di sogni si degrada agli occhi dello scrittore a grossolano prodotto commerciale spoglio di qualsiasi spessore estetico e civile¹.

Da qui lo struggente *amarcord* consegnato a quel testo testamentario che col suo titolo eloquente, *C'era una volta il cinema*, relega il cinema stesso nella dimensione ovattata e temporalmente remota, anzi conclusa, della favola²; una favola che lo aveva ipnotizzato negli anni della giovinezza e lo aveva spinto in ultima istanza a farsi scrittore ossia, a sua volta, creatore di sogni; ma una favola giunta ai titoli di coda: che si può soltanto evocare e non più realizzare nel prosaico presente. Prima di questo dolce-amaro *requiem* c'è però molto altro: c'è il fecondo incrocio tra la scrittura e lo schermo, che precede la stagione delle trasposizioni cinematografiche dai suoi libri; c'è una vocazione soffocata, talvolta ambigua e contrastata, talvolta irrefrenabile; c'è la diretta collaborazione nella veste di sceneggiatore alla realizzazione di pellicole e documentari. E, soprattutto, l'innesto frequente nelle sue opere di suggestive e reiterate incursioni nel mondo del cinema (Castelli, 2012, p. 36).

Ripercorriamo qui preliminarmente e per sommi capi la storia del rapporto tra Sciascia e il cinema, limitandoci a fornire le coordinate essenziali, prima di focalizzare l'attenzione sul tema centrale di questo lavoro: la convergenza dello schermo con la scrittura sciasciana come strumento di denuncia delle imposture del potere, di smascheramento degli intrighi che inquinano le relazioni sociali. Naturalmente, contando sul più forte impatto popolare che il cinema garantisce. Come accadeva per l'opera dei pupi o con i cantastorie, che prima dell'arrivo del cinema nell'arretrata Sicilia dei tardi anni Venti, con le loro incursioni nelle

¹ Così nell'articolo dello stesso 1987, *Io mi ricordo...*: "Ormai il cinema mi annoia, ci vado soltanto per vedere i films di Fellini: non più, dunque, di una volta ogni anno. Ma fin verso il 1960, a partire dagli anni del cinema muto, di films ne ho visti tanti: spesso due in una sola giornata. Il cinema è dunque per me, oggi, soltanto memoria [...]" (Sciascia, 2021, p. 118).

² L'articolo era destinato ai quotidiani, ma venne presto inserito nella raccolta *Fatti diversi di storia civile e letteraria* (1989) e, insieme con questa, è infine confluito nel terzo tomo delle *Opere* curato da Claude Ambroise per Bompiani (Sciascia, 1990, pp. 635-641).

zone più impervie dell'isola, assicuravano la circolazione di storie e di miti che appassionavano, e talvolta ammaestravano, anche i più incolti. Fermo restando che per Sciascia il cinema, pur condividendo con la scrittura la condizione di “finestra spalancata sul mondo” (Castelli, 2012, p. 36), al codice letterario resta comunque inferiore. Eppure, in un groviglio di fertili contraddizioni, può anche essere una preziosa fonte di ispirazione per gli scrittori (Sciascia, 1979, p. 11).

Che il cinema potesse proprio per questa sua connotazione popolare, coinvolgere un pubblico molto ampio, Sciascia lo comprende molto precocemente. Lo attesta il menzionato *C'era una volta il cinema*, là dove egli sgrana *in limine mortis* il grumo dei ricordi, sull'onda emotiva suscitata dalla visione del film di Tornatore, *Nuovo cinema Paradiso*, testimoniata da Vincenzo Consolo (1999, pp. 203-204). In quello scritto sciasciano si legge: “E venne il cinematografo. [...] Si era, credo, nel 1929. [...] Ne venne a tutto il paese una passione, una febbre” (Sciascia, 1990, p. 637). “Tutto il paese”, ovvero la Racalmuto rurale e incolta del tempo, con una sorta di frenesia collettiva si appassiona quindi al cinema.

Il piccolo Leonardo è violentemente contagiato da questa *febbre* e il suo temperamento ne è sensibilmente influenzato. Coltiva perciò da questo momento il sogno di creare storie, di farsi anzi egli pure creatore di sogni: regista e mago. Perso tra quegli incantesimi che ammira estasiato e a cadenza settimanale nel piccolo cinema di Racalmuto, che anche fisicamente aveva sostituito il più aristocratico e blasonato teatro comunale. Qui, in un cantuccio a lui riservato, può osservare non solo lo scorrere delle fantasie cinematografiche, ma anche, spettacolo su spettacolo, le stuzzicanti e appassionate reazioni del pubblico. Le stesse che esplodevano quando in piazza arrivavano i cantastorie o, ancora di più, all'opera dei pupi, spesso interrotta violentemente dai partecipanti a tal punto coinvolti nella finzione da scagliarsi contro i nemici della fede a difesa dei paladini. Accadeva infatti, in Sicilia come altrove, che il pubblico diventasse esso stesso parte dello spettacolo. E parte attiva: recitando coralmemente o individualmente con gesti e battute mordaci; sputando sugli spettatori sottostanti, pronti a rispondere con taglienti riferimenti a madri e sorelle. Tutto ciò nel ricordo dello scrittore aveva assunto le cadenze del mito già al tempo della composizione del racconto *La zia d'America* (1958): “Quando nel film c'erano scene d'amore, cominciamo a soffiare forte, come in preda a un desiderio incontenibile, o facevamo quel rumore di succhiare lumache, che voleva essere il suono dei baci” (Sciascia, 1990, p. 78).

Guardando il film di Tornatore queste immagini scolpite nella memoria dello scrittore balzano in primo piano, sull'onda tumultuosa dei sentimenti suscitati dall'amara consapevolezza che quella stagione, la più bella della sua vita e del cinema, del *suo* cinema, era finita: “Il film di Tornatore [...] mi ha toccato e commosso nella memoria di anni più lontani: quelli del *mio* cinema, del mio *vero* cinema: il cinema che direi silenzioso piuttosto che muto” (Sciascia, 1990, p. 639).

Prima della stagione del ricordo c'è però quella dell'impegno, scandita dalle riduzioni cinematografiche delle sue opere e dai suoi interventi in cui lo scrittore ribadisce quella visione *engagée* dell'arte che innerva anche la sua scrittura e che egli apprezza particolarmente in quei registi che si sono misurati con i suoi racconti. Per lui il cinema, come il libro, deve essere insomma un veicolo di passione civile; deve rappresentare con crudezza, senza orpelli e ridondanze, il lato oscuro del potere, i meccanismi perversi che governano, pirandellianamente, il gran teatro del mondo animato da un vorticoso gioco di inganni e di schermaglie tra impostori e ingannati. Così la letteratura, passando attraverso il filtro del viscerale pirandellismo sciasciano, può incrociare e ispirare in modo fecondo e utile il

cinema, rendendolo un prezioso strumento educativo per scardinare l'ignavia complice del potere e dell'impostura. Si può dire: esso deve diventare una declinazione moderna, tecnologizzata e potenziata, dei racconti edificanti dei cantastorie che giovavano a discernere il bene dal male e a rappresentare, con un impatto immediato, i sentimenti e le urgenze dell'uomo.

A cementare la febbrile passione del giovane Sciascia per il cinema è poi il cruciale soggiorno a Caltanissetta. Qui lo scrittore incrocia Brancati e legge l'*Omnibus* di Longanesi; qui tutte le sere va al cinema e assiste alla proiezione dei primi film sonori, conservando però il gusto per il muto; qui la sua fantasia si accende e conosce i primi languori amorosi propiziati dal modello offerto dalle *star* del grande schermo. E, soprattutto, amplia in modo esponenziale le sue conoscenze cinematografiche, cominciando a costruire quel ricco serbatoio da cui attingerà in seguito, quando nelle sue opere narrative vi farà sovente ricorso.

In questi stessi anni Trenta Sciascia si imbatte in un testo destinato a rappresentare un crocevia essenziale del suo rapporto con la decima musa: *L'alfabeto delle stelle*, redatto dal brillante ed eccentrico Marco Ramperti e poi riproposto per i tipi della Sellerio, proprio su insistenza dello scrittore (ne parla ancora ne *La povera Rosetta*, una delle sette storie che compongono le *Cronachette* del 1985). La *Nota* apposta alla riedizione del volume (Sciascia, 1981) è incentrata proprio sul fenomeno del divismo, con particolare riferimento alla figura di Rodolfo Valentino. Ma Sciascia indugia a lungo anche sul tema dell'eros, straripante negli anni del cinema muto, dilagante nel clima dannunziano a cui pochi si sottraggono, e che lo scrittore non manca di stigmatizzare con rilievi pungenti, a ribadire il convincimento che per lui il cinema non deve scivolare sul terreno friabile dell'estetismo vacuo, esotico e fatuo, ma deve al contrario incanalarsi sulla via di un realismo innervato di impegno civile, espresso con un linguaggio nitido ed essenziale, di immediata presa sul pubblico di cui deve stuzzicare la passione e la coscienza, un poco come accadeva nelle tumultuose proiezioni paesane di cui si è detto. Anche a costo, si vedrà dopo, di tradire la matrice letteraria quando essa sia alla base del soggetto di un film.

Un altro snodo cruciale nel rapporto tra lo scrittore e il cinema è rappresentato dalla visione della pellicola del 1925 di Marcel L'Herbier *Il fu Mattia Pascal* tra il 1933 e il 1934. Lo sconvolgimento provocato dal film induce Sciascia a scoprire quello che diventerà il *suo* Pirandello, segnando in modo indelebile e irreversibile la direzione delle sue scelte estetiche. E, aggiungiamo, lo pone di fronte a quella dialettica tipicamente pirandelliana tra l'apparire e l'essere che lo spingerà a saggiare questo tema con sempre maggiore consapevolezza, declinandolo in una vera e propria fenomenologia della simulazione e dell'impostura.

Il cinema, così, diviene un fattore decisivo per la maturazione artistica ed anche umana dello scrittore, segnando lo spartiacque nel passaggio dall'adolescenza alla maturità. Si potrebbe dire: una sorta di rito di iniziazione. Lo conferma lo stesso Sciascia nel corso dell'intervista testamentaria a Marcelle Padovani, là dove dichiara a proposito della sua scoperta del cinematografo:

[...] ne ebbi una rivelazione. La rivelazione che dentro il mondo pirandelliano io ci vivevo, che il dramma pirandelliano – l'identità, la relatività – era il mio di ogni giorno. Me ne venne una specie di mania, di follia. Chi sono – come sono – come mi vedono gli altri – chi sono e come sono gli altri [...] (Sciascia, 1979, p. 11).

Si aggiunga l'ammirazione sconfinata, affidata a parole che sorprendono il lettore per il loro tono appassionato, così raro nel solitamente cauto e sorvegliato scrittore, per la

recitazione di Mosjoukine, per la sua *maschera*. Così nasce un altro intervento sul cinema di notevole rilievo in quanto sintomatico per cogliere l'essenza del particolare gusto sciasciano in fatto di cinema: *Il volto sulla maschera* (Sciascia, 2004, pp. 1147-1166). In questo caso, egli non solo esalta le capacità mimetiche dell'attore, ma ribadisce senza possibili equivoci la sua netta e peculiare attenzione nei confronti del pubblico, considerato (pirandellianamente) come il co-protagonista nell'illusorio ma pur realissimo incantesimo cinematografico, spingendosi al punto di evocare il mito platonico della caverna:

Che cos'è, lo spettatore cinematografico, se non un'ombra che guarda altre ombre, che confonde la propria ombra – e cioè la propria esistenza – con quella delle altre ombre che la luce proietta dietro le sue spalle? E non sta come incatenato alla sua poltrona? E non è oggi, tra cinema e televisione, quello che Platone dice “il mondo conoscibile” ridotto alle ombre che passano sul grande o piccolo schermo, sulla parete della caverna? (Sciascia, 2004, p. 1148)

Viene così rigettata dall'autore la canonica distinzione tra la lettura, in cui il lettore ha parte attiva nella vicenda (nel senso che immagina certe caratteristiche dell'ambiente e dei personaggi) e la visione cinematografica, nella quale lo spettatore si riduce a passivo fruitore di immagini confezionate da altri. Per Sciascia non deve essere così: anche nel cinema è richiesta una attiva partecipazione del pubblico, anche se di illusione si tratta. Ma di illusione che, pirandellianamente, non è reale ma vera, coinvolgente nella sua connotazione allucinante, incantatoria, se si preferisce. Perché tale è lo statuto dell'arte, che è incantesimo, magia, sortilegio, in cui si mescolano in un unico spazio fisico e metafisico le 'ombre' che scorrono nella pellicola con quelle, fisicamente tangibili ma esse pure protagoniste di una finzione, che le osservano seduti in platea, consumando quella medesima frantumazione della barriera divisoria (la quarta parete) tra attori e pubblico sancita a teatro da Pirandello. Anche nel cinema cioè, che in ciò è arte a tutti gli effetti, il meccanismo della finzione assurge per Sciascia ad una dimensione totalizzante. Spande tutti i suoi effetti ipnotici sugli spettatori-attori, li fagocita e li mette di fronte ad una dimensione *altra* della realtà. E dunque, ancora una volta, è uno strumento straordinariamente efficace per plasmare le coscienze e per aggiungere, tramite il *medium* registico, ciò che manca all'opera letteraria. Esempio è a suo modo di vedere proprio il caso del *Fu Mattia Pascal*, per cui Pirandello si dichiarava persuaso che il regista avrebbe saputo “mettere nel film quel che nel romanzo non c'è: desiderio quasi contro natura per l'autore di un libro che sta per essere tradotto in film” (Sciascia, 2004, p. 1152). In ciò consiste lo snodo cruciale nella definizione del rapporto tra cinema e letteratura: è virtù propria del buon regista mantenere il più possibile integra l'essenza dell'opera letteraria, non stravolgendone lo spirito, ma al contempo arricchendola di nuove sfumature, plasmandola in funzione di quella resa scenica e delle sue componenti peculiari di cui la letteratura non può farsi carico. Di queste riflessioni Sciascia farà tesoro nel tempo, in particolare quando sarà chiamato a giudicare gli esiti delle trasposizioni cinematografiche dei suoi libri.

In questo succinto *excursus* non può mancare un rapido cenno ad un altro scritto sciasciano dedicato al cinema: *La Sicilia nel cinema* (Sciascia, 1990, pp. 1201-1222), una carrellata dei principali artefici di quel vero e proprio mito isolano, e in quanto tale un poco mistificatorio, imbastito dai vari Giovanni Grasso, Martoglio, Angelo Musco, destinato a precipitare in quella speciale condizione della *sicilitudine* che, tramite il cinema, diventa un autentico *cliché*. Ma che ha pure una nobile matrice letteraria che va dal Verga a Brancati, passando per Tomasi, De Roberto e Capuana. Fermo restando, Sciascia ne è profondamente

persuasivo, che se le vie della letteratura e del cinema possono e debbono incrociarsi, è pur vero che esse debbono mantenere un alto grado di autonomia. Così può dichiarare, in virtù di una scelta consapevolmente e ostinatamente perseguita: “È legittimo che ogni regista faccia il suo film. Io non partecipo mai alle sceneggiature perché rispetto le idee del regista. Due autori non possono coesistere e, poiché l’autore del film è il regista, lascio a lui le decisioni” (Saponari, 2009, p. 37) Affermazione, questa, non del tutto sincera, e comunque smentita dalla stesura di sceneggiature abbozzate e di testi da abbinare ad alcuni documentari.

In effetti, i registi che si sono cimentati nella trasposizione cinematografica delle opere di Sciascia, come auspicato e con il consenso dello scrittore, hanno puntato su un’ autonomia più o meno ampia, ma pur sempre mantenendo intatto lo *spirito* della scrittura sciasciana, soprattutto nel momento in cui, praticamente tutti hanno collocato in posizione di assoluto rilievo lo svelamento degli intrighi del potere, lo smascheramento dei vizi e dei riti sociali fondati sull’ipocrisia, nel tumultuoso alternarsi di verità e finzione, là dove alla fine la verità è rivelata ma non vincente. Accade infatti regolarmente che tutti i meticolosi cercatori del vero creati da Sciascia e traslati dalla pagina alla pellicola, alla fine, incappano nello scacco della confitta: o finiscono uccisi, come il Rogas dei *Cadaveri eccellenti* (dal *Contesto*) e il professor Laurana di *A ciascuno il suo*, o sono costretti a piegare la testa di fronte all’impostura declinata in vari modi dai rappresentanti del potere, come il Brigadiere di *Una storia semplice*. In ogni caso, si tratta di *vinti* votati alla sconfitta inevitabile poiché immersi in un mondo in cui non può esservi giustizia e diritto; in cui la razionalità di cui sono fautori (e portavoce dello scrittore) è sempre perdente; in cui i mistificatori trionfano o comunque non pagano mai dazio. Come dire: il male è alla radice della condizione umana e qualunque società, in qualunque tempo e latitudine, si regge proprio sul gioco degli inganni. E chi tenta di sovvertire il corso degli eventi è destinato a soccombere, magari tra il dileggio di chi è parte integrante della gigantesca impostura su cui si fonda il consorzio civile.

L’impostura del potere è dunque al centro del primo film tratto da un’opera di Sciascia: *A ciascuno il suo*. Questo il *plot*: una lettera anonima al farmacista di un paese della provincia di Agrigento, il dottor Manno, contiene minacce di morte per una colpa imprecisata. Dopo una settimana, durante una battuta di caccia con l’amico dottor Roscio, egli cade vittima di un agguato assieme allo stesso Roscio. La polizia, distinguendosi per scarsa sagacia, segue la falsa pista del delitto passionale ai danni del farmacista. A intuire che sul duplice delitto occorre indagare in altro modo è il professor Laurana, docente di Lettere di un liceo di Agrigento, il quale ha notato la scritta *unicuique suum* sul rovescio della lettera anonima. Si tratta delle parole che corredano l’*Osservatore Romano*, che solo in pochi leggono in paese. Ma commette l’errore fatale di fidarsi di Rosello e della vedova Roscio, che scoprirà troppo tardi, sono i veri mandanti dell’esecuzione.

A firmare la sceneggiatura è il regista Elio Petri, affiancato da Ugo Pirro. È il 1967 e il Paese è scosso da molte inquietudini alimentate dalla percezione di un sistema di potere corrotto, capace di qualsiasi nefandezza e colluso con le organizzazioni criminali. Con quella mafia siciliana, in particolare, che ripetutamente si macchia di delitti efferati e impuniti, come quello a cui lo scrittore si ispira per congegnare il romanzo del 1966: l’assassinio del commissario di pubblica sicurezza Cataldo Tandoy, liquidato nel marzo del 1960 alla presenza della moglie, maliarda amante di un esponente di una potente famiglia democristiana (il professor Mario La Loggia). Le indagini, come al solito, puntarono sul delitto passionale, stuzzicando la malizia popolare e imbastendo la solita macchina

dell'impostura, a scorno anche di un malcapitato giovane studente anch'egli vittima (innocente) dell'agguato. Reo di essersi trovato al posto sbagliato al momento sbagliato.

Nel romanzo, come nel film, il fatto di cronaca è incastonato in un contesto corale affollato da maldicenti notabili, foschi intrallazzatori che costituiscono la zona grigia in cui la mafia prospera, tra onorevoli, ministri, preti corrotti. Componenti, questi, di quell'eterogeneo campionario umano fedelmente descritto nelle opere di Sciascia che costituisce, al contempo, il pubblico e il protagonista del gran teatro sociale siciliano. E ingrediente essenziale dell'arte sciasciana svolta sempre all'ombra di Pirandello. Illuminante, in tal senso, quanto Sciascia scrive proprio nel suo *Pirandello e il pirandellismo*. Una sorta di condensato della sua stessa esperienza di vita, del tutto simile a quella dell'agrigeno:

La tragedia è nel vivere, per questi uomini, non nel morire. È nel vivere giorno per giorno nell'occhio della gente. L'occhio del mondo, come a Girgenti si dice. Un immenso occhio vitreo, senza la carità delle ciglia, aperto, avido [...] E dentro l'occhio del mondo entrano le cerimonie nuziali e funebri, i battesimi, le vedovanze, le rendite, le cambiali, i vestiti, le cronache del tribunale e quelle delle alcove [...] Scegliti il ruolo, attento alla parte (Sciascia, 1990, 1036-1037).

Come dire: questo è l'elemento essenziale della scrittura pirandelliana (e della sua). Perciò nei suoi racconti spesso Sciascia ama indugiare (come Pirandello) sulla platealità delle finzioni rituali che scandiscono la vita dei personaggi, mimeticamente forgiati sul modello offerto dalla pullulante realtà direttamente da lui osservata. Da qui il frequente susseguirsi di funerali, nozze, vedovanze, maldicenze e sapide schermaglie dall'inequivocabile timbro teatrale, che solo chi è diretto testimone di tali eventi può raccontare in modo così tagliente ed efficace; da qui la rappresentazione, nelle sue variabili sfaccettature, del teatro sociale isolano che si dispiega davanti all'onnipresente "occhio della gente", trasformando i protagonisti in veri e propri attori; in personaggi che hanno trovato l'autore che li fa parlare e agire come marionette maliziose.

Ci sono inoltre tante altre schegge del vissuto dello scrittore incastonate ad arte nel tessuto delle sue narrazioni. Nel caso di *A ciascuno il suo*, ad esempio, il faceto ma non lezioso riferimento alle manie dei cacciatori, direttamente osservate dallo stesso scrittore nella nativa Racalmuto (Picone & Restivo, 2021, pp. 29-30). La stessa, inquietante, coincidenza tra la gelida e pervasiva presenza fagocitante dell'occhio del mondo (*vitreo*) e quello della macchina da presa si spiega in quanto frutto di tali osservazioni compiute "sul campo".

Proprio di fronte all' "occhio del mondo", non a caso, si esibiscono con movenze che suonano false praticamente tutti i protagonisti di *A ciascuno il suo*. Anzitutto gli occulti intrallazzatori che gestiscono il potere con metodi mafiosi. Restando nell'ombra. Perno e catalizzatore di questi mestatori del malaffare è l'astuto avvocato Rosello, il "notabile che corrompe, che intrallazza, che ruba", così definito dal parroco di Sant'Anna (nel film Mario Scaccia) nel cruciale dialogo con Laurana, che in questo fosco quadro caratterizzato dagli intralazzi politico-mafiosi costituisce una smagliatura destinata, in quanto tale, ad essere rimossa.

Attorno a Rosello sfilava dunque la galleria di impostori e il catalogo delle imposture. Il film, in questo senso, mantiene una indubbia fedeltà allo *spirito* dell'opera letteraria, al di là degli inevitabili scostamenti dettati dalle esigenze spettacolari. Gli autori della sceneggiatura, Elio Petri e Ugo Pirro, infatti, declinano in modo originale e in chiave politica il soggetto sciasciano, e ne accentuano la componente torbidamente erotica che nel libro è decisamente più sfumata. Il film di Petri segna anche l'esordio in qualità di protagonista tipicamente

sciacciono di Gian Maria Volonté, il quale diventerà l'interprete di numerose altre pellicole ispirate alle opere dello scrittore siciliano. Tra i componenti del cast spicca anche Gabriele Ferzetti, l'attore che con calcolata strategia rappresenta il volto canagliesco e sinistramente sornione dell'avvocato Rosello, il vero e proprio *deus ex machina* dell'azione: mandante occulto del duplice omicidio da cui prende le mosse l'investigazione di Laurana. A partire dalla sequenza del funerale Russello esibisce, come suggello simbolico e beffardo della sua simulazione, un bottone nero sul risvolto della giacca, come segno di lutto. Si tratta di un *escamotage* di una certa finezza escogitato dal regista, che così arricchisce con questa sottigliezza visiva il ritratto dello smalzato e abilissimo impostore. Colto dalla macchina da presa mentre sorregge con ostentato (e simulato) dolore il feretro del cugino da lui stesso condannato a morte: quel dottor Roscio che paga con la vita, come il suo omologo Laurana, la sua intenzione di svelare la verità sui suoi intrighi. Rosello è dunque il trionfatore in questo mondo dominato dal male. Sua abile complice è la cugina e amante Luisa Roscio, interpretata da una seducente e conturbante Irene Papas, la maliarda ed enigmatica "femmina da letto" che indossa costantemente i cupi colori del lutto e spande attorno a sé un erotismo sottile e irresistibile, trascinando alla perdizione l'improvvido Laurana. Ella è degna sodale del cugino-amante Rosello; è infatti anche lei un'abile simulatrice che sa giocare con scaltrezza le carte della sua avvenenza, esaltata sulla scena dalla fotografia di Luigi Kuveiller che punta sul contrasto, dal forte impatto visivo, tra la luminosità accecante degli esterni e il nero corvino dei suoi capelli e degli occhi scurissimi, messi in risalto dalle frequenti inquadrature in primo piano. Turba perciò con la sua carnalità il maldestro detective e ne sollecita il disturbato voyeurismo. Lo avvinghia così con i laccioli che lo faranno cadere in trappola e condurranno fatalmente alla spietata esecuzione. Ovviamente, si tratta di elementi legati a quella componente visiva che non può essere presente nella pagina.

Nel film inoltre, a differenza del libro, proprio la scena dell'adescamento di Laurana e della sua conseguente caduta nelle mani dei killer inviati da Rosello è dispiegata per intero. Lo stesso vale per la sequenza finale, quella del matrimonio tra i due amanti criminali, che si consuma fra il falso tripudio popolare e che fa da sinistro *pendant*, nella dissolvenza incrociata, al funerale di Laurana, e cristallizza visivamente la conclusione della vicenda sul trionfo dell'ingiustizia, la dissoluzione dell'istituto familiare, la bancarotta dell'etica e della ragione (nel libro a chiudere è il dialogo tra alcuni notabili) avallata e, si potrebbe dire, alimentata dalla Chiesa, che dell'impostura è complice e corresponsabile con i suoi foschi ministri ben inseriti nei loschi giochi di potere. Proprio quest'ultima sequenza del film, non a caso, si apre con l'allusiva inquadratura di una croce collocata su un'automobile che sfilava fino ad uscire dal riquadro dello schermo, immediatamente soppiantata (in dissolvenza incrociata) da un'altra auto scura che arriva da sinistra: si potrebbe pensare al funerale del Laurana e invece si tratta del corteo nuziale. Ultimo di una lunga serie di inganni per i quali, pirandellianamente, l'apparire prevale sempre sull'essere.

Per giustificare le sue scelte personali Elio Petri spiegherà in seguito:

La politicità del libro consisteva essenzialmente, per me, in questo confondersi del sesso con la realtà intera. Che poi il libro, ad un primo grado di lettura, costituisse una denuncia civile e politica forte e meditata, era vero ed importante, ma forse secondario. La chiesa era il mandante degli omicidi. All'ombra della chiesa politica e delitto pagavano e l'assassino restava impunito. Ma, soprattutto, era nella lunghissima ombra della chiesa che Laurana aveva ricevuto la sua "lontana educazione al peccato", la sua incompetenza sessuale e politica (Petri, 1992, p. 82).

Una chiave di lettura, questa proposta dal regista, che non convince del tutto lo scrittore, il quale infatti a suo tempo scrisse al regista che il suo film è tanto differente dal suo romanzo che si poteva tranquillamente “andare a girarlo in Puglia” (Comuzio, 1992, p. 66).

Spiccate doti di simulatore ha anche un altro, forse più celebre, personaggio sciasciano: il mitico don Mariano Arena, il *boss* antagonista e alla fine trionfatore, in *Il giorno della civetta*, il secondo film tratto da un libro di Sciascia, arrivato nelle sale cinematografiche nel 1968. Cogliendo peraltro un notevole successo. A firmare la regia stavolta è Damiano Damiani, che per l’occasione mobilita un cast d’eccezione: da Franco Nero (Bellodi) a Claudia Cardinale (Rosa Nicolosi) e Lee J. Cobb (don Mariano Arena), senza trascurare gli altrettanto efficaci Gaetano Cimarosa (Zecchinetta) o Serge Reggiani (Parrinieddu), solo per citare alcuni degli interpreti. Anche in questo caso la sceneggiatura è di Ugo Pirro, il quale interviene sulla pagina di Sciascia per piegarla all’esigenza (commerciale) di confezionare una sorta di western mafioso di più sicura presa sui gusti del pubblico di allora. Il che sarà confermato dagli esiti del botteghino. Resta poi ancora oggi incomprensibile, ma fino a un certo punto, la decisione di vietare la visione del film ai minori di diciotto anni, come tempestivamente denunciato da Tullio Kezich (Gesù, 1992, p. 214). Evidentemente, il clima generale del Paese, esasperato dalle convulsioni protestatarie e dagli attacchi violenti al potere democristiano, minato dalla corruzione e da un’innegabile contiguità con la mafia, spinse i solerti censori ad assumere una posizione che col senno del poi si può imputare unicamente al desiderio di lusingare i maggiorenti del partito di maggioranza e le gerarchie ecclesiastiche. Entrambi presi di mira dallo scrittore e dal regista. Nulla a che vedere, dunque, con i presunti contenuti scabrosi del film considerati per sé stessi.

A fare da sfondo alla losca vicenda di mafia, inganni, imposture, è quindi nuovamente la Sicilia che come un grande palcoscenico è affollata da personaggi che, sulla scorta del sempre più incombente Pirandello, si muovono come tanti pupi dell’Opera, occultando sistematicamente la verità, architettando e praticando le peggiori nefandezze velandole con perfide finzioni e criminali depistaggi. Chi cerca di squarciare il velo della frode, in questo caso il capitano Bellodi, è destinato all’inevitabile scacco finale. Infatti, qui e altrove, Sciascia realizza un rovesciamento dei canoni tradizionali del “giallo”, nel senso che il colpevole scoperto e rivelato al pubblico non paga dazio per i suoi misfatti. Si aggiunga poi la singolare commistione del giallo stesso con la topica, di matrice pirandelliana, per cui tutto quanto accade in Sicilia ha impressa la nota falsa della messa in scena collettiva, per cogliere il carattere eccentrico dell’intreccio del *Giorno della civetta*.

Ad innescare l’azione è in questo caso un plateale delitto consumato davanti a diversi testimoni. Tutti naturalmente reticenti e omertosi. Vittima è un piccolo imprenditore edile, il Colasberna, reo di non essersi piegato ai ricatti della mafia degli appalti. L’indagine è condotta con sagacia e abilità dal capitano Bellodi, il quale riesce a lambire i piani alti del potere mafioso colluso con quello politico-ecclesiastico. Ma che non può evitare la morte del confidente *Parrinieddu*, né spingere fino in fondo la sua indagine perché alla fine, scornato e deluso, è rispedito nella sua Parma: espulso, insomma, dal pantano siciliano in quanto corpo estraneo e molesto. Così don Mariano può tornare in libertà e la Sicilia inesorabilmente sprofondare nel fango mafioso senza alcuna possibilità di riscatto. È lui dunque, grande puparo e consumato simulatore, il vincitore nello scontro tra chi vuole squarciare il velo della finzione per svelare la realtà e chi dell’impostura e della menzogna si nutre, ed anzi ne fa il suo strumento di potere.

La trasposizione cinematografica del romanzo sciasciano edito nel 1961 e ispirato dall'uccisione del sindacalista Accursio Miraglia, intrecciata con l'invenzione dei tre omicidi legati tra loro, presentava non poche difficoltà. Oltretutto a quel tempo la mafia era ancora un'entità enigmatica, quasi un tabù, tanto che la sua stessa esistenza era negata da personalità illustri come il cardinale Ruffini (Cavallaro, 2021, pp. 79-81). Il libro prima e ancora di più il film dopo dovevano suscitare un vespaio di polemiche e talvolta scomposte reazioni da parte di quegli ambienti clericali e democristiani flagellati dalla denuncia di Sciascia. Probabilmente, su questo contavano i produttori Ermanno Donati e Luigi Carpentieri quando contattano Damiano Damiani e Ugo Pirro. Certi di potere alimentare uno scandalo commercialmente redditizio, contando su un regista "d'assalto" e uno sceneggiatore coraggioso. E che l'operazione puntasse soprattutto a intorbidare le acque della polemica politica lo conferma il regista diversi anni dopo:

Mi fu proposto *Il giorno della civetta*. Rimasi un poco perplesso, perché mi domandavo cosa conoscessi della Sicilia per poter fare *Il giorno della civetta* [...] D'altra parte però bisogna anche riconoscere che spesso quelli che nascono in un posto pensano che tutto il mondo sia fatto come il posto in cui sono nati e non sono portati a fare dei paragoni, mentre il viaggiatore fa più paragoni. E ciò può essere produttivo, anzi direi che il confronto è alla base della cultura, che se non ci fosse il confronto non ci sarebbe proprio nessun progresso. Quindi mi sono detto, forse riesco a farlo (Damiani, 1994, p. 458).

Damiani decide dunque, assieme a Pirro, di intervenire sul testo di Sciascia in modo da complicare il gioco incrociato delle simulazioni, per alimentare la *suspense*, e da attribuire maggiore spessore ad alcuni personaggi a scapito di altri. In particolare, ampliando il ruolo della vedova Nicolosi, interpretata da Claudia Cardinale. Il che giova sicuramente alla componente spettacolare, come giustamente ha sottolineato Fernando Gioviale (1992, p. 90). Notevole anche la *performance* di Tano Cimarosa (*Zecchinetta*) che Damiani declina in senso grottesco e plateale, scostandosi ancora una volta dal romanzo. Originale in gran parte è poi la stessa connotazione di don Mariano Arena, che nel film vede accentuati i suoi connotati di mafioso-filosofo dal fascino sinistro. Si tratta del più carismatico esponente del nebuloso cosmo criminale. Nettamente caratterizzato, a differenza delle sbiadite figure che lo fiancheggiano nelle sue trame o supinamente si piegano ai suoi voleri. A lui si contrappone l'altrettanto vigoroso capitano Bellodi, rappresentante a tutto tondo delle ragioni della giustizia. Nei suoi confronti il mafioso sfoggia un sorprendente rispetto, d'altronde sa che alla fine lo sconfiggerà perché, con la sua disincantata visione del mondo, sa di poter contare sulla servile compiacenza di complici e sodali; su una vasta rete, cioè, di loschi figuri, anch'essi dediti all'impostura criminale, che costituiscono una vera e propria rete di protezione. Invece chi, come Bellodi, cerca di ripristinare la giustizia è condannato alla solitudine e allo smacco, mentre sullo sfondo resta inerte la massa (i quacquaraquà e i pigliainculo) è sempre destinata a inchinarsi di fronte ai pochi veri *uomini*, ancor più in una realtà, come quella siciliana e italiana, corrotta fino alle midolla e governata da astuti simulatori.

Questa amara visione, radicata nella *Weltanschauung* disincantata ma non cedevole dello scrittore, viene puntualmente confermata nella successiva trasposizione cinematografica: *Cadaveri eccellenti*, girato nel 1976 con la regia di Francesco Rosi. A firmare la sceneggiatura, oltre al regista, sono Tonino Guerra e Lino Jannuzzi, che operano una profonda riscrittura de *Il contesto*, pubblicato nel 1971. Anche in questo caso è in scena un vero e proprio coro di simulatori dedito all'arte della menzogna per lucrare ricchezza e

potere, e coprire le falle di un sistema che in tutti i suoi gangli, dalla magistratura all'esercito, dalla politica ai mestatori pseudorivoluzionari, è infestato da sordidi intrallazzatori che perseguono il proprio tornaconto personale. Pronti perfino, nella versione cinematografica in cui deflagra una nota non presente nel romanzo, ad architettare un colpo di Stato. E con la complicità, occulta o esplicita, di tutti i partiti sia di maggioranza che di opposizione, che alla fine condividono in un patto scellerato l'occultamento della verità scoperta dall'ispettore Rogas (interpretato da Lino Ventura). Non per caso un recensore del tempo parla, a proposito del film (ma vale anche per il romanzo), di "un viaggio attraverso i mostri e le mostruosità del potere" (cit. in Gesù, 1992, p. 234). In effetti un tanfo di morte, una inquietante atmosfera funebre aleggia intorno ai personaggi e fa da sfondo ad una vicenda incentrata sulla rappresentazione disturbata dei meccanismi nascosti della macchina politica; sulle manovre che imbalsamano i potenti e cristallizzano le consorterie dominanti. Imbalsamate, appunto, come i cadaveri della cripta dei cappuccini di Palermo, contemplati con silenzioso turbamento dalla prima vittima con cui è inaugurata la catena degli omicidi. Una scena famosa, questa, non presente nel romanzo e dai densi sottintesi simbolici.

È però con *Todo modo* (prima del *Consiglio d'Egitto*) che l'impostura e la simulazione, trascinando dal romanzo al film, sfociano in una crepuscolare, allucinata, lugubre, pantomima, in cui i rappresentanti del potere politico-clericale in decomposizione sfilano come fantocci, trascinando fino all'esito luttuoso le rispettive parti; continuando a congiurare fino alla fine nell'ombra (dominante nel film), acerrimi nemici legati indissolubilmente in destini incrociati nel contesto delle scelleratezze perpetrate ipocritamente in nome del bene comune. Dunque, figure sinistramente grottesche, notturne; intrallazzatori meschini e untuosi, le cui bassezze contrastano in modo stridente con le esibite e non sincere ansie palingenetiche.

È il 1976. Elio Petri decide di cimentarsi in questa nuova prova sciasciana scegliendo proprio *Todo modo* perché vi individua un *plot* particolarmente propizio per attaccare a testa bassa il partito di maggioranza, ormai incancrenito da sfibranti lotte intestine, corroso da una gestione clientelare del potere ammantata dagli ideali cristiani. Insomma: una grande impostura. Impostori e simulatori sono i suoi rappresentanti chiamati a svolgere un ritiro spirituale ignaziano che, con rovesciamento ironico, non depura affatto le loro anime dalle scorie della corruzione, ma al contrario fa affiorare drammaticamente quanto di degenerato c'è in essi. In realtà, nel romanzo di Sciascia i toni non sono così tesi, nervosi fino all'exasperazione, e l'intreccio si regge in gran parte sui dialoghi tra "il pittore" e don Gaetano. Nella versione cinematografica, invece, questa componente è cancellata, così come manca il personaggio-narratore ("il pittore").

In effetti la trama confezionata dagli sceneggiatori, Berto Pelosso, Marco Ferronato e il regista, diverge dal romanzo: in un luogo imprecisato si danno convegno alcuni esponenti della Democrazia Cristiana per svolgere gli esercizi spirituali sotto la guida di un energico fustigatore dei costumi, il don Gaetano magistralmente interpretato da Marcello Mastroianni. Fuori dall'albergo infuria una terribile epidemia, che è la manifestazione metaforica della dissoluzione morale del Paese. All'interno, in un fosco ambiente sepolcrale, l'atmosfera non è migliore: i politici qui convenuti danno vita ad un complesso gioco di simulazioni messo però in crisi da un misterioso delitto. Il Presidente (Gian Maria Volonté) intuisce la soluzione ma la morte di don Gaetano, spacciata per suicidio, interrompe l'indagine condotta con qualche approssimazione dagli inquirenti. A questo punto i politici possono lasciare l'albergo, ma all'esterno trovano tutti la morte, in una ecatombe che poco ha di catartico. Alla carneficina

non sfugge neppure il Presidente che, condividendo la sorte dei suoi compagni di partito, si fa uccidere dal suo segretario.

Proprio il Presidente, personaggio inventato dal regista e interpretato con maestria da Volonté, guida la pattuglia dei mistificatori, già nel libro accostati ai ladri che affollano la bolgia dantesca. Si tratta evidentemente della controfigura di Aldo Moro, come rivela la rassomiglianza fisica e la particolare gestualità del protagonista, individuato come l'emblematico rappresentante di un potere gattopardesco e mistificatore; egli finge di volere mutare gli assetti del potere, mentre in realtà punta a mantenerlo inalterato. È, insomma, un giocoliere del trasformismo e un campione della simulazione. In lui la doppiezza si manifesta nei modi più espliciti nelle acrobazie verbali e gestuali che Volonté riesce a rendere con straordinaria efficacia: untuosamente ipocrita, rotto a tutte le simulazioni e a tutti gli intrighi pur di conservare la propria posizione privilegiata, questo personaggio creato *ex novo* dal regista passa repentinamente dalle pose falsamente ieratiche, dall'esibizione di pruriti misticheggianti e di un viscido servilismo, che sconfinano nel grottesco, alla rivelazione della sua natura di puparo privo di scrupoli. Scorre perciò lungo linee divergenti il suo rapporto con la moglie, con i compagni di partito, con don Gaetano. Anche questi maestro di impostura, ancora di più nel romanzo, là dove non mancano taglienti e maliziosi contrappunti verbali alla sua sagace attività imprenditoriale, che nel film precipita nel colpo di scena svelato dal Presidente. A lui tocca il compito di introdurre in una stanza segreta i suoi degni comparì di partito per fare loro scoprire l'attività di dossieraggio imbastita dal gesuita, anch'egli, dunque, maestro di doppiezza al di là delle pose da predicatore acceso e moralista, magistralmente rese dall'irruenta interpretazione di Marcello Mastroianni. Giustamente Rosario Castelli indica perciò nello stesso don Gaetano, pur nelle sue ambiguità, "l'emblema della religiosità vera che, con le armi della simulazione e del travestimento, fustiga ogni temporalità e trionfa sulla falsa spiritualità (Castelli, 1992, p. 95). Così, paradossalmente, un simulatore assume la funzione di smascherare le altrui menzogne, agendo con estrema disinvoltura in quel fosco "teatrino denso di suggestioni espressioniste", da cupa opera dei pupi, inscenato da Petri con una regia tesa in alcuni momenti fino allo spasimo. Mascherato da cruccioso moralista, anche don Gaetano è in fondo corroso dal medesimo male che denuncia: l'ingordo attaccamento al potere. Incarna in tal modo il perfetto "tartufo": il simulatore che cela magistralmente, come un attore consumato, la sua autentica personalità. Il volto che si cela sotto la maschera. Pirandellianamente. Non a caso, in una intervista resa nel 1976, lo stesso Petri parlerà di "personaggi tartufeschi, striscianti, topi di sagrestia, untuosi, dall'incedere femminile, dall'eloquio faticoso" (Gili, 1992, p. 106).

Il finale apocalittico assente nel romanzo, che si consuma in un'atmosfera allucinata, da danza macabra che si dipana lungo la linea segnata da una *via crucis* costellata di cadaveri, suggella il sogno del tramonto di una prassi politica fondata sull'impostura con la decisiva complicità della Chiesa. Un sogno del regista, più che altro. Forse anche dello scrittore, che però serba una tale dose di scetticismo da non farsi illusioni su una possibile palingenesi politica e morale.

Anche questo secondo film di Petri, dunque, non è particolarmente fedele al libro di Sciascia, e non solo per la soppressione di protagonisti, o il taglio dei dialoghi, o il finale del tutto riformulato. Viene invece mantenuta quella dimensione metateatrale che ammicca al maestro Pirandello, per cui gli esercizi dei maggiori democristiani si risolvono in una sorta di messa in scena a cui assistono in qualità di spettatori, consapevoli di essere tali peraltro, personaggi come il pittore o il cuoco dell'albergo. E c'è poi quel clima surreale,

claustrofobico, a tratti visionario, che molto concede a particolari macabri, che nel romanzo è del tutto assente. Tuttavia, nonostante i macroscopici scostamenti, Sciascia, che pure ostentava un algido distacco nei confronti delle riduzioni cinematografiche delle sue opere, sostenendo che neppure andava al cinema ad assistere alle proiezioni, non mancò di difendere il lavoro di Petri. Evidentemente persuaso che il regista non avesse tradito lo spirito dissacratore e demistificante del suo romanzo: la sua autentica natura di scrittore satirico, come si compiaceva di definirsi. Eppure lo stesso Petri, a distanza di diversi anni, riconoscerà di “aver forzato la mano dello scrittore, costruendo *Todo modo* esattamente come fosse un esercizio spirituale, anche nell’inchiesta poliziesca assimilata negli esercizi [...]” (Petri, 1992, p. 84).

Ora, se le trame dell’impostura, se i giochi complicati della simulazione, non sempre politica come dimostra il racconto e il film da esso ricavato *Un caso di coscienza*, scorrono in altre trasposizioni cinematografiche, non vi è dubbio che l’apoteosi del tema dell’impostura, e così non poteva non essere, è rappresentata dal film di Emidio Greco *Il consiglio d’Egitto* tratto dall’omonimo romanzo sciasciano pubblicato nel 1963 e da molti considerato il capolavoro dello scrittore siciliano. Qui proprio il tema dell’impostura ha un’affascinante declinazione, nel senso che il perno del composito intreccio è incardinato su una duplice e speculare mistificazione: l’impostura del potere e quella, letteraria, contro il potere stesso.

Lo scrittore non ha modo di vedere il film di Greco uscito dopo la sua morte. Così come non ha visto il precedente *Una storia semplice*, estrema e grande prova attorale di Gian Maria Volonté nei panni del professor Franzò, *alter ego* dello stesso autore, firmata dallo stesso Greco, co-sceneggiato da Andrea Barbato nel 1991. E con uno straordinario Ennio Fantastichini che, dopo *Porte aperte*, si cimenta in questa nuova prova sciasciana, impersonando il Commissario reo dell’uccisione di Luca Roccella. Un maldestro simulatore, lo stesso Commissario, che compie un errore fatale davanti al brigadiere Lepri (Ricky Tognazzi), tenta vanamente di eliminarlo e finisce ucciso. Anche in questo caso, però, la verità deve essere occultata: alla fine i rappresentanti del potere, raffigurati (pirandellianamente) come maschere grottesche abituate a vivere nella finzione, escogitano una soluzione di comodo per non infangare la memoria del funzionario infedele. Insomma, ingiustizia è fatta e la menzogna vince ancora sulla verità. Nel libro come nel film di Greco, “giocato sul sovvertimento delle realtà apparenti e sulla messa in discussione delle interpretazioni più comode” (Spila, 1992, p. 127). Da qui una storia che tanto semplice non è per il taglio relativista che ne sta a fondamento; per il continuo rovesciamento delle parti, per cui chi dovrebbe garantire giustizia e verità è dedito ad attività illecite ed è addirittura pronto al delitto; perché, nota il regista, “i protagonisti della vicenda, più che personaggi sono, in buona sostanza, maschere” (Greco, 1992, p. 177).

Il romanzo, o meglio lo scheletro di romanzo che esce drasticamente scarnificato dalla penna di Sciascia, è considerato l’ennesima conferma di quel graduale percorso di accostamento al ‘padre’ d’elezione dello scrittore, ovvero quel Pirandello che soprattutto negli anni della maturità ha un peso decisivo nella produzione artistica e nella visione del mondo del racalmutese. *Una storia semplice*, in questo senso, è sintomatica: in essa la lezione di Pirandello è non solo espressamente evocata in apertura, ma scorre lungo tutto l’intreccio, costellato dalla presenza di vere e proprie maschere impegnate in un serrato gioco delle parti.

Ad avviare la vicenda è infatti l'intempestivo ritorno del diplomatico Roccella nella sua villa siciliana, là dove pensa di scovare delle lettere di Pirandello, trovandovi invece la morte³.

Dimostrando notevole sensibilità e acume, il regista coglie subito questa peculiare chiave di lettura, e la trasla consapevolmente nel suo film, le cui riprese cominciano il 4 marzo del 1991 e durano otto settimane. La sfilata dei simulatori coinvolti nella gigantesca finzione è impreziosita dalla recitazione perfettamente calibrata degli attori che ben impersonano i tipi fissi, le maschere appunto, tratteggiate nel romanzo: il commissario assassino; il questore superficiale e frettoloso; il magistrato ottuso che ha fatto carriera nonostante la sua angustia mentale; un prete canagliesco e criminale. Ne emerge, nel libro come nel film, un quadro desolante, una sorta di grande opera dei pupi con ruoli fissi e finale prevedibile (il trionfo dell'impostura). A creare questa particolare atmosfera contribuiscono in modo decisivo le scelte strategiche del regista: nessun fondo musicale, reiterazione dei primi piani o delle mezze figure, luce sfumata e colori sobri, accurata costruzione del quadro, calibrata posizione e gestualità degli attori. Insomma, una regia scarnificata, essenziale. Come Sciascia avrebbe voluto.

Quando, nel 2002, lo stesso Emidio Greco decide di traporre *Il consiglio d'Egitto* (Sciascia, 1990, pp. 485-641) con la sua architettura narrativa particolarmente complessa, confezionando la sceneggiatura (premiata col nastro d'argento) assieme a Lorenzo Greco, compie una scelta non facile: quella di restare il più possibile fedele all'opera letteraria, mettendo in campo diversi *escamotages*, a cominciare dal ricorso alla voce fuori campo che declama intere parti del romanzo per sostituire il narratore onnisciente. Due sono i protagonisti principali impegnati, lungo un arco temporale cospicuo (dal 1782 al 1795), a riplasmare la storia: quella passata Vella, quella futura Francesco Paolo di Blasi. Due esistenze parallele, le loro, che si incrociano a creare una sorta di cortocircuito per cui l'abate impostore, alla fine, matura un embrione di coscienza politica e si sente umanamente solidale con l'avvocato rivoluzionario; il secondo, destinato al tragico scacco finale con il fallimento della sua congiura rivoluzionaria, da apostolo furente della verità e della ragione sente il fascino della *bella* impostura architettata dall'abate. Tanto più seducente poiché priva di quei foschi caratteri che connotano le bieche menzogne del potere, e che non suscita sofferenze e ingiustizie ma, al contrario, alimenta i voli dell'ariosa fantasia, costruendo un passato che, per dirla con Pirandello, nell'opera d'arte non è vero ma reale.

Il principale impostore agisce, contemporaneamente, sul palcoscenico della vita, della storia e della letteratura: è l'evanescente, privo di scrupoli morali e astuto imbonitore che indossa con sbalorditiva disinvoltura la maschera del candore, abate Vella. È lui ad avviare il gigantesco giuoco delle parti (all'ombra di Pirandello) già evocato da Sciascia a proposito del *Contesto*, che in un vortice di inganni, finzioni, maldicenze e nefandezze, trasforma la Palermo di fine Settecento in un palcoscenico su cui sfilano tutti i tipi umani.

Un ruolo fondamentale ha anche il Viceré Caracciolo che, come Di Blasi, è un appassionato discepolo degli illuministi e perciò sfida apertamente le menzogne secolari su cui si regge il privilegio baronale. La sua battaglia riformatrice, come la rivoluzione abortita di Di Blasi, è però vanificata dal riflusso reazionario e dall'ennesimo trionfo dell'impostura. In questo senso si può dire che la sua parabola paradigmatica, suggellata dall'amara e

³ Per inciso, secondo la convincente notazione di Massimo Onofri, il suo stesso nome evoca l'opera pirandelliana, poiché Giustino Roncella è notoriamente protagonista del romanzo *Suo marito* (Onofri, 1994, p. 278).

lapidaria sentenza “come si può essere siciliani” (in evidenza nel film di Greco), preannuncia la cocente sconfitta dell’avvocato giacobino, anch’egli ostinatamente deciso a smascherare gli inganni dei potenti. Caracciolo, ancora come Di Blasi, è dunque l’avversario degli aristocratici impostori e le sue *caracciolate*, come spregiativamente sono definite a mezza voce dagli stessi pavidisti nobili siciliani, seminano lo scompiglio perché prendono di mira le fondamenta su cui si fonda il loro potere, alimentato pure dalla complicità colpevole delle masse adagate in una secolare condizione di schiavitù. La furfantessa e spericolata impostura dell’abate Vella compare dunque nel momento più propizio per puntellare il vacillante prestigio (non basta la spocchia). L’aristocrazia siciliana è però l’emblema di tutte le classi dominanti e privilegiate, tarate dai medesimi vizi. Esse, quando fiutano il pericolo, si schierano sempre dalla parte dell’impostura. In questo modo Sciascia aveva realizzato uno slittamento deciso rispetto al dichiarato modello rappresentato dalla manzoniana *Storia della colonna infame*. Se in quest’ultima la menzogna, condivisa da tutti, dominatori e dominati, carnefici e vittime, si nutre dell’ignoranza, in *Il consiglio d’Egitto* si ammanta invece di erudizione, di un falso sapere, quando sempre e comunque si tratta di calpestare la verità e la giustizia, poiché ciò che conta è l’interesse di pochi che per affermarsi ha bisogno proprio della mistificazione.

Nel film di Greco le tonalità satiriche, l’amara ironia che innerva le pagine sciasciane, perfino certe sottigliezze filosofiche, vengono riprodotte fedelmente. L’azione comincia con il providenziale naufragio dell’ambasciatore, l’intervento di Caracciolo, il coinvolgimento del Vella non ancora abate e traduttore, ma molto più prosaicamente smorfiatore e cabalista. La voce fuori campo cuce le diverse sequenze del film, altrimenti sfilacciate o troppo prolisse per i tempi rapidi del cinema; consente al regista di condensare l’azione, di concentrarsi sul nocciolo della vicenda: la truffa di Vella ai danni dell’ingenuo monsignor Airoidi (Renato Carpentieri), sorta di pallida epifania dell’antiquario di goldoniana memoria, disponibile ad essere adescato dagli spacciatori di anticaglie, il quale garantisce al futuro abate quel benessere a cui questi, ad un certo punto, non può più rinunciare. Greco trasla anche con particolare cura e dovizia di dettagli le note ambientali presenti nel romanzo e, ricalcando l’andamento dialogico della scrittura sciasciana, intreccia sapidi colloqui da cui emerge la malizia dell’abate Meli, altro personaggio storico, e il gusto per la maldicenza degli aristocratici dediti all’ozio e al vizio, donne comprese. Così, nei tanti interni girati nei fastosi palazzi nobiliari, si infittiscono acidi commenti contro Caracciolo, discussioni sull’eros, spocchiose dissertazioni sulla distinzione che spetta all’aristocrazia, con Di Blasi (Tommaso Ragno) a fare da contrappunto dissonante, unica voce che ha il suono della verità e del risentimento morale. Naturalmente, in questo ambiente frivolo, dominato dalla crapula e dal vizio, si muove con crescente agio Vella, impersonato da Silvio Orlando. Lontano, sullo sfondo, resta il suo complice, il monaco Camilleri, suo degno compagno di intrallazzi ma tarato dalla debolezza della carne, che poi lo perde e lo spinge a tradire, ma non fino in fondo, lo stesso Vella.

In nome della fedeltà al testo, il film di Greco, dunque, più che sul movimento e l’azione è fondato sui dialoghi tra i personaggi e sull’intervento, spesso risolutore, della voce fuori campo. Tuttavia, si segnalano alcuni momenti che hanno un forte impatto visivo e servono a sottolineare alcuni degli snodi fondamentali dell’opera di Sciascia. Ad esempio la scena del rogo dei libri, conseguente al provvedimento emanato dal Caracciolo per la soppressione dell’inquisizione, al solito contestato e non per nobili ragioni degli aristocratici. Mentre le sequenze drammatiche dedicate alla scoperta della congiura di Di Blasi e alla conseguente

tortura a cui l'avvocato è sottoposto sono praticamente un'invenzione degli autori del film, giacché nel romanzo vi si fa soltanto un cenno senza scendere nei dettagli su cui si indugia nella pellicola. Ma si tratta comunque di uno scostamento trascurabile, e sempre svolto in linea con le indicazioni di Sciascia.

Sarebbe monco questo pur sintetico discorso sul rapporto tra Sciascia e il cinema se non si tenesse conto di alcuni documenti recentemente pubblicati – e chissà che altri non vengano scoperti in futuro – che correggono e integrano la consolidata immagine di uno scrittore il quale, se ha visto molte sue opere tradotte per il cinema, a parte l'eccezione di *Bronte, cronaca di un massacro* e dei suoi non numerosi articoli sul cinema stesso, non avrebbe prestato direttamente la sua scrittura alla macchina da presa. Immagine, questa, smentita anzitutto dalla scoperta di alcune sceneggiature abbozzate in tempi diversi e pubblicate recentemente (Sciascia, 2021, pp. 13-55). Si tratta in effetti di tre abbozzi diversi, indirizzati a Carlo Lizzani, Lina Wertmüller, Sergio Leone, per ricavarne altrettanti film. I primi due ambientati in Sicilia – a Palermo, il primo, in un “grosso paese della Sicilia interna” il secondo – e di genere giallo, tra esecuzioni mafiose ed estenuanti schermaglie giudiziarie. Si tratta di testi composti nel 1968, quando lo scrittore evidentemente non aveva affatto rinunciato alla precoce vocazione di sceneggiatore. Il terzo testo, avverte Paolo Squillaciotti, “è il più misterioso” (Sciascia, 2021, p. 151), dato che restano sconosciuti i motivi della collaborazione abortita con Sergio Leone. In ogni caso, ciò che conta è che questi documenti, al di là del loro intrinseco valore letterario, attestano il perdurare nel tempo di una tentazione a farsi anche sceneggiatore contraddetta dalle affermazioni pubbliche dello scrittore, in particolare a partire dai tardi anni Settanta. Se poi è vero, come segnalato dallo stesso Squillaciotti, che lo scrittore aveva accettato l'invito a collaborare con Rossellini intorno al 1959, il quadro si presenta ancora più complesso. Probabilmente, e molto semplicemente, Sciascia rinuncia alla scrittura per il cinema solo dopo le reiterate e cocenti delusioni provate di volta in volta allorché, come nel caso del film di Vancini, i progetti si conclusero regolarmente in altrettanti naufragi. Il che non gli impedisce di continuare a comporre racconti e romanzi impostati in modo tale da avere in sé, implicita, una componente spettacolare, cinematografica, puntigliosamente rivendicata con una punta di malcelato risentimento nei confronti di certe operazioni di riscrittura attuate dai registi: “Ai registi che traggono dei film da alcuni miei libri, mi viene da dire: ma perché fate la sceneggiatura, non vedete che il libro è già sceneggiato?” (Sciascia, 1982, p. 134). Notazione, questa, che suona pungente, soprattutto se si tiene conto che è stata resa pubblica quando sembrava volgere al termine la stagione delle riduzioni cinematografiche, più o meno infedeli, delle opere sciasciane.

Andrà meglio nel caso dei cine-documentari, poiché Sciascia non solo compone sei testi a distanza di diversi anni (raccolti da Sebastiano Gesù nel 2015), ma addirittura presta in qualche caso la sua voce narrante. Si tratta comunque di una parentesi destinata a chiudersi rapidamente, e non certo sufficiente ad arginare il riflusso della maturità, con quell'amara consapevolezza che il cinema amato e frequentato negli anni della giovinezza apparteneva ad una stagione chiusa per sempre.

Riferimenti bibliografici:

- Castelli, R. (2012). *Prigioniero del sogno*. Acireale: Bonanno.
- Cavallaro, F. (2021). *Sciascia l'eretico*. Milano: Solferino.
- Comuzio, E. (1992). La macchina da presa è un'altra penna. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 59-79). Acireale: Maimone.
- Consolo, V. (1999). *Di qual del faro*. Milano: Mondadori.
- Damiani, D. (1994) Il giorno della civetta. In E. Zappulla (cur.), *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900: da Verga a Sciascia* (pp. 457-460). Catania: La Cantinella.
- Gili, J. (1992), Todo modo: intervista a Elio Petri. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 105-111). Acireale: Maimone.
- Gioviale, F. (1992). Damiani e il giorno della civetta: dalle oblique ironie della scrittura alla pienezza epica dell'immagine. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 87-91). Acireale: Maimone.
- Greco, E. (1992). Una storia semplice, ovvero piuttosto complicata. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (p. 177). Acireale: Maimone.
- Onofri, M. (1994). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- Petri, E. (1992), Brevi considerazioni a proposito di Leonardo Sciascia. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 81-85). Acireale: Maimone.
- Picone, S., & Restivo, G. (2021). *Dalle parti di Sciascia*. Milano: Zolfo.
- Ramperti, M. (1981). *L'alfabeto delle stelle*. Palermo: Sellerio.
- Saponari, A.B. (2009). *Il cinema di Leonardo Sciascia: luci e immagini di una vita*. Bari: Progedit.
- Sciascia, L. (1979). *La Sicilia come metafora*. Milano: Mondadori.
- (1982). *La palma va a Nord*. Milano: Gammalibri.
- (1990). *Opere. 1984-1989*. Milano: Bompiani
- (2004). *Opere. 1971-1983*. Milano: Bompiani.
- (2021). «Questo non è un racconto». *Scritti per il cinema e sul cinema* (P. Squillaciotti, ed.). Milano: Adelphi.
- Spila, P. (1992). Il cinema altrove. Su Una storia semplice di Emidio Greco. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 127-133). Acireale: Maimone.