

CRITICA LETTERARIA

181

FABIO MOLITERNI

Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco



PAOLOLOFFREDO EDITORE - NAPOLI

FABIO MOLITERNI

Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco

Al di là delle occorrenze testuali disseminate nella scrittura di Sciascia e riferibili al barocco, si può sostenere che tutta la sua opera risente di quella «nevrosi da ragione, di una ragione che cammina sull'orlo della non ragione» di cui egli stesso parlava nel libro-intervista *La Sicilia come metafora*. Isolando alcuni passi ritagliati e frammenti-campione, cogliendo certe microscopie stilistiche diffuse capillarmente nel tessuto della scrittura di Sciascia, l'obiettivo di questo saggio consiste nell'individuare tra i suoi testi alcuni specifici passaggi che meglio di altri sono in grado di reagire con il termine e con il significato più profondi del barocco.



Leaving aside textual occurrences in Sciascia's writing related to the baroque, it may be stated that his entire literary output mirrors that "neurosis of sense, of a sense that tiptoes on the edge of nonsense" mentioned by the author in his book-interview *La Sicilia come metafora*. Isolating particular passages and sample fragments, focusing on certain stylistic details strewn within Sciascia's writing, this essay aims at identifying specific passages that are especially well suited to the term and deepest meaning of the baroque.

1. Prima di incominciare sono necessarie alcune precisazioni in merito al titolo del mio contributo. L'invito a «dar fuoco alle polveri» proviene da una lettera di Italo Calvino datata 26 ottobre 1964. Per gli studiosi di Sciascia questo documento ha costituito da sempre un importante abbrivio non solo per valutare le reazioni dei lettori di prestigio, protagonisti del campo letterario del periodo, nei confronti dell'opera *in fieri* dello scrittore siciliano; ma soprattutto per collocare la sua scrittura nei tempi lunghi della modernità e della cultura italiana ed europea, partendo dal presupposto che ci troviamo di fronte a una scrittura complessa, quasi *misteriosa*, molto più ricca e sfaccettata di quanto solitamente ci raccontano i manuali e le storie letterarie. Leg-

AUTORE: Università del Salento; professore aggregato; fabio.moliterni@unisalento.it

giamo uno stralcio della lettera. Calvino era reduce dalla lettura dell'*Onorevole*, opera teatrale in tre atti che esce per Einaudi nel 1965:

Ho letto l'*Onorevole*. Per i primi due atti ho ammirato la tua abilità nello sviluppare una satira di moralità civile la più persuasiva e precisa in un racconto che scorre senza mai una stonatura né una forzatura... Nello stesso tempo, mi dicevo: «Ma è possibile che questo accidente di uomo sia sempre così controllato e cosciente e funzionale nella sua missione di moralista civile, possibile che mai salti fuori lui in persona col suo demone, il suo momento lirico e privato in contrapposizione a quello pubblico e storico, il suo "mito", la sua follia». Domanda su di te, questa, che non è la prima volta che mi pongo [...]. Tu sei ben più rigorosamente illuminista di me [...], ma tu hai, subito dietro di te, il relativismo di Pirandello, e [...] continuamente tenuta presente la continuità Spagna-Sicilia: una serie di cariche esplosive in confronto alle quali le mie sono poveri fuochi d'artificio. Io mi aspetto sempre che tu dia fuoco alle polveri, le polveri tragico-barocco-grottesche che hai accumulato. E questo potrà difficilmente avvenire senza un'esplosione formale della tua levigatezza compositiva. Vorrei finalmente vedere in faccia il tuo demone, sentire la sua vera voce. (Il demone individuale sarà espressione di una forza storica pure lui, se siamo storici davvero)¹.

Le espressioni e i rilievi che più ci interessano sono relativi a una sorta di inibizione o divieto che, secondo Calvino, in uno schema lamente freudiano, rischiano di accompagnare tutta l'opera di Sciascia: ci troveremo di fronte a un tenace «super-io» (la funzione e la «missione di moralista civile», il «momento pubblico e storico»), a un severo vincolo di partenza o a un obbligo «morale» che reprime, castra e contiene il piano del «mito» o dell'inconscio, della fantasia e della «follia», appunto le «polveri tragico-barocco-grottesche» che costituirebbero invece il «demone» privato, la «vera voce» oltre che il retroterra più autentico della sua scrittura.

E qui siamo arrivati alla seconda parte del titolo del mio intervento, con quella congiunzione (Sciascia e il barocco) da intendere nel suo senso più preciso. Non sarà mia intenzione impostare un discorso organico, che richiederebbe molto più spazio, sui termini con i quali l'autore affronta il problema o la questione del barocco. Mi limiterei a dire che anche al di là delle occorrenze testuali disseminate nella sua scrittura e riferibili a questo lemma specifico (in verità non numerose e quasi sempre legate agli aspetti convenzionali, puramente esteriori

¹ ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 827-830.

o architettonici dell'arte siciliana), tutta la sua opera risente di quella «nevrosi da ragione, di una ragione che cammina sull'orlo della non ragione» di cui lo stesso Sciascia parlava nel libro-intervista *La Sicilia come metafora*². E che la visione del mondo dello scrittore siciliano dialoga, direttamente o indirettamente, in maniera scoperta o sotterranea, con una lunga e illustre tradizione che ha insistito sulla modernità e sulla «nativa complessità» del barocco³, sull'attualità dello «sconvolgimento gnoseologico» e del «sovertimento» del modo di vedere e di conoscere il mondo inaugurati dalla civiltà letteraria e artistica del Seicento italiano, europeo e mediterraneo.

Il barocco, dunque, inteso alla maniera di Vittorio Bodini come «deformazione» espressionistica del reale («Per me barocco è rivolta», scriveva il poeta salentino a Oreste Macrì)⁴: non solo fenomeno di stile ma «forza storica» nel suo significato più profondo (di «barocco profondo» parlava infatti Ezio Raimondi, per definire la «barocaggine» di Carlo Emilio Gadda)⁵. In definitiva, guardando ai riverberi contenuti nella lettera di Calvino e a come essi si prestano a illuminare il complesso dell'opera sciasciana, possiamo sostenere che – pur nelle misure della violazione della norma, magari nelle forme del ritorno del represso o del rimosso – nella memoria culturale di Sciascia abbiano agito, accanto alla vena ragionativa e ai valori di un illuminismo civico e autocritico, proprio certi «demoni meridiani e notturni»⁶ di un baroc-

² LEONARDO SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1989, p. 5. Ma per questi aspetti rinvio a una ormai consolidata bibliografia critica: cfr. almeno ANTONIO DI GRADO, *Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta*, Caltanissetta, Edizioni Sciascia, 1999; GIUSEPPE TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

³ Cfr. ANDREA BATTISTINI, *Vittorio Bodini e il demone gnoseologico del barocco, in Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Lecce-Bari, 3-4-9 dicembre 2014, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE, Nardò (Le), Besa, 2017, I, p. 190.

⁴ VITTORIO BODINI, da una lettera a Macrì datata «18 giugno 1946» (vedi ora il carteggio integrale, VITTORIO BODINI-ORESTE MACRÌ, *In quella turbata trasparenza. Un epistolario 1940-1970*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni, 2016).

⁵ EZIO RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 4.

⁶ L. SCIASCIA, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1966, ora in *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012, I, p. 577 (d'ora in avanti con la sigla OAI e il numero di pagina; così anche per le altre citazioni provenienti da L. SCIASCIA, *Opere. Inquisizioni e Memorie*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2014 vol. II, t. I, con la sigla OAI a cui seguirà l'indicazione di pagina).

co vissuto nella dimensione di «categoria del pensiero», fatto non solo stilistico ma ontologico, quasi metafisico o metastorico per come lo interpretava non senza forzature Eugenio d'Ors⁷: una visione della vita inquieta, per certi versi tragica e angosciata, orfana di trascendenze, un atteggiamento dell'uomo verso il mondo all'insegna dell'*'horror vacui*, della *melancolia* e del *desengaño*, del *vivir desviviendose*⁸.

L'obiettivo del mio intervento sarà molto più limitato e circoscritto, e consiste nell'individuare tra i testi sciasciani alcuni specifici passaggi che meglio di altri sono in grado di reagire con il termine e con il significato più profondi del barocco. Nel rispondere a Calvino, come dire, per interposta persona, adopererò un procedimento di analisi testuale, isolando alcuni passi ritagliati, pericopi e frammenti-campione, cogliendo certe microscopie stilistiche diffuse capillarmente nel tessuto della scrittura di Sciascia, e intrise proprio di quelle «polveri tragico-barocco-grottesche» e di quel «demone individuale» sulla cui latenza si soffermava l'illustre amico e *editor* einaudiano.

2. Nel 1949, un anno prima dell'esordio ufficiale della sua carriera di scrittore (le *Favole della dittatura* escono nel 1950), Sciascia pubblica su «La Sicilia del popolo» un articolo-elzeviro intitolato *Palermo barocca*⁹. Si tratta di un testo che si potrebbe riportare alla tipologia dell'elogio o della celebrazione della città, ricorrente nel campo della lirica marinista e comunque della letteratura barocca¹⁰, condotto in uno stile

⁷ EUGENIO D'ORS, *Del barocco*, a cura di LUCIANO ANCeschi, Milano, SE, 2011 (in prima traduzione italiana nel 1945).

⁸ Cfr. L. SCIASCIA, in *Opere 1956-1971*, a cura di CLAUDIO AMBROISE, Milano, Bompiani, 2000, p. X: «L'umano nella sua forma più esasperata, estrema, micidiale anche; l'umano al limite del vivibile. Per dirla con un'espressione di Américo Castro, l'umano che ha raggiunto il punto del "vivir desviviendo", del vivere disvivendo: che è quel che accade ai personaggi di Pirandello. Il punto, insomma, più vicino alla morte, ma in cui si raccoglie tutto il senso, tragico, quanto si vuole della vita».

⁹ L. SCIASCIA, *Palermo barocca*, «La Sicilia del popolo», 14 giugno 1949. Vedi poi un altro suo articolo più tardo sullo stesso tema, *Il mercato di Palermo in un quadro di Guttuso* (sulla *Vucciria*), «Corriere del Ticino», 11 gennaio 1975. Su questo cfr. MARCO PIOLI, *Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: «Barocco del sud»*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti Padova, 10-13 settembre 2014, a cura di GUIDO BALDASSARRI, VALERIA DI IASIO, GIOVANNI FERRONI, ESTER PIETROBON, Roma, AdI editore, 2016, pp. 1-12.

¹⁰ GIOVANNI GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 75.

che si allontana dalla pagina puramente giornalistica, e che risente invece dell'educazione letteraria del giovane Sciascia, spesa, come è noto, sui testi dei rondisti e dei maestri della prosa d'arte¹¹. Anche per la brevità dell'elzeviro, si vedrà che diversamente da altri suoi reportage siculo-spagnoli e da altre prose secondo-novecentesche di area meridionale, consacrate alla declinazione del tema del barocco inteso come stile architettonico dominante e come metafora esistenziale delle città o delle «anime» del Sud (penso in particolare alla Lecce di Bodini e alla sua prosa *Barocco del Sud*, pubblicata nel 1950)¹², qui Sciascia non sospende il piano narrativo-descrittivo e non ricorre quasi mai al commento per fissare le risultanze, provvisorie e frammentarie, del suo itinerario tra i luoghi e gli emblemi del capoluogo siciliano: «Una progressione del barocco, scrive, alla cui osservazione inviteremmo un grande innamorato del Barocco: lo spagnolo Eugenio d'Ors. Perché qui tutto è barocco [...]: intendiamo il barocco della vita, il barocco che [...] si respira». Sulle orme di Eugenio d'Ors, facendosi surrogare nella scrittura da un'immersione si vorrebbe dire fenomenologica o fisiologica nel «ventre» della città, in *Palermo barocca* lo stile di Sciascia è tutto riassorbito nel suo sguardo, sollecitato in tutte le sue possibilità espressive, in particolare per quanto riguarda l'aggettivazione. Leggiamo qualche estratto che si riferisce alla *vucciria*, il mercato palermitano:

Sul tonno disposto in sessione sul piano di marmo, come un tronco d'albero accuratamente segato e sanguinante, un gran mazzo di rose rugiadose [...]. E il polipo come un tema sovrano: il motivo di un nodo mostruoso che si scioglie in un ornato tentacolare [...]; e qualcosa intorno che stagna vorace, un flusso che si ferma avido a corrompere una ricchezza sanguinante e succosa. E se il sole è alto, e la luce vibra come presso a una fornace, il senso di disfacimento si fa più acuto; quasi fosse in noi stessi, che in quel capriccioso precipitare e disporsi di cibi, trascogliamo il nostro.

A emergere è «il senso di una carnalità parossistica, frenetica», un

¹¹ Per questo punto, cfr. il saggio recente di BRUNO PISCHEDDA, *Cecchi e Sciascia. «Una grossa partita di debito»*, «Todomodo», VII (2017), pp. 153-165.

¹² V. BODINI, *Barocco del Sud*, «Letteratura / Arte contemporanea», I (1950), n. 6, pp. 52-54, ora in V. BODINI, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. GIANNONE, Nardò (Le), Besa, 2003, pp. 73-77. Vedi anche un'altra sua prosa intitolata *Pitagora è uno delle nostri parti* (1952), *ivi*, pp. 107-113 (p. 109): «Questa inversione [barocca] di rapporti pone dei problemi espressivi assolutamente nuovi rispetto a quelli che suole affrontare la pittura di paesaggio. (Essa produce inoltre incalcolabili effetti sulle anime)».

universo abitato dal caos e da una reversibilità dell'esistente sospeso tra la vita e la morte, la luce e le ombre, tra una «serie di immagini» riposate o «voraci» e le figure di sofferenza fisica, di una «dolente e sconvolta natura»¹³: «E in una affocata aureola di frittura l'uomo sente il proprio corpo pronto a disfarsi, in un torbido bollire di sugna». Un modo di vedere il reale che sembra animato da un «duplice eccitamento» policromatico e metamorfico: da un lato la materialità sensuale, «succosa e sanguinante» delle impressioni e delle cose rappresentate, i veri e propri «deliri sensori»¹⁴ calati nell'inquietudine di forme e colori; dall'altra le accensioni o gli scatti analogici, i processi di metaforizzazione della scrittura, quasi sempre di carattere funereo o mortuario, che coinvolgono tutti i regni della vita, da quello animale a quello vegetale: «I tre regni della natura precipitano in questa fusione. Così dal tonno segato a mezzo sboccia il mazzo di rose; il quarto di vitello si copre di pustole d'oro; il cibo fa foresta, i morti diventano un'orrenda vena minerale. L'animale aspira alla condizione del vegetale o del minerale, il minerale a quella dell'animale o del vegetale».

Come si vede, per catturare l'elemento metamorfico di quella pulsante varietà di corpi o di oggetti, per dare forma a quella dromomania irrequieta e disorientata dello sguardo, Sciascia ricorre a ciò che è stata definita «l'estetica della profusione»¹⁵, il *topos* letterario barocco dell'attenzione ipertrofica prestata alle «cose di natura»¹⁶, ai dettagli organici e inorganici, alle parvenze che animano un reale per definizione evanescente, inafferrabile e fugace: «L'urgenza, il rovello delle cose nello spazio: una frenetica guerra con lo spazio [...], scrive Sciascia – ma non nel senso della maniera, nella esplosione dell'artificio: le cose perdono il loro corpo per conquistarsene un altro o tanti altri...». E soprattutto, per rendere quel sentimento tragico perché non conciliato della vita, di una vivacità caleidoscopica sempre sul punto di ingannarsi e di cedere al vuoto, per dare forma al sentimento della «vita che muore»¹⁷, a quell'ossimoro che non si scioglie tra la fascinazione quasi carnale per la natura vivente e l'istinto o il senso di morte e «disfaci-

¹³ G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., pp. 71-72. Sulla discendenza tassiana di questi aspetti del barocco letterario: «Non sono però unicamente gli aspetti tormentati della natura, sì anche le situazioni squallide e crudeli dell'umana miseria e sofferenza, che attraggono la fantasia di questi secentisti» (p. 72).

¹⁴ *Ivi*, pp. 423-424.

¹⁵ A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, p. 61.

¹⁶ G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., p. 64.

¹⁷ *Ivi*, p. 83: «Il sentimento del tempo nell'età barocca si fonde con il sentimen-

mento» che lo accompagna¹⁸, l'autore fa ampio uso delle tecniche del catalogo e dell'elenco, con effetti di spezzato ritmico garantiti dall'apporto di una punteggiatura aspra e serrata. Coinvolto in pieno da questa sorta di fantasmagoria metamorfica e sensoriale, nella quale l'esuberanza delle cose è inscindibile da un sapore amaro di caducità, Sciascia sembra alle prese con un vero e proprio esercizio di stile barocco e quasi concettista per saggiare la tenuta e l'efficacia del ritmo asindetico¹⁹ che è caratteristico, come si sa, della enumerazione caotica²⁰: «e sotto i calamari perlacei, le triglie iridate, il verde lucido degli sgombri, il grigio dei merluzzi, la lorica grottesca delle aragoste sul verde marcio delle alghe»; «La frutta in piramidi e colonne, i quarti di vitello lubrificamente dorati, la folta esposizione di carni e visceri, le trippie come bugnato, le grandi forme di cacio, il lucido scatolame americano – tutto rovesciato fuori in simmetrie assurde, in ordini tentennanti».

3. Curzio Malaparte parlava degli artisti e degli scrittori barocchi come di «anatomisti della natura», «agitat[i] e sconvolt[i] da un desiderio grandissimo di accoppiamenti mostruosi». E aggiungeva che si trattava però di «anatomisti pazzi»²¹. Quella spinta compulsiva all'elenco o all'inventario di oggetti, l'enfasi e l'insistenza sui dettagli abnormi e irregolari che abbiamo visto agire nella scrittura giovanile di Sciascia, saranno da interpretare (e qui è ancora Bodini a proporsi come guida e interlocutore prezioso per il nostro discorso) come la spia o il sintomo stilistico di una ossessione funebre e malinconica: una profusione di dettagli e un'oltranza descrittiva e nominale il cui principale artificio retorico, centrifugo e dispersivo (la giustapposizione per asindeto) nasconde in realtà un «disperato *horror vacui*»²², un sen-

to della vita, della vita presente instabile e fuggevole, della vita che muore e cade nel nulla».

¹⁸ A. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 10, sulle «opposte vocazioni [barocche], [...] senza che si possa legittimamente presumere una loro possibile conciliazione, [...] del metamorfico che aspira a un approdo immutabile, [...] dell'amore per la vita suggestionato dall'istinto di morte».

¹⁹ *Ivi*, p. 69.

²⁰ G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., p. 70 e pp. 81-83.

²¹ CURZIO MALAPARTE, *Italia barbara* (1926), in G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., p. 461 (mio il corsivo).

²² «Siamo nelle viscere del Seicento. Ma c'è di più: basta fermarcisi a vivere pochi giorni perché a poco a poco si faccia strada in noi un sospetto stranissimo, che essa [Lecce] non sia un luogo della geografia ma una condizione dell'anima, a cui s'arrivi solo casualmente, scivolando per una botola ignorata della coscienza. È una condizione folta d'una angoscia che vi insegna essa stessa mille trucchi e

timento tragico della vita – così come è inciso nelle architetture (le catacombe dei Cappuccini) e tra le bancarelle del mercato di Palermo: «E finire di scoprire Palermo ai Cappuccini, là dove il barocco si interra, scrive, come una radice mostruosa: diviene conclusa vicenda di disfacimento, terrificante essenza minerale».

Ed è interessante notare come l'attrazione di Sciascia per il volto lussureggiante ma anche lugubre e grottesco del reale, in uno con il ricorso alle tecniche dell'accumulo e dell'elenco, si palesino quasi quindici anni più tardi in un passaggio tratto dalla *Morte dell'inquisitore*, il racconto-inchiesta ambientato nella Sicilia della Sacra Inquisizione. Leggiamo la descrizione accurata degli addobbi scenografici che faranno da sfondo all'esecuzione di fra Diego La Matina, l'uomo «di tenace concetto» condannato al rogo per eresia in un Seicento inteso manzonianamente come il «secolo del Male» e degli abusi del Potere. Nella scrittura sciasciana agisce qui il topos del «teatro nel teatro», il «minimo comun denominatore» dell'immaginario e del codice letterario barocco: «l'opposizione – scrive Francesco Orlando – tra realtà e apparenze»²³. Si notino la tendenza al catalogo e lo stile enumerativo per asindeto, e in particolare i costrutti chiastici e giustappositivi che anche sul piano ritmico fanno stridere lo «sfarzo pavonESCO»²⁴ con il sapore di morte, l'ostentazione dei colori e dei ghirigori con la nudità della violenza perpetrata dal Potere:

Drappi di velluto pavonazzo e cremisino, di seta e d'oro; ricchi tappeti; sedie rivestite di damasco e velluto; cuscini ricamati; rami di cipresso e di mirto; vasi e candelieri d'argento furono disposti *con arte conforme alla materiale architettura* (OAI, p. 217).

Ritroviamo la stessa attenzione o ansia catalogatoria concentrata sulle cerimonie e sui rituali del Potere in un frammento del romanzo storico del 1963, *Il Consiglio d'Egitto*. Dalla descrizione del corteo funebre dell'ultimo viceré riformatore, il principe di Caramanico, affiorano

passività per mezzo dei quali potersene liberare. La volubilità, i sofismi forensi o del cuore, gli orologi fermi, la passione del gioco sono altrettanti modi per sfuggire al senso del vuoto che è alle spalle di quest'estrema pianura dove l'Europa ha termine»: V. BODINI, *Barocco del Sud*, cit., p. 75.

²³ FRANCESCO ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, p. 72.

²⁴ A. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 11: «La “maschera” e il “teatro” dell'illusorietà sono contestuali al “telescopio” che mette a nudo ciò che è occulto [...], il “pavone” con il suo inutile sfarzo trova al suo fianco i nudi “scheletri” della morte».

la consueta disposizione all'accumulo e una tensione quasi maniacale, e per questo rivelatrice, all'ipotiposi e all'elenco, alla cattura degli elementi visivi e cromatici del reale. Sciascia sembra realizzare un resoconto distaccato e apparentemente oggettivo della scena, quasi da cronachista erudito; eppure l'insistenza su certi dettagli iconici e stranianti, l'enfasi sull'esibizione di potenza, sulle apparenze pompose e sugli artifici con i quali il Leviatano si addobba finiscono per rivelarne o smascherarne il lato grottesco, la natura non innocente ma profondamente ambigua e sinistra, mortuaria:

Un battaglione di cavalleria apriva il corteo. Tra due ali di alabardieri, solo al centro della strada, con passo lento e con faccia inespressiva, camminava il capitano di città. Appresso venivano i nobili, vestiti come lui di nero [...]. Seguiva un battaglione di fanteria e la banda musicale del corpo, dai cui ottoni vibrava, a commuovere le viscere dei bottegai e dei *vastasi*, una straziante marcia funebre. Poi la Compagnia dei Bianchi, quella della Carità, quella della Pace; i figliuoli dispersi, bastardi di ruota ed orfani; i cappuccini, i benedettini, i domenicani, i teatini; il capitolo e il clero della cattedrale; i cantori di cappella, col torcetto acceso in mano, che levavano lugubre coro; gli alabardieri di palazzo; la bassa servitù con livrea abbrunata che recava le due casse, una rivestita di nero e l'altra di rosso, su cui spiccavano gli stemmi dei d'Aquino (OAI, p. 417).

Fino all'apparizione del carro del morto:

Adagiato su una bara coperta da un drappo di seta e d'oro, don Francesco d'Aquino, principe di Caramanico, viceré di Sicilia, pareva un'otre a metà sfiatata cui avessero sovrapposto la cerea insegna di due mani incrociate e applicata una testa tutta naso, da carnevale. Lo portavano a spalla e lo circondavano confrati delle tre nobili Compagnie, lo seguiva il principe di Trabia, secondo titolo del Regno, e il pretore con tutto il senato e i suoi ufficiali. Poi ancora la cavalleria; e il reggimento degli Svizzeri, le carrozze di corte e del senato. Chiudevano il corteo quattro cavalli di gran razza ingualdrappati di nero, ciascuno tenuto per il morso da un palafreniere. In altri tempi, i quattro splendidi animali sarebbero stati, a cerimonia finita, svenati: e il popolo ne stimava il prezzo e ne faceva compianto, non sapendo che questa volta sarebbero stati ragionevolmente risparmiati (OAI, pp. 417-418).

4. La letteratura barocca è secondo Raimondi una letteratura «di comportamento visivo»²⁵. Eppure, per interpretare questi modelli po-

²⁵ E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, cit., p. VIII.

lisemantici e ambivalenti di simbolizzazione e per risalire all'origine di questo modo di guardare e di registrare la presenza degli oggetti, per spiegare la natura di questa fascinazione per i dettagli e per la varietà contrastante delle cose, dove le parvenze del reale si caricano di un senso ulteriore, misterioso e negativo, forse non è sufficiente ricorrere soltanto alla memoria culturale di area barocca, a quel barocco mediterraneo, tra *hispanidad* e sicilitudine («la continuità Spagna-Sicilia» di cui parlava Calvino), che indubbiamente, come stiamo vedendo, è l'*humus* di certe soluzioni formali adottate da Sciascia nella sua scrittura. Al filtro di quella cultura letteraria e visiva si univano le tracce del vissuto personale, i segni di un trauma biografico, non a caso di natura sensoriale (in questo caso prevalentemente di tipo uditivo), di cui si legge in un'intervista rilasciata da Sciascia a Franco Loi nell'aprile del 1989, pochi mesi prima della morte, ritrovata e pubblicata solo di recente:

Ho i ricordi della scuola elementare, i ricordi di un freddo terribile, perché le aule scolastiche erano in vecchi conventi, in vecchie rimesse, nelle scuderie [...]. A un certo punto, superate le prime due classi elementari, sono andato in una scuola che era sottostante alla caserma dei Carabinieri, freddissima, piena di salnitro, di muffa, e lì credo di avere avuto un'esperienza che mi ha segnato proprio per tutta la vita. Erano i tempi di Mori, delle repressioni di Mori, per cui la Polizia e Carabinieri non andavano assolutamente per il sottile, c'erano questi nuclei di Polizia Giudiziaria che erano tremendi. Ci sarebbe voluto altro che Beccaria, insomma. La tortura veniva praticata in modo terribile. E lì ogni tanto si sentivano le grida, i gemiti degli arrestati, che per me era una cosa terribile [...]. A me faceva un certo orrore, mi dava una specie di incubo, da lì io credo di aver tratto questo primo germe d'insofferenza nei riguardi della violenza che veniva fatta dalla parte del diritto²⁶.

Del resto, la rappresentazione dei volti, degli istituti o degli spazi del Potere ha sempre comportato, nella scrittura di Sciascia, un innalzamento del tasso di figuratività (e si vedano allora nella descrizione del corteo funebre le marche di una letterarietà ricercata o pregiata, gli intensificatori aggettivali, il lessico colto e desueto, la sintassi franta e spezzata, la successione delle frasi nominali e le forme ipotattiche, a spirale)²⁷: o me-

²⁶ FRANCO LOI - LEONARDO SCIASCIA, «Un mio amico dice che la democrazia cristiana è un fatto prodigioso», conversazione andata in onda l'8 aprile 1989 alla Radio Svizzera Italiana (RSI), ora «Todomodò», VII (2017), pp. 3-9 (pp. 4-5).

²⁷ Rimando ancora allo studio di B. PISCHEDDA, *Cecchi e Sciascia. «Una grossa partita di debito»*, ivi, p. 161.

glio un cortocircuito, tipico ancora una volta delle poetiche barocche, tra l'accentuazione della notazione realistica, l'attrazione per l'entità materica delle cose e dei corpi, assunti nella loro natura immanente, sensoriale e fisiologica, e la scoperta o il disvelamento del lato oscuro e allegorico del reale.

È quanto emerge dalle scene della tortura di Francesco Paolo Di Blasi, uno dei protagonisti del romanzo del 1963, l'avvocato condannato a morte per aver organizzato una congiura giacobina nella Palermo di fine Settecento. La crudeltà rappresentativa, l'esibizione a tratti sgradevole del supplizio e i dettagli macabri dell'agonia assumono le forme di una «vera e propria iconografia del dolore»²⁸; e gli elementi truculenti dello strazio fisico e del martirio si compenetrano con le metafore o con le analogie quasi ricercate («Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore», OAI, p. 467). Il decoro o i preziosismi del lessico e della sintassi (l'anadiplosi e il chiasmo, l'uso astratto della preposizione «di», la dislocazione delle forme verbali, le reggenze arcaizzanti in «a»), si sovrappongono alla presenza di innesti linguistici popolari e a quel gusto anatomico per la descrizione o per la dissezione dei corpi che avevamo già intravisto nella prosa di *Palermo barocca* (faccio notare il ritorno del lemma degradato «sugna»):

Il dolore colava nella sua mente come inchiostro, ad accecarla. Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore: grave di racimoli, incommensurabile. I racimoli di sangue, l'oscuro sangue dell'uomo. [...] Disteso sul tavolaccio, si guardava in iscorcio i piedi, [...] i piedi infirmi come le zolle che si attaccano agli arbusti sradicati, sanguinolente e grommose zolle di carne. E facevano lezzo di unto bruciato, di decomposizione. [...] Si tolse le scarpe: [...] ché ora bisognava togliere le calze, dal sangue e dal pus aggrumate ai piedi; toglierle di colpo, con terribile decisione della volontà e della mano. [...] Il lardo squagliato, bollente, sarebbe stato questa volta l'elemento della tortura: invece del fuoco che, a opinione del medico, il reo non sarebbe più stato in grado di sopportare. [...] Nella tannura il lardo, ormai liquido, gorgogliava. Quel greve odore di cucina nella camera di tortura un po' lo distraeva dal feroce dolore. C'era qualcosa di grottesco, di ridicolo, in quegli uomini, sbirri e giudici, che si muovevano intorno al lardo che squagliava: così come in cucina le donne, all'ultima scanna del porco, preparano la sugna (OAI, pp. 467; 493-494).

La vista innesca il visionario producendo una sorta di realismo fi-

²⁸ LAVINIA SPALANCA, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2012, p. 76.

siologico ed espanso, liberato, che fa uso di modalità espressionistiche e grottesche, con una serie di frizioni pluristilistiche a carattere espressivo: il primato del reale, del materico, assume forme visionarie o dissonanti perché viene sottoposto a processi di intensificazione e deformazione, la verosimiglianza si accompagna alle forme di una allucinata immaginazione analogica: «Il tuo corpo non ha più niente d'umano: è un albero di sangue. Di colpo precipitò in un mare buio, il cuore come un'ala spezzata» (OAI, p. 468). Il sublime è sempre sul punto di rovesciarsi nel grottesco, le similitudini o le metafore astratte nell'informe (e viceversa). E soprattutto l'insistenza marcata sulla dimensione della sofferenza fisica (i piedi, ma anche il sangue, «l'oscuro sangue dell'uomo», le piaghe della carne) si dispiega in tutto il suo portato insieme iper-realistico, «carnevalesco» e metafisico (di «*pathos* metafisico» presente in certa letteratura barocca parla Andrea Battistini)²⁹.

A dispetto dell'ambientazione settecentesca, tutto il romanzo è percorso da un sostrato tenebroso, spagnoleggiante e *goyesco*, un universo a tratti feroce e straziato del quale Sciascia esplora il lato in ombra e le zone più estreme sospese tra la vita e la morte, ai limiti di un nullismo o di un pessimismo quasi apocalittico che ritroveremo disseminati nelle sue opere (penso in particolare a *Todo modo* o al tardo *Cavaliere e la morte*). E che qui si concentrano e si esemplificano, non a caso, nella citazione di alcuni versi di Luis de Góngora (si tratta del distico finale del sonetto *Mientras, por competir con tu cabello*). Incastonate nel monologo interiore convulso e allucinato del Di Blasi, le anfore (in spagnolo nel testo) funzionano come preludio e contrappunto ritmico a un regime discorsivo onirico o comunque sospeso tra sonno e veglia, che si traduce a sua volta in un elenco quasi testamentario di oggetti e di elementi naturali la cui bellezza luminosa, insidiata dalla morte, sfiorisce ormai nella nullità del ricordo e del rimpianto:

Mas tú y ello juntamente en tierra en humo en polvo en sombra en nada...
 [...] Il fatto è che stai amando ora la vita come mai l'hai amata, come mai hai saputo amarla. Ora sai che cos'è l'acqua, la neve, il limone, ogni frutto, ogni foglia: come se tu ci fossi dentro, come se tu fossi la loro essenza'. [...] Le arance che ormai si facevano rare e avevano più dolce e forte sapore, come di passito; e i limoni, i limoni e la neve: i bicchieri appannati di gelo, l'acuto profumo... Il chiostro di San Giovanni, la chiesa, le cupole rosse, i grandi alberi col loro fragrante carico. Non li vedrai più (OAI, p. 479).

²⁹ A. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 119.

Il sapore di vita degli aspetti più intensi del reale precipita nel sentimento del suo contrario: «vale a dire, scrive Sciascia a commento della poesia gongorina, che la realtà viene per troppo amore soppressa, liquidata nel punto stesso della massima esaltazione». Di questa «esaltazione» – tipicamente *barocca* – «della realtà fino al limite del nulla (non del “nada” poetico, [...], ma del “nada” esistenziale)»³⁰, Sciascia aveva offerto nel *Consiglio d’Egitto*, poche pagine prima delle scene della tortura, una rappresentazione icastica sospesa tra parole e immagini, sulla quale potrebbe terminare questo breve sondaggio intorno alle forme grottesche, visionarie o espressionistiche che segnano a tratti la miscela stilistica, le pieghe meno esplorate, i punti ciechi o le «cicatrici» della sua scrittura. Sono soltanto le tracce di un lavoro ancora da svolgere nella sua completezza. Tenendo conto, per esempio, che in altri momenti dell’opera sciasciana (a partire almeno dal *Contesto*), se è vero che le «immagini della morte» in contrasto con le «modulazioni della gioia» di vivere, la reversibilità e la «dialettica tra apparenza e realtà, verità e finzione», i giochi di luci e ombre verranno declinati nelle forme di quella sintassi franta e di quello stile elencatorio-anaforico, ricorrendo spesso alla figuratività zoomorfa e a quella stessa «dimensione puramente visiva» che abbiamo colto fino ad ora nei testi presi in esame³¹, è vero anche che questi aspetti più irregolari o «notturni» della sua scrittura assumeranno via via una coloritura che vira decisamente verso il surreale e il metafisico, tra Kafka, Borges e Goya. Spingendosi, come dirà Sciascia a proposito dell’opera di un pittore da lui molto amato come Fabrizio Clerici, oltre le soglie del visibile: «L’esistenza si è come distillata e come essenzializzata nel nero e nel bianco; del mondo reale altro non resta, nella retina, che la fosforica memoria di un ordine e di una logica spaziale in cui si iscrivono le cose di una vita sommersa, di una sommersa morte. La logica del visibile si è messa al servizio dell’invisibile»³².

Ma per concludere torniamo al *Consiglio d’Egitto*. Di Blasi è reduce da un «convegno d’amore» con una delle sue amanti. Ancora una volta la scena è descritta facendo ricorso allo stile elencatorio, la punteggiatura serrata frammenta la frase, le anafore e gli effetti di ornato

³⁰ L. SCIASCIA, *Le «Soledades» di Lucio Piccolo (1967)*, in ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, Catania, La Cantinella, 2009, p. 130.

³¹ Per tutti questi aspetti rinvio a MARIA RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

³² L. SCIASCIA, *Clerici e l’occhio di Redon (1973)*, in M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini*, cit., p. 37.

scandiscono il gusto per il catalogo e per l'accumulo di particolari anatomici o apparentemente insignificanti: «Cominciò a rivestirsi. Lei lo guardava, di tra le ciglia socchiuse, con un certo divertimento: un uomo che si veste ha qualcosa di ridicolo; troppi ganci, troppi bottoni; e poi le fibbie; e poi lo spadino» (OAI, p. 396). In un gioco tipicamente seicentesco di apparenze, equivoci e finzioni, di rimandi ottici tra i *tableaux vivant*, tra i quadri viventi di François Boucher e il corpo della contessa disfatto («disarticolato») dal sesso appena consumato³³, si celebrano in queste pagine una sorta di estetica o di semantica della dissonanza, una correlazione metamorfica degli opposti nella quale «Adone con il suo eros si ricongiunge a Thanatos» (secondo un altro topos della letteratura barocca individuato da Battistini)³⁴. In un'epifania o prolessi sinistra dal sapore perturbante e visionario, nel contrasto tra la grazia del lessico e dei costrutti sintattici e l'irrompere del dialettalismo, Di Blasi percepisce che l'amore libertino con il suo «soddisfatto languore» rischia di essere soppiantato dallo spettro della tortura; le parole, il potenziale etimologico e visivo delle parole si fanno immagine minacciosa dello strazio delle carni che lo attende di lì a poco:

Di Blasi si avvicinò a riguardare la miniatura, tornò con gli occhi al quadro vivente. Si chinò a baciare la nuca, le spalle; la sua mano corse leggera su quel corpo caldo e liscio, su e giù, indulgiando ad ogni morbida attaccatura, ad ogni piega, quasi a farne disegno su una materia preziosa e docile. «Perfetto» disse. «Ma questo non è nel quadro» protestò lei: ma gli si voltò di faccia, le labbra socchiuse, i seni pesanti [...]. Poi, riemergendo a quella luce di lacca e d'oro, lei domandò: «Il pittore, come si chiama il pittore?». «Boucher, mi pare: François Boucher» e in piedi, guardandola, distesa ora sul dorso, non più nella grazia del quadro vivente ma disarticolata nel soddisfatto languore, pensò: «François Boucher: *boucher, boucherie, vucciria. Vucciria*. Il mistero che è in ogni lingua: per un francese i quadri di questo pittore, così luminosi,

³³ Faccio notare che lo stesso aggettivo torna undici anni dopo *Il Consiglio*, nella descrizione del corpo assassinato di don Gaetano nel misterioso Zafer di *Todo modo* (1974): «Non mi fece forte impressione, rivederlo morto. La morte, che anche agli imbecilli conferisce solennità, a don Gaetano un po' ne aveva sottratta. Era scomposto e come disarticolato. Le gambe, aperte quasi a squadra, tendevano l'abito talare; che nello scivolare era andato su, scoprendo le calze bianche, di lana grossa. E quelle calze calamitavano gli sguardi, e perché facevano spicco tra il nero delle scarpe e il nero della veste, e perché erano da pieno inverno e si era in piena estate», L. SCIASCIA, OAI, pp. 929-930.

³⁴ A. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 11.

così sensuali, così pieni di gioia, forse avranno una sfumatura, appena una sfumatura, di macelleria, di *vucciria*. Io, pur conoscendo il francese, sto pensandoci ora: il nome Boucher fino a questo momento è stato per me incanto, desiderio..." (OAI, pp. 395-396).

Siamo in un regime barocco, direbbe Francesco Orlando, di «inganni dei sensi», «false apparenze verbali e sensoriali», «raddoppiamenti e sdoppiamenti»³⁵: dal rococò di Boucher (1751-1752) dobbiamo fare un passo in avanti per arrivare magari all'impressionismo (al realismo) di un «irregolare» come Gustave Caillebotte (*Calf in a Butcher Shop*, c. 1882)³⁶, e indietreggiare per congiungere il *Bue macellato* di Rembrandt (1655) a certe tele di Mario Mafai (1930) o di Chaim Soutine (1923-1925), ai quadri sfigurati di Francis Bacon (*Figure with Meat*, 1954) e alla *Vucciria* di Guttuso (1974). Dallo spazio consacrato all'unione dei corpi, ai piaceri o alle parvenze dell'erotismo («Due soli elementi: una *dormeuse* e la propria nudità», OAI, p. 395), lo sguardo, il pensiero o il demone di Sciascia si spostano improvvisamente e sembrano ritornare tra le vie e le bancarelle di *Palermo barocca*. E alla fine anche il linguaggio si ingarbuglia o si arresta di fronte a uno stranante e ferale presagio di morte che è iscritto nel destino dell'uomo: «Il mistero che è in ogni lingua».

FABIO MOLITERNI
Università del Salento

³⁵ F. ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 71.

³⁶ Cfr. PETER BROOKS, *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci, 2017, pp. 167-185.

In questo numero:

VALTER BOGGIONE
ALESSANDRA MANTOVANI
SILVIA TATTI

GIANMARCO GASPARI
ROSANNA POZZI
FABIO MOLITERNI
DONATO SPERDUTO
PAOLO RIGO
DORA MARCHESE
CRISTIANO BEDIN
ANTONIO LUCIO GIANNONE

DANTE E L'ALTEZZA D'INGEGNO
FONTANINI-MURATORI: CARTEGGIO.
DALL'ARCADIA A FOSCOLO: LA REPUBBLICA
DELLE LETTERE
MANZONI: TRA NARRAZIONE E STORIA
LUZI: IPAZIA
SCIASCIA E IL BAROCCO
SERAO - BALZAC
DANTE E IL GESTO
F. T. MARINETTI
ITALO CALVINO
DONATO VALLI

www.criticaletteraria.net

ANNO XLVI

FASC. IV

N. 181/2018

Consiglio scientifico onorario: Guido Baldassarri (Padova) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari)

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (Napoli - Federico II) / Beatrice Alfonzetti (Roma - Università Sapienza) / Valter Boggione (Università degli Studi di Torino) / Daniela De Liso (Napoli - Federico II) / Maria Teresa Imbriani (Potenza - Università della Basilicata) / Valeria Giannantonio (Università degli Studi di Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce - Università del Salento) / Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze) / Elisabetta Selmi (Università degli Studi di Padova) / Tobia R. Toscano (Napoli - Federico II) / Sebastiano Valerio (Università degli Studi di Foggia) / Paola Villani (Napoli - Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Aix en Provence, Francia - Université de Provence) / Elsa Chaarani Lesourd (Nancy, Francia - Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Ginevra, Svizzera - Université de Genève) / Paolo De Ventura (Birmingham, England - University of Birmingham) / Francesco Guardiani (Toronto, Canada - University of Toronto) / Margharet Hagen (Bergen, Norvegia - Universitetet i Bergen) / Srecko Jurisic (Spalato, Croazia - Università di Spalato) / Massimo Lollini (Eugene, Stati Uniti - University of Oregon) / Paola Moreno (Liegi, Belgio - Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (València, Spagna - Universitat de València)

Redazione: Daniela De Liso, Vincenzo Caputo

Segreteria di redazione: Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net) e John Butcher

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

Amministrazione: Paolo Loffredo Editore s.r.l. - 80128 Napoli - Via Ugo Palermo, 6.

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 67,00 - Estero € 90,00 - Fascicolo: Italia € 21,00; Estero € 30,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 20 novembre 2018.