

Alla ricerca di una morfologia del reale: *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989)

Chiara FENOGLIO

Che cos'hanno in comune Pippo Baudo, il marchese Francesco Branciforti, e Pietro Speciale, figlio di un vicerè nel XV secolo? E, similmente, cosa lega il Texas ai *Malavoglia*, il fascismo a un farmacista di Pachino? Che cosa, ancora, alcuni quadri di Velázquez a un furto di diamanti nella Spagna di inizio Seicento? Un calzolaio messinese alla archetipica interrogazione sulla giustizia? Altre, e simili, sono le domande costitutive della intelaiatura dei racconti-saggi riuniti nel 1989 sotto l'etichetta *Fatti diversi*; una intelaiatura, comune a molte altre opere sciasciane, i cui elementi costitutivi sono la cronaca, il tono brillante da racconto orale, la divagazione,¹ l'aneddoto,² il saggio breve e l'apologo moraleggiante, intarsiati nel segno di una volontà classificatoria che muove alla ricerca

¹ «Di divagazione in divagazione – e nulla è più delizioso, per uno scrittore, del divagare, dell'extravagare: lo scrivere sembra diventare pura, trasparente esistenza» (L. Sciascia, *La sentenza memorabile* [1982], in OA 2, p. 686).

² «I piccoli fatti del passato, quelli che i cronisti riferiscono con imprecisione o reticenza e che gli storici trascurano, a volte aprono nel mio tempo, nelle mie giornate, qualcosa di simile alla vacanza. Diventano cioè riposo e divertimento, come la lettura di un libro di avventure o poliziesco, come [...] lo scioglimento di un rebus o un cruciverba. L'imprecisione o la reticenza con cui il fatto viene riferito è, naturalmente, la condizione indispensabile perché il divertimento scatti. Che è poi il gusto della ricerca, del far combaciare i dati o del metterli in contraddizione, di fare ipotesi, del raggiungere una verità o dell'istituire un mistero là dove o la mancanza della verità non era mistero o la presenza di essa non era misteriosa» (Sciascia, *Mata Hari a Palermo*, in *Cronachette*, ora in OA 2, p. 757: su questa curiosità per il fatto di microstoria, si veda M. Maiolani, *Le narrazioni documentarie di Sciascia e la microstoria di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia. Letteratura, critica, militanza civile*, Atti del convegno internazionale di Palermo (18–19 novembre 2019), a cura di M. Castiglione ed E. Riccio, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici, 2020, pp. 149–160).

di una morfologia comune, e accolti sotto l'ombrello di una sentenziosità che trasforma la storia in apologo.

1. Classificare l'inclassificabile: caso e causa

Per molti tratti si potrebbero definire i *Fatti diversi* come un libro sulla Sicilia, sulla natura dei siciliani, dibattuti tra il loro «animo chiuso e la natura intorno aperta, chiara di sole», diffidenti di quanto, soprattutto a livello storico, li circonda e li insidia (dai normanni a Carlo d'Angiò, dai piemontesi alle truppe del generale Patton): la paura “storica” diventa per i siciliani radice di una più profonda paura “esistenziale” e per questo, scrive Sciascia, «nella storia va cercata la spiegazione di ogni particolarità siciliana». ³ Proprio in questa accezione, Sciascia va considerato come uno scrittore compiutamente adulto, laico, smitizzato: anche il mito originario della Sicilia, quello di Proserpina, è in effetti ricondotto alla sua radice storica e politica. Se il filologo e tenente napoleonico Louis Courier desidera più di ogni altra cosa «vedere la patria di Proserpina, e sapere perché il diavolo ha preso moglie proprio in quel paese» non è per una ragione sentimentale o per curiosità intellettuale, bensì perché quella terra è oggetto storico e strategico del progetto di occupazione napoleonica. ⁴

Ancora una volta, come già avvenuto con i casi emblematici di Majonara e di Moro, e poi come accadrà nell'abbozzo di romanzo in forma di articolo giornalistico dedicato a Roberto Calvi, ⁵ Sciascia procede sul doppio binario della storia e della letteratura, del «componimento misto di storia e d'invenzione» e lo fa richiamandosi alla tradizione francese dei *faits divers*, dei fatti di cronaca nera riferiti da un articolo di informazione giornalistica o, secondo la declinazione offerta da Roland Barthes, dell'evento minimo, apparentemente irrelato ai grandi fenomeni della storia, eppure capace di alludere alle categorie del permanente. Il fatto diverso procede da una volontà di «classificazione dell'inclassificabile», dal «rifiuto inorganizzato delle nozioni informi»: eppure esso, proprio come l'ornitorinco di Linneo, scontrandosi contro ogni tassonomia, contro

³ Sciascia, *Come si può essere siciliani?*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, ora in OA 3, p. 989.

⁴ Id., *Stendhal e la Sicilia*, *ivi*, pp. 1160–1161.

⁵ Su «Il Globo» del 24 luglio 1982, poi in Id., *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2017, pp. 30–43 (poi in OA 3, pp. 1205–1216).

l'impossibile risoluzione dell'enigma, suscita nel lettore una modalità di lettura poliziesca. Da un lato produce stupore insondabile, dall'altro spinge a rintracciare un principio di causalità e storicità.⁶

Lo spazio tra caso e causa, tra stupore e spiegazione, è la zona (narrativamente ambigua) dove il *sensu del racconto* è apparentemente chiaro eppure sempre sfuggente, intelligibile e insieme insondabile. È insieme «posto e deluso», scriveva Barthes, e per questo il fatto diverso è pienamente riconducibile alla letteratura (come ha scritto Onofri, i fatti diversi sono «occasioni, brevi cronache, rapide escursioni che, con la scusa di dipanare un minimo caso [...] si portano dietro l'infinito di una storia privata e pubblica»⁷). Ma soprattutto, il fatto diverso si costituisce come preciso genere letterario perché, come risulta chiaro ancora dall'articolo giornalistico dedicato alla morte di Calvi, è in quell'*entrelacement* di caso e causa che emergono con forza non delle trame, ma dei veri personaggi:

non voglio scrivere un libro su Calvi, né suggerire ad altri di scriverlo (anche se ci vorrebbe): ma basta metterselo di fronte come personaggio, e con quel tanto di pietà che l'operazione comporta, perché i fatti trovino, per così dire, l'ordine del suo disordine.⁸

L'interscambiabilità di persona e personaggio è una delle caratteristiche dell'ultimo Sciascia: è la radice debenedettiana del suo lavoro che lo fa propendere per una idea del personaggio che coincide con

qualsiasi apparizione che, nei segni dell'arte, riveli una congiuntura di destino, una situazione con cui sia possibile identificare i nostri grovigli interiori e ritrovarveli illuminati, sì da sentirci almeno per un attimo, assolti dalla opacità del nostro soffrire e del nostro gioire, perché la carica vitale, scatenata in noi da certe aggressioni della vita, ha scoperto il canale in cui scorrere arginata, assumere in questo corso [...] la sicurezza di una forma, che possiamo guardare fuori di noi.⁹

Il personaggio è sospeso in un limbo eterno, eppure è foriero di una inesauribile tensione vitale: se attraverso il personaggio il lettore può sognare l'immortalità, può trovare «la sicurezza di una forma»,

⁶ R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca* [1962], in Id., *Saggi critici* [1964], tr. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1972, pp. 290 e 293.

⁷ M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 279.

⁸ Sciascia, *A futura memoria*, cit., p. 1210.

⁹ G. Debenedetti, *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1979, p. 201.

per converso è sul metro dell'esistenza che la condizione del personaggio dovrà misurarsi e legittimarsi pienamente come creatura irrealistica che aspira alla propria configurazione storica nel regno delle infinite possibilità narrative. Questa tensione, com'è ovvio, si fa più palpabile nel caso di personaggi esistiti realmente (il capitolo dedicato a D'Annunzio e ad Elena Sangro è esemplare), che reclamano sul piano psicologico ed etico-quella "plastica evidenza" di cui parlava Lukács,¹⁰ anche quando questa è in contraddizione, come nel caso di Calvi, con una realistica ragionevolezza. Dopotutto narrativamente, editorialmente, e anche politicamente, un Calvi assassinato è molto più interessante di un Calvi suicida, così come un Casanova è certamente più accattivante di qualsiasi ladro di diamanti spagnolo, o ancora una dannunziana Elena più evocativa di qualunque Maria Antonietta Bartoli.¹¹

Siamo di fronte a uno scrittore poco interessato al lampo dell'intreccio, al *coup de théâtre* della trama ben congeniata: la sua attenzione è tutta rivolta alla debenedettiana illuminazione di un groviglio interiore, alla «cristallizzazione di una vita possibile»,¹² alla sua chiarificazione, deludente forse ma vera, in un destino. E destino significa soprattutto incontro di caso e causa, come spiega magistralmente nel testo dedicato (ma la definizione è riduttiva) allo sbarco degli americani in Sicilia, nel 1943:

Il caso, la memoria; il gioco del combinarsi di occasioni, coincidenze, risposdenze, ricordi; il connettersi e concatenarsi dapprima impercettibile delle cose viste, lette, immaginate, sospettate, sognate che assumono poi rapporti di cause ed effetti: e tutto si dispiega, si fa netto e necessario nel nostro sentimento, nella nostra ragione, nel nostro modo di essere. Sarebbe da dire, magari a sproposito: il caso e la necessità; degli universi minimi, s'intende.¹³

¹⁰ G.Lukács, *Il romanzo storico* [1957], tr. it. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1965, p. 42.

¹¹ Come ha scritto Antonio Di Grado, se i personaggi di Sciascia sono spesso deludenti antieroi, la verità è frutto di un «puntiglio» per la ricerca, una «sorta di pietà» nel maneggiare dati incoerenti ("Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta...". *Per Sciascia dieci anni dopo*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1999, pp. 84–87).

¹² Sciascia, *Ni muy atrás ni muy adelante*, in *Fatti diversi*, cit., p. 1228. In questo saggio magistrale, Sciascia connette l'esistenza vera del pittore Francesco Trombadori a quella fittizia del personaggio Jusep Torres Campalans, travasando l'assenza in essenza.

¹³ Id., *E come il cielo avrebbe potuto non essere...*, cit., p. 1107.

Basterebbe questo passo, insieme a uno di qualche anno precedente in cui l'autore rifiuta la definizione di veggente e stabilisce la derivazione scientifica e deduttiva del suo atteggiamento conoscitivo,¹⁴ per ribadire come lo sguardo di Sciascia sia, è vero, sguardo di chi attraverso la letteratura legge la realtà,¹⁵ ma anche sguardo da scienziato che procede per congetture, concatenandole in relazioni di causa-effetto, di risposta reciproca, fino a «*far racconto*».¹⁶ Il suo "avvertimento" della verità, la sua intelligenza del mondo deriva da un perfetto connubio di Manzoni e Galilei. Galilei offre un modello di delimitazione del campo di ricerca, insegna a rendere il dubbio e l'errore produttori di deduzioni e dunque di narrazioni; Manzoni è il faro grazie al quale, caduto ormai ogni tentativo di *miscere utile dolci*, si può ancora negli anni Ottanta tentare la via di un impegno civile, se non morale. Un impegno esercitato entro i confini certi della cronaca siciliana, secondo il principio di integrazione di cultura e natura, storia e scienza, da cui lo scrittore-analista trarrà piccoli apologhi, brevi parabole: d'altro canto (Sciascia lo dice esplicitamente nel testo di presentazione al volume *Gli scrittori e la fotografia*) questi saggi prendono l'abbrivio da «incidenti – casuali, leggeri, divertenti anche – [che] finiscono per configurarsi in parabole di senso [...] di sottile premonizione».¹⁷ Ciò che apparentemente è fatto muto, opportunamente concatenato, diventa racconto.¹⁸

¹⁴ «Detesto passare per profeta: sono uno che sommando due e due dice che fa quattro» (in «L'Espresso», 20 febbraio 1983, poi in *A futura memoria*, cit., p. 1233). Per una interpretazione diversa, e decisamente idiosincratca, del procedere investigativo di Sciascia, si veda B. Pischetta, *Scrittori polemisti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 101–132.

¹⁵ Emblematico a questo proposito l'incipit dell'articolo del 26 gennaio 1987 sul «Corriere della sera», dove Sciascia utilizzava a un tempo Pirandello («Beato paese, il nostro, dove certe parole vanno tronfie per via, gorgogliando e sparando a ventaglio la coda, come tanti tacchini») e Manzoni («il nostro è un tremendo paese, dove basta ci si attenti a toccare il picchiotto, per bussare alla porta della verità, che si viene proclamati untori anche da chi sa che le unzioni non esistono e che chi bussa non ha niente a che fare con la peste») per svelare le dinamiche di una «giustizia sbrigativa e sommaria» e di un giornalismo tronfio e pavone (in Sciascia, *A futura memoria*, cit., pp. 1297–1304).

¹⁶ *Ivi*, p. 1304.

¹⁷ Id., *Scrittori e fotografia*, in *Fatti diversi*, cit., pp. 1145–1146.

¹⁸ Cfr. Barthes, *Saggi critici*, cit., p. 300. Andrà precisato che il punto d'avvio di queste narrazioni non è esclusivamente il fatto di cronaca: in alcuni casi (come per esempio in *Quadri come diamanti* o in *Masoch e Verga*) esso è dato dalla lettura di un libro (il saggio di Jane Costello dedicato al processo di Valguarnera, o le lettere che Masoch

Illuminismo e anti-illuminismo, razionalismo e gusto per la coincidenza, addirittura della «superstizione» (termine che si fa fatica ad accompagnare al nome di Sciascia)¹⁹ trovano qui una inaspettata sintesi: la fotografia è in effetti il campo in cui si esercita quella «metafisica della fisica» che è l'unica scienza possibile quando l'interrogazione riguarda l'identità e la morte. La mostra fotografica (inaugurata a Torino nel 1987) intitolata *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Poe a Borges*, assume nella presentazione sciasciana le caratteristiche di uno spazio in cui tutte le contraddizioni vengono a galla. La fotografia è infatti la forma d'arte che nel modo più misterioso e inspiegabile racchiude il senso di una vita: da un lato perché è in modo attendibile, obiettivo e razionale il «luogo geometrico di un'esistenza», perché mira a svelare la «verità di un volto», il «frammento di eternità» che la nostra esistenza racchiude,²⁰ dall'altro perché questa entelechia si manifesta nei modi più imprevedibili e inspiegabili (come nel caso della falsa fotografia di Pirandello o della morte, il giorno stesso dell'inaugurazione, di Caldwell). La fotografia è allora, nelle parole estreme di Sciascia, lo strumento per cercare di risolvere l'«aporema» del tempo: di fronte a questa entità sfuggente e contraddittoria, a questo «piccolo dramma metafisico», la fotografia, come il movimento di capo dell'upupa montaliana, blocca lo scorrere del tempo, lo abolisce fermandolo e si pone, sia pur in un modo più umile e quotidiano, sullo stesso piano della storia e del romanzo. Per tutte e tre queste attività umane vale la definizione dell'anonimo manzoniano di «guerra illustre contro il tempo», messa in atto attraverso una «fuga verso l'ignoto, verso il mistero» che è per certi versi la cifra più autentica dell'ultimo Sciascia.²¹

Fotografia, storia, romanzo rispondono in effetti, nelle intenzioni di Sciascia, al medesimo disegno: l'oscillare «tra il dire e il non dire, dosando con una certa accortezza il dire al punto da lasciare intravedere un segreto in quel che non dice», lo stare in equilibrio, *ni muy atrás ni muy adelante*.²²

e Verga si scambiarono) e crea una intersezione sottilissima di realtà, immaginazione, documento storico, ricostruzione letteraria.

¹⁹ Giorgio Ficara ha parlato di un «uso dialettico» della ragione, che trattiene «un po' di mito» nel discorso (*Classici in cammino*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 236; ma si veda anche Id., *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 129–132).

²⁰ Sciascia, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in *Fatti diversi*, cit., pp. 1140–1141.

²¹ Id., *Scrittori e fotografia*, ivi, p. 1146.

²² Id., *Quadri come diamanti e Ni muy atrás ni muy...*, ivi, pp. 1014 e 1128.

2. Pratiche di scrittura e ordine morale

Un altro dato importante di queste estreme pagine sciasciane è una pratica di scrittura che diventa in modo esplicito pratica di riscrittura, o per stare alla categoria introdotta proprio in quegli anni da Franco Brioschi, di riuso di un linguaggio proprio o altrui: è significativo che questo avvenga a cavallo degli anni Ottanta, nel momento in cui le tesi dello strutturalismo cominciano a mostrare la corda, ed è significativo che Sciascia ne faccia esplicito riferimento sia nell'intervista con Claude Ambroise sia in alcune pagine di *Cruciverba*.²³

Se filtra nelle parole dell'autore una presa di distanza dalle posizioni più oltranziste dello strutturalismo, non c'è mai in lui una pura declinazione teorica ma sempre le sue "idee sulla letteratura" vengono esposte in forma narrativa ed inventiva. Così, per esempio in *Nero su Nero* la (sua) letteratura diventa sistema di «oggetti eterni [...] che variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono, si eclissano, tornano e splendere e ad eclissarsi [...] alla luce della verità. Come dire: un sistema solare». ²⁴ Sciascia è forse il primo a parlare, sia pure con una espressione diversa, di costellazioni letterarie, cose che sembrano vicine e sono invece lontane (e viceversa). La scommessa dei *Fatti diversi* è proprio quella di mettere in connessione, creando disegni e rapporti, eventi, fatti, persone lontani nel tempo, nel carattere, nella morfologia.

Se questa tecnica, come nel Pirandello del saggio sull'umorismo, si fonda sull'associazione dei contrari capace di produrre le relazioni più impensate, è altresì vero che lo stridore tipico della scrittura e del riso pirandelliano si muta in Sciascia in gusto per l'impuro, per una indagine infinita sulle cose del mondo e sulle loro più insolite connessioni. La verità, che per Pirandello finisce per non essere, in Sciascia esiste invece come dato etico: per entrambi è teoreticamente assente, ma per il secondo resta come ordine morale a cui tendere, come stile.²⁵

La letteratura è dunque l'unica via per rendere l'uomo meno sconosciuto a sé stesso, la storia meno ingiusta e oscura: spesso questo è possibile solo compiendo un giro più ampio, come avviene nel caso dei tre

²³ C. Ambroise, *14 domande a Leonardo Sciascia* [1987], in OB 1, p. XVI e L. Sciascia, *Del rileggere*, in *Cruciverba*, in OA 3, pp. 743–747.

²⁴ Id., *Nero su Nero*, in OA 2, p. 1109. Si veda a tal proposito V. Paladino, *L'ultimo Sciascia. Il senso del limite*, in «Critica letteraria», 1990, n° 69, fasc. IV, pp. 27–38.

²⁵ Cfr. Di Grado, *Sciascia saggista*, in Id., «Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta...», cit., pp. 25–28.

saggi dedicati a Stendhal in un libro prevalentemente siciliano come i *Fatti diversi*. Per dire una qualche verità sulla Sicilia occorre uscire dai suoi confini, descrivendo lo sbarco degli americani sull'isola come la Waterloo vista da Fabrizio del Dongo. In questo modo la Sicilia da metafora dell'irrazionale e dell'ingiustizia diventa spazio che tende al metafisico o all'universale.²⁶

Sulle orme di Stendhal, Sciascia si muove nei territori della letteratura come uno storico o un artista figurativo: ciò che Auerbach diceva dello stile figurativo vale in qualche modo (è stato notato da molti) anche per i saggi sciasciani dove la ricerca di nessi tra eventi lontani produce la sensazione di una prefigurazione o di un adempimento. Finzione e verità si intrecciano di continuo, in un *éternel entrelacement* che caratterizza anche, secondo Starobinski, la pagina stendhaliana, dove «la finzione è vissuta come verità, così come la verità si dispiega in finzione».²⁷ Il gusto per la supposizione e per l'indagine si mescolano a una vocazione scettica e cupa, nell'atteggiamento di chi cammina ragionando «sull'orlo di una non ragione»,²⁸ cercando una concatenazione tra fatti minimi che potrebbe anche risultare fallace, inseguendo un mito della ragione che spesso conduce a raccontare le sconfitte della ragione stessa.²⁹ Stendhal rappresenta in effetti per Sciascia un particolare modo di procedere ermeneuticamente, prendendo «au hasard ce que le sort place sur sa route»: ³⁰ il suo modello di realismo serio ³¹ fondato sull'*entrelacement* di fatti derivati dalla realtà storica, politica, sociale del tempo, produce in

²⁶ A tal proposito si vedano D. Dalmas, *La parola tra le mani. L'essay di Sciascia*, in *Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2009, p. 91 e F. Moliterni, *Sotto il segno di Stendhal*, in «Rivista di letteratura italiana», 2004, n° 2, pp. 200–202.

²⁷ J. Starobinski, *Stendhal pseudonimo* [1951], in Id., *L'occhio vivente*, tr. it. di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, p. 183.

²⁸ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1989, p. 5 e *Cruciverba*, cit., pp. 605–610). Sciascia costeggia l'ombra, lo smemoramento, l'esilio da sé e dal mondo: l'*inconnu de moi-même* di Paul Valéry è una costante della ricerca sciasciana, da Candido a Moro, da Majorana a Hauser, e ha qualche debito probabilmente anche con il saggio *Leopardi l'uomo solo* che Bontempelli aveva pubblicato nel 1938 (ora in *Opere scelte*, cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, pp. 829–857).

²⁹ Cfr. Sciascia, *Avvertenza a Le parrocchie di Regalpetra*, in OA 2, pp. 1249–1272.

³⁰ Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* [1892], ch. 9, Paris, Gallimard, 1983, p. 203.

³¹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 231.

Sciaccia quel «gusto di spigolatura»,³² quella rapidità nell'esposizione dei fatti che ritroviamo anche nei *Fatti diversi*.

Questo gusto si riflette anche sul piano della ricerca stilistica, di uno stile civile che ha in Cecchi uno dei suoi modelli riconosciuti.³³ Letto già in età giovanile sulle pagine dell'«Omnibus» e sul «Corriere della Sera», Cecchi è il prototipo esemplare di uno stile elzeviristico fatto di intreccio tra intenti estetici e risultanze extraestetiche: i suoi articoli assumono spesso le fattezze di novelle dal forte impatto descrittivo, mescolate con la trattatistica brillante di conio inglese, con la scrittura biografica e la prosa classica. Un mix che funziona anche perché alterna sfumature ironiche a lampi lirici, perché si incontrano sulla pagina piacere della narrazione e curiosità per l'inchiesta storico-sociologica, tono desultorio e gusto immaginifico, proprio come avveniva nella pagina cecchiana.

D'altro canto, non si intenderebbe del tutto l'intenzione sciasciana senza il riferimento a una volontà moralistica che è costante inaggirabile dei suoi lavori (e parlo di morale nel senso indicato da Giovanni Macchia, non certo in quello pasoliniano): una volontà che spinge Sciaccia a farsi «massacratore di miti», a evidenziare le contraddittorietà dell'esistenza, senza giungere tuttavia alla «costruzione di un mondo di pensiero»: è impossibile descrivere un sistema-Sciaccia, tutto in lui è provvisorio, «come in una casa dove tutto è perennemente in disordine», dove ogni volta bisogna ricominciare da capo, «a partire dalle porte che non chiudono», per ristabilire un qualche faticoso rapporto con l'uomo, proprio quando è perduta la fiducia nell'uomo.³⁴

In questa frattura si colloca l'illuminismo sciasciano, tra crisi della *societas* e tentativo di una sua ricostituzione, tra scacco della ragione e fiducia nei suoi capisaldi: è un illuminismo critico, problematico, conscio

³² Sciaccia, *In margine a Stendhal*, in *Cruciverba*, cit., p. 620.

³³ M. Onofri, *Nel nome dei padri. Nuovi studi sciasciani*, Milano, La vita felice, 1998, pp. 89–104; B. Pischedda, *Cecchi e Sciaccia. Una grossa partita di debito*, in «Todomodo», 2017, n° 7, pp. 153–160 e R. Bruni, *Sciaccia e Cecchi. Considerazioni sugli influssi e il carteggio inedito*, in «Todomodo», 2016, n° 6, pp. 253–268. Anche Pasolini, nel saggio *La confusione degli stili*, vedeva ne *Le parrocchie di Regalpetra* l'incontro tra «ricerca documentaria» e «saggismo [...] stilistico della prosa d'arte» (in *Passione e ideologia* [1960], ora in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, vol. I, p. 1982) pur sbagliando nell'inquadralo dentro la cornice neorealistica. Cecchi peraltro è richiamato almeno due volte in *Fatti diversi*, cit., pp. 1144 e 1147.

³⁴ G. Macchia, *L'Europa dei moralisti*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 63–64.

che l'uomo se esercita la sua ragione nel senso kantiano è un uomo solo, che tuttavia non coincide fino in fondo con quel moralista puro, dedito al piacere acro dell'osservazione e della riflessione, descritto da Macchia. Certamente Sciascia si avvicina di più a quel moralista puro che non all'altra categoria individuata da Macchia, quella del moralista pratico. Entrambe quelle figure fondano la loro parola e la loro legittimità a partire da un elemento fiducioso: nel primo caso fiducia nell'ordine, in una qualche ragion di stato capace di stabilire delle regole di convivenza valide; nel secondo, fiducia in sé stesso, nella propria solitudine o nella propria ironia, in Dio o nella letteratura.³⁵ In Sciascia questa apertura di credito manca quasi sempre,³⁶ la sua stessa condizione solitaria (isolana e isolata) è più obbligo che postura orgogliosamente scelta e rivendicata: il suo moralismo inizia e finisce di fronte al chiarissimo, la terra arida e sassosa bruciata dal sole, simile a una incongrua, «enorme spugna, nera di buchi, che veniva inzuppandosi della luce».³⁷

Il moralismo sciasciano, questa casa dove tutto è in disordine, deve dunque ristabilire una sua forma plausibile: il carabiniere infatti è caduto da cavallo – per utilizzare il titolo di un intervento del 1955 sulla fine del rondismo – e l'unica *norma* che Sciascia più o meno implicitamente riconosce ancora è quella di una riduzione della varietà e contraddittorietà del reale secondo la regola della analogia, a bilanciare lo straniamento con la ricerca di una corrispondenza. Come i persiani di Montesquieu evocati in apertura ai *Fatti diversi*, Sciascia cerca «l'affiorare di quel che all'occhio dei locali [...] poteva sfuggire e sfuggiva».³⁸ Cerca delle lenti efficaci per mettere a fuoco l'incomprensibile, l'apparentemente contraddittorio, il dettaglio minimo che illumina gli eventi storici di lunga durata: sono le lenti di Manzoni, di Pirandello, di Tomasi di Lampedusa, e ovviamente di Montaigne e Stendhal, grazie ai quali lo straniero che dice io nei racconti e nei saggi di Sciascia non si limita a un gesto ermeneutico

³⁵ *Ivi*, pp. 69–71.

³⁶ Così come manca ogni fiducia pedagogica: lo ha sottolineato Emanuele Zinato nel saggio *Ibridazione fra generi e prefigurazione poetico-saggistica nella scrittura di Leonardo Sciascia*, in *Id.*, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 165–178. Il suo moralismo è quello di un intellettuale che ricava per sé un margine di manovra intellettuale nel momento stesso in cui ne dichiara l'illusorietà.

³⁷ Sciascia, *Il giorno della civetta*, in *OB 1*, p. 414.

³⁸ *Id.*, *Una Sicilia alla Stendhal*, in «Corriere della sera», 26 gennaio 1989, p. 3, ora in *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955–1989)*, Milano, Adelphi, 2016, p. 129.

di interpretazione del reale per mezzo di chiavi letterarie, ma tramuta il reale in vero, proietta su un piano assoluto (ben diverso s'intende rispetto a quello utopico vagheggiato in quegli stessi anni da Fortini) il fatto di cronaca, lo rende immanente, capace di contenere tutto il suo sapere.

Tuttavia, anche quando una analogia venga rintracciata (come nel caso dell'apologo del calzolaio di Messina), nessun sapere complessivo potrà essere costruito: il mito dell'enciclopedismo settecentesco è definitivamente tramontato e, come ha scritto Emanuele Zinato, l'intellettuale solitario è anch'egli sotto scacco, è – come il capitano Bellodi – «arrivato a quel limite in cui stanchezza e sonno si fanno lucida febbre». Come Emilio Cecchi, Sciascia guarda le cose «dietro lo spessore e la distanza d'un vetro immateriale e fatale» che isola i fatti «con una separazione che sembrava minima ed era infinita»: ³⁹ nel caos della storia, *hyle* mostruosa priva di ordine e direzione, Sciascia cerca di rintracciare un rapporto, un logos, una continuità, una «circo stanza qualsiasi» che riporti gli eventi al loro «punto di dignità e di verità». ⁴⁰

Così, i *Fatti diversi* finiscono per essere un libro settecentesco e francese nelle intenzioni, ma italianissimo negli esiti. Sono le personali *Lettres persanes* di Sciascia (con cui si aprono all'insegna dello straniamento e dell'insularità), un libro in cui i siciliani sono protagonisti proprio come i persiani di Montesquieu, ma incapaci di arrivare a sintesi sulla infinita variabilità del reale, anzi predisposti, con le loro «anime alquanto primitive e candide», «allo stupore di fronte alle meraviglie» ⁴¹ di un reale che si sfaccetta in migliaia di riflessi e il cui corrispettivo universale, la cui algebra misteriosa si rivela, forse, solo attraverso la letteratura.

³⁹ E. Cecchi, *D'un bambino, d'una vecchia e d'un soldato*, in *Pesci rossi* (ora in *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, p. 73).

⁴⁰ *Ivi*, p. 74. Proprio come Cecchi, Sciascia fissa la varietà del mondo convinto che prima o poi la sua «algebra smaltata e sfavillante» si paleserà in «un disegno, un ritmo, un movimento»: «Come quando si fissano a lungo i circoli colorati e concentrici, tracciati sopra un cartone; e cotesti dischi, un certo punto, a forza di guardarli, cominciano a ruotare armonicamente a mo' d'arcolai e di girandole» (*America amara*, in Id., *Saggi e viaggi* cit., p. 1522). Secondo Matteo Marchesini, Cecchi fornisce il modello di una «scrittura d'arte incisa col bulino che non smetterà mai di nutrire la pagina di Sciascia» (*Fortuna di Sciascia*, in Id., *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 288).

⁴¹ Sciascia, *Il calzolaio di Messina*, in *Fatti diversi*, cit., p. 1033.

