UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

TRA VERITA' E SIMULACRO: SCIASCIA LETTORE ED INTERPRETE DI PIRANDELLO

RELATORE Prof. Luca Stefanelli

CORRELATORE Prof. Federico Francucci

Tesi di Laurea Magistrale di

Giulia Castria

Matricola n. 525106

PREMESSA

Il presente lavoro nasce dall'intento di approfondire il rapporto tra Leonardo Sciascia e Luigi Pirandello, uno dei dialoghi più significativi della cultura letteraria italiana del Novecento. Sebbene la critica abbia più volte sottolineato l'importanza della presenza pirandelliana nell'opera di Sciascia, tale rapporto è stato spesso interpretato in termini di influenza, continuità tematica o semplice filiazione culturale. L'obiettivo di questa ricerca è stato invece quello di indagare la natura più profonda e complessa di questo legame, mostrando come Sciascia non si limiti a leggere o commentare Pirandello, ma ne diventi un interprete privilegiato, capace di rielaborarne criticamente le categorie fondamentali alla luce delle trasformazioni storiche, politiche e culturali del secondo Novecento.

La prospettiva adottata è quella suggerita dal titolo stesso della tesi, *Tra verità e simulacro. Sciascia lettore e interprete di Pirandello.* La tensione tra verità e rappresentazione costituisce infatti il filo conduttore che attraversa l'intera ricerca e consente di collegare temi apparentemente eterogenei quali l'identità, la gelosia, il delitto d'onore, l'impostura, la memoria, la politica e la costruzione della verità pubblica. Attraverso questa categoria interpretativa è stato possibile evidenziare non soltanto le profonde consonanze tra i due autori, ma anche le differenze che ne definiscono la specifica posizione all'interno della modernità letteraria.

Il punto di partenza del lavoro è costituito dall'analisi della riflessione critica che Sciascia dedica a Pirandello nel corso della propria attività saggistica. Attraverso opere quali *Pirandello e la Sicilia, La corda pazza, Nero su nero* e numerosi interventi giornalistici, emerge l'immagine di uno scrittore che riconosce nell'autore agrigentino non soltanto uno dei maggiori interpreti della condizione siciliana, ma anche uno dei più lucidi osservatori della crisi della modernità. La Sicilia, nella lettura sciasciana, cessa di essere una semplice realtà geografica o folklorica per diventare una categoria conoscitiva, un laboratorio privilegiato in cui si manifestano le

tensioni tra individuo e società, tra identità e rappresentazione, tra verità e menzogna.

Particolare attenzione è stata dedicata alla nozione di *sicilitudine* e al modo in cui Sciascia la utilizza per rileggere Pirandello. Da questa prospettiva emerge una presa di distanza dalle interpretazioni esclusivamente filosofiche del pirandellismo, in particolare da quella formulata da Adriano Tilgher. Pur riconoscendo l'importanza della celebre opposizione tra *vita e forma,* Sciascia tende infatti a ricondurre la crisi dell'identità e della rappresentazione a una precisa matrice storica e culturale, individuando nella realtà siciliana la genesi di molti dei conflitti che la critica aveva interpretato in termini puramente metafisici. In tale contesto assumono un ruolo significativo anche le riflessioni di Gramsci, Debenedetti, Onofri e della tradizione critica novecentesca, che vengono esaminate come momenti fondamentali della costruzione dell'immagine di Pirandello nel Novecento.

Il secondo capitolo sviluppa una delle linee di ricerca più originali del lavoro, concentrandosi sul tema della gelosia e del delitto d'onore. Attraverso il confronto tra testi pirandelliani e sciasciani emerge come entrambi gli autori interpretano tali fenomeni non soltanto come vicende individuali, ma come manifestazioni di strutture culturali profondamente radicate nella società siciliana. La gelosia appare così come una forma di possesso che investe il rapporto tra individuo e identità, mentre il delitto d'onore si configura come il prodotto di un sistema sociale fondato sul controllo, sulla reputazione e sull'apparenza. Tuttavia, mentre in Pirandello il conflitto rimane prevalentemente confinato alla dimensione esistenziale e psicologica, in Sciascia esso si trasforma progressivamente in questione pubblica e politica. Il passaggio dal delitto privato al delitto di mafia rappresenta uno degli esiti più significativi di questa trasformazione e mostra come la riflessione pirandelliana venga interpretata alla luce delle dinamiche storiche del secondo Novecento.

Il terzo capitolo è dedicato a *Todo modo*, individuato come uno dei luoghi privilegiati di rielaborazione della lezione pirandelliana. In questa parte della ricerca assume particolare rilievo la mediazione critica di Giacomo Debenedetti, la cui interpretazione di Pirandello si rivela fondamentale per comprendere alcuni aspetti della costruzione narrativa sciasciana. L'analisi ha consentito di mettere in evidenza il carattere profondamente metanarrativo del romanzo, la funzione della citazione, la centralità dell'intertestualità e il rapporto costante tra scrittura critica e scrittura narrativa. *Todo modo* si presenta così come un testo in cui la crisi dell'identità, già al centro dell'universo pirandelliano, viene trasferita sul piano della rappresentazione politica e della costruzione del consenso. La figura dei personaggi, la dimensione allegorica della narrazione e il continuo gioco di rimandi letterari trasformano il romanzo in una riflessione sulla possibilità stessa di conoscere e rappresentare la realtà.

Il quarto capitolo amplia ulteriormente questa prospettiva affrontando il tema dell'impostura, della memoria e della rappresentazione politica. Attraverso l'analisi dello *Smemorato di Collegno,* de *L'affaire Moro* e di altri testi significativi, emerge come Sciascia individui nella crisi dell'identità una questione che non riguarda più soltanto il soggetto individuale, ma investe la memoria collettiva, le istituzioni e il funzionamento stesso della democrazia. In particolare, la lettura dell'affaire Moro viene interpretata come una sorta di dramma pirandelliano della storia contemporanea, nel quale il conflitto tra verità e rappresentazione assume una dimensione pubblica e civile. La costruzione di un'immagine di Moro distinta dall'uomo reale, la difficoltà di riconoscere la validità delle sue parole e la trasformazione della vicenda in racconto politico mostrano come la riflessione pirandelliana continui ad agire all'interno della realtà contemporanea.

L'ultima parte del lavoro apre infine il confronto con alcune riflessioni teoriche della contemporaneità, in particolare con il pensiero di Jean Baudrillard. Il riferimento al *simulacro* non è stato introdotto per

sovrapporre artificialmente categorie filosofiche estranee all'opera di Sciascia, ma per evidenziare come alcune intuizioni dello scrittore siciliano anticipano questioni che diventeranno centrali nel dibattito culturale degli ultimi decenni. La progressiva sostituzione della realtà con le sue rappresentazioni, la costruzione di immagini che finiscono per assumere maggiore forza del referente reale e la difficoltà di distinguere tra vero e falso costituiscono infatti temi che attraversano sia l'opera di Sciascia sia la riflessione baudrillardiana, pur all'interno di contesti teorici differenti.

Il percorso complessivo della ricerca conduce dunque a una conclusione fondamentale: il rapporto tra Sciascia e Pirandello non può essere descritto nei termini di una semplice continuità o di una generica influenza. Sciascia legge Pirandello come un autore capace di individuare con straordinaria lucidità la crisi della modernità, ma al tempo stesso ne modifica profondamente l'orizzonte interpretativo. Là dove Pirandello concentra la propria attenzione sulla crisi dell'identità individuale e sulla relatività delle prospettive, Sciascia trasferisce tali problematiche sul terreno della storia, della politica e della responsabilità civile. Il risultato è una rilettura originale che consente alla lezione pirandelliana di sopravvivere oltre il proprio contesto storico, trasformandosi in uno strumento critico per comprendere le contraddizioni del presente.

In questa prospettiva, la tensione tra verità e simulacro non rappresenta soltanto il tema centrale del lavoro, ma anche la chiave interpretativa attraverso cui leggere l'intera produzione sciasciana. L'opera di Sciascia mostra infatti come la letteratura possa ancora costituire uno strumento privilegiato di conoscenza, capace di interrogare le forme della rappresentazione, di smascherare le imposture del potere e di mantenere aperta la ricerca della verità, pur nella consapevolezza della sua inevitabile fragilità.

INDICE

Premessa……..p.1

Introduzione…….p.7

Capitolo I – Il Pirandello di Sciascia: immagine, riflessi e letture critiche……p.10

1.1 *Pirandello e la Sicilia*: identità, ironia e distanza…….p.12

1.2 **-** Sciascia lettore di Pirandello……...p.35

Capitolo II – Il tema della gelosia e del delitto d'onore: tra Pirandello e Sciascia……p.52

2.1 Gelosia e possessione nell'opera pirandelliana…….. p.52

2.2 Dalla gelosia privata al delitto pubblico……..p.60

2.3 Delitto d'onore e delitto di mafia……p.69

Capitolo III: *Todo Modo*: il Pirandello di De Benedetti in Sciascia…p.74

3.1.1 Struttura allegorica e dimensione metanarrativa……...p.77

3.1.2 L'uomo e la "Particella": personaggi come idee……...p.83

3.2 Sciascia citazionista e metanarrativo……...p.87

3.2.1 La funzione della citazione nel romanzo……..p.87

3.2.2 I riferimenti pirandelliani e intertestualità critica…….p.90

3.3 Il Pirandello di Debenedetti……..p.101

Capitolo IV – *Il teatro della memoria*: simulacri, impostura e politica……....p.104

4.1 Lo "Smemorato di Collegno" e il tema dell'"impostura".....p.104

4.2 Sciascia e il caso Moro: lettura pirandelliana della cronaca.p.114

4.3 *Il teatro della memoria* in chiave politica……p.121

Oltre il simulacro: Sciascia, Pirandello e la ricerca della verità…..p.125

Bibliografia……p.128

Introduzione

Il rapporto tra Leonardo Sciascia e Luigi Pirandello rappresenta uno dei nodi più significativi della cultura letteraria italiana del Novecento. Fin dalle sue prime prove saggistiche e narrative, Sciascia riconobbe infatti nell'autore agrigentino un interlocutore privilegiato, un punto di riferimento imprescindibile per comprendere non soltanto la letteratura siciliana, ma anche le contraddizioni della modernità. Il legame tra i due scrittori non può essere ridotto, tuttavia, a una semplice influenza o a una generica continuità

tematica. La presenza di Pirandello nell'opera sciasciana assume piuttosto la forma di un dialogo costante, critico e creativo, attraverso il quale Sciascia rielabora alcuni dei nuclei fondamentali della riflessione pirandelliana alla luce delle trasformazioni storiche, politiche e culturali del secondo Novecento.

Tra questi nuclei, uno dei più rilevanti è certamente quello che riguarda il rapporto tra verità e rappresentazione. La crisi dell'identità, la relatività dei punti di vista, l'ambiguità del reale e la distanza tra vita e forma costituiscono temi centrali dell'universo pirandelliano e, al tempo stesso, categorie interpretative attraverso cui Sciascia legge la realtà contemporanea. Se in Pirandello tali questioni trovano espressione soprattutto nella dimensione esistenziale e psicologica, nell'opera sciasciana esse vengono progressivamente trasferite sul terreno della storia, della giustizia e della politica, assumendo una valenza civile che ne amplia profondamente il significato.

L'obiettivo del presente elaborato è dunque quello di indagare il rapporto tra Sciascia e Pirandello attraverso la categoria della tensione tra verità e simulacro. Tale prospettiva consente di mettere in luce non soltanto la continuità tra i due autori, ma anche l'originalità della rilettura sciasciana. Il concetto di simulacro, infatti, permette di collegare temi apparentemente diversi – la gelosia, il delitto d'onore, l'identità, la memoria, l'impostura, la rappresentazione politica – mostrando come essi convergono in una più ampia riflessione sulla difficoltà di accedere a una verità stabile e definitiva.

Fondamentale, in questa prospettiva, è il ruolo svolto dalla mediazione critica novecentesca. Sciascia non legge Pirandello in maniera diretta e isolata, ma attraverso una rete di interpretazioni che comprende figure come Adriano Tilgher, Giacomo Debenedetti, Antonio Gramsci e numerosi altri critici che hanno contribuito a costruire l'immagine novecentesca dell'autore dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Particolare attenzione sarà dedicata alla lettura debenedettiana di Pirandello, poiché proprio attraverso essa Sciascia sembra trovare alcune delle categorie interpretative che gli

permetteranno di trasformare il conflitto tra identità e rappresentazione in uno strumento di indagine della realtà contemporanea.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro si colloca all'incrocio tra critica letteraria, comparatistica e storia delle idee. L'analisi delle opere narrative e saggistiche di Sciascia viene costantemente affiancata dal confronto con i testi pirandelliani e con la relativa tradizione critica, nella convinzione che il significato di un autore emerga pienamente soltanto all'interno del dialogo che intrattiene con la propria tradizione culturale. Accanto alle opere dei due scrittori, sono stati pertanto presi in considerazione contributi teorici e critici che spaziano da Debenedetti a Borges, fino alle riflessioni contemporanee sul simulacro elaborate da Jean Baudrillard.

Il primo capitolo ricostruisce l'immagine di Pirandello nella riflessione saggistica di Sciascia, esaminando le principali letture critiche dello scrittore siciliano e mettendo in evidenza i temi che maggiormente orientano la sua interpretazione dell'autore agrigentino. Attraverso l'analisi di opere come *Pirandello e la Sicilia*, *La corda pazza* e *Nero su nero*, si mostra come Sciascia individui in Pirandello un osservatore privilegiato delle contraddizioni della modernità.

Il secondo capitolo affronta il tema della gelosia e del delitto d'onore, mettendo a confronto testi pirandelliani e sciasciani per evidenziare continuità e divergenze nella rappresentazione della colpa, della giustizia e della costruzione sociale della verità. Particolare attenzione viene riservata al passaggio dalla dimensione privata della passione alla dimensione pubblica e politica del delitto.

Il terzo capitolo analizza *Todo modo* come luogo privilegiato di rielaborazione della lezione pirandelliana, attraverso la mediazione critica di Giacomo Debenedetti. La funzione della citazione, la struttura metanarrativa del romanzo e la centralità dell'intertestualità consentono di osservare come la riflessione sulla crisi dell'identità si trasformi in una riflessione sulla crisi della rappresentazione stessa.

Il quarto capitolo, infine, approfondisce il tema del teatro della memoria attraverso l'analisi dello *Smemorato di Collegno*, de *L'affaire Moro* e delle riflessioni contemporanee sul simulacro. In questa prospettiva, la crisi dell'identità pirandelliana si estende alla sfera della memoria collettiva e della politica, fino a incontrare le teorie della simulazione elaborate da Jean Baudrillard. Il percorso si conclude mostrando come la tensione tra verità e simulacro costituisca il punto di arrivo della riflessione sciasciana e, insieme, la chiave interpretativa più efficace per comprendere la sua originale rilettura di Pirandello.

Attraverso questo itinerario, la figura di Sciascia emerge come quella di un lettore che non si limita a interpretare Pirandello, ma ne prolunga criticamente l'eredità, trasferendola dal piano dell'indagine esistenziale a quello dell'impegno storico e civile. La sua opera dimostra come la letteratura possa ancora costituire uno strumento privilegiato di conoscenza e come il confronto con i grandi autori del passato continui a offrire categorie indispensabili per comprendere le ambiguità del presente.

Capitolo 1- Il Pirandello di Sciascia: immagine, riflessi e letture critiche

Due tra le voci più autorevoli e complesse del panorama letterario italiano del Novecento: Luigi Pirandello e Leonardo Sciascia. Sebbene appartenenti a generazioni diverse e distinte per contesto storico e generi letterari prediletti, entrambi gli autori si confrontano con alcuni nuclei problematici comuni: il rapporto tra finzione e verità, il relativismo, l’identità individuale e collettiva, il potere e l’ideologia, la funzione conoscitiva e critica della letteratura, ma, soprattutto, il legame con la terra natia, la Sicilia.

Sia per Pirandello che per Sciascia, la Sicilia rappresenta molto più che un contesto geografico: è uno spazio mentale, culturale e simbolico, nel quale si manifesta in forma paradigmatica il rapporto problematico tra individuo e società, tra giustizia e legge, tra verità e menzogna.

La Sicilia è vita e al contempo palcoscenico universale dei drammi e delle novelle narrate da Pirandello, mentre Sciascia ne fa un teatro privilegiato di una denuncia civile e di un'indagine antropologica.

Entrambi, quindi, superano la tradizione letteraria siciliana: Pirandello attraverso un'analisi psicologica e metafisica del contesto e della società, Sciascia mediante un approccio razionalista e illuminista.

In ambedue le opere, però, esiste una forte tensione tra l'ineluttabilità di una realtà opaca e la necessità di una letteratura pronta a svelarla, decostruirla, e interrogarla.

La questione del rapporto tra Leonardo Sciascia e Luigi Pirandello è una delle più interessanti della tradizione letteraria siciliana nel Novecento. Tutti e due gli autori condividono un'attenzione particolare per la dimensione morale e psicologica dell'individuo e per il rapporto complesso tra identità personale e realtà sociale. Tuttavia, le loro prospettive divergono per quanto riguarda il modo in cui viene interpretata la possibilità di conoscere la verità e il ruolo che la letteratura può assumere nella sua ricerca.

L'obiettivo di questo elaborato è quello di analizzare il modo in cui Sciascia legge e interpreta l'opera di Pirandello, mostrando come il confronto con lo scrittore agrigentino costituisca per lui non soltanto un momento di riflessione critica, ma anche un punto di partenza per la definizione della propria concezione della letteratura. Pirandello, infatti, rappresenta per Sciascia una figura centrale nella propria formazione intellettuale e culturale, un autore con il quale egli si confronta costantemente nel corso della propria attività di scrittore e saggista.

Secondo Sciascia la letteratura di Pirandello rivela con grande lucidità il carattere problematico della verità nella società contemporanea. La realtà non appare più come un dato stabile e oggettivo, ma come una costruzione complessa, spesso determinata dalle interpretazioni soggettive degli individui e dalle convenzioni sociali. Proprio per questo motivo la riflessione pirandelliana assume, nella lettura di Sciascia, un valore conoscitivo di grande importanza. Come egli osserva, in uno dei saggi dedicati allo scrittore agrigentino, Pirandello è stato uno degli autori che ha saputo rappresentare con maggiore efficacia la dimensione ambigua e contraddittoria dell'esistenza moderna.

Allo stesso tempo, tuttavia, il rapporto tra Sciascia e Pirandello non si esaurisce in un semplice riconoscimento di affinità tematiche; la lettura sciasciana si caratterizza anche per una progressiva presa di distanza dal relativismo radicale che caratterizza la visione pirandelliana della realtà. Se Pirandello tende a mettere in scena l'impossibilità di raggiungere una verità unica e definitiva, Sciascia appare invece sempre più interessato alla sua ricerca della verità in senso storico e morale, soprattutto in relazione ai problemi politici e sociali della contemporaneità.

Questo elemento costituisce uno dei nodi centrali del confronto tra i due autori.

In Pirandello, la verità si dissolve in una molteplicità di punti di vista, ciascuno dei quali appare legittimo ma parziale. In Sciascia, invece, la letteratura diventa progressivamente uno strumento di indagine critica della realtà, capace di smascherare le menzogne e le ambiguità che caratterizzano la vita pubblica e la storia contemporanea. Non a caso, Sciascia ha spesso sottolineato come la funzione della letteratura consista proprio nel mettere in discussione le versioni ufficiali dei fatti e nel cercare di riportare alla luce una verità che spesso rimane nascosta.

In questo senso, il confronto con Pirandello permette a Sciascia di sviluppare una riflessione più ampia sulla funzione civile della letteratura. La scrittura non è soltanto un esercizio estetico o una forma di espressione

individuale, ma diventa uno strumento attraverso cui interrogare la realtà e denunciare le ingiustizie e le contraddizioni della società. La narrativa e la saggistica di Sciascia sono profondamente legate a un'esigenza di chiarezza e di verità, che si traduce spesso in una critica esplicita delle strutture di potere e delle forme di mistificazione ideologica.

Dal punto di vista metodologico, l'analisi proposta in questo capitolo si basa su una lettura comparata dei testi e sulla discussione dei principali saggi critici dedicati ai due autori. In particolare, verranno presi in considerazione alcuni scritti fondamentali di Sciascia su Pirandello, tra cui il saggio *Pirandello e la Sicilia*, nel quale lo scrittore riflette sul rapporto tra l'opera pirandelliana e il contesto culturale dell'isola.

1.1 *Pirandello e la Sicilia*: identità, ironia e distanza

In questo testo, Sciascia sottolinea come la Sicilia sia essenziale per comprendere la poetica di Pirandello, poiché molte delle dinamiche psicologiche e sociali presenti nelle sue opere trovano origine proprio nella realtà storica e culturale dell'isola.

Uno dei concetti più noti della riflessione di Sciascia sulla cultura dell'isola è quello di *sicilitudine.*[1] Sebbene questo termine venga comunemente associato a Leonardo Sciascia, fu coniato da Crescenzio Cane, un pittore e scrittore palermitano, che nel 1959 scrisse un racconto intitolato appunto *Sicilitudine.* Sciascia lo utilizza per la prima volta nel 1969 nel saggio *Sicilia e sicilitudine*, poi confluito nella raccolta *La corda pazza (1970).* È da questo momento che il termine si impone nel panorama culturale italiano come categoria interpretativa dell'identità siciliana, intesa non come dato statico, ma come risultato di un lungo processo storico.

In origine, il testo portava il titolo *Sicilia e sicilianità* ed era destinato a introdurre un fascicolo scolastico dedicato alla Regione Siciliana.[2] La

[1] L. SCIASCIA, *Sicilia e sicilitudine*, in *La corda pazza,* in Id., Opere 1956-1971, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, pp. 961-967.
[2] Di Salvo, *Tavola rotonda: antologia di letture italiane e straniere*, Zagarrio,1969: generalmente, la coniazione sciasciana del termine viene ricondotta al saggio di apertura della raccolta *La corda pazza,* intitolato *Sicilia e sicilitudine,* inizialmente pubblicato col titolo *Sicilia e sicilianità,* e pensato come introduzione a un fascicoletto sulla cultura regionale della Sicilia che

successiva sostituzione del termine *sicilianità* con *sicilitudine* non appare casuale, ma rivela una precisa scelta teorica e lessicale, volta a marcare una distanza rispetto a una concezione più tradizionale e stereotipata dell'identità siciliana.

In effetti, la nuova parola assume un valore programmatico: collocata in posizione iniziale nella raccolta *La corda pazza*, essa si impone come chiave interpretativa dell'intero discorso sciasciano sulla Sicilia. Tale scelta si inserisce nel contesto culturale e politico degli anni Sessanta; periodo in cui Sciascia, anche attraverso interventi giornalistici, insiste sulla persistenza di elementi strutturali nella storia dell'isola e sulla sua condizione di marginalità rispetto al contesto nazionale. In questo quadro, la *sicilitudine* diventa il nome di una continuità storica fatta di squilibri, ritardi e contraddizioni, ma anche di una specifica modalità di essere e di percepire la realtà.

È significativo che, nel passo conclusivo del saggio, Sciascia introduca il termine con una certa cautela, scrivendo: "*sicilianità", (la "sicilitudine" dice uno scrittore siciliano d'avanguardia*)[3]. Tale precisazione rimanda a Crescenzio Cane, anche se non nominato esplicitamente. Cane, poeta e intellettuale legato ai ceti popolari, aveva elaborato la nozione di *sicilitudine* già alla fine degli anni Cinquanta, definendola come «la condizione socio-politico culturale della Sicilia*».*[4]

Il contributo di Cane appare fondamentale perché radica il concetto in una concreta esperienza storica e sociale, in particolare quella dell'emigrazione e dello sfruttamento. Nella sua riflessione, *la sicilitudine* emerge come sintesi di elementi contrastanti: da un lato la *mansuetudine di secoli di*

---

accompagnava l'antologia scolastica.
(cfr.:https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/2026_04_08_Scr_Sicilitudine_Distefano.html).

[3] L. Sciascia, *Sicilia e sicilitudine*, in *La corda pazza,* in Id., Opere 1956-1971, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, p. 967.

[4] Crescenzio Cane, *La sicilitudine (la struttura della sicilitudine)*, in *La bomba proletaria*, Palermo, Movimento-anti, 1974, p. 85.

pazienza, dall'altro la *violenza storica di inibito e represso*[5]. Si tratta, dunque, di una condizione complessa, che include tanto l'eredità culturale quanto le tensioni sociali e politiche, e che richiede di essere interpretata anche alla luce delle dinamiche economiche e delle disuguaglianze.

Sciascia, pur riconoscendo la paternità del termine, svolge un ruolo decisivo nella sua diffusione e rielaborazione. Egli lo sottrae a una dimensione esclusivamente sociologica o ideologica e lo trasforma in una categoria critica capace di illuminare la produzione letteraria siciliana. In questa prospettiva, Massimo Onofri ha osservato come la riflessione sciasciana sulla sicilianità non assuma mai i caratteri di una rivendicazione identitaria o regionalistica, ma si configuri piuttosto come uno strumento conoscitivo. [6]La Sicilia diviene per Sciascia un luogo privilegiato di osservazione delle contraddizioni della modernità, una realtà particolare attraverso la quale interrogare problemi di portata universale. In tal senso, la lezione di Pirandello costituisce per lo scrittore di Racalmuto un punto di riferimento imprescindibile, poiché proprio nell'opera pirandelliana la dimensione siciliana si trasforma in una chiave di lettura della condizione umana.

In questa prospettiva, *la sicilitudine* non è soltanto una condizione storica, ma diventa anche un principio interpretativo attraverso cui leggere autori e testi. Non a caso, lo scrittore sottolinea come i migliori autori siciliani siano riusciti, partendo dalla specificità dell'isola, a giungere *all'intelligenza e al destino dell'umanità tutta*.[7]

Un ulteriore elemento di interesse è il rapporto tra *sicilitudine* e *negritudine*, concetto elaborato da intellettuali africani e caraibici come Léopold Sédar Senghor. Sciascia stesso richiama esplicitamente questo parallelismo, osservando che il termine sicilitudine sarebbe stato coniato *«su quella francese "negritude"»*[8]. Il confronto tra le due categorie rivela alcune analogie, in particolare nella volontà di definire un'identità collettiva e di

---

[5] IVI, pp. 85-86.
[6] Massimo. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 35-42.
[7] L. SCIASCIA, *Sicilia e sicilitudine*, in *La corda pazza,* in Id., Opere 1956-1971, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, p. 967
[8] LEONARDO SCIASCIA, *Pantheon siciliano*, in «L'Ora», Palermo, 13 gennaio 1976, p.3

reagire a una condizione di marginalità storica. Tuttavia, le differenze rimangono profonde: mentre *la negritudine* nasce in un contesto coloniale e si configura come affermazione positiva di un'identità oppressa, *la sicilitudine* si sviluppa all'interno del contesto europeo e si caratterizza per una maggiore ambivalenza, includendo sia elementi positivi sia aspetti problematici da superare.

In questo senso, la riflessione sciasciana si distingue per il suo carattere critico e non celebrativo. L'identità siciliana non viene idealizzata, ma analizzata nelle sue contraddizioni, come prodotto di una storia segnata da dominazioni, ritardi e conflitti.

Per questi motivi, *la sicilitudine* rappresenta una categoria complessa e stratificata, nata dall'incontro tra elaborazione letteraria e riflessione storico-sociale. Il contributo di Sciascia consiste proprio nell'averne riconosciuto il valore e nell'averla trasformata in uno strumento interpretativo capace di superare i confini regionali, inserendo l'esperienza siciliana in un orizzonte più ampio, in cui il particolare diventa chiave di accesso all'universale.

Nel leggere *Pirandello e la Sicilia*, appare evidente come Sciascia individui nei grandi testi narrativi e teatrali pirandelliani, per l'appunto, il luogo in cui la sicilianità si trasforma da dato antropologico a problema filosofico, trovando nel *Fu Mattia Pascal* una prima, decisiva formulazione di tale passaggio. Sciascia osserva infatti che il romanzo del 1904, pur non essendo ambientato in Sicilia, nasce da una condizione mentale profondamente isolana, quella di un individuo che percepisce l'identità come una prigione sociale, tanto che la fuga di Mattia non conduce a una liberazione, ma a una forma più sottile di alienazione; la Sicilia, qui, è il punto d'origine di una coscienza che scopre l'impossibilità di sottrarsi alle *forme* senza annullarsi. In questo senso, il celebre passaggio in cui Mattia afferma di sentirsi *fuori della vita, come un morto che respira*[9] diventa, nella lettura sciasciana,

[9] LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano, 1973, p. 423.

l'espressione narrativa di una condizione tipicamente siciliana: l'essere presenti e insieme esclusi dalla storia, spettatori di un mondo che non offre reali alternative.

Analoga dinamica è rintracciabile, secondo Sciascia, nel teatro di *Sei personaggi in cerca d'autore*, dove la frattura tra vita e forma assume una dimensione meta-teatrale e universale e affonda le sue radici in una visione della realtà maturata in un contesto sociale rigidamente codificato come quello siciliano. La rivendicazione dei Personaggi — *«noi siamo vivi, signore!»* [10]— viene letta da Sciascia come il rovescio tragico dell'immobilità sociale: ciò che è fissato una volta per tutte (la parte, il ruolo, la maschera) reclama paradossalmente più realtà di ciò che muta. In questo senso, la Sicilia di Pirandello coincide con una società in cui l'individuo è costretto a esistere secondo ruoli definiti da altri; tema che Sciascia riconoscerà come centrale anche nella propria narrativa civile, dove l'identità è spesso determinata dal sospetto, dalla fama o dalla colpa presunta. È tuttavia in *Uno, nessuno e centomila* che Sciascia individua la formulazione più radicale della sicilianità pirandelliana: il romanzo rappresenta, a suo avviso, il punto di arrivo di una lunga meditazione sull'io come costruzione sociale instabile, e la famosa intuizione di Moscarda — *«*io non sono uno*»* [11]— diventa il manifesto di una condizione esistenziale che dalla Sicilia si proietta sull'intera modernità. Sciascia sottolinea come questa dissoluzione dell'identità non conduca a una liberazione positiva, ma a una sorta di ascesi negativa, in cui l'individuo può sottrarsi alle maschere solo rinunciando a ogni forma di riconoscimento sociale. In ciò, Pirandello si distingue profondamente da Sciascia stesso: se il primo accetta fino in fondo la conseguenza nichilistica della crisi dell'io, il secondo continua a interrogarsi sulla possibilità di una verità civile, pur nella consapevolezza della sua fragilità. Tuttavia, il punto di contatto resta decisivo: entrambi vedono nella Sicilia il luogo in cui l'identità non è mai data, ma sempre

[10] L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, vol. I, Mondadori, Milano, 1960, p. 154.
[11] L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, II vol., Mondadori, Milano, 1973, p. 901.

imposta, negoziata o negata, e in cui la realtà si presenta come un sistema di rappresentazioni in conflitto.

Così, quando Sciascia afferma che Pirandello *ha fatto della Sicilia una metafora dell'impossibilità di coincidere con se stessi,* [12] non compie soltanto un'operazione critica, ma riconosce in Pirandello un antecedente fondamentale della propria riflessione sulla verità, sulla giustizia e sul potere delle forme sociali, facendo della sicilianità non un destino regionale, ma una chiave interpretativa della condizione umana contemporanea.

Nel delineare il proprio rapporto con Pirandello, Leonardo Sciascia assume una posizione che è insieme critica e autobiografica, riconoscendo nello scrittore agrigentino non soltanto un oggetto di studio, ma un interlocutore necessario per comprendere il nodo irrisolto della sicilianità come forma della coscienza moderna.

In *Pirandello e la Sicilia*, egli afferma con nettezza che Pirandello non descrive la Sicilia: la pensa, chiarendo come

> *l'isola non agisca mai, nella sua opera, come semplice sfondo realistico, bensì come struttura mentale entro cui si organizzano il relativismo gnoseologico, la crisi dell'identità e il conflitto tra individuo e società* [13]

Questa affermazione consente a Sciascia di prendere le distanze da una lettura folklorica o meramente regionalistica, insistendo piuttosto sul carattere conoscitivo della scrittura pirandelliana, in cui la Sicilia diventa il luogo di una precoce esperienza della disillusione storica.

Pirandello, osserva Sciascia, nasce in

> *una terra dove la realtà è sempre più forte della ragione, e la contraddice, e questa tensione tra razionalità e disordine si riflette nella costruzione di personaggi che vivono l'identità come una gabbia imposta dall'esterno.*[14]

---

[12] LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano, 2ª ed., 11 settembre 1996, p. 72.
[13] Ivi, p. 12. Non è un nome
[14] IVI, p.18.

Questo passo è in dialogo implicito con la via via più discussa lezione di Adriano Tilgher; Sciascia riconosce il conflitto tra vita e forma come una chiave essenziale per comprendere Pirandello, ma ne rifiuta ogni astratta declinazione filosofica, precisando che tale opposizione nasce da una società in cui *la forma è spesso l'unica difesa possibile contro il caos.*[15]

Leonardo Sciascia costruisce una riflessione critica che si colloca consapevolmente dentro e contro una tradizione interpretativa già consolidata dell'opera pirandelliana, rappresentata emblematicamente da Adriano Tilgher e poi sviluppata, con maggiore finezza analitica, da Giacomo Debenedetti e da una linea critica più astrattamente formalistica, associata a Cajumi. Ciò che emerge è una vera e propria ridefinizione del "pirandellismo": non più categoria puramente filosofica o estetica, ma fenomeno storico-culturale radicato nella realtà siciliana.

Il punto di partenza polemico è costituito proprio dall'interpretazione tilgheriana, che individua nella dialettica tra Vita e Forma il problema centrale dell'opera di Pirandello. Sciascia riconosce la forza sintetica di tale formula, ma ne denuncia implicitamente il limite: quello di essere una riduzione astratta che separa l'opera dalla sua matrice storica e antropologica. In questo senso è decisivo il richiamo a Gramsci, secondo cui «l'ideologia pirandelliana non ha origini libresche e filosofiche, ma è connessa a esperienze storico-culturali vissute».[16] Qui Sciascia compie uno spostamento teorico fondamentale: ciò che Adriano Tilgher interpreta come categoria metafisica viene invece ricondotto da Leonardo Sciascia a un prodotto storico concreto, risultante dalla sedimentazione di specifiche condizioni socio-culturali proprie della realtà siciliana e delle sue forme di vita.

È in questo contesto che si inserisce, quindi, la riflessione su Debenedetti che pur muovendosi su un piano differente rispetto a Sciascia, tende a sottrarre Pirandello a una lettura puramente metafisica, insistendo sul

[15] IVI, p.34.
[16] IVI,p. 21.

carattere concretamente storico della sua crisi dell'identità: «In Pirandello il dramma non nasce da un sistema filosofico, ma da una condizione vissuta, da un'esperienza concreta dell'uomo e della società».[17] Debenedetti, quindi, pur muovendosi su un piano più raffinato rispetto a Tilgher, resta in parte interno a una prospettiva che tende a universalizzare il dramma pirandelliano. Quando Debenedetti descrive l'universo di Pirandello come *«un diuturno servaggio in un mondo senza musica»,*[18] egli coglie con straordinaria acutezza il senso di alienazione e di sospensione esistenziale che attraversa i personaggi pirandelliani; tuttavia, Sciascia suggerisce che tale condizione non è soltanto ontologica, ma storicamente determinata. Il "mondo senza musica" non è una condizione universale dell'uomo moderno, ma l'esito di una specifica configurazione culturale: quella siciliana, segnata da un individualismo esasperato, da un "amor proprio" radicale e da una struttura sociale che deforma i rapporti umani trasformandoli in relazioni di possesso e di difesa. Debenedetti insiste inoltre sulla radicale incomunicabilità dell'universo pirandelliano: «i personaggi di Pirandello vivono in una società dove ciascuno è chiuso nella prigione della propria solitudine e della propria immagine».[19] Una simile definizione anticipa, almeno in parte, quella lettura antropologica che Sciascia svilupperà riconducendo la crisi dell'identità non a una condizione astratta dell'esistenza moderna, ma a una specifica deformazione storica e culturale dei rapporti umani.

In questo senso, la lettura di Debenedetti viene implicitamente riassorbita e superata: essa è valida, ma solo se reinterpretata alla luce di una genealogia storica dei sentimenti. Sciascia insiste infatti sul fatto che sentimenti come l'onore, la vendetta, l'invidia non sono semplici categorie psicologiche, ma forme storicamente determinate che, in Pirandello, appaiono come «riflessi formalistici di sentimenti più che come sentimenti»[20]. In questo passaggio emerge al tempo stesso una convergenza e una distanza rispetto a

[17] Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1970, p. 187.
[18] Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano, 2ª ed., 11 settembre 1996,pp. 25-26.
[19] Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 242.
[20] Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano, 2ª ed., 11 settembre 1996,p. 26.

Debenedetti: mentre egli interpreta la formalizzazione dei sentimenti come un elemento di natura estetico-esistenziale, Leonardo Sciascia la considera piuttosto come un'alterazione derivante da determinate condizioni sociali e culturali.

Ancora più netto è il distacco rispetto a una linea critica che potremmo associare ad Arrigo (o Pompeo? Credo il primo) Cajumi, ossia a una lettura che insiste sull'autonomia formale e sull'invenzione teatrale pirandelliana. Sciascia riconosce che in Pirandello vi è *una specie di invenzione del teatro,* [21] ma precisa immediatamente che questa invenzione nasce non da un gioco puramente estetico, bensì da una ignoranza – o meglio da una estraneità – rispetto alle convenzioni del teatro stesso: Pirandello "inventa" il teatro perché lo ritrova nella vita, nella commistione indistinta di tragedia e commedia propria dell'esperienza siciliana. In tal modo, la dimensione formale viene ricondotta a una matrice antropologica: il teatro pirandelliano è la forma necessaria di una realtà che è già, in sé, teatralizzata.

La posizione di Sciascia si definisce dunque come una mediazione critica: egli accoglie da Tilgher la centralità della dialettica vita-forma, da Debenedetti la profondità dell'analisi esistenziale, ma rifiuta tanto l'astrazione filosofica quanto l'autonomia formalistica, per ricondurre entrambe a una radice storico-culturale. È qui che interviene il confronto con Verga, che costituisce il vero punto di equilibrio della triangolazione. Sciascia afferma infatti che la Sicilia è *una ignota regione dell'amor proprio prima della scoperta verghiana*,[22] e che il passaggio da Verga a Pirandello segna il passaggio da una tragedia "antica" a una tragedia "moderna", caratterizzata dallo *strappo nel cielo di carta*. [23] Questo strappo rappresenta esattamente il punto in cui la realtà smette di essere compatta e si rivela come costruzione, come forma fragile e arbitraria.

[21] Ivi, p. 24.
[22] Ivi, p. 22.
[23] Ivi, pp. 22-23.

In questo senso, Pirandello radicalizza ciò che in Verga era ancora implicito: la crisi della rappresentazione e dell'identità. Ma mentre la critica tradizionale tende a vedere in questa crisi un fatto universale (esistenziale o estetico), Sciascia insiste sul suo radicamento storico: essa nasce da una specifica configurazione della società siciliana, in cui l'individualismo, l'amor proprio e la disgregazione dei legami sociali producono una realtà già intrinsecamente instabile e teatrale.

La conclusione implicita del discorso sciasciano è che il pirandellismo non può essere compreso né come sistema filosofico né come pura tecnica teatrale: esso è piuttosto una forma storica della coscienza, un modo di percepire e rappresentare il mondo che nasce dall'esperienza concreta di una determinata realtà. In questa prospettiva, anche i personaggi pirandelliani cessano di essere figure astratte per diventare *realmente, storicamente, regionalmente, popolani siciliani*:[24] non maschere universali, ma espressioni di una specifica condizione storica.

Sciascia, per questo, si colloca in una posizione critica estremamente originale: egli non rifiuta le grandi interpretazioni novecentesche di Pirandello, ma le riattraversa e le ricompone in una prospettiva storica che ne svela i presupposti impliciti. In questo modo, il suo discorso non si configura soltanto come un'interpretazione di Luigi Pirandello, ma anche come una riflessione sulla critica in quanto tale: un'esortazione a riconoscere che ogni lettura, anche la più elevata, è storicamente situata e che il compito della critica consiste proprio nel ricondurre le forme alla loro genesi storica.

Pertanto, analogamente a quanto si legge in Giacomo Debenedetti, che aveva visto in Pirandello lo scrittore della dissoluzione dell'io moderno, Sciascia accoglie l'idea della frantumazione identitaria, ma ne sottolinea l'origine storica e culturale, radicata in una Sicilia in cui l'individuo è costretto a vivere sotto il segno della maschera, della dissimulazione e del sospetto. Non a caso, egli scrive che in Pirandello *la maschera non è un*

[24] IVI, p. 21.

espediente teatrale, ma una necessità sociale,[25] formula che chiarisce il nesso profondo tra poetica e contesto. In questo quadro si inserisce, quindi, la consonanza con le osservazioni di Cajumi sul carattere tragico e antiretorico dello scrittore agrigentino: Pirandello, secondo Sciascia, rifiuta ogni consolazione identitaria e ogni soluzione pacificata, fino a trasformare la Sicilia in una metafora universale della crisi dell'uomo moderno. È in questo senso che egli può affermare che Pirandello *ha portato la Sicilia fuori dalla Sicilia, facendone una chiave del mondo*,[26] riconoscendogli il merito di avere sottratto l'isola a ogni chiusura localistica per farne un paradigma conoscitivo. Oltre al lavoro di critica di Leonardo Sciascia, quello rivolto a Luigi Pirandello da parte di figure come Arrigo Cajumi, Adriano Tilgher ed Emilio D'Amico offre un quadro complesso e sfaccettato della ricezione della sua opera, evidenziando non solo le lodi ma anche i dubbi e le riserve che hanno accompagnato la carriera di Pirandello.

Cajumi, in particolare, nel 1926, tracciava una parabola critica che preannunciava il declino della fortuna di Pirandello, affermando che la sua arte era "stanca". Questo giudizio, sebbene intriso di pessimismo, mette in luce l'idea che la fama di Pirandello fosse il frutto di un'epoca di entusiasmo, destinata a svanire.

Cajumi non si limitava a esprimere una semplice opinione negativa; la sua analisi suggeriva una profonda riflessione sul fenomeno della popolarità, che, a suo avviso, nascondeva una superficialità nella ricezione delle opere pirandelliane. Secondo Cajumi, l'entusiasmo che circondava Pirandello era destinato a trasformarsi in indifferenza, un processo che già era in atto e che avrebbe condotto a una perdita di risonanza critica. Nella sua visione, la crescente popolarità di Pirandello non era un segno di vitalità, ma piuttosto un segnale di un'imminente disillusione.

Adriano Tilgher, dal canto suo, si univa a Cajumi nel mettere in discussione la genuinità di questo successo. In un contesto in cui i lavori di Pirandello venivano ripresi e analizzati con fervore, il critico evidenziava il rischio di

[25] Ivi, p. 48.
[26] Ivi, p. 72.

una ricezione distorta, in cui il pubblico, attratto dall'apparente complessità delle opere, finiva per "fingere di capire". Questa dinamica è paragonabile a quanto accade quando il pubblico si accosta a opere teatrali come "Amleto"; il desiderio di sentirsi parte di un'intelligenza collettiva porta a una superficialità che, secondo Tilgher, sminuisce il valore intrinseco dell'opera.

Emilio D'Amico, infine, aggiungeva un ulteriore livello di analisi, sostenendo che la popolarità di Pirandello avesse generato un paradosso: mentre il pubblico si avvicinava alle sue opere con una certa reverenza, la comprensione profonda e critica ne risultava compromessa. D'Amico richiamava l'attenzione sulla necessità di distinguere tra una popolarità superficiale e una vera riuscita artistica, sottolineando che il pubblico spesso si limitava ad apprezzare l'aspetto esteriore delle opere, senza una reale comprensione del loro significato più profondo.

Questa critica all'opera di Pirandello, dunque, non è solo una valutazione della sua arte, ma un'analisi delle dinamiche sociali e culturali che influenzano la ricezione letteraria. Essa mette in evidenza come la popolarità possa, paradossalmente, portare a una sorta di isolamento critico, dove il successo esteriore non corrisponde a una vera e propria connessione intellettuale con l'opera. La riflessione di Cajumi, Tilgher e D'Amico invitavano a interrogarsi non solo sulla qualità delle opere di Pirandello, ma anche sulle modalità attraverso cui il pubblico e la critica si relazionano con l'arte, evidenziando il rischio di una ricezione che svilisce la profondità e la complessità del messaggio dell'autore.

In sintesi, la critica nei confronti di Pirandello non si limita a una semplice condanna, ma si sviluppa in un dibattito ricco e articolato, che continua a sollevare interrogativi sulla natura della popolarità, sulla comprensione dell'arte e sul ruolo del critico nella mediazione di questo rapporto. La ricezione delle opere pirandelliane, quindi, diventa occasione per un dibattito più ampio sulla cultura coeva e sul suo pubblico.

Di contro, Adriano Tilgher offre una lettura più profonda e complessa del "pirandellismo", evidenziando la capacità di Pirandello di rispondere alle sfide del suo tempo attraverso una scrittura che incorpora la relatività e l'indeterminatezza della condizione umana. Tilgher riconosce in Pirandello non solo un innovatore della forma teatrale, ma anche un pensatore che esplora le contraddizioni dell'esistenza attraverso il suo personale "polo letterario". La sua critica, tuttavia, non è esente da ambiguità, poiché si interroga sulla natura stessa del "pirandellismo" e su come esso possa essere interpretato all'interno di un contesto socioculturale più ampio.

L'epistolario tra Pirandello e Tilgher offre una prospettiva unica sul dialogo critico che si sviluppa tra i due autori, rivelando non solo le preoccupazioni artistiche e intellettuali di Pirandello, ma anche la profonda analisi critica di Tilgher. Le lettere, infatti, sono testimonianza di un rapporto intellettuale ricco e complesso, in cui si intrecciano rispetto reciproco e differenze di pensiero: Pirandello riconosce a Tilgher il merito di aver individuato una chiave critica capace di conferire unità teorica alla sua produzione; tuttavia, al tempo stesso, lascia trasparire una certa inquietudine rispetto al rischio di trasformare la propria opera in un sistema filosofico rigido e astratto.

In una celebre lettera indirizzata a Tilgher, Pirandello scrive:

> «Lei è il solo che mi abbia veramente compreso.»[27]

Questa affermazione testimonia l'importanza che la lettura tilgheriana ebbe per la fortuna critica di Pirandello, contribuendo in maniera decisiva alla diffusione dell'interpretazione fondata sul dualismo tra Vita e Forma. Tilgher riuscì infatti a sistematizzare teoricamente motivi già presenti nell'opera pirandelliana, trasformandoli in una vera e propria categoria filosofica capace di spiegare unitariamente il teatro, le novelle e i romanzi dello scrittore siciliano.

[27] Luigi Pirandello, lettera ad Adriano Tilgher del 20 giugno 1923, in Sarah Zappulla Muscarà (a cura di), *Carteggi pirandelliani*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, p. 214.

Tuttavia, l'epistolario mostra anche la cautela con cui Pirandello guardava alla tendenza della critica a irrigidire la sua opera entro formule interpretative definitive. In un'altra lettera, infatti, lo scrittore afferma:

> «Io non ho mai voluto costruire una filosofia.»[28]

Questa precisazione appare fondamentale perché anticipa molte delle successive revisioni critiche della lettura tilgheriana, comprese quelle di Leonardo Sciascia e di Antonio Gramsci. Entrambi, pur riconoscendo la centralità della formula vita-forma, ne contestano il carattere assoluto e metafisico, insistendo invece sulla matrice storica, antropologica e sociale dell'universo pirandelliano.

Il dialogo epistolare tra Pirandello e Tilgher assume dunque un valore decisivo non soltanto sul piano biografico, ma anche nella storia della critica letteraria italiana del Novecento. Esso documenta infatti il passaggio attraverso cui l'opera pirandelliana viene progressivamente trasformata da esperienza narrativa e teatrale complessa in un sistema teorico coerente, destinato a influenzare profondamente la ricezione successiva dello scrittore.

Tilgher, con la sua visione filosofica e drammatica, riconosce in Pirandello la capacità di anticipare le evoluzioni artistiche europee, ponendo la sua opera come un punto di riferimento per l'arte contemporanea. La sua dottrina del divenire si oppone a ogni visione statica dell'essere, facendo emergere una pluralità di morali e verità che riflettono la caoticità della vita. Questo approccio si traduce in un'analisi critica che va oltre la superficie delle opere di Pirandello, esplorando le profondità della sua ricerca artistica e filosofica.

La complessità del pensiero di Pirandello, col suo "io" scisso e la sua capacità di esaminare le contraddizioni umane, trova in Tilgher un sostenitore che, pur con le sue riserve, riesce a cogliere la ricchezza di una scrittura che esplora il dramma della vita e la fragilità dell'individuo. La

[28] Ivi, pag. 229

dialettica tra Forma e Vita, centrale nel pensiero di entrambi, diventa il fulcro di un confronto che si estende oltre le singole opere, toccando temi di grande attualità come la ricerca di identità e la crisi dei valori.

Tuttavia, l'amicizia intellettuale tra i due viene messa a dura prova da divergenze politiche, in particolare con l'adesione di Pirandello al regime fascista, mentre Tilgher si schiera con l'antifascismo. Questo conflitto non segna solo una frattura personale, ma evidenzia anche le tensioni di un'epoca in cui l'arte e la politica si intrecciano in modi complessi e spesso traumatici. La letteratura, in questo contesto, si presenta non solo come rifugio, ma anche come terreno di scontro e di dialogo, in cui le idee di libertà, verità e identità vengono continuamente messe in discussione.

«Pirandello si riconobbe nella formula di Tilgher e insieme ne restò prigioniero.»[29] Se da un lato Adriano Tilgher ebbe il merito di individuare nel dualismo tra Vita e Forma una chiave interpretativa capace di conferire unità teorica all'opera pirandelliana, dall'altro tale formula finì progressivamente per irrigidire la ricchezza e la problematicità della poetica di Pirandello entro uno schema filosofico troppo compatto. Pirandello riconobbe nella lettura tilgheriana aspetti autentici della propria visione artistica, ma al tempo stesso avvertì il rischio di essere identificato esclusivamente con quella costruzione teorica. In questo senso, il rapporto tra i due appare segnato da una tensione profonda tra adesione e distanza: Tilgher contribuì in maniera decisiva alla fortuna critica di Pirandello, ma trasformò anche il "pirandellismo" in una categoria interpretativa destinata, negli anni successivi, a essere rivista e storicizzata da critici com Sciascia.

L'immagine di Pirandello che emerge dal pensiero di Sciascia, è quella di un autore complesso e sfaccettato, la cui opera continua a stimolare riflessioni e dibattiti. La relazione tra Sciascia e Pirandello non è semplicemente quella di un allievo verso un maestro, ma piuttosto un dialogo critico in cui si intrecciano riconoscimenti, rivalità e tentativi di superamento. Sciascia, attraverso la sua scrittura, si propone di rielaborare

[29] Leonardo Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1953, p. 57.

le angosce pirandelliane in una chiave che mira a rendere il mondo più comprensibile e giusto, affrontando le complessità della vita con una razionalità che cerca di andare oltre il relativismo pirandelliano.

Laddove Pirandello accetta fino in fondo la dissoluzione dell'identità e sospende il giudizio morale, egli continua a interrogarsi sulla possibilità di una responsabilità civile, pur nella consapevolezza della fragilità della verità. Se Pirandello tende a mettere in scena l'impossibilità di raggiungere una verità unica e definitiva, Sciascia appare invece sempre più interessato alla sua ricerca della verità in senso storico e morale, soprattutto in relazione ai problemi politici e sociali della contemporaneità. Come ha osservato Massimo Onofri, ciò che distingue profondamente Sciascia da Pirandello è la permanenza di una fiducia, seppur problematica e mai dogmatica, nella possibilità di una verità storica. [30]Se l'autore agrigentino porta alle estreme conseguenze la crisi moderna dell'identità e della conoscenza, Sciascia continua invece a interrogare la realtà nella convinzione che la ragione possa ancora esercitare una funzione critica e conoscitiva. Questo elemento costituisce uno dei nodi centrali del confronto tra i due autori.

In questa tensione tra adesione e superamento si colloca il senso più profondo del saggio, che si configura non solo come studio critico, ma come esercizio di filiazione intellettuale.

Nel quadro di questa tradizione critico-letteraria siciliana, Pirandello e Verga rappresentano per Sciascia due antecedenti fondamentali e insieme divergenti, attraverso i quali si articola una genealogia della sicilianità intesa come problema morale e conoscitivo. Se Verga incarna, come sopracitato, agli occhi di Sciascia, il momento della scoperta tragica della legge impersonale che governa la società, Pirandello ne rappresenta invece la crisi irreversibile, il punto in cui ogni ordine si frantuma nella molteplicità delle prospettive.

[30] Massimo. Onofri, *Leonardo Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 52-58.

Nel saggio sciasciano qui considerato, quindi, la riflessione su Pirandello e Verga si costruisce implicitamente come una presa di posizione critica nei confronti della lettura filosofica di Adriano Tilgher, e più in generale come un tentativo di restituire alla letteratura siciliana una profondità storico-antropologica che eccede ogni schema astratto.

In altre parole, quindi, Sciascia si colloca in una posizione intermedia ma non conciliativa tra Verga e Pirandello, e al tempo stesso opera una revisione sostanziale del paradigma tilgheriano della contrapposizione tra *vita e forma.*

Tilgher, come è noto, aveva individuato nel dualismo *vita-forma* il nucleo teorico dell'opera pirandelliana, leggendo in essa l'opposizione tra il flusso vitale, incessante e caotico, e le strutture formali che lo irrigidiscono in costruzioni sociali e psicologiche.

«Dualismo della Vita e della Forma o Costruzione: necessità per la *vita* di calarsi in una *forma* ed impossibilità di esaurirvisi: ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello e le conferisce una ferrea unità e organicità di visione.» [31] Questa è probabilmente la formulazione più celebre del paradigma "vita-forma". È il punto teorico da cui partire per mostrare come Sciascia ne ridimensioni il valore filosofico assoluto, riconducendolo invece a una precisa matrice storico-antropologica siciliana. Riguardo a questo, Tilgher universalizza il conflitto pirandelliano trasformandolo in una legge generale dell'esistenza: «L'eterno dissidio fra Vita e Forma è l'origine dell'inquietudine che prima o poi si manifesta in ogni prodotto della vita.» [32] È esattamente il punto che puoi mettere in tensione con Sciascia: per quest'ultimo, quell'"inquietudine" non è universale, ma storicamente prodotta da una determinata civiltà e da specifiche forme di vita siciliane. Tilgher, quindi, interpreta la crisi pirandelliana come tragedia metafisica della coscienza moderna, come commenta riguardo l'opera dell'Enrico IV: «La tragedia di Enrico IV è la

[31] Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923 (2ª ed. accresciuta), p. 195.
[32] Adriano Tilgher, *Il teatro di Luigi Pirandello*, Venezia, Marsilio, 1993 (ripr. dell'edizione del 1923), p. 91.

tragedia della vita in forma esemplare: doversi necessariamente dare forma e non potersene contentare.»

[33]Sciascia non nega esplicitamente la validità di questa formula, ma ne mette in discussione il carattere originario e fondativo: essa non è, nella sua prospettiva, una categoria filosofica primaria, bensì il risultato di una determinata esperienza storica e culturale. Pirandello non elabora dunque un sistema, ma esprime — spesso inconsapevolmente — una condizione esistenziale radicata nella realtà siciliana, e più precisamente in una cultura popolare segnata da contraddizioni profonde, da un individualismo esasperato e da una tensione continua tra autenticità e rappresentazione.

È qui che si inserisce ancora il confronto con Verga, che per Sciascia rappresenta una sorta di origine. Verga è colui che per primo porta alla luce la struttura profonda della società siciliana, individuando in essa un sistema di valori e di comportamenti dominato da forze elementari e insieme storicamente determinate: la roba, l'onore, la vendetta, "*l'amor proprio"*. Quest'ultimo, in particolare, viene descritto da Sciascia come una categoria decisiva, quasi una chiave interpretativa dell'intera antropologia siciliana, già intuita da Verga come *ignota regione dell'amor proprio*.[34] In Verga, tuttavia, questa dimensione resta ancora inscritta in un orizzonte oggettivo e sociale: i personaggi agiscono entro un sistema di necessità che li trascende, e la loro tragedia si configura come una tragedia *antica,* fondata su determinazioni materiali e collettive.

Pirandello, invece, opera uno slittamento decisivo: la medesima materia antropologica viene interiorizzata e trasformata in problema di coscienza. La tragedia non è più quella dei rapporti sociali, ma quella dell'identità individuale; non è più esterna, ma interna. Sciascia chiarisce questo passaggio attraverso il celebre esempio citato precedentemente dello *strappo nel cielo di carta*, che segna la differenza tra tragedia antica e moderna: mentre in Verga il conflitto si svolge entro un ordine ancora

[33] Adriano Tilgher, *La scena e la vita. Nuovi studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1925, p. 143.
[34] Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano, 2ª ed., 11 settembre 1996, p. 22.

compatto, in Pirandello esso *nasce dalla frattura stessa della rappresentazione, dal venir meno di ogni certezza ontologica.*[35] L'individuo pirandelliano non è semplicemente oppresso dalla società, ma è scisso, moltiplicato, reso instabile da una coscienza che non riesce più a coincidere con sé stessa.

In questo quadro, la formula tilgheriana di "Vita e Forma" appare a Sciascia come una sintesi efficace ma riduttiva: essa coglie il fenomeno, ma non ne spiega la genesi. Ciò che Tilgher interpreta come opposizione metafisica è in realtà, per Sciascia, il riflesso di una condizione storica specifica, che affonda le sue radici nella storia della Sicilia e nella sua peculiare stratificazione culturale.

La dialettica tra vita e forma, tra autenticità e costruzione, non è un dato universale astratto, ma il prodotto di un contesto in cui le istituzioni sociali appaiono insieme necessarie e artificiali, e in cui l'individuo sviluppa una coscienza acuta della propria alienazione.

Approfondendo il concetto già introdotto, concentriamoci allora sul confronto tra Adriano Tilgher e Luigi Pirandello riguardo alla dicotomia"vita/forma" per come viene ripreso da Leonardo Sciascia nel saggio *Pirandello e la Sicilia*. Tale confronto si configura come il punto in cui convergono tre differenti prospettive: la sistematizzazione filosofica del critico, la rappresentazione esistenziale dell'autore e la rilettura storico-morale proposta dallo scrittore .

Sciascia, infatti, non si limita a registrare il dibattito: lo mette in crisi dall'interno, mostrando come la categoria tilgheriana, pur feconda, rischi di trasformarsi essa stessa in "forma", cioè in un irrigidimento di ciò che in Pirandello resta irriducibilmente mobile.

Nel testo, Sciascia ricostruisce con precisione il punto di partenza tilgheriano, cioè la formulazione netta dell'opposizione tra vita e forma, che il critico individua come nucleo dell'opera pirandelliana:

[35] Ivi, p.22-23.

> Da una parte il flusso della Vita cieca muta oscura eternamente rinnovantesi di momento in momento; dall'altra un mondo di Forme cristallizzate.[36]

Questa definizione, così chiara e decisa, individua certamente un aspetto autentico del teatro di Pirandello; tuttavia, proprio per la sua nettezza, rivela anche un limite: quello di voler racchiudere in uno schema qualcosa che, nell'esperienza artistica, si manifesta invece come una tensione complessa, mai del tutto risolvibile e sempre aperta a nuove problematiche.

Sciascia insiste infatti sul fatto che Tilgher, pur avendo individuato il problema, non riesce a coglierne la radice storica e culturale. Qui si colloca il punto decisivo dello scarto tra Pirandello e il suo interprete: mentre Tilgher costruisce una teoria, Pirandello mette in scena una condizione. Il conflitto tra vita e forma non è per lui un principio filosofico, ma una esperienza incarnata nei personaggi, nella loro crisi di identità, nella loro impossibilità di coincidere con una definizione stabile.

In questo senso, lo scambio epistolare tra Tilgher e Pirandello – pur non sempre riportato in forma diretta, ma rievocato criticamente da Sciascia – va inteso come un confronto implicito tra due modi di intendere la letteratura: da un lato la volontà di ridurre l'opera a sistema, dall'altro il rifiuto di ogni sistemazione definitiva. Pirandello non si riconosce nella costruzione tilgheriana proprio perché essa tende a fissare ciò che nella sua opera è continuamente in movimento. La forma, che nei suoi drammi appare come maschera, convenzione, identità imposta, riemerge qui sotto forma di interpretazione critica: è come se Tilgher, nel tentativo di spiegare Pirandello, si facesse piradelliano.

Sciascia, da parte sua, compie un passo ulteriore: sottrae la dicotomia vita-forma al piano puramente estetico e la riporta dentro una dimensione storica e civile. La forma non è più soltanto struttura mentale o convenzione

[36] IVI, p.21

sociale neutra, ma diventa dispositivo di potere, costruzione che può occultare la verità. In questo senso, la riflessione pirandelliana si intreccia con una più ampia indagine sulla menzogna e sul conformismo. Come Sciascia afferma altrove, *il potere non ha rapporto che con la menzogna*[37]*:* la forma, dunque, non è solo ciò che organizza la realtà, ma anche ciò che la falsifica, la rende opaca, la sottrae alla comprensione critica.

È qui che il discorso si amplia oltre Pirandello. La crisi dell'identità, che nei suoi personaggi si manifesta come frantumazione dell'io, diventa in Sciascia sintomo di una crisi più generale: quella di una società in cui le forme – politiche, linguistiche, istituzionali – tendono a sostituirsi alla realtà. La vita, allora, non coincide più semplicemente con il flusso vitale contrapposto alla rigidità delle convenzioni, ma diventa ricerca della verità contro le costruzioni fittizie. In questo senso, la lezione pirandelliana viene radicalizzata: non si tratta più solo di smascherare le illusioni dell'io, ma di smascherare i dispositivi attraverso cui una società intera produce e legittima le proprie illusioni.

Il contributo più originale di Sciascia consiste proprio in questa trasformazione del problema. Egli rifiuta tanto la riduzione filosofica di Tilgher quanto una lettura puramente estetica, insistendo invece sulla necessità di interrogare i testi a partire dalle domande del presente. Rileggere Pirandello per Sciascia significa dunque non cercare in lui una teoria compiuta, ma utilizzare la sua opera come strumento per comprendere le contraddizioni contemporanee. Come osserva Casalino in un saggio intitolato *Scomporre la realtà*, *Lo sguardo inquieto di Leonardo Sciascia* sull'Italia degli anni Settanta e Ottanta*, leggere un autore implica evitare di trasformarlo in un "monumento", mantenendolo invece dentro un dialogo critico aperto*.[38]

In questa prospettiva, la dialettica vita-forma si rivela ancora attuale. Nella modernità avanzata, le forme assumono la configurazione di sistemi

[37] L. Sciascia, *E la verità fu come la menzogna*, in *La palma va a Nord* a cura di Valter Vecellio, Gammalibri, Milano, 1982, p. 167
[38] Leonardo Casalino, *Scomporre la realtà*, *Lo sguardo inquieto di Leonardo Sciascia sull'Italia degli anni Settanta e Ottanta,* Tracce , Pescara, 2013, p. 11

complessi – apparati mediatici, strutture burocratiche, linguaggi tecnici – che tendono a produrre realtà e a orientare la percezione collettiva. La vita rischia allora di essere completamente assorbita, trasformata in simulazione. Sciascia coglie questo rischio quando descrive

> *una realtà che si impone con tale forza da spegnere il pensiero critico, generando un conformismo più sottile e pervasivo di quello esplicito*.[39]

In tale contesto, la tensione pirandelliana tra vita e forma non si esaurisce, ma si radicalizza: diventa conflitto tra verità e rappresentazione, tra esperienza e costruzione, tra individuo e sistema.

Si può dunque concludere che il confronto tra Tilgher, Pirandello e Sciascia non riguarda semplicemente una questione interpretativa, ma investe il modo stesso di intendere la relazione tra realtà e rappresentazione. Tilgher tenta di dare forma teorica a tale relazione; Pirandello ne mette in scena l'irriducibile drammaticità; Sciascia, infine, ne svela le implicazioni storiche ed etiche, mostrando come ogni forma possa diventare strumento di mistificazione e come la vita, intesa come ricerca della verità, debba continuamente confrontarsi con questo rischio. La dialettica vita-forma resta così una tensione aperta, mai risolta, che attraversa la letteratura e la storia e che continua a interrogare il presente.

Sciascia, quindi, assume da Pirandello la consapevolezza della crisi della verità e dell'identità. Tuttavia,

> *egli mantiene aperta la domanda etica, interrogandosi sulla possibilità di una giustizia che, pur sapendo di non potersi fondare su certezze assolute, non rinunci a esercitarsi come forma di responsabilità civile.*[40]

[39] Ivi, p.18-19
[40] Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 201-215.

Per descrivere il suo rapporto con Pirandello, Sciascia utilizza dunque questa espressione: *pirandellismo di natura*[41]*,*con la quale vuole indicare la sensazione che la realtà sociale e culturale della Sicilia incarni spontaneamente le dinamiche psicologiche e morali descritte nelle opere pirandelliane.

In altre parole, per Sciascia il pirandellismo non rappresenta soltanto una teoria letteraria o una corrente critica, ma una condizione quasi naturale della vita quotidiana nell'isola. Secondo Sciascia, chi cresce in Sicilia si trova spesso immerso in una realtà caratterizzata da una complessa rete di convenzioni sociali, di ruoli e di maschere. Gli individui tendono ad adattare il proprio comportamento alle aspettative dell'ambiente in cui vivono, modificando la propria identità a seconda delle circostanze. In questo contesto, la distinzione tra ciò che è autentico e ciò che è rappresentato diventa sempre più difficile da stabilire. È proprio questa dimensione ambigua della vita sociale che Sciascia riconosce come uno degli elementi centrali della poetica pirandelliana.

Nelle opere di Pirandello, infatti, come si è già scritto, l'individuo appare spesso intrappolato in una serie di ruoli che gli impediscono di esprimere pienamente la propria autenticità. Le maschere sociali diventano così strumenti attraverso cui la società impone agli individui un'identità che spesso non corrisponde alla loro vera natura. Sciascia riconosce nella rappresentazione pirandelliana una straordinaria capacità di cogliere questi meccanismi profondi della vita sociale. Per questo motivo egli parla di pirandellismo di natura: non perché gli abitanti della Sicilia imitino consapevolmente i personaggi di Pirandello, ma perché la realtà stessa dell'isola sembra produrre spontaneamente quelle situazioni di ambiguità e di conflitto tra identità e ruolo sociale che lo scrittore agrigentino ha saputo descrivere con grande lucidità.

Il pirandellismo di natura, infine, rappresenta per Sciascia sia un punto di partenza sia un limite da superare. Esso costituisce una chiave interpretativa

[41] LEONARDO SCIASCIA, *Cruciverba,* Torino, Einaudi, 1983, p. 35.

fondamentale per comprendere alcune caratteristiche profonde della società siciliana, ma allo stesso tempo non può diventare una giustificazione per accettare passivamente la relatività della verità.

> La letteratura deve invece mantenere una funzione critica, capace di interrogare la realtà e di smascherare le ambiguità che la attraversano.[42]

Capitolo 1.2 - Sciascia lettore di Pirandello

Iniziamo adesso a tracciare l'immagine del Pirandello attraverso il commento di Sciascia. Quest'ultimo ha spesso considerato Pirandello un punto di riferimento fondamentale, ma al contempo ha sviluppato un atteggiamento critico nei suoi confronti.

Come abbiamo visto, la critica di Sciascia a Pirandello si sviluppa attorno ai concetti di "forma- vita" e "fissità della vita". Pirandello esplora la complessità dell'identità e la fluidità della verità attraverso le sue opere. Sciascia concentra la sua lettura sulle contraddizioni e sulle rigidità della società, suggerendo l'idea che l'arte non deve solo riflettere le incertezze esistenziali, ma anche interrogarsi sulle strutture sociali che determinano le esistenze degli individui. Il saggio di Leonardo Sciascia *Pirandello e il pirandellismo* occupa una posizione peculiare nella storia della critica pirandelliana novecentesca, poiché non si propone come una interpretazione sistematica dell'opera di Luigi Pirandello, ma come una riflessione critica sulla storia stessa delle interpretazioni, e in particolare sulla genesi e sugli effetti di ciò che viene comunemente designato come "pirandellismo".

Fin dalle prime pagine, Sciascia mette in discussione l'idea, largamente diffusa nella critica militante del Primo dopoguerra, secondo cui la svolta teatrale pirandelliana rappresenterebbe un mutamento radicale e improvviso rispetto alla produzione narrativa precedente. Al contrario, egli insiste sulla continuità profonda tra novelle, romanzi e teatro, sostenendo che *il mondo pirandelliano fosse già interamente costituito prima dell'affermazione*

[42] LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano, 2ª ed., 11 settembre 1996, p. 84.

scenica degli anni Venti.[43] La fortuna teatrale non avrebbe dunque creato Pirandello, ma ne avrebbe semmai alterato la percezione, imponendo una griglia interpretativa semplificatrice.

Questi elementi sono sicuramente presenti nell'opera pirandelliana; ma Sciascia, come mostreremo, li mette al centro della sua lettura critica. Lo scrittore racalmutese , inoltre, discute circa una delle più celebri prospettive pirandelliane, quella drammaturgica del reale: l'idea che la vita sia una rappresentazione, una sorta di palcoscenico dove gli individui recitano ruoli prestabiliti. In questo contesto, il concetto di "forma vita" si esprime in una maschera che nasconde la vera essenza dell'individuo. Sciascia critica quest'approccio in quanto rischia, a suo parere, di portare a una stagnazione del pensiero e a una fissità della vita stessa. Pur riconoscendone l'altissimo valore critico, Sciascia osserva come anche Debenedetti, in alcune delle sue pagine più celebri su Pirandello, finisca per muoversi entro l'orizzonte concettuale tracciato da Tilgher. La sostituzione del binomio "Vita-Forma" con quello di "Creatura-Personaggio" non rappresenterebbe una vera rottura, ma piuttosto una *variante lessicale della medesima struttura interpretativa.*[44]

Questo dato è particolarmente significativo: dimostra quanto profondamente il pirandellismo abbia influito sulla tradizione critica, al punto da condizionare anche letture raffinatissime e consapevoli. Sciascia individua qui uno dei successi e, insieme, uno dei fallimenti della critica tilgheriana: *aver reso quasi impossibile una lettura di Pirandello che non passi attraverso quei "filosofici occhiali"*.[45]

Per Sciascia, la vera vita è intrinsecamente dinamica e mutevole e non può essere ridotta a ruoli fissi o a schemi prefissati. In questa prospettiva, la riflessione pirandelliana sulle "forme" sociali assume un significato profondamente critico: l'individuo, costretto entro immagini costruite dagli altri, finisce per smarrire la propria autenticità.

---

[43] Leonardo Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Adelphi, Milano 1996, pp. 15-18.
[44] Ivi, pp. 168-171.
[45] Ivi, p. 172.

Sciascia osserva come la "fissità della vita", rappresentata da Pirandello attraverso personaggi imprigionati nelle maschere sociali, rifletta una condizione esistenziale tipica della realtà siciliana. Un esempio particolarmente significativo è quello di Marta Ajala ne *L'esclusa,* condannata dalla società al ruolo della moglie adultera pur essendo innocente. La protagonista viene progressivamente schiacciata dall'immagine che gli altri costruiscono di lei, fino a coincidere, agli occhi della comunità, con la maschera impostale dal pregiudizio collettivo. La vicenda di Marta Ajala costituisce uno degli esempi più evidenti della riflessione pirandelliana sulla violenza delle forme sociali. Come osserva Sciascia, «in Pirandello l'uomo siciliano vive sotto il giudizio degli altri, nella continua rappresentazione di sé». [46]Marta viene infatti esclusa non per una colpa effettiva, ma per l'immagine che la comunità costruisce di lei: la società siciliana descritta da Pirandello appare così dominata dall'ossessione dell'onore, dell'apparenza e del controllo collettivo, elementi che trasformano l'identità individuale in una maschera imposta dall'esterno.

Sciascia individua nell'opera pirandelliana la rappresentazione di una società dominata dall'ossessione dell'onore e dell'apparenza sociale:

> «La Sicilia di Pirandello è una società in cui ciascuno vive sotto lo sguardo degli altri, prigioniero della propria parte.»[47]

La vicenda di Marta Ajala mostra precisamente questa dinamica: la protagonista non viene esclusa per una colpa reale, ma per l'immagine sociale che gli altri elaborano su di lei. In tal senso, la maschera non rappresenta soltanto una categoria astratta dell'esistenza, ma il prodotto concreto di una cultura fondata sul giudizio collettivo, sull'"amor proprio" e sulla continua necessità della rappresentazione sociale. La fissità denunciata da Pirandello assume così, nella lettura di Sciascia, il valore di una critica storica e antropologica della società siciliana.

---

[46] Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, p. 58.
[47] Ivi,p.61.

Questa immobilità diventa, agli occhi di Sciascia, un'analisi critica della società siciliana, dove le convenzioni sociali e le norme culturali soffocano gli individui, impedendo loro di esprimersi autenticamente. Concentrandosi su questo aspetto immobilistico della realtà pirandelliana, Sciascia sembra invitarci a romperne le catene e a cercare una forma di libertà che consenta una vita piena e autentica, come accade nel "Fu Mattia Pascal": il protagonista tenta di liberarsi dalla propria identità anagrafica e sociale per rifondare interamente la propria esistenza. Tuttavia, il tentativo di evasione si rivela fallimentare: Mattia scopre infatti che l'uomo non può vivere al di fuori delle forme che la società gli impone.

A questo proposito, Sciascia osserva:

> «Mattia Pascal crede di liberarsi della vita precedente, ma scopre che senza una forma sociale non si può esistere.»

[48]La vicenda del protagonista diventa così paradigmatica della riflessione pirandelliana sull'identità: la libertà assoluta appare impossibile, poiché ogni individuo è inevitabilmente costretto entro strutture sociali, morali e linguistiche che ne definiscono l'esistenza. Tuttavia, nella lettura di Sciascia, questa condizione non assume soltanto un significato metafisico universale, ma riflette anche una concreta realtà storica e culturale, segnata dal peso del giudizio collettivo e dalla difficoltà di sottrarsi alle convenzioni della società siciliana.

La critica sciasciana diventa così un richiamo a una scrittura che non si accontenta di rappresentare la complessità dell'esistenza, ma che si propone di sfidare le norme e di dare voce a una vita in movimento, a un'esperienza umana che è tutto tranne che prigioniera dello sguardo altrui. Sciascia non si limita quindi a commentare l'opera di Pirandello, ma la critica, ma la interroga problematicamente. È consapevole infatti che eventuali «problemi» che un critico può far emergere attraverso il suo commento non

[48] Ivi, pag. 89.

sono estranei al «vero artista», ma sono anzi formulati come tali da lui stesso:

> Il critico, dunque, pone o propone all'artista dei problemi da risolvere. Meglio: si attende dall'artista che li risolva, e, attendendolo, glieli espone. Glieli espone perché la vita li ha posti a lui ed egli crede che debba porli e li abbia posti all'artista degno di questo nome. […] L'artista non ha certo bisogno di aspettare che il critico glieli formuli, quei problemi, per conoscerli: se è un vero artista, li sperimenta e se li formula da sé. […] Il critico non è l'uccello di Minerva che spiega le ali a sera quando il lavoro della giornata è finito e la gente è andata a letto: è il gabbiano che vola sulle ali del vento e annuncia la tempesta che sale all'orizzonte. [49]

Riprendendo quanto abbiamo detto prima, soffermiamoci sull'interpretazione di Adriano Tilgher.

Secondo il filosofo, Pirandello rappresenta la vita come intrappolata in forme rigide, evidenziandone la "cristallizzazione" in identità e ruoli sociali predefiniti. Questa stasi esistenziale è al centro delle sue opere, dove i personaggi lottano, invano, contro le convenzioni che li imprigionano.

Tilgher riconosce nell'opera pirandelliana la rappresentazione paradigmatica del dramma dell'uomo moderno, lacerato tra la fluidità della vita e la rigidità delle forme sociali e psicologiche. Da questa intuizione nasce la già più volte evocata *dicotomia "Vita – Forma*", elaborata nel saggio del 1922 e destinata a esercitare un'influenza enorme sulla ricezione (e anche sulla poetica) dell'autore.[50]

Secondo Sciascia, tuttavia, proprio la forza e la chiarezza della formula costituirono il suo limite. Ciò che inizialmente era una ipotesi interpretativa, utile a illuminare alcuni nodi dell'opera, si trasformò progressivamente in

---

[49] L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo – Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Opere II, tomo II, Volume II: Inquisizioni - Memorie – Saggi, Tomo II: Saggi letterari, storici e civili, a cura di Paolo Squillacioti, La Nave Argo, Milano, Adelphi Editore, 2019, pp. 22-23.
[50] L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Adelphi, Milano 1996, pp. 45-52.

una categoria totalizzante, applicata indiscriminatamente a testi diversi e storicamente distanti. In questo modo, *Pirandello venne "inchiodato" a una filosofia che rischiava di ridurre la complessità narrativa e drammatica a un meccanismo concettuale astratto.*[51]

Sciascia coglie qui un nodo teorico di grande rilievo filologico: la trasformazione dell'interpretazione in canone, e del canone in norma produttiva, che si ricollega alle teorie critiche di Tilgher.

In merito a questa interpretazione, il saggio dedica ampio spazio al rapporto personale e intellettuale tra Pirandello e Tilgher, ricostruito anche attraverso le lettere inedite pubblicate in appendice. In una prima fase, *Pirandello manifesta una sincera gratitudine nei confronti del critico, riconoscendogli il merito di aver compreso in profondità la sua opera e di averne colto il nucleo problematico.*[52]

Col passare degli anni, tuttavia, il rapporto si deteriora. Tilgher giunge arivendicare esplicitamente la paternità della formula interpretativa, affermando che *essa non si trova nelle opere anteriori al 1922 e che Pirandello l'avrebbe successivamente "adottata", facendola propria*[53]*.* Questa pretesa segna un punto di rottura decisivo: il critico non si limita più a interpretare l'opera, ma finisce per rivendicare un ruolo quasi creativo, configurandosi come il vero artefice del "Pirandello" consegnato alla fama internazionale. Sciascia legge questo conflitto come una tragedia moderna del rapporto autore-critico:

> *Pirandello diventa progressivamente prigioniero dell'immagine che la critica ha costruito di lui, mentre Tilgher, isolato politicamente e culturalmente negli anni del fascismo, reagisce con crescente acrimonia.*[54]

Pirandello, pur riconoscendo il valore della forma come strumento di espressione artistica, tende a enfatizzare l'inevitabilità della crisi identitaria,

---

[51] Ivi, pp. 58-60.
[52] Ivi, pp. 201-203, Appendice: *Lettere inedite di Pirandello a Tilgher*.
[53] Ivi, pp. 96-99.
[54] Ivi, pp. 110-116.

mentre Tilgher propone una visione più critica, suggerendo che la forma dovrebbe servire a liberare, anziché cristallizzare, l'esperienza umana. Leonardo Sciascia, riflettendo su queste argomentazioni, esprime una critica costruttiva sia nei confronti di Pirandello che di Tilgher. Sebbene Sciascia apprezzi la capacità di Pirandello di esplorare la complessità dell'identità e la relatività della verità, egli ritiene che l'approccio dell'autore possa risultare limitante. Sciascia sottolinea che la letteratura non dovrebbe solo riflettere le crisi esistenziali, ma anche interrogarsi sulle strutture sociali e sulle ingiustizie che imprigionano gli individui.

Per quanto riguarda invece, la critica posta a Tilgher, Sciascia ne sottolinea la tendenza a rimanere nella sfera teorica, senza considerare l'impatto sociale della letteratura. Sostiene, inoltre, che l'arte deve avere un ruolo attivo, contribuendo a una comprensione critica della realtà e promuovendo un cambiamento. Così, mentre Tilgher e Pirandello si concentrano sulla dicotomia tra forma e vita, Sciascia invita a trascendere questa opposizione, alla ricerca di una prosa che non solo rappresenti la condizione umana, ma che stimoli anche l'azione e la riflessione critica nel contesto sociale.

Sciascia, critica Pirandello per la sua tendenza a rifugiarsi in un pessimismo che, sebbene profondo, può risultare immobilizzante. L'autore siciliano, nella sua esplorazione della condizione umana, rischia di alimentare una visione fatalistica che non stimola il cambiamento.

In un saggio di Massimo Onofri dal titolo: *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, viene messo in evidenza come Sciascia consideri la letteratura non solo come un esercizio estetico, ma come uno strumento per dare una "notizia" della Sicilia, attraverso esperienze personali e letture.[55] La sua scrittura diventa così un atto di resistenza, un modo per affermare l'importanza della verità e della giustizia in un mondo che spesso le nega. Sciascia scrive: «Non sono un critico di professione e questo libro vuole essere una "notizia" della Sicilia».[56],

[55] MASSIMO ONOFRI, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, 2003, p.150.
[56] LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca Adelphi, 1996, p. 11

evidenziando la sua propensione a utilizzare la letteratura come mezzo per affrontare e analizzare la realtà.

Sciascia desidera non solo comprendere il mondo pirandelliano, ma anche trasformarlo, cercando in altre tradizioni letterarie e filosofiche gli strumenti per affrontare la realtà in modo più incisivo e consapevole. A tal proposito, il suo interesse per autori come Diderot, Manzoni e Voltaire dimostra un impegno nel cercare risposte più dirette e razionali alle domande esistenziali che affliggono l'uomo. La sua scrittura è caratterizzata da un europeismo che si traduce in una prosa chiara e incisiva, capace di esplorare le profonde ingiustizie della società.

Pur riconoscendo il valore di Pirandello, Sciascia si impegna a trovare risposte più pratiche e concrete. La letteratura sciasciana si configura come un esperimento di verità, un tentativo di svelare le menzogne che si celano dietro una facciata di normalità, ponendo interrogativi e sfide, stimolando una riflessione critica.

La sua opera riflette un'analisi della realtà, osservata con occhio distaccato e ironico, che invita il lettore a interrogarsi sulla condizione umana. In questo senso, Sciascia mette in discussione, denunciando le ingiustizie e le contraddizioni che la caratterizzano. La sua scrittura invita un impegno attivo nel cercare di costruire un mondo più giusto e consapevole.

L’opera di Leonardo Sciascia non può essere interpretata esclusivamente entro i confini della dimensione regionale siciliana, poiché essa si sviluppa costantemente in dialogo con il più ampio contesto storico, politico e culturale dell’Italia e dell’Europa del Novecento. Sebbene la Sicilia rappresenti il luogo privilegiato della sua osservazione narrativa e saggistica, essa non costituisce mai un orizzonte chiuso o folkloristico: al contrario, l’isola assume per Sciascia il valore di una metafora storica universale, uno spazio emblematico attraverso cui leggere i meccanismi del potere, della violenza, della giustizia e della costruzione della verità.

In questo senso, la riflessione sciasciana si colloca all'interno di una più ampia tradizione illuminista e razionalista europea, nella quale la letteratura non rappresenta soltanto un esercizio estetico, ma uno strumento di indagine morale e civile. Come ha osservato Massimo Onofri, l'intera opera di Sciascia si fonda sulla convinzione che la scrittura debba intervenire criticamente nella realtà storica, smascherando le forme della menzogna e del potere:

> «Sciascia ha fatto della letteratura uno strumento di verità.»[57]

La centralità della verità costituisce infatti uno dei nuclei fondamentali della poetica sciasciana. Tuttavia, tale ricerca non si traduce mai in una fiducia ingenua nella possibilità di raggiungere una verità assoluta e definitiva; al contrario, essa si configura come una tensione critica continua, alimentata dal dubbio, dalla ragione e dalla necessità di opporsi ai meccanismi della falsificazione ideologica. In ciò emerge con evidenza l'eredità della cultura illuminista francese, che rappresenta uno dei riferimenti più profondi e costanti della formazione intellettuale dello scrittore.

A tale proposito risulta fondamentale il volume curato da Marcello Simonetta, *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, nel quale viene ricostruito il rapporto privilegiato di Sciascia con la tradizione letteraria e filosofica francese. Attraverso autori come Voltaire, Diderot, Montesquieu, Stendhal e Anatole France, Sciascia individua un modello di intellettuale capace di esercitare la ragione come strumento di libertà e di opposizione al potere.

Sciascia stesso dichiara:

> «La Francia è stata per me una patria della ragione.»[58]

Questa affermazione assume un significato particolarmente rilevante perché chiarisce come la cultura francese non costituisca per Sciascia soltanto

---

[57] Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma, Donzelli Editore, 2004, p. 112.
[58] Leonardo Sciascia, a cura di Marcello Simonetta, *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, Milano, La Vita Felice, 1996, p. 27.

un'influenza letteraria, ma una vera e propria educazione morale e intellettuale. La "ragione" evocata dallo scrittore siciliano non coincide infatti con un astratto razionalismo positivistico; essa rappresenta piuttosto un metodo critico, uno strumento di analisi storica e una forma di resistenza civile contro ogni dogmatismo.

Nel pensiero di Sciascia, la lezione illuminista si intreccia costantemente con la riflessione sulla storia italiana del Novecento, segnata dall'esperienza del fascismo, dalla crisi dello Stato democratico, dal terrorismo, dalla mafia e dalle ambiguità del potere politico. Di fronte a tali fenomeni, la letteratura assume il compito di interrogare criticamente la realtà, opponendosi alle semplificazioni ideologiche e alle verità ufficiali.

Non è casuale che Sciascia guardi con particolare interesse alla figura di Voltaire, autore che egli considera un modello esemplare di intellettuale impegnato nella difesa della ragione contro il fanatismo e contro l'arbitrio del potere. Tale influenza emerge in maniera evidente in opere come Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia, riscrittura ironica e disincantata del *Candide* voltairiano.

In questo romanzo, Sciascia trasferisce il modello settecentesco nella Sicilia contemporanea, mostrando come l'ottimismo illuminista si scontri con una realtà storica dominata dalla violenza, dalla corruzione e dalla deformazione della verità. Tuttavia, anche nella disillusione, permane la necessità di esercitare la ragione critica come forma di resistenza morale.

Particolarmente significativa, nel quadro degli studi dedicati al rapporto tra Leonardo Sciascia e la tradizione illuminista, risulta l'analisi proposta da Andrea Schembari nel volume *Il lume del sentimento. Leonardo Sciascia e il Settecento*. L'opera di Schembari si rivela fondamentale perché consente di comprendere come il legame tra Sciascia e l'Illuminismo non possa essere interpretato come una semplice adesione teorica ai principi della ragione settecentesca, ma debba essere letto come una più complessa e problematica postura etica, civile e conoscitiva.

Secondo Schembari, il rapporto di Sciascia con il Settecento europeo nasce innanzitutto dalla necessità di individuare un modello culturale alternativo rispetto alle degenerazioni ideologiche del Novecento. In un secolo segnato dai totalitarismi, dalla crisi della democrazia, dalla manipolazione della verità e dall'ambiguità del potere, Sciascia recupera la lezione illuminista come forma di resistenza morale fondata sull'esercizio critico della ragione.

Schembari osserva infatti:

> «Il Settecento di Sciascia è soprattutto una postura morale.»[59]

Questa definizione assume un'importanza centrale perché chiarisce come l'Illuminismo sciasciano non coincida con un sistema filosofico astratto o dogmatico. Sciascia non recupera il Settecento per proporre una fiducia ingenua nel progresso o nella razionalità assoluta; al contrario, egli individua negli illuministi europei un metodo critico fondato sul dubbio, sulla libertà intellettuale e sull'opposizione a ogni forma di fanatismo ideologico.

Per Schembari, la ragione in Sciascia mantiene sempre una dimensione problematica e antidogmatica:

> «La ragione, in Sciascia, non elimina il dubbio: lo rende più consapevole.»[60]

Questa riflessione permette di cogliere uno degli aspetti più profondi della poetica sciasciana. La ricerca della verità non conduce mai a una certezza definitiva e assoluta, ma implica piuttosto la consapevolezza della complessità del reale e dell'impossibilità di ridurre la storia a interpretazioni semplicistiche. In questo senso, la lezione illuminista viene reinterpretata da Sciascia attraverso una sensibilità moderna e profondamente disincantata.

---

[59] Andrea Schembari, *Il lume del sentimento. Leonardo Sciascia e il Settecento*, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2022, p. 41.
[60] Ivi, pag. 58

Schembari sottolinea inoltre come Sciascia trovi negli illuministi francesi — in particolare in Voltaire, Denis Diderot e Montesquieu — non soltanto modelli letterari, ma esempi di intellettuali capaci di esercitare una funzione critica nei confronti del potere politico e religioso. Ciò che affascina Sciascia è soprattutto la capacità dell'Illuminismo di trasformare la letteratura in uno strumento di intervento civile e di smascheramento delle menzogne istituzionali.

Secondo Schembari:

> «Per Sciascia la letteratura illuministica coincide con una pratica della verità.»[61]

Questa idea attraversa gran parte della produzione narrativa e saggistica dello scrittore siciliano. In opere come Il contesto, Todo modo e L'affaire Moro, la scrittura assume infatti il compito di interrogare criticamente il potere, denunciandone le ambiguità, le manipolazioni e le strategie di mistificazione.

Schembari insiste anche sulla particolare reinterpretazione sciasciana del pensiero voltairiano. Sciascia non guarda a Voltaire come a un simbolo di astratto razionalismo, ma come a un autore capace di coniugare ragione e ironia, lucidità critica e disincanto storico. Proprio l'ironia rappresenta, secondo Schembari, uno degli strumenti fondamentali attraverso cui Sciascia esercita la propria critica della realtà contemporanea.

A questo proposito, il critico afferma:

> «L'ironia sciasciana deriva dalla grande lezione settecentesca: essa non distrugge la verità, ma la difende contro il dogmatismo.»[62]

L'ironia assume quindi una funzione profondamente etica e conoscitiva. Attraverso di essa, Sciascia riesce a mettere in discussione le verità ufficiali

[61] Ivi, pag. 73
[62] Ivi, pag.81

senza sostituirle con nuove forme di assolutismo ideologico. La scrittura diventa così uno spazio di libertà critica, nel quale la ragione può esercitarsi senza trasformarsi in imposizione autoritaria.

Un ulteriore elemento evidenziato da Schembari riguarda il rapporto tra Illuminismo e sentimento nell'opera di Sciascia. Il titolo stesso del volume — *Il lume del sentimento* — suggerisce infatti la volontà di superare una lettura puramente razionalistica dello scrittore siciliano. Secondo il critico, la ragione sciasciana non è mai fredda o astratta, ma mantiene sempre una profonda tensione morale e umana.

Schembari scrive:

> «In Sciascia il sentimento non si oppone alla ragione, ma ne costituisce il necessario completamento etico.»

[63]Questa prospettiva permette di comprendere meglio anche l'attenzione di Sciascia per le vittime della storia, per gli esclusi e per coloro che vengono schiacciati dai meccanismi del potere. La sua adesione all'Illuminismo non si traduce dunque in un distacco elitario dalla realtà umana, ma in una partecipazione civile fondata sulla pietà, sulla giustizia e sulla responsabilità morale.

La riflessione di Schembari contribuisce inoltre a collocare Sciascia all'interno di una tradizione culturale europea che supera i confini della semplice "sicilianità". Sebbene la Sicilia rimanga il luogo privilegiato della sua osservazione narrativa, lo scrittore interpreta costantemente la realtà isolana alla luce di categorie storiche e filosofiche di respiro europeo. In questo senso, il recupero dell'Illuminismo consente a Sciascia di trasformare la Sicilia in una metafora universale delle contraddizioni moderne, rendendo la sua opera profondamente attuale anche nel contesto contemporaneo.

[63] Ivi, pag.96

Il legame con la cultura illuminista emerge anche nella concezione della letteratura come spazio di libertà civile. Per Sciascia, infatti, lo scrittore non può limitarsi a rappresentare passivamente la realtà, ma deve assumere una funzione critica e testimoniale. La scrittura diventa così uno strumento di opposizione contro ogni forma di oppressione e di mistificazione ideologica.

Tale prospettiva appare evidente in opere come *Il contesto, Todo modo* e *L'affaire Moro*, nelle quali la riflessione politica si intreccia costantemente con l'analisi dei meccanismi della verità e della menzogna. In questi testi, il potere appare spesso fondato sulla manipolazione delle informazioni e sulla costruzione di simulacri ideologici che impediscono l'accesso alla verità.

La stessa attenzione di Sciascia per il tema del simulacro si collega profondamente alla tradizione illuminista e alla sua critica delle false rappresentazioni del potere. In questo senso, la riflessione sciasciana dialoga indirettamente anche con la modernità filosofica contemporanea, anticipando alcune problematiche relative alla crisi della verità e alla sostituzione del reale con la rappresentazione.

Nella riflessione di Leonardo Sciascia, il concetto di simulacro si lega profondamente alla crisi della verità nella modernità e alla trasformazione della realtà in rappresentazione artificiale. Tale prospettiva, influenzata anche dalla lezione ironica e disincantata di Anatole France, conduce Sciascia a interpretare il potere contemporaneo come una struttura fondata sulla manipolazione delle immagini, delle versioni ufficiali e delle identità pubbliche. La realtà viene progressivamente sostituita da costruzioni simboliche che finiscono per apparire più credibili del reale stesso: il simulacro diventa dunque una forma di mistificazione attraverso cui il potere organizza il consenso e neutralizza la possibilità della verità.

Questa stessa dinamica riemerge, seppure in forme differenti e radicalizzate, nell'opera di Pier Paolo Pasolini, in particolare nel romanzo incompiuto Petrolio. In *Petrolio*, Pasolini descrive una società dominata

dalla perdita dell'autenticità e dalla sostituzione della vita concreta con un universo artificiale di immagini, consumi e identità fittizie. Il potere economico e politico agisce attraverso la produzione di simulacri sociali che svuotano l'individuo della propria verità storica e antropologica.

A questo proposito, risulta particolarmente significativa una riflessione presente nel romanzo:

> «Tutto era diventato rappresentazione di qualcos'altro.»[64]

In questa prospettiva, la realtà non possiede più consistenza autonoma, ma si riduce a una continua sovrapposizione di immagini e costruzioni artificiali. Il simulacro pasoliniano coincide così con la dissoluzione del reale nella società neocapitalistica e consumistica, dove anche l'identità individuale viene trasformata in prodotto e in maschera.

Un altro passaggio particolarmente rilevante per il tema del simulacro è il seguente:

> «Il potere non aveva più bisogno della verità: gli bastavano i segni della verità.»[65]

Questa osservazione anticipa in modo sorprendente molte riflessioni successive sulla società dell'immagine e sulla crisi contemporanea del reale. In Pasolini, come in Sciascia, il simulacro non rappresenta soltanto una categoria estetica o filosofica, ma una concreta strategia del potere moderno, capace di sostituire la verità con la sua messa in scena.

Tuttavia, mentre Sciascia mantiene ancora una fiducia illuministica nella possibilità della ragione critica e della letteratura come strumenti di smascheramento, Pasolini appare molto più pessimista: in *Petrolio* il dominio del simulacro sembra ormai totalizzante, al punto da rendere quasi impossibile distinguere tra autenticità e rappresentazione. La società contemporanea viene così descritta come uno spazio in cui il potere agisce

[64] Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 214.

[65] Ivi, pag. 327

soprattutto attraverso l'omologazione culturale e la produzione di immagini artificiali che cancellano ogni residuo di verità originaria.

In questo senso, il dialogo ideale tra Sciascia e Pasolini permette di cogliere due differenti modalità di interpretare la crisi della modernità italiana: da un lato la razionalità critica e illuminista di Sciascia, ancora orientata verso la ricerca della verità; dall'altro il radicale disincanto pasoliniano, che vede nella civiltà dei consumi il trionfo definitivo del simulacro sulla realtà.

Ritornando alla dimensione europea della cultura di Sciascia, questa emerge inoltre nel suo rapporto con autori come Stendhal e Anatole France, entrambi accomunati da una concezione ironica e disincantata della realtà storica. Sciascia riconosce in questi scrittori una forma di lucidità critica capace di smascherare le ipocrisie sociali e le illusioni ideologiche.

Particolarmente significativa è l'influenza di Anatole France, autore spesso citato da Sciascia per il suo scetticismo razionale e per la sua critica delle istituzioni. Da France, Sciascia eredita la convinzione che la ragione debba sempre mantenere una distanza critica rispetto alle verità ufficiali e ai sistemi di potere.

La cultura francese rappresenta dunque per Sciascia un luogo privilegiato di formazione intellettuale e morale, capace di offrirgli gli strumenti necessari per interpretare criticamente la realtà italiana contemporanea. Attraverso il dialogo con l'Illuminismo europeo, lo scrittore siciliano elabora una concezione della letteratura fondata sulla responsabilità civile, sulla ricerca della verità e sulla difesa della libertà individuale.

In questa prospettiva, la Sicilia non si configura più soltanto come uno spazio geografico o regionale, ma diventa per Sciascia un vero e proprio laboratorio storico, morale e antropologico attraverso cui interpretare le contraddizioni della modernità contemporanea. L'isola assume così un valore paradigmatico: nelle sue dinamiche sociali, nei rapporti di potere, nelle deformazioni della verità e nei conflitti tra individuo e società, Sciascia riconosce problematiche che oltrepassano il contesto locale per

assumere una portata universale. La sua riflessione supera pertanto i confini della "sicilianità" e si inserisce pienamente nel dibattito culturale, etico e politico europeo del Novecento.

In questo quadro, la figura di Leonardo Sciascia emerge come quella di un intellettuale profondamente impegnato, capace di raccogliere l'eredità pirandelliana senza limitarsi a riproporla passivamente. Pur riconoscendo in Luigi Pirandello un interlocutore decisivo, Sciascia rielabora infatti i temi della maschera, della verità e della crisi dell'identità alla luce delle tensioni storiche e civili del proprio tempo, elaborando un linguaggio critico nuovo, fondato sull'intreccio tra letteratura, ragione illuministica e responsabilità morale. La scrittura diventa così, nella sua opera, non soltanto uno strumento di rappresentazione del reale, ma anche un esercizio di coscienza civile e di continua ricerca della verità contro ogni forma di mistificazione ideologica e di potere.

Capitolo 2- Il tema della gelosia e del delitto d'onore: tra Pirandello e Sciascia

Alla luce di quanto emerso nel primo capitolo, il rapporto tra Sciascia e Pirandello non può essere ridotto a una semplice influenza letteraria, né a un generico interesse critico. Sciascia legge Pirandello come autore capace di trasformare la crisi dell'identità individuale in una più ampia interrogazione morale sulla verità, sulla responsabilità e sulle forme della rappresentazione. Il "pirandellismo", dunque, non si configura soltanto come categoria estetica, ma come metodo di conoscenza: un modo per

osservare la realtà nei suoi sdoppiamenti, nelle sue maschere e nelle sue contraddizioni.

2.1 Gelosia e possessione nell'opera pirandelliana

Se nel primo capitolo l'attenzione si è concentrata sull'immagine di Pirandello costruita da Sciascia nei saggi — da *La corda pazza* ad *Alfabeto pirandelliano*, fino a *Nero su nero* — il secondo capitolo intende verificare tale eredità sul piano tematico e narrativo. In particolare, il motivo della gelosia e del delitto d'onore consente di passare dalla riflessione critica alla comparazione testuale: da un lato Pirandello, con *Suo marito*, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Il sogno (ma forse no)*; dall'altro Sciascia, che rielabora la crisi privata della verità in una dimensione civile, giudiziaria e siciliana.

Il tema della gelosia permette quindi di osservare come la frattura pirandelliana tra essere e apparire si trasformi, in Sciascia, in un problema etico e pubblico: non più soltanto l'impossibilità di possedere l'altro o di conoscere pienamente la verità dei sentimenti, ma la deformazione della verità entro un sistema sociale fondato sull'onore, sulla violenza e sul potere. In questo passaggio dal privato al pubblico, dal dramma individuale al conflitto morale collettivo, si colloca il nucleo del secondo capitolo.

Nell'opera di Luigi Pirandello, la gelosia si configura come una forma estrema di possessività, strettamente connessa alla crisi dell'identità moderna e alla dissoluzione delle certezze borghesi. In *Suo marito* (1911, poi rielaborato nel 1927), il rapporto tra Silvia Roncella e Giustino Boggiolo mette in scena un conflitto profondo tra la libertà creativa e intellettuale della donna e il bisogno maschile di ridurre tale autonomia entro una logica di controllo e possesso. La figura femminile, nel momento in cui conquista uno spazio pubblico e culturale autonomo, incrina infatti il tradizionale equilibrio patriarcale e diventa oggetto di sospetto, inquietudine e gelosia.

Giustino non riesce ad amare Silvia come individuo autonomo, ma soltanto come "proprietà" simbolica attraverso cui affermare se stesso socialmente. Il successo letterario della moglie, anziché essere accolto come motivo di realizzazione condivisa, viene vissuto come una minaccia alla propria identità maschile. La gelosia pirandelliana nasce quindi da una crisi dell'io: il soggetto maschile, incapace di possedere davvero l'altro, tenta di ridurlo a forma stabile, a ruolo definito, ma si scontra continuamente con la mutevolezza della vita. In questo senso, il romanzo anticipa uno dei nuclei fondamentali della riflessione pirandelliana: l'impossibilità di fissare l'identità entro categorie definitive.

Emblematica appare la riflessione di Silvia, che avverte il peso soffocante della presenza del marito-manager: «Ella si sentiva sfruttata, quasi violentata nella sua arte».[66] La scrittura, che dovrebbe rappresentare uno spazio di libertà interiore, viene trasformata da Giustino in merce e strumento di ascesa sociale. La crisi coniugale si lega così alla deformazione dei rapporti umani prodotta dalla logica utilitaristica e dal desiderio di dominio.

La gelosia, tuttavia, non si manifesta in forme apertamente melodrammatiche o passionali, ma attraverso un controllo silenzioso e ossessivo. Giustino teme soprattutto l'autonomia spirituale della moglie: ciò che lo destabilizza non è tanto il tradimento concreto quanto l'impossibilità di coincidere con l'universo interiore di Silvia. Pirandello mostra dunque come il matrimonio borghese si fondi su una finzione di possesso reciproco destinata inevitabilmente a fallire.

Questo motivo si collega direttamente alla riflessione di Sciascia sul "pirandellismo" come metodo di interpretazione della realtà siciliana e italiana. In *Alfabeto pirandelliano*, Sciascia individua infatti nel rapporto tra individuo e maschera uno dei nuclei più profondi della poetica pirandelliana: «Pirandello vide nella società siciliana il teatro naturale della

[66] Luigi Pirandello, *Suo marito*, Milano, Treves, 1927, p. 148.

menzogna e della rappresentazione»[67]. La gelosia, in tale prospettiva, non è soltanto un sentimento privato, ma una forma sociale della rappresentazione dell'onore e del controllo.

Anche nei saggi raccolti in *La corda pazza*, Sciascia insiste sulla dimensione pubblica e teatrale dei rapporti umani in Pirandello, osservando come i personaggi vivano costantemente sotto lo sguardo degli altri, prigionieri di ruoli imposti dalla società[68]. È proprio questa teatralizzazione dell'identità a trasformare la gelosia in un meccanismo di sorveglianza e coercizione morale. Il marito geloso non difende soltanto un sentimento, ma soprattutto una forma sociale di prestigio e rispettabilità.

Nelle opere teatrali di Pirandello il tema della gelosia assume una dimensione ancora più esplicitamente sociale e filosofica rispetto alla narrativa. La gelosia non viene rappresentata soltanto come passione individuale, ma come manifestazione della crisi dell'identità e della dipendenza dell'individuo dal giudizio collettivo. In questo senso, drammi come *Il giuoco delle parti*, *Il berretto a sonagli* e *L'amica delle mogli* costituiscono tappe fondamentali di una riflessione che attraversa tutta la produzione pirandelliana e che Sciascia interpreterà come rivelazione della "commedia" sociale siciliana e italiana.

In *Il giuoco delle parti* (1918), tratto dalla novella *Quando s'è capito il giuoco*, Pirandello mette in scena il progressivo svuotamento del matrimonio ridotto a pura convenzione formale. Leone Gala e la moglie Silvia vivono separati pur mantenendo l'apparenza del legame coniugale. Leone ha ormai compreso che la vita sociale è soltanto una recita fondata su ruoli fissi e arbitrari; per questo decide di sottrarsi emotivamente al rapporto matrimoniale e di assumere un atteggiamento lucidamente meccanico. Celebre è la metafora dell'uovo, con cui Leone definisce il proprio distacco

[67] Leonardo Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 42.
[68] Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 126.

filosofico dalla vita: «Bisogna ridursi a guardar vivere. Non vivere più. Guardare gli altri che vivono».[69]

La gelosia, in quest'opera, viene completamente svuotata del suo carattere passionale e trasformata in gioco intellettuale. Silvia vorrebbe costringere Leone a battersi a duello per difendere il proprio onore ferito, ma Leone ribalta grottescamente la situazione inducendo l'amante Guido Venanzi a sostituirlo nel duello mortale. Il dramma si trasforma così in una feroce denuncia delle convenzioni borghesi: l'onore non è più sentimento autentico, ma semplice funzione sociale. Leone ha ormai compreso il "giuoco delle parti", ossia il carattere artificiale dei ruoli imposti dalla società.

Questa riflessione si collega direttamente a *Il berretto a sonagli* (1916), dove il rapporto tra forma sociale e verità interiore raggiunge uno dei punti più alti della produzione pirandelliana. Il protagonista Ciampa accetta consapevolmente il tradimento della moglie purché venga salvata la "forma", cioè l'equilibrio apparente che consente agli individui di vivere all'interno della società senza precipitare nel caos. Ciampa distingue infatti tra le "tre corde" dell'animo umano — seria, civile e pazza — sostenendo che ciascun individuo deve mantenere il controllo della propria "corda civile" per non distruggere la convivenza sociale.[70]

L'onore, in questo contesto, coincide interamente con l'apparenza pubblica. Ciampa non teme tanto il tradimento in sé quanto la sua pubblica esposizione: «Io non posso fare il pazzo, signora mia! Perché il pazzo lo può fare soltanto chi se lo può permettere!»[71]. La cosiddetta "pazzia" non è altro che il crollo della maschera sociale. Per questo motivo Ciampa sceglie di fingere, di tacere e di conservare l'equilibrio delle convenzioni. La gelosia si trasforma così in una forma patologica di controllo sociale: non

[69] Luigi Pirandello, *Il giuoco delle parti*, in *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori, 1958, p. 87.
[70] Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*, in *Maschere nude*, vol. I, Milano, Mondadori, 1958, pp. 512-513.
[71] Ivi, pag. 526.

nasce dall'amore, ma dalla necessità di preservare la propria immagine agli occhi degli altri.

In questa prospettiva, Pirandello mostra come l'onore sia una costruzione collettiva fondata sullo sguardo altrui. La dignità maschile non dipende dalla realtà dei sentimenti, ma dalla rappresentazione pubblica del ruolo coniugale. È precisamente questo meccanismo che Sciascia individuerà come uno degli aspetti più profondi del "pirandellismo" siciliano. In *La corda pazza*, infatti, egli osserva come nei personaggi pirandelliani «la verità non conta quanto la forma con cui essa appare agli altri».[72] La gelosia diventa quindi teatro sociale, rituale collettivo, ossessione dell'apparenza.

Anche *L'amica delle mogli* (1926) sviluppa il tema della gelosia come crisi dell'identità e delle relazioni borghesi. Marta, protagonista del dramma, rappresenta una figura femminile libera e indipendente che suscita intorno a sé tensioni, sospetti e desideri repressi. Pur non volendo distruggere i matrimoni delle persone che frequenta, la sua presenza destabilizza profondamente l'equilibrio delle coppie. Le mogli la temono, i mariti la desiderano, e proprio questa ambiguità genera una spirale di ossessioni e rancori.

Marta incarna una femminilità che sfugge alle definizioni tradizionali e, proprio per questo, mette in crisi il bisogno maschile di possesso. Pirandello insiste sull'impossibilità di conoscere davvero l'altro e sulla distanza irriducibile tra individuo e immagine sociale. In un passaggio significativo, Marta afferma: «Voi volete tutti sapere chi sono; e nessuno può sapere chi sia veramente un altro».[73] Ancora una volta, il dramma della gelosia nasce dall'impossibilità di fissare l'identità entro forme certe e definitive.

Le tre opere risultano così strettamente collegate. In *Il giuoco delle parti* la gelosia viene svuotata e razionalizzata; ne *Il berretto a sonagli* si trasforma in difesa ossessiva della forma sociale; ne *L'amica delle mogli* emerge

[72] Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 128.
[73] Luigi Pirandello, *L'amica delle mogli*, in *Maschere nude*, vol. III, Milano, Mondadori, 1958, p. 214.

invece come angoscia provocata dalla libertà femminile e dall'impossibilità del possesso. In tutti e tre i casi, Pirandello smaschera l'artificialità dei rapporti umani e la fragilità dell'identità borghese.

Questi temi si ritrovano anche in altre opere pirandelliane, come *Così è (se vi pare)*, dove la verità resta irraggiungibile e interamente dipendente dai punti di vista, oppure nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in cui i rapporti sentimentali appaiono deformati dalla spettacolarizzazione moderna della vita. La gelosia pirandelliana non è mai semplice passione privata: è piuttosto il sintomo di una società fondata sulla maschera, sull'apparenza e sull'impossibilità di una verità autentica.

In tale prospettiva, l'opera *Suo marito* assume un valore centrale nel dialogo ideale tra Pirandello e Sciascia: il conflitto tra autenticità individuale e maschera sociale, già presente nella crisi coniugale pirandelliana, verrà infatti riletto da Sciascia in chiave etico-civile, fino a trasformarsi, nelle opere successive, nel problema della deformazione pubblica della verità e del rapporto tra individuo, potere e rappresentazione.

Questo meccanismo si approfondisce ulteriormente nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915), dove il tema della gelosia viene inserito all'interno di una più ampia riflessione sull'alienazione moderna e sulla perdita di autenticità dell'esperienza umana. Serafino, operatore cinematografico ridotto a "una mano che gira una manovella", osserva il mondo da una posizione apparentemente neutrale, ma in realtà profondamente tragica. La macchina cinematografica diventa il simbolo di una modernità che trasforma la vita in spettacolo e svuota i rapporti umani di ogni autenticità emotiva.

La vicenda sentimentale tra Giorgio Mirelli, Aldo Nuti e la Nestoroff rappresenta uno dei nuclei centrali del romanzo. La donna fatale, figura ambigua e distruttiva, genera intorno a sé passioni ossessive e autodistruttive che culminano nel suicidio di Giorgio e nella follia gelosa di Nuti. Tuttavia, Pirandello mostra come la gelosia non derivi soltanto dal

possesso amoroso, ma dalla radicale incapacità dell'individuo moderno di afferrare la verità dell'altro. La relazione sentimentale si dissolve infatti dentro un universo artificiale, dominato dalla finzione cinematografica e dalla frammentazione dell'identità.

Emblematica è la riflessione di Serafino sulla meccanizzazione della vita: «Si va, si vola… e il vento della corsa si porta via tutti i pensieri»[74]. In questo mondo dominato dalla velocità e dall'apparenza, anche i sentimenti diventano instabili e irreali. La gelosia non nasce più da un fatto certo, ma da una percezione deformata della realtà, continuamente filtrata dalle immagini e dalle rappresentazioni. Pirandello anticipa così una crisi tipicamente novecentesca: l'impossibilità di distinguere pienamente tra autenticità e simulazione.

La figura della Nestoroff incarna perfettamente questa ambiguità. Ella appare agli uomini come immagine irraggiungibile e mutevole, proiezione dei loro desideri e delle loro ossessioni. Serafino osserva infatti che gli uomini «non amano lei, ma l'immagine che si sono fatta di lei»[75]. La gelosia diventa allora un sentimento puramente mentale, prodotto dalla frattura tra individuo e realtà.

In questo senso risulta particolarmente pertinente l'osservazione di Giacomo Debenedetti, secondo cui «nel romanzo del Novecento la coscienza si scopre incapace di possedere stabilmente l'altro»[76]. La crisi della gelosia coincide infatti con la crisi della soggettività moderna: l'io non riesce più a fondare relazioni stabili, perché ogni identità appare mobile, frammentaria e, infine, inafferrabile.

Leonardo Sciascia riconosce nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* uno dei testi più lucidi della modernità pirandelliana. In *Alfabeto pirandelliano*, egli osserva che Pirandello aveva intuito precocemente «la riduzione della vita a spettacolo» e «la trasformazione dell'uomo in

[74] Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Treves, 1916, p. 102.
[75] Ivi, p. 147.
[76] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 54.

personaggio». [77] La gelosia, in tale contesto, perde ogni residuo romantico e si trasforma in un effetto della società delle immagini, dove gli individui non vivono più autenticamente ma recitano continuamente se stessi.

Anche *Il sogno (ma forse no)* (1920) radicalizza ulteriormente questa prospettiva. Il dramma si costruisce interamente sull'ambiguità tra realtà e immaginazione: il protagonista sogna — o forse vive realmente — il tradimento della donna amata e, dominato dalla gelosia, arriva a ucciderla. Pirandello elimina ogni certezza oggettiva e concentra il conflitto nella dimensione psicologica del sospetto. Il tragico nasce proprio dall'impossibilità di verificare la realtà dei fatti.

La protagonista stessa si interroga continuamente sull'autenticità dell'accaduto, mentre il protagonista resta imprigionato nella propria ossessione. In un passaggio centrale del dramma si legge: «Ma se è stato sogno… perché mi resta questo orrore?».[78] La domanda rivela il cuore della poetica pirandelliana: la percezione soggettiva produce effetti concreti indipendentemente dalla verità oggettiva. La gelosia agisce dunque come forza autonoma della coscienza, capace di deformare il reale fino a renderlo indistinguibile dall'immaginazione.

Pirandello mostra così come il sospetto possa diventare più reale della realtà stessa. Il dramma non consiste nel tradimento, ma nell'impossibilità di distinguere tra verità e illusione. In questo senso, *Il sogno (ma forse no)* anticipa temi centrali dell'esistenzialismo e della narrativa novecentesca europea: la precarietà della conoscenza, la dissoluzione della certezza e la crisi dell'identità.

Anche su questo punto la lettura di Sciascia appare particolarmente significativa. In *La corda pazza*, egli afferma che Pirandello «porta alle estreme conseguenze il dubbio sulla realtà»[79] e mostra come ogni individuo viva intrappolato nella propria rappresentazione mentale del mondo. La

[77] Leonardo Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 67.
[78] Luigi Pirandello, *Il sogno (ma forse no)*, in *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori, 1958, p. 341.
[79] Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 132.

gelosia, allora, non è più semplice passione privata, ma espressione radicale della frattura tra coscienza e realtà.

In tutte queste opere, la gelosia appare dunque come il risultato di una tensione irrisolvibile tra identità e alterità. Il desiderio di possesso si scontra con l'impossibilità di conoscere veramente l'altro, producendo un continuo slittamento tra verità e illusione, tra forma e vita. Pirandello trasforma così la gelosia in uno strumento privilegiato per indagare la crisi dell'io moderno e la dissoluzione di ogni certezza oggettiva. Sciascia erediterà questa intuizione, interpretandola però in chiave etico-civile: la deformazione della verità non resterà confinata alla sfera privata, ma diventerà il paradigma di una più ampia crisi morale e storica della società contemporanea.

Capitolo 2.2 - Dalla gelosia privata al delitto pubblico

Nel passaggio da Pirandello a Sciascia, la gelosia subisce una trasformazione decisiva: da sentimento passionale, radicato nella psicologia dell'individuo e nei rapporti di coppia, diventa categoria sociale, giuridica e politica. Se in Pirandello la gelosia nasce dall'impossibilità di possedere davvero l'altro e di fissarne l'identità in una forma stabile, in Sciascia essa viene osservata nel momento in cui entra nello spazio pubblico e si traduce in movente, giustificazione o maschera del delitto.

Il punto centrale non è più soltanto il turbamento interiore dell'uomo geloso, ma il modo in cui una comunità interpreta, assolve o manipola la violenza compiuta in nome dell'onore. Sciascia è interessato proprio a questa soglia: il momento in cui la passione privata smette di essere un fatto intimo e diventa racconto sociale, versione processuale, costruzione collettiva della verità. Da qui deriva il suo interesse per le cronache giudiziarie, per i processi, per i casi minori e apparentemente laterali della storia: in essi egli coglie il punto in cui la verità del delitto viene deformata da codici morali, retoriche pubbliche e convenienze di potere.

Un esempio significativo è *1912 + 1*, dove Sciascia ricostruisce il caso della contessa Maria Tiepolo Oggioni, che l'8 novembre 1913 uccise l'attendente

del marito, il bersagliere Quintilio Polimanti. La versione difensiva della donna si fonda sulla legittima difesa e sulla tutela dell'onore familiare: Polimanti avrebbe tentato di usarle violenza, ed ella avrebbe sparato per difendere sé stessa e la propria rispettabilità. Tuttavia, il lavoro di Sciascia consiste proprio nel mostrare come dietro la formula dell'onore possa nascondersi un'altra verità: non la difesa della virtù minacciata, ma un delitto passionale, forse maturato dentro una relazione ambigua e compromettente. Le fonti ricordano che nel processo emersero lettere, un medaglione con ritratto e una ciocca di capelli della signora, oltre a numerose lettere anonime che insinuavano l'esistenza di una relazione adulterina tra vittima e assassina.

In questo caso, Sciascia smonta la retorica dell'onore mostrando che essa può funzionare come copertura. La passione, il desiderio, la gelosia e la paura dello scandalo vengono codificati nel linguaggio pubblico della decenza, della famiglia e della rispettabilità. In questa prospettiva, il delitto d'onore assume una funzione che va oltre la sfera dei rapporti personali: esso diventa spesso una spiegazione ufficiale dietro cui si celano interessi e conflitti di diversa natura. Come suggerisce Sciascia, riprendendo una tradizione che affonda le proprie radici già nella *Cavalleria rusticana* verghiana — emblematica l'esclamazione «Hanno ammazzato compare Turiddu!»[80] — la motivazione passionale può trasformarsi in una copertura capace di occultare responsabilità più profonde, legate ai rapporti di forza e alla logica mafiosa. È una dinamica che ritorna con particolare evidenza sia ne *Il giorno della civetta* sia in *A ciascuno il suo*, dove la versione ufficiale fondata sull'onore e sulla gelosia finisce per mascherare delitti che trovano la loro vera origine nel sistema del potere mafioso.

L'omicidio, dunque, non viene semplicemente commesso: viene raccontato, organizzato, reso accettabile attraverso una formula morale. È questo il punto che interessa Sciascia: il delitto d'onore non è solo un atto violento, ma una narrazione sociale che pretende di rendere legittima la violenza.

[80] Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, Milano, Teatro alla Scala, 1890, p. 125.

Lo stesso meccanismo emerge, in forma diversa, nelle *Cronachette*, dove Sciascia raccoglie episodi brevi, marginali, apparentemente curiosi, ma in realtà capaci di rivelare le strutture profonde del rapporto tra violenza, giustizia e verità. In *La povera Rosetta*, Sciascia ricostruisce la vicenda di Elvira Andrezzi, detta Rosetta, giovane donna morta a Milano nel 1913 in circostanze oscure, probabilmente in seguito a violenze subite durante un arresto. La versione ufficiale parlò di suicidio per sublimato corrosivo, ma la canzone popolare e la memoria collettiva conservarono l'idea di un delitto: «Hanno ammazzato un angelo: / di nome la Rosetta».[81]

Qui la donna non è *femme fatale*, ma vittima sacrificale: corpo esposto, marginale, socialmente disponibile alla violenza e poi consegnato a un racconto ambiguo, oscillante tra cronaca, leggenda e canzone popolare. È un punto importante: per Sciascia la figura femminile non è mai riducibile a stereotipo. Può essere vittima, come Rosetta; può essere figura ambigua e manipolata dalla retorica dell'onore, come Maria Tiepolo; può essere strumento involontario o costruito di un delitto che ha cause altrove.

Nel contesto siciliano e mafioso, infatti, la donna può diventare un movente apparente. Sciascia intuisce che il richiamo all'onore sessuale, alla gelosia o alla reputazione femminile può servire a coprire ragioni più concrete: vendette, interessi, equilibri di potere, logiche di cosca. La donna diventa allora il centro simbolico di una scena costruita dagli uomini, ma non necessariamente la vera causa del delitto. È qui che il delitto d'onore si trasforma in delitto pubblico: non perché riguardi davvero l'amore, ma perché utilizza l'amore, il possesso e l'onore come linguaggio di copertura.

Questa prospettiva emerge con particolare chiarezza anche nella riflessione di Sciascia sulla morale sessuale mafiosa. Nella voce "Gruttisi" [82]di *Occhio di capra*, egli osserva che il cosiddetto "cornuto pacifico" è «il prodotto di una società mafiosa» e aggiunge che «la morale sessuale del mafioso è

[81] Leonardo Sciascia, *1912 + 1*, Milano, Adelphi, 1986/1989, p.27
[82] Leonardo Sciascia, *Occhio di capra*, Milano, Adelphi, 1990, p. 89

ragionata fino al sofisma, rifugge dal cosiddetto delitto d'onore».[83] La frase è decisiva: il mafioso non agisce secondo l'impulso passionale, non si abbandona necessariamente alla vendetta immediata del marito tradito. Al contrario, calcola, ragiona, valuta. L'onore non è più passione: è strategia.

In questo senso, Sciascia rovescia il modello tradizionale. Nel delitto d'onore classico, l'uomo uccide perché si sente pubblicamente ferito nella propria dignità maschile; nella logica mafiosa, invece, l'onore diventa un codice utilizzabile, una forma retorica dietro cui possono celarsi interessi più profondi. La gelosia non scompare, ma perde spontaneità: viene assorbita da un sistema di potere che la trasforma in pretesto, in maschera, in dispositivo di legittimazione.

Da qui deriva anche la particolare attenzione di Sciascia alla figura femminile. La donna, nella società siciliana da lui rappresentata, si colloca spesso in una posizione paradossale: da un lato è sottoposta a controllo, chiusura, sorveglianza; dall'altro, proprio perché depositaria simbolica dell'onore familiare, esercita un potere indiretto, quasi matriarcale. Non si tratta di un matriarcato reale, fondato sull'autonomia sociale o politica della donna, ma di un matriarcato simbolico: la donna custodisce l'onore del gruppo, e proprio per questo il suo corpo, la sua sessualità, la sua reputazione diventano campo di conflitto maschile.

La *femme fatale*, in Sciascia, va letta dentro questa ambiguità. Non è semplicemente la donna seduttrice che conduce l'uomo alla rovina, secondo un modello ottocentesco o decadente; è piuttosto una figura costruita dallo sguardo maschile e sociale. La donna appare fatale perché intorno a lei si organizzano desideri, paure, interessi e menzogne degli uomini. Questo è evidente in molte trame sciasciane, da *A ciascuno il suo* alla rappresentazione delle donne come figure che rivelano, più che provocare, la corruzione morale dell'ambiente. In *A ciascuno il suo*, la vedova Luisa Roscio non è solo oggetto di desiderio: diventa il punto attraverso cui

[83] Id., *Cronachette*, in *Opere*, vol. II, Milano, Adelphi, a cura di Paolo Squillacioti, *La povera Rosetta*, p. 743.

Laurana entra nel labirinto del delitto, dell'inganno e della complicità sociale. La sua funzione non è quella di "causare" il male, ma di mostrarne la rete.[84]

La figura della *femme fatale* in Sciascia, dunque, va letta entro una tradizione europea, e in particolare francese. Sciascia ebbe infatti una predilezione costante per la cultura d'Oltralpe, come emerge chiaramente sia dal volume collettaneo *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, curato da Marcello Simonetta, pubblicato a Milano nel 1996, sia da numerosi interventi dello stesso scrittore dedicati agli autori francesi. Tra questi occupa un posto privilegiato Stendhal, al quale Sciascia dedicò il saggio *Stendhal e la Sicilia*, riconoscendogli la capacità di fondere narrazione, riflessione saggistica, verità storica e invenzione letteraria, caratteristiche che egli considerava essenziali alla funzione conoscitiva della letteratura.

La critica ha ricordato come Stendhal fosse per Sciascia un modello di scrittore capace di cercare una verità più profonda della semplice fedeltà documentaria. L'importanza della cultura francese nella formazione intellettuale di Sciascia è stata messa in evidenza da Ian R. Morrison, il quale osserva come gli autori francesi costituiscano una presenza costante e strutturante all'interno dell'opera sciasciana. Secondo Morrison, il rapporto privilegiato con scrittori quali Stendhal, Voltaire, Diderot, Gide e Montaigne non si esaurisce nella semplice citazione erudita, ma contribuisce alla costruzione di una vera e propria comunità ideale di interlocutori. In particolare, Stendhal occupa una posizione privilegiata: Morrison sottolinea come Sciascia fosse attratto non solo dalla straordinaria abilità narrativa e dall'acume psicologico dello scrittore francese, ma anche dalla sua personalità intellettuale, percepita come «playful and uncommonly congenial», capace di fondere esperienza vissuta, riflessione storica e invenzione letteraria.[85] Tale modello contribuisce a spiegare perché la

[84] Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 109.
[85] Ian R. Morrison, *Leonardo Sciascia's French Authors*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, 2009, pp. 49-65 (cap. V, *Stendhal*), p. 61.

rappresentazione della donna in Sciascia si inserisca entro una tradizione europea più ampia, che dalla narrativa francese ottocentesca giunge fino alle rielaborazioni critiche della figura della femme fatale.

Nel romanzo francese ottocentesco la *femme fatale* assume spesso i tratti della donna libera, seducente, socialmente pericolosa perché sottratta al controllo maschile. È il caso di *Carmen* di Prosper Mérimée, dove la protagonista rivendica fino alla morte la propria libertà: «Je ne t'aime plus; toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer»; e ancora: «Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra».[86] Carmen non è soltanto una seduttrice: è una donna che rifiuta di appartenere a qualcuno, e proprio per questo viene trasformata dallo sguardo maschile in creatura fatale.

Un altro modello è *Nana* di Émile Zola. Come osserva Mario Praz nel suo fondamentale *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, la *femme fatale* non rappresenta tanto un potere autonomamente demoniaco, quanto il luogo simbolico su cui si concentrano desideri, paure e pulsioni distruttive dell'immaginario maschile. [87]In questa prospettiva, Nana diventa allegoria della decomposizione morale del Secondo Impero: non distrugge gli uomini per una malvagità intrinseca, ma perché essi proiettano su di lei denaro, ambizione, desiderio e rovina. Il romanzo racconta infatti l'ascesa di Anna Coupeau da prostituta dei quartieri popolari a figura mondana e devastatrice nel contesto della società imperiale. Analoga funzione assume Valérie Marneffe nella *Cousine Bette* di Balzac: la seduttrice agisce dentro una rete di interessi economici, desideri maschili e strategie sociali: è definita nel testo come una «sirène»[88], figura che affascina e rovina chi la desidera. Tale linea interpretativa è stata successivamente approfondita anche da Elisabeth Bronfen in *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, dove la rappresentazione della femminilità viene letta come

[86] Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Calmann Lévy, 1890, pp. 85-86.
[87] Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1930 (rist. Milano, Rizzoli, 2015), pp. 189-245.
[88] Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Houssiaux, 1874, p. 208.

luogo privilegiato di proiezione delle ansie e delle contraddizioni della cultura occidentale. [89]

Sciascia riprende questo modello, ma lo spoglia dell'enfasi romantica e decadente. In *A ciascuno il suo*, Luisa Roscio non è una *femme fatale* in senso pienamente ottocentesco: non è una Carmen siciliana, né una Nana provinciale. È piuttosto una figura costruita dallo sguardo degli uomini e dal sistema sociale che la circonda. La sua pericolosità non dipende soltanto dalla seduzione, ma dal fatto che attorno a lei si organizzano desideri, sospetti, omertà e delitto.

Rossana Cavaliere, nel saggio *L'ombra di una monaca*, dedicato alla figura di Luisa Roscio in *A ciascuno il suo*, la definisce una «ruspante parodia della femme fatale»[90] e osserva come Sciascia dissemini nel romanzo numerosi indizi volti a costruire un personaggio ambiguo, sfuggente e fortemente caratterizzato da rimandi letterari. Il suo ritratto è significativo: «Bella donna — pensò Laurana — e il nero le stava a meraviglia. Bel corpo: pieno, slanciato, con un che di indolente, di abbandonato, di disteso, anche quando più si irrigidiva».[91] La bellezza di Luisa è quindi subito associata al lutto, al nero, alla morte: non è una bellezza innocente, ma una bellezza che si colloca dentro una scena funebre e investigativa.

Tuttavia, Sciascia non riduce Luisa a semplice colpevole o seduttrice. La sua funzione narrativa è più sottile: ella rivela la corruzione dell'ambiente, non la produce da sola. Gli uomini del paese la guardano come oggetto erotico, e il romanzo mostra proprio la volgarità di questo sguardo maschile. Cavaliere nota che per i personaggi maschili Luisa diventa «solo un oggetto del desiderio: nelle morbosità di quel "vecchio dannato del suocero"; "nell'interludio erotico"al circolo dei notabili [...]»:[92] dal suocero

[89] Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, pp. 59-93.
[90] Rossana Cavaliere, «L'ombra di una monaca», in *A Futura Memoria*, n. 4, aprile-giugno 2009, pp. 38-43.
[91] Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 23
[92] Rossana Cavaliere, «L'ombra di una monaca», in *A Futura Memoria*, n. 4, aprile-giugno 2009, p. 41.

ai notabili del circolo, fino a Laurana, tutti proiettano su di lei fantasie, desideri e sospetti.

In questo senso, Luisa è "fatale" non perché incarni un male assoluto, ma perché mette a nudo il male già presente nella società. La sua figura fa emergere la rete di complicità maschili, il gallismo provinciale, l'ipocrisia morale, la debolezza dell'intellettuale Laurana e la violenza nascosta dietro le apparenze borghesi. La donna diventa il punto di condensazione di una verità che il paese preferisce non vedere.

È qui che Sciascia si distingue dai modelli francesi. In Mérimée, Carmen muore perché rivendica la propria libertà contro il possesso maschile; in Zola, Nana diventa simbolo di una società corrotta che si consuma nei propri vizi; in Balzac, Valérie Marneffe agisce come figura di seduzione e calcolo dentro il mercato dei rapporti sociali. In Sciascia, invece, Luisa Roscio è insieme personaggio e sintomo: attorno a lei si rivela una società in cui la verità è sempre deformata, nascosta, manipolata.

Per questo la *femme fatale* sciasciana non va letta come causa del delitto, ma come schermo. La donna sembra essere il movente visibile — desiderio, adulterio, gelosia — ma dietro di lei si muovono interessi più profondi: potere, omertà, convenienza sociale, paura dello scandalo. In *A ciascuno il suo*, Laurana crede di seguire la pista della verità anche attraverso Luisa, ma proprio il fascino esercitato da lei lo conduce alla morte. Non perché Luisa sia una creatura demoniaca, ma perché Laurana interpreta la realtà secondo categorie letterarie, sentimentali e morali inadatte a comprendere la violenza concreta del sistema mafioso.

La figura femminile, dunque, in Sciascia è ambigua non tanto per una sua intrinseca doppiezza, quanto perché viene costruita come tale dallo sguardo sociale e maschile. La donna è osservata, giudicata, desiderata e sospettata; raramente le viene riconosciuta una piena autonomia di parola. Dietro questa rappresentazione si intravede una riflessione più ampia sul ruolo che la donna occupa nella società siciliana tradizionale. In un'intervista

rilasciata a Franca Leosini nel 1974, Sciascia afferma infatti che la Sicilia è «un matriarcato» e richiama la tesi di Dominique Fernandez secondo cui persino la mafia troverebbe origine in tale struttura familiare e culturale. Secondo lo scrittore, la donna siciliana esercita un potere spesso invisibile, «subdolo» e difficilmente rappresentabile, che agisce all'interno delle relazioni familiari e sociali.[93]

Questa interpretazione aiuta a comprendere la posizione paradossale delle figure femminili nei suoi romanzi. Esse appaiono spesso al centro del discorso sull'onore, sul desiderio e sul delitto, ma raramente controllano realmente il significato che gli uomini attribuiscono alle loro azioni. Come osserva Sciascia, la forza del matriarcato siciliano consiste proprio «nel non scoprirsi, nel non mostrarsi»,[94] configurandosi come una forma di potere indiretta e nascosta. La donna diventa così il luogo simbolico su cui si proiettano desideri, paure e ossessioni maschili, mentre le vere dinamiche del potere restano collocate altrove, sul piano sociale, politico e morale.

Come osserva Sciascia in *La Sicilia come metafora*:

> «La donna in Sicilia è insieme potere e prigionia.»[95]

L'affermazione sintetizza efficacemente la contraddizione di una società che attribuisce alla donna una funzione simbolica enorme, utilizzandola però come strumento di controllo sociale.

La *femme fatale*, allora, diventa in Sciascia una figura critica: serve a mostrare come il discorso sull'onore, sull'adulterio e sulla gelosia possa essere usato per coprire altro. Non è la donna a portare il male nel mondo maschile; è il mondo maschile che, incapace di riconoscere le proprie responsabilità, proietta su di lei la colpa, il desiderio e la paura.

---

[93] Leonardo Sciascia, intervista a Franca Leosini, «Colloquio con Leonardo Sciascia», *L'Espresso*, 17 gennaio 1974, p. 19. Sciascia dichiara: «la Sicilia è un matriarcato» e richiama la tesi di Dominique Fernandez contenuta in *Madre mediterranea*, secondo cui «persino la mafia nasce da questo matriarcato».

[94] Leonardo Sciascia, intervista a Franca Leosini, «Colloquio con Leonardo Sciascia», *L'Espresso*, 17 gennaio 1974, p. 19: «la forza del matriarcato sta appunto in questo: nel non scoprirsi, nel non mostrarsi».

[95] Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979, pag. 38

Se la donna, nell'immaginario maschile e sociale, viene trasformata in simbolo dell'onore e della sua eventuale perdita, risulta allora evidente come il sentimento della gelosia non possa più rimanere confinato alla sfera individuale. Nel momento in cui il corpo femminile diventa il luogo simbolico sul quale si proiettano valori collettivi, aspettative sociali e rapporti di potere, anche il tradimento reale o presunto cessa di essere una questione privata. La figura della donna, caricata di significati che trascendono la sua individualità, diviene infatti il punto di intersezione tra passioni personali e codici sociali. È proprio in questo passaggio che Sciascia individua uno dei meccanismi più profondi della cultura siciliana: la trasformazione di un conflitto affettivo in un problema pubblico, capace di coinvolgere la comunità, le istituzioni e, non di rado, le strutture del potere mafioso. La gelosia, dunque, non viene semplicemente amplificata, ma assume una nuova funzione simbolica e sociale, fino a tradursi in quella categoria del «delitto d'onore» che per lungo tempo ha fornito una legittimazione culturale e giuridica alla violenza.

2.3 Delitto d'onore e delitto di mafia

Il passaggio dalla gelosia privata al delitto pubblico va dunque inteso così: Sciascia parte da un sentimento umano, terreno, passionale — la gelosia — e ne mostra la trasformazione in linguaggio sociale. L'onore, che dovrebbe indicare una ferita morale individuale, diventa una formula processuale, una giustificazione collettiva, talvolta una copertura. Il delitto non appartiene più soltanto alla sfera dell'intimità: entra nella dimensione della legge, della comunità, della mafia, del potere.

Tutto questo rappresenta una trasformazione decisiva nella cultura siciliana tra Otto e Novecento. Se nelle opere di Pirandello la gelosia resta prevalentemente confinata alla dimensione psicologica e familiare, nella realtà storica osservata da Leonardo Sciascia essa si traduce spesso nel cosiddetto delitto d'onore, cioè in una forma di violenza che da passione individuale diventa comportamento socialmente e giuridicamente legittimato.

Nella Sicilia tradizionale l'onore maschile non coincide tanto con la dignità personale quanto con il controllo esercitato sulla donna. La moglie, la figlia o la sorella diventano depositarie simboliche dell'onore familiare; di conseguenza, ogni sospetto di infedeltà o di trasgressione può trasformarsi in una minaccia all'intero equilibrio sociale. La gelosia perde così il carattere di sentimento privato per assumere una funzione pubblica e normativa.

Sciascia dedica numerose pagine a questo meccanismo nelle sue opere storiche e nelle *Cronachette*. Ciò che lo interessa, tuttavia, non è il delitto passionale in sé, bensì la funzione ideologica che esso svolge nella società siciliana. Dietro il richiamo all'onore egli individua infatti un sistema di rapporti di forza, interessi economici e strategie di potere che spesso nulla hanno a che fare con il sentimento amoroso.

Nelle *Cronachette* Sciascia osserva come il delitto d'onore costituisca frequentemente una spiegazione comoda, una sorta di racconto ufficiale dietro il quale si nascondono motivazioni ben più complesse. Lo scrittore è particolarmente interessato a quei casi in cui la cronaca e l'opinione pubblica attribuiscono un omicidio alla gelosia mentre un'indagine più attenta lascia emergere questioni di denaro, vendette politiche o interessi mafiosi. In questo senso il delitto d'onore appare come una costruzione narrativa che consente alla comunità di accettare la violenza attribuendola a una passione umana comprensibile anziché riconoscere l'esistenza di meccanismi criminali più profondi. Come scrive Sciascia:

> «In Sicilia le cose sono semplici. Talmente semplici che nessuno riesce a vederle.»[96]

L'osservazione, apparentemente paradossale, si adatta perfettamente al modo in cui la società siciliana utilizza il tema dell'onore: ciò che appare evidente — la gelosia, la donna, il tradimento — finisce spesso per nascondere ciò che realmente determina il delitto.

---

[96] Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1966, pag.67

Questa intuizione trova piena espressione nei romanzi d'indagine. In *A ciascuno il suo* (1966), ad esempio, il delitto sembra inizialmente riconducibile a una vicenda privata e sentimentale; progressivamente emerge invece una rete di interessi e complicità che coinvolge l'intera comunità. Laurana comprende troppo tardi che le spiegazioni passionali offerte dal paese servono soprattutto a impedire la ricerca della verità.

Anche ne *Il giorno della civetta* (1961) Sciascia mostra come la mafia utilizzi sistematicamente motivazioni sentimentali per occultare la natura reale dei propri crimini. Il capitano Bellodi comprende infatti che la versione ufficiale dei fatti è costruita per depistare le indagini. In questo contesto il delitto d'onore diventa una categoria ideologica attraverso cui la società siciliana rende accettabile ciò che non vuole spiegare.

Emblematica è la riflessione del capitano Bellodi:

> «La mafia non è affatto invincibile; è un fenomeno umano e come tutti i fenomeni umani ha un principio, una sua evoluzione e avrà quindi anche una fine.»[97]

La frase non riguarda direttamente la gelosia, ma rivela la prospettiva sciasciana: il vero problema non è il singolo delitto, bensì il sistema culturale che lo produce e lo giustifica.

Nel secondo Novecento il delitto d'onore entra progressivamente in crisi. La modernizzazione economica e culturale indebolisce i codici tradizionali dell'onore, ma non elimina la violenza. Quest'ultima viene piuttosto assorbita da forme più strutturate di dominio.

Per Sciascia il vero passaggio storico consiste proprio nello spostamento dal delitto passionale al delitto di potere. La mafia eredita molti elementi simbolici dell'antica cultura dell'onore — il silenzio, la reputazione, la vendetta, il controllo sociale — ma li svuota del loro contenuto personale e li trasforma in strumenti di organizzazione criminale.

---

[97] Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1961, pag. 75

La gelosia non scompare; semplicemente cessa di essere il movente reale e diventa una delle tante narrazioni disponibili per mascherare le ragioni profonde della violenza. È per questo che nei romanzi sciasciani la ricerca della verità coincide quasi sempre con la demolizione delle spiegazioni ufficiali.

La lezione di Pirandello viene così portata alle estreme conseguenze. Se per Pirandello la realtà è deformata dalle maschere individuali, per Sciascia essa viene deformata dalle maschere sociali e politiche. La gelosia, l'onore e il delitto non sono più soltanto passioni umane: diventano strumenti attraverso cui il potere costruisce le proprie menzogne.

In questo senso Sciascia prosegue e supera Pirandello. Pirandello aveva mostrato che la gelosia nasce dalla frattura tra realtà e rappresentazione, tra ciò che si sente e ciò che appare agli altri; Sciascia trasferisce questa frattura sul piano civile. Anche per lui la verità non coincide mai con la versione pubblica dei fatti. Ma mentre in Pirandello la deformazione della verità appartiene soprattutto alla coscienza individuale, in Sciascia essa diventa il prodotto di un sistema: il processo, la stampa, la famiglia, la mafia, l'opinione pubblica. La gelosia, dunque, non è più soltanto passione: è una forma della menzogna sociale.

Se in Pirandello la gelosia, quindi, rivela l'impossibilità di possedere l'altro, in Sciascia essa scompare come problema centrale, sostituita da una violenza più ampia e impersonale, in cui non è più l'individuo a cercare la verità, ma il potere a impedirne l'emergere.

L'analisi del tema della gelosia da Pirandello a Sciascia mostra un progressivo ampliamento di prospettiva. Nelle opere pirandelliane la gelosia nasce dalla crisi dell'identità moderna: l'individuo scopre l'impossibilità di possedere realmente l'altro e reagisce costruendo forme, maschere e convenzioni che finiscono per alimentare il conflitto. Da *Suo marito* a *Il giuoco delle parti*, da *Il berretto a sonagli* ai *Quaderni di Serafino Gubbio*

operatore, la gelosia rivela costantemente la frattura tra verità e rappresentazione.

Sciascia raccoglie questa eredità ma la trasferisce dal piano psicologico a quello storico e sociale. Nei suoi romanzi, nelle *Cronachette* e nei saggi sulla Sicilia, il sentimento individuale si trasforma in fenomeno collettivo: il delitto d'onore, la cultura dell'onore e infine la mafia mostrano come le passioni private possano essere assorbite e utilizzate da sistemi di potere più ampi.

La gelosia non appare più soltanto come il dramma di un individuo incapace di accettare la libertà dell'altro, ma come una narrazione sociale che spesso serve a occultare interessi economici, relazioni di dominio e meccanismi di violenza organizzata. La donna stessa, da presunta causa del delitto, diventa nelle pagine di Sciascia il luogo simbolico su cui si proiettano le contraddizioni di una società incapace di interrogare le proprie responsabilità.

Si torna così al punto di partenza del capitolo. Se la gelosia era stata introdotta come uno dei luoghi privilegiati in cui osservare il rapporto tra verità e simulacro, il percorso compiuto mostra come essa costituisca anche uno strumento di costruzione narrativa della realtà. In Pirandello la maschera nasce dall'intreccio tra individuo e società, dal conflitto tra ciò che si è e ciò che gli altri vedono; in Sciascia essa assume una dimensione ancora più ampia, diventando il segno di meccanismi collettivi e istituzionali. È soprattutto nelle conseguenze della menzogna che emerge la distanza tra i due autori: in Pirandello essa investe prevalentemente la sfera esistenziale e privata dell'individuo, mentre in Sciascia si proietta nella dimensione pubblica, politica e sociale, influenzando i rapporti di potere e la costruzione stessa della verità.

Capitolo III- *Todo Modo*: il Pirandello di De Benedetti in Sciascia

Pubblicato nel 1974, *Todo modo* occupa una posizione centrale all'interno della produzione narrativa di Leonardo Sciascia e rappresenta uno dei momenti più significativi della sua riflessione sul rapporto tra letteratura, verità e potere. Se i romanzi precedenti, pur caratterizzati da una forte tensione critica, mantenevano ancora un legame relativamente saldo con la rappresentazione della realtà storica e sociale, in *Todo modo* questo rapporto si fa più complesso e problematico. La dimensione dell'inchiesta, che aveva costituito uno dei tratti distintivi della narrativa sciasciana fin da *Il giorno della civetta* (1961), non viene abbandonata, ma viene progressivamente trasfigurata in una costruzione allegorica che investe tanto la struttura narrativa quanto il significato complessivo dell'opera.

Il romanzo nasce infatti in un momento storico caratterizzato da profonde trasformazioni politiche e culturali. Gli anni Settanta segnano, per Sciascia, la crisi di molte delle certezze che avevano alimentato la fiducia illuministica nella ragione e nella possibilità di interpretare il reale attraverso strumenti razionali. In questo contesto, la forma tradizionale del romanzo d'inchiesta appare insufficiente a rappresentare una realtà che si presenta sempre più opaca, frammentata e sfuggente. Non è casuale che proprio in questi anni lo scrittore elabori opere come *Il contesto* (1971) e *Todo modo* (1974), nelle quali l'indagine non conduce più a una verità definitiva, ma si trasforma in un percorso conoscitivo destinato a confrontarsi con l'ambiguità e l'incertezza.

Attilio Scuderi ha individuato in questi romanzi l'emergere di una forma narrativa riconducibile a ciò che definisce «realismo metaletterario»[98]. Secondo il critico, Sciascia non rinuncia alla rappresentazione del reale, ma la sottopone a una continua riflessione sui propri strumenti conoscitivi e narrativi. La narrazione diventa così consapevole della propria natura artificiale e problematica, senza per questo cessare di interrogare la realtà storica. Tale prospettiva consente di comprendere come *Todo modo* si collochi all'incrocio tra la tradizione del romanzo realistico e quella delle

[98] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, pp. 143-144.

forme narrative che riflettono sui propri meccanismi di costruzione e rappresentazione, nella linea che da Cervantes conduce a Pirandello, Borges e Gide.

L'allegoria costituisce il principale strumento attraverso cui questa trasformazione si realizza. L'eremo-albergo di Zafer, nel quale si svolge la vicenda, non è semplicemente un luogo fisico, ma uno spazio simbolico in cui vengono concentrate e rappresentate le dinamiche fondamentali del potere contemporaneo. Politici, imprenditori, uomini delle istituzioni e membri dell'élite economica si ritrovano isolati dal mondo esterno in una sorta di microcosmo che riflette, deformandola e rendendola più evidente, la realtà italiana degli anni Settanta. L'allegoria permette così a Sciascia di superare i limiti della cronaca e della rappresentazione mimetica, trasformando la narrazione in uno strumento di interpretazione della storia.

In questo senso, *Todo modo* si colloca all'interno di quella crisi del realismo che caratterizza larga parte della narrativa europea del Novecento. Giacomo Debenedetti ha osservato come il romanzo contemporaneo non possa più fondarsi sul principio della necessità che aveva sostenuto il naturalismo ottocentesco. «Il romanzo naturalista riposava sull'idea della necessità, era il romanzo della necessità; il romanzo di oggi riposa sull'idea dell'onda di probabilità, è un romanzo della probabilità».[99] Tale definizione appare particolarmente pertinente per il romanzo di Sciascia, nel quale gli eventi non si dispongono secondo una catena causale perfettamente ricostruibile, ma restano immersi in una zona di ambiguità interpretativa.

La crisi del realismo si manifesta anche nella figura del narratore. Il pittore che racconta gli eventi non assume mai il ruolo di osservatore onnisciente, capace di dominare completamente la materia narrata. Al contrario, la sua conoscenza è parziale, limitata, continuamente esposta al dubbio. Egli interpreta i segni che gli si presentano davanti, formula ipotesi, cerca connessioni, ma non giunge mai a una verità definitiva. In questo modo, il

[99] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, p. 425.

narratore riproduce la condizione stessa del lettore, chiamato a partecipare attivamente alla costruzione del significato del testo.

Come ha osservato Pietro Milone, «l'enigma nella narrativa di Sciascia non coincide mai semplicemente con la ricerca di un colpevole, ma si configura come una più ampia interrogazione sulla possibilità stessa della conoscenza».[100] Il delitto, l'indagine e il mistero costituiscono dunque strumenti attraverso cui viene rappresentata una crisi epistemologica che investe tanto l'individuo quanto la società contemporanea. La domanda fondamentale non riguarda più soltanto chi abbia commesso il crimine, ma se sia ancora possibile conoscere il reale in modo certo e definitivo.

L'allegoria di *Todo modo* nasce precisamente da questa crisi. La realtà storica non viene negata, ma filtrata attraverso una costruzione simbolica che ne mette in luce le contraddizioni più profonde. La rappresentazione del potere assume così una dimensione insieme politica ed esistenziale. I personaggi non sono semplicemente individui riconoscibili all'interno di un preciso contesto storico, ma diventano figure emblematiche, portatrici di idee, conflitti e tensioni che travalicano il loro immediato referente realistico.

La trasformazione del romanzo d'inchiesta in allegoria rappresenta pertanto uno dei passaggi decisivi della narrativa sciasciana degli anni Settanta. Attraverso questa scelta formale, lo scrittore riesce a confrontarsi con una realtà che appare sempre meno interpretabile secondo i modelli tradizionali della rappresentazione e sempre più bisognosa di essere interrogata attraverso strumenti simbolici, metanarrativi e filosofici. *Todo modo* diventa così non soltanto una denuncia del potere, ma anche una riflessione sulle condizioni stesse della conoscenza e della scrittura.

3.1.1. Struttura allegorica e dimensione metanarrativa

[100] Pietro Milone, *Leonardo Sciascia, la letteratura dell'enigma e l'enigma della letteratura*, in *Il pensiero poetante. Enigma*, Genesi Editrice, Torino, 2000, pp. 101-103.

Uno degli elementi più originali di *Todo modo* è rappresentato dalla costruzione dello spazio narrativo. L'eremo-albergo di Zafer, luogo nel quale si svolge quasi interamente la vicenda, non costituisce infatti una semplice ambientazione, ma assume una funzione strutturale e simbolica che investe il significato complessivo del romanzo. Come accade nei grandi testi allegorici della tradizione europea, lo spazio narrativo si configura come una realtà autonoma, separata dal mondo ordinario, nella quale i conflitti storici, politici ed esistenziali vengono concentrati e portati alla loro massima evidenza.

Fin dalle prime pagine, Zafer appare come un luogo ambiguo e difficilmente classificabile. Esso è contemporaneamente albergo, convento, centro di esercizi spirituali, luogo di incontro tra uomini di potere e spazio di isolamento dal mondo esterno. Tale indeterminatezza non costituisce un elemento secondario, ma rivela la natura profondamente allegorica del romanzo. Zafer si presenta come una sorta di microcosmo nel quale convergono le principali forze che regolano la società contemporanea: politica, economia, religione e amministrazione pubblica.

L'isolamento geografico del luogo contribuisce ulteriormente a rafforzarne il valore simbolico. L'eremo si trova al di fuori delle coordinate ordinarie della vita sociale e assume le caratteristiche di uno spazio sospeso, quasi fuori dal tempo storico. In questo senso, esso richiama alcuni modelli fondamentali della letteratura europea del Novecento, nei quali luoghi apparentemente separati dal mondo diventano strumenti privilegiati per osservarne le contraddizioni. Come il sanatorio della *Montagna incantata* di Thomas Mann o il castello kafkiano, anche Zafer funziona come un laboratorio simbolico in cui la realtà viene isolata e resa più leggibile attraverso la deformazione allegorica.

La scelta di ambientare il romanzo in uno spazio chiuso risponde inoltre a precise esigenze narrative. L'isolamento dei personaggi favorisce infatti la progressiva emersione dei rapporti di forza che li legano tra loro. Lontani dalle convenzioni della vita pubblica e dalle forme ufficiali della

rappresentazione politica, essi rivelano gradualmente la natura autentica delle relazioni che li uniscono. In questo modo, Sciascia costruisce una sorta di teatro del potere nel quale ogni personaggio è costretto a confrontarsi con la propria identità e con quella degli altri.

La dimensione teatrale del romanzo è stata spesso sottolineata dalla critica. I personaggi sembrano muoversi all'interno di una scena attentamente predisposta, dominata dalla presenza di don Gaetano, vero regista occulto degli eventi. Le conversazioni, gli incontri e persino gli omicidi assumono così il carattere di una rappresentazione nella quale ogni gesto rinvia a significati ulteriori. La struttura allegorica si intreccia dunque con una forte componente teatrale che richiama, indirettamente, la lezione pirandelliana. Anche in Pirandello, infatti, il mondo appare spesso come una scena nella quale gli individui recitano ruoli che non coincidono mai pienamente con la loro identità profonda.

La natura simbolica di Zafer emerge con particolare evidenza nella compresenza di elementi religiosi e politici. Gli esercizi spirituali che costituiscono il pretesto ufficiale del soggiorno vengono progressivamente svuotati di ogni autentico significato religioso e trasformati in occasioni di consolidamento del potere. La religione non appare più come spazio di trascendenza, ma come linguaggio attraverso cui il potere giustifica se stesso e rafforza la propria legittimazione. In questo senso, il romanzo mette in scena quella saldatura tra sfera religiosa e sfera politica che Sciascia percepiva come uno dei nodi centrali della società italiana contemporanea.

La funzione allegorica di Zafer riguarda anche la rappresentazione della crisi morale delle classi dirigenti. Gli uomini che frequentano l'eremo appartengono ai vertici della società: ministri, parlamentari, imprenditori, dirigenti pubblici. Tuttavia, la loro presenza non è finalizzata a una descrizione sociologica dettagliata. Essi rappresentano piuttosto una categoria morale e politica, diventando figure emblematiche di un sistema di potere fondato sulla complicità, sul compromesso e sull'opacità. L'allegoria consente così a Sciascia di superare la dimensione della satira

politica immediata per costruire una riflessione più ampia sulle degenerazioni del potere moderno.

Questa trasformazione dei personaggi in figure simboliche è stata efficacemente descritta da Attilio Scuderi, secondo il quale *Todo modo* si colloca all'interno di una tradizione narrativa caratterizzata da una forte autocoscienza dei propri procedimenti.[101] I personaggi non vengono presentati come individui pienamente realistici, ma come elementi di una costruzione allegorica che mira a rendere visibili meccanismi normalmente nascosti. La funzione dell'allegoria consiste precisamente nel mostrare ciò che nella realtà tende a rimanere invisibile.

In questa prospettiva, Zafer può essere interpretato come la rappresentazione di una società chiusa su se stessa. L'eremo non costituisce semplicemente il luogo nel quale si svolgono gli eventi, ma diventa l'immagine stessa di un sistema politico incapace di rinnovarsi e destinato a riprodurre continuamente i propri meccanismi di dominio. Gli omicidi che scandiscono la vicenda non interrompono realmente questo sistema, ma ne rivelano piuttosto la logica interna. La morte non appare come elemento estraneo all'ordine esistente, bensì come una delle sue possibili manifestazioni.

La struttura allegorica di *Todo modo* consente dunque a Sciascia di affrontare contemporaneamente diversi livelli di significato. Il romanzo è certamente una riflessione sulla situazione politica italiana degli anni Settanta, ma è anche una meditazione sul rapporto tra religione e potere, sulla crisi della conoscenza e sulla fragilità dell'identità individuale. Attraverso la costruzione simbolica di Zafer, lo scrittore realizza quella complessa fusione tra dimensione storica ed esistenziale che costituisce uno dei tratti più originali della sua narrativa matura.

Uno degli aspetti più innovativi di *Todo modo* riguarda la figura del narratore. A raccontare gli eventi non è infatti un investigatore

[101] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, pp. 141-144.

professionista né un osservatore onnisciente, ma un pittore che si trova casualmente coinvolto nella vicenda. Questa scelta narrativa riveste un'importanza decisiva, poiché condiziona profondamente il modo in cui il lettore entra in rapporto con la realtà rappresentata. Attraverso la prospettiva del pittore, Sciascia costruisce infatti un romanzo nel quale la conoscenza non si presenta mai come acquisizione definitiva della verità, ma come processo interpretativo continuamente esposto al dubbio.

Fin dalle prime pagine, il narratore si caratterizza per una posizione di sostanziale estraneità rispetto all'ambiente che lo circonda. Egli non appartiene al gruppo degli uomini di potere riuniti a Zafer, né partecipa alle loro logiche. Questa condizione marginale gli consente di osservare gli eventi con uno sguardo relativamente libero, ma non gli garantisce affatto una comprensione completa della realtà. Al contrario, il suo punto di vista è costantemente segnato dall'incertezza. Egli vede, ascolta, interpreta, ma raramente può affermare di sapere con certezza.

La scelta del pittore come narratore non è casuale. Il pittore, per definizione, è colui che guarda il mondo cercando di coglierne forme, relazioni e significati nascosti. La sua attività consiste nell'interpretazione dei segni visibili. In questo senso, la figura del narratore diventa una metafora dello stesso scrittore e, più in generale, dell'intellettuale moderno. Sciascia affida a lui il compito di confrontarsi con una realtà che appare sempre più difficile da decifrare e da rappresentare.

La centralità dell'interpretazione richiama un passaggio delle pagine che Debenedetti dedica a Pirandello, dove il critico mostra come l'individuo, nel momento in cui viene fissato in una forma, divenga inevitabilmente personaggio agli occhi degli altri, prigioniero di immagini e prospettive concorrenti che impediscono l'accesso a una verità unica e definitiva. Analizzando la narrativa del Novecento, il critico osserva come la letteratura moderna nasca dalla consapevolezza dell'«irreparabile scacco

della conoscenza»,[102]intesa come possibilità di raggiungere una verità univoca e rassicurante. La narrativa non può più fondarsi su certezze assolute, ma deve confrontarsi con una realtà frammentaria e problematica.

Questa definizione sembra adattarsi perfettamente all'esperienza del narratore di *Todo modo*. Il pittore si muove infatti all'interno di un universo nel quale ogni interpretazione resta provvisoria. I dialoghi con don Gaetano, gli incontri con gli altri ospiti dell'eremo, le circostanze che accompagnano gli omicidi producono continuamente nuove ipotesi senza mai condurre a una spiegazione definitiva. La ricerca della verità si trasforma così in una serie di approssimazioni successive, destinate a rimanere incompiute.

Anche sotto questo aspetto il romanzo sembra confermare quanto Debenedetti definisce «romanzo della probabilità». Secondo il critico, «il passaggio dalla narrativa ottocentesca a quella novecentesca coincide con l'abbandono del principio di necessità e con l'emergere di una realtà dominata dall'incertezza e dalla molteplicità delle possibilità interpretative. In *Todo modo*, infatti, gli eventi non possono essere ricondotti a una catena causale perfettamente ricostruibile».[103] Ogni spiegazione lascia aperti interrogativi ulteriori e ogni certezza viene costantemente rimessa in discussione.

Il narratore-pittore incarna dunque una nuova figura di conoscitore. Diversamente dall'investigatore classico della narrativa poliziesca, egli non possiede strumenti capaci di ristabilire l'ordine attraverso la scoperta della verità. La sua funzione consiste piuttosto nel registrare l'opacità del reale e nel mostrarne le contraddizioni. In questo senso, il romanzo si allontana significativamente dal modello tradizionale del giallo, nel quale il mistero viene infine chiarito e ricondotto a una spiegazione razionale.

La crisi della conoscenza coinvolge anche il rapporto tra realtà e rappresentazione. Il pittore osserva continuamente persone che sembrano

[102] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, p. 277.
[103] Ivi, p. 425.

recitare una parte. I loro comportamenti, le loro parole e persino le loro convinzioni appaiono spesso come maschere dietro le quali si nasconde qualcosa di diverso e di difficilmente afferrabile. Questo motivo introduce uno dei grandi temi pirandelliani presenti nel romanzo: la distanza tra essere e apparire.

La lettura che Debenedetti propone di Pirandello risulta particolarmente utile per comprendere questa dimensione. A suo giudizio, il nucleo più profondo dell'opera pirandelliana consiste nella ricerca di ciò che si nasconde oltre la superficie delle identità sociali e delle convenzioni. Debenedetti definisce tale processo come «epifania del personaggio»,[104] ovvero come rivelazione di un'alterità che eccede le definizioni abituali dell'individuo. Anche nel romanzo di Sciascia i personaggi sembrano costantemente attraversati da una dimensione ulteriore che sfugge alla rappresentazione immediata.

La conoscenza, pertanto, non coincide più con il possesso della verità, ma con il riconoscimento della sua complessità. Il narratore comprende progressivamente che il reale non può essere ridotto a una formula interpretativa semplice. La sua esperienza si configura come un percorso attraverso l'ambiguità, nel quale ogni risposta genera nuove domande. È proprio questa tensione irrisolta a conferire al romanzo la sua particolare forza conoscitiva.

Da questo punto di vista, *Todo modo* si colloca pienamente all'interno della grande tradizione del romanzo europeo del Novecento. Come nei testi di Kafka, Musil o Pirandello, la verità non si presenta come un dato da scoprire, ma come un orizzonte problematico verso cui tendere senza poterlo mai raggiungere completamente. Il narratore-pittore diventa così la figura emblematica di una condizione conoscitiva moderna caratterizzata dall'incertezza, dalla ricerca e dall'inquietudine.

[104] Ivi, p. 347.

Questa riflessione prepara inoltre il terreno per uno dei temi centrali del romanzo: la figura di don Gaetano. Sarà infatti proprio attraverso il confronto con lui che il narratore sperimenta in modo più radicale i limiti della conoscenza e l'impossibilità di distinguere con chiarezza tra verità e simulacro. Don Gaetano rappresenta il punto in cui la crisi dell'identità e la crisi della conoscenza si incontrano, dando origine a quella complessa allegoria del potere che costituisce il nucleo più profondo di *Todo modo*.

3.1.2. L'uomo e la "Particella": personaggi come idee

Se Zafer rappresenta il centro simbolico del romanzo e il narratore-pittore ne costituisce la coscienza problematica, è nella figura di don Gaetano che *Todo modo* raggiunge il proprio nucleo teorico più profondo. Nessun altro personaggio dell'opera concentra infatti una simile quantità di significati, allusioni e contraddizioni. Sacerdote, direttore spirituale, intellettuale raffinato, conoscitore degli uomini e dei meccanismi del potere, don Gaetano sfugge continuamente a ogni tentativo di definizione univoca. Egli appare come una presenza enigmatica, posta al confine tra realtà e allegoria, tra individuo concreto e figura simbolica.

Fin dalle sue prime apparizioni, don Gaetano esercita sul narratore un fascino ambiguo. La sua intelligenza, la sua cultura e la sua capacità di interpretare gli uomini sembrano attribuirgli una posizione privilegiata rispetto agli altri personaggi. Tuttavia, questa apparente superiorità conoscitiva non conduce mai a una vera trasparenza. Quanto più il narratore cerca di comprenderlo, tanto più il sacerdote si sottrae a una definizione stabile. La sua identità si costruisce attraverso una continua oscillazione tra rivelazione e occultamento.

In questo senso, don Gaetano può essere interpretato come una delle più compiute incarnazioni di quel «personaggio-uomo» che Giacomo Debenedetti individua al centro della narrativa novecentesca. Analizzando

l'evoluzione del romanzo europeo, il critico osserva infatti come la figura umana moderna sia caratterizzata dalla progressiva perdita di compattezza e dalla comparsa di elementi estranei che ne incrinano l'identità. Tale fenomeno si manifesta attraverso quella che Debenedetti definisce l'«irruzione dell'Altro nei domini quotidiani, visibili dell'Io».[105]

La nozione di «Altro» assume qui un'importanza decisiva. Non si tratta semplicemente della presenza di un'altra persona, ma dell'emergere di una dimensione nascosta e perturbante all'interno dell'identità stessa. L'individuo moderno non coincide più con una realtà unitaria e coerente, ma appare attraversato da forze contraddittorie che ne mettono costantemente in discussione l'equilibrio. Proprio questa alterità interna costituisce uno dei nuclei fondamentali della riflessione pirandelliana e, attraverso Debenedetti, giunge fino alla narrativa di Sciascia.

Attilio Scuderi ha mostrato come il tema del doppio svolga una funzione essenziale all'interno di *Todo modo*. In particolare, il rapporto tra il narratore-pittore e don Gaetano tende progressivamente a configurarsi come una forma di identificazione reciproca, nella quale i confini tra le due figure diventano sempre più incerti.[106] Tale dinamica richiama direttamente alcuni modelli fondamentali della letteratura novecentesca e trova una significativa anticipazione nel racconto borgesiano *I due teologi*, più volte richiamato dalla critica sciasciana.

Il rapporto tra il pittore e don Gaetano non è però quello di una semplice somiglianza. Si tratta piuttosto di una relazione complessa nella quale ciascuno sembra rappresentare ciò che all'altro manca. Don Gaetano incarna una forma estrema di conoscenza e di consapevolezza del potere; il pittore rappresenta invece il dubbio, la ricerca e l'inquietudine interpretativa. La loro opposizione produce un effetto di complementarietà che rende sempre più difficile distinguere nettamente tra osservatore e osservato.

---

[105] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, p. 454.
[106] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, pp. 156-158.

È proprio in questa prospettiva che assume significato il riferimento alla «Particella», termine che nel romanzo rinvia a una dimensione minima ma essenziale dell'essere umano. La «Particella» può essere interpretata come ciò che resiste a ogni tentativo di riduzione ideologica o istituzionale, il nucleo irriducibile dell'identità individuale. Tuttavia, in *Todo modo*, essa non appare mai come una presenza pienamente accessibile. Al contrario, rimane costantemente nascosta, avvolta da un alone di mistero che impedisce qualsiasi definizione definitiva.

La centralità di questa dimensione nascosta richiama ancora una volta la lettura debenedettiana di Pirandello. Commentando *Il fu Mattia Pascal*, Debenedetti individua nel grande scrittore siciliano la ricerca di quella che definisce l'«epifania del personaggio»[107], ossia la rivelazione di una verità che si colloca oltre le identità sociali e le convenzioni esteriori. Anche i personaggi di Sciascia sembrano abitare questo spazio ambiguo tra presenza e assenza, tra ciò che appare e ciò che continuamente sfugge.

La figura di don Gaetano rappresenta il punto più alto di questa tensione. Egli è contemporaneamente sacerdote e uomo di potere, guida spirituale e manipolatore, interprete della realtà e creatore di illusioni. La sua identità si fonda precisamente sulla capacità di tenere insieme elementi contraddittori senza mai risolverli in una sintesi definitiva. Per questo motivo, egli non può essere ridotto né a un personaggio realistico né a una semplice allegoria politica. La sua funzione consiste piuttosto nel rendere visibile la crisi stessa dell'identità moderna.

La dimensione religiosa contribuisce ulteriormente ad accentuare questa complessità. Don Gaetano parla costantemente di Dio, della fede e della salvezza, ma il suo linguaggio appare spesso ambiguo e sfuggente. La religione sembra trasformarsi nelle sue mani in uno strumento di interpretazione del potere più che in una via di accesso alla trascendenza. Tale ambivalenza riflette una delle intuizioni più profonde di Sciascia: la

[107] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, p. 347.

difficoltà di distinguere nettamente tra verità e simulazione all'interno delle strutture simboliche che organizzano la vita collettiva.

In questo senso, don Gaetano può essere considerato una delle più compiute figure del simulacro presenti nell'opera sciasciana. Egli non mente apertamente, ma costruisce intorno a sé una rete di significati che rende impossibile distinguere il vero dal falso. La sua forza non deriva dal possesso della verità, bensì dalla capacità di controllare i processi attraverso cui la verità viene prodotta, interpretata e comunicata. È precisamente questa funzione che lo rende una figura centrale per comprendere il rapporto tra potere e conoscenza che attraversa tutto il romanzo.

Attraverso don Gaetano, Sciascia porta dunque a compimento una riflessione che, partendo da Pirandello e passando attraverso Debenedetti, giunge a interrogare le forme contemporanee dell'identità e del potere. Il «personaggio-uomo» non è più soltanto il luogo di una crisi esistenziale, ma diventa il punto in cui si incontrano storia, politica e conoscenza. La sua alterità non riguarda esclusivamente la dimensione psicologica, ma investe l'intero sistema di relazioni che definisce la società contemporanea.

Per questa ragione, la figura di don Gaetano rappresenta molto più di un semplice personaggio romanzesco. Essa costituisce il luogo nel quale convergono i principali temi di *Todo modo*: la crisi della conoscenza, l'ambiguità del potere, la fragilità dell'identità e la tensione incessante tra verità e simulacro. Proprio da questa complessa stratificazione di significati deriva la straordinaria forza simbolica del personaggio e la sua centralità all'interno della narrativa sciasciana.

3.2. Sciascia citazionista e metanarrativo

3.2.1. La funzione della citazione nel romanzo

Uno degli aspetti più caratteristici della narrativa sciasciana degli anni Settanta è il ricorso sistematico alla citazione. Se nelle opere precedenti il riferimento ad altri testi svolgeva prevalentemente una funzione culturale o

documentaria, in *Todo modo* esso diventa un vero e proprio principio costruttivo del romanzo. La citazione non rappresenta più un semplice ornamento erudito né una dimostrazione di competenza letteraria, ma interviene direttamente nella produzione del significato, modificando il rapporto tra autore, testo e lettore.

Per comprendere la funzione che essa assume in *Todo modo* è utile partire dalle osservazioni di Ricciarda Ricorda, che ha definito la scrittura di Sciascia una vera e propria «retorica della citazione».[108] Secondo la studiosa, la citazione produce nel testo un «surplus di senso» e introduce «un secondo piano espressivo» che si intreccia continuamente con quello realistico. Il romanzo si presenta dunque come uno spazio stratificato, nel quale la narrazione degli eventi convive con una rete di richiami letterari destinati a orientarne l'interpretazione.

La citazione diventa così uno strumento privilegiato di complessificazione del discorso narrativo. Ogni riferimento intertestuale apre infatti una nuova prospettiva di lettura, costringendo il lettore a confrontarsi simultaneamente con più livelli di significato. La vicenda raccontata non può essere compresa esclusivamente attraverso la sua dimensione immediatamente narrativa, ma richiede un continuo lavoro di collegamento con altri testi, altre tradizioni e altre forme del sapere.

Questa strategia assume un valore particolarmente significativo in *Todo modo*, dove il ricorso alla citazione si accompagna a una profonda crisi del rapporto tra letteratura e realtà. Ricorda osserva che nei romanzi degli anni Settanta Sciascia sembra prendere atto dell'impossibilità di mantenere un rapporto diretto e trasparente con il reale.[109] Non è più la scrittura a risultare insufficiente rispetto al mondo, ma è il mondo stesso ad apparire sempre meno intelligibile. Di fronte a una realtà frammentata e opaca, la letteratura finisce per rivolgersi ad altra letteratura, trasformando il dialogo con il reale in un dialogo tra testi.

---

[108] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in *La retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, p. 75.
[109] Ivi, pp. 91-93.

In questa prospettiva, la citazione assume una funzione conoscitiva. Essa non allontana dalla realtà, ma costituisce uno dei pochi strumenti ancora disponibili per tentare di interpretarla. La letteratura diventa una sorta di archivio della memoria culturale all'interno del quale cercare modelli, analogie e categorie interpretative capaci di dare forma all'esperienza contemporanea. Il mondo può essere compreso soltanto attraverso le tracce lasciate da altri discorsi e da altre narrazioni.

L'incipit stesso di *Todo modo* offre un esempio particolarmente significativo di questa strategia. Attilio Scuderi ha mostrato come la citazione iniziale derivi da uno scritto di Giacomo Debenedetti dedicato a Pirandello. [110] Tale scelta non possiede un valore puramente decorativo. Attraverso di essa, Sciascia introduce fin dall'inizio il proprio romanzo all'interno di una precisa tradizione critica e letteraria. La presenza di Debenedetti segnala infatti al lettore che la vicenda dovrà essere interpretata anche alla luce della riflessione sul personaggio, sulla conoscenza e sulla crisi dell'identità sviluppata dal critico nel corso del Novecento.

La citazione svolge dunque una funzione metanarrativa. Essa richiama costantemente l'attenzione sul fatto che il romanzo è una costruzione letteraria consapevole dei propri strumenti e delle proprie tradizioni. Scuderi osserva a questo proposito che la presenza di Debenedetti «innesta nel romanzo spunti critici che appartengono allo stesso sciogliere e interpretare», fino a fare di *Todo modo* un'opera che «contiene e prevede il suo stesso sfondo critico». [111] Il testo non si limita a raccontare una storia, ma incorpora al proprio interno le chiavi necessarie per la sua interpretazione.

Questa caratteristica avvicina il romanzo di Sciascia a quella tradizione della narrativa autocosciente che, secondo Scuderi, trova il proprio archetipo nel *Don Chisciotte* di Cervantes.[112] In tale tradizione il romanzo

---

[110] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, p. 69.
[111] Ivi, p. 69.
[112] Ivi, pp. 141-143.

non nasconde il proprio carattere artificiale, ma lo mette esplicitamente in scena, trasformandolo in uno strumento di conoscenza. La riflessione sui meccanismi della narrazione diventa parte integrante della rappresentazione del reale.

Particolarmente significativa risulta inoltre la funzione della citazione come luogo del non detto. Secondo Ricorda, il procedimento citazionale introduce nel testo una forma di opacità che interrompe la trasparenza del discorso e apre uno spazio interpretativo tra ciò che viene esplicitamente affermato e ciò che rimane implicito.[113] La citazione allude, suggerisce, rinvia ad altro senza esaurire completamente il proprio significato. Essa produce una tensione continua tra presenza e assenza, tra parola pronunciata e significato nascosto.

Tale dinamica appare perfettamente coerente con la struttura complessiva di *Todo modo*. Il romanzo è infatti costruito attorno a una serie di enigmi che non trovano mai una soluzione definitiva. Gli omicidi, le conversazioni di don Gaetano, le allusioni politiche e religiose generano continuamente nuove interpretazioni senza consentire il raggiungimento di una verità conclusiva. La citazione contribuisce ad alimentare questa condizione di incertezza, trasformandosi in uno dei principali dispositivi attraverso cui il testo mette in scena la crisi della conoscenza.

Da questo punto di vista, il ricorso alla citazione può essere interpretato come una risposta letteraria al tema centrale della tesi di Sciascia: il rapporto problematico tra verità e simulacro. Ogni citazione introduce infatti una distanza tra il significato immediato delle parole e il sistema di rimandi che esse attivano. Il lettore è costretto a muoversi continuamente tra livelli diversi della realtà testuale, senza poter stabilire con assoluta certezza quale di essi coincida con la verità definitiva del racconto.

La funzione della citazione in *Todo modo* non consiste dunque semplicemente nel richiamare altri testi, ma nel costruire una particolare

[113] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, cit., pp. 89-90.

forma di conoscenza fondata sull'interpretazione, sul confronto e sul dubbio. Attraverso questo procedimento, Sciascia realizza uno dei più raffinati esempi di narrativa metanarrativa del secondo Novecento italiano, trasformando la letteratura in uno spazio privilegiato di riflessione sulla realtà e sulle sue rappresentazioni.

3.2.2. I riferimenti pirandelliani e intertestualità critica

Uno degli aspetti più originali della scrittura di Sciascia consiste nella capacità di trasformare la letteratura in uno strumento di lettura della letteratura stessa. In *Todo modo* la citazione non rinvia semplicemente a un patrimonio culturale condiviso, ma costruisce una vera e propria rete interpretativa all'interno della quale il romanzo trova il proprio significato più profondo. Gide, Agatha Christie, Borges e Pirandello non rappresentano soltanto modelli letterari o riferimenti eruditi: essi diventano interlocutori privilegiati di un dialogo che attraversa l'intero testo e ne condiziona la struttura narrativa.

La presenza di André Gide assume un valore particolarmente significativo. Come ha osservato Ricciarda Ricorda, il romanzo si conclude con una lunga citazione tratta da *Les Caves du Vatican* (*I sotterranei del Vaticano*), opera che occupa una posizione centrale nella riflessione novecentesca sul rapporto tra morale, libertà e casualità.[114] La scelta di chiudere *Todo modo* con una voce proveniente da un altro testo non è casuale. Attraverso Gide, Sciascia suggerisce infatti che il significato del romanzo non può essere completamente racchiuso entro i confini della vicenda narrata, ma richiede un'apertura verso un orizzonte letterario più ampio.

La funzione della citazione gidiana è stata chiarita dallo stesso Sciascia, che in un'intervista del 1975 affermava di aver compreso solo successivamente la pluralità di significati assunta da quel brano. In particolare, esso gli appariva come il simbolo della propria persistente laicità: «nonostante don Gaetano, nonostante quel che di me gli ho messo dentro, sono ancora,

[114] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in *La retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, p. 75.

sempre, laicamente zoppo[115]». Questa dichiarazione permette di cogliere un aspetto fondamentale della scrittura sciasciana: la citazione non viene utilizzata per confermare una verità già acquisita, ma per aprire nuove possibilità interpretative, spesso impreviste persino per l'autore stesso.

Se Gide contribuisce a illuminare la dimensione filosofica del romanzo, il riferimento ad Agatha Christie interviene invece sul piano della struttura narrativa. Attilio Scuderi ha individuato in *Todo modo* un complesso dialogo con la tradizione del romanzo poliziesco, e in particolare con *The Murder of Roger Ackroyd*, uno dei più celebri romanzi della scrittrice inglese. [116] In quel testo il colpevole coincide sorprendentemente con il narratore; secondo Scuderi, Sciascia recupera e trasforma questo modello attraverso un sofisticato gioco intertestuale.

La particolarità dell'operazione consiste nel fatto che la citazione non viene esplicitata direttamente, ma agisce come una sorta di traccia nascosta. Il lettore più attento può riconoscere il richiamo e utilizzarlo come strumento interpretativo per comprendere alcuni aspetti decisivi dell'intreccio. In questo modo, la citazione entra a far parte del meccanismo stesso dell'enigma. Come osserva Scuderi, Sciascia arriva addirittura a «citare un silenzio», costruendo il significato attraverso ciò che viene omesso piuttosto che attraverso ciò che viene dichiarato.[117]

Tale procedimento rivela una concezione profondamente moderna della letteratura. Il testo non si presenta come una struttura chiusa e autosufficiente, ma come un sistema aperto di relazioni che richiede la collaborazione attiva del lettore. Comprendere il romanzo significa riconoscere le tracce disseminate al suo interno e ricostruire i percorsi interpretativi che esse suggeriscono.

---

[115] Leonardo Sciascia, intervista *L'abitudine a morire*, a cura di Francesco Madera, in «Epoca», XXVI, gennaio 1975, cit. in Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, p. 75.
[116] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, pp. 52-54.
[117] Ivi, p. 54.

Un ruolo altrettanto importante è svolto da Jorge Luis Borges, autore che esercita una profonda influenza sull'ultima produzione sciasciana. Borges rappresenta probabilmente il modello più evidente di quella letteratura che si alimenta di altra letteratura e che trova nella citazione, nell'allusione e nel commento strumenti privilegiati di costruzione narrativa. Come ha osservato Ricciarda Ricorda, la scrittura di Sciascia tende progressivamente a trasformarsi in uno spazio nel quale i confini tra realtà e letteratura diventano sempre più incerti.[118]

La presenza borgesiana emerge soprattutto nella concezione della verità che attraversa *Todo modo*. Nei racconti di Borges, la ricerca della verità conduce spesso alla scoperta di una molteplicità di interpretazioni incompatibili tra loro. Analogamente, nel romanzo di Sciascia, ogni tentativo di chiarire il significato degli eventi genera nuove ambiguità. La verità non si presenta come un punto d'arrivo definitivo, ma come un orizzonte continuamente differito.

Particolarmente significativo appare il richiamo al racconto borgesiano *I due teologi*, più volte evocato dalla critica per interpretare il rapporto tra il narratore-pittore e don Gaetano. In quel testo, due figure apparentemente opposte finiscono per rivelare una profonda somiglianza che ne dissolve i confini identitari. Una dinamica analoga sembra caratterizzare il rapporto tra i due protagonisti di *Todo modo*, la cui progressiva vicinanza mette in discussione ogni distinzione netta tra osservatore e osservato, tra interprete e oggetto dell'interpretazione.

Tuttavia, è probabilmente Pirandello a occupare la posizione più importante all'interno di questa rete intertestuale. La sua presenza attraversa l'intero romanzo, sia in forma diretta sia attraverso la mediazione critica di Giacomo Debenedetti. Come ha mostrato Scuderi, la citazione iniziale tratta da uno scritto debenedettiano su Pirandello introduce fin dalle prime pagine una chiave di lettura destinata a orientare l'intera opera.[119]

---

[118] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 91-93.
[119] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, p. 69.

Il dialogo con Pirandello riguarda soprattutto alcuni temi fondamentali: la crisi dell'identità, la molteplicità delle verità possibili, il rapporto tra maschera e persona, la dimensione teatrale dell'esistenza. In *Todo modo* tali motivi vengono tuttavia rielaborati in una prospettiva nuova. Se per Pirandello la crisi dell'identità si manifesta prevalentemente sul piano esistenziale, in Sciascia essa assume una forte valenza storica e politica. Le maschere non nascondono soltanto l'autenticità individuale, ma diventano strumenti di gestione e conservazione del potere.

In questo senso, la rete di citazioni che attraversa il romanzo non costituisce una semplice manifestazione di erudizione. Essa rappresenta piuttosto il luogo in cui si costruisce una riflessione complessa sul rapporto tra letteratura e conoscenza. Attraverso Gide, Agatha Christie, Borges e Pirandello, Sciascia elabora una forma narrativa capace di interrogare simultaneamente la realtà e i modi attraverso cui essa viene rappresentata.

La letteratura diventa così uno spazio di confronto tra interpretazioni differenti, un laboratorio nel quale i testi dialogano tra loro per produrre nuove possibilità di significato. È proprio questa dimensione dialogica e intertestuale a fare di *Todo modo* uno dei più significativi esempi di romanzo autocosciente della narrativa italiana del secondo Novecento.

Se la citazione costituisce uno dei principali strumenti attraverso cui *Todo modo* costruisce la propria complessa rete di significati, un ruolo altrettanto importante è svolto dalla reticenza. Il romanzo di Sciascia non si limita infatti a moltiplicare i riferimenti intertestuali, ma organizza il proprio discorso attraverso omissioni, allusioni e zone di indeterminatezza che obbligano il lettore a svolgere un ruolo attivo nel processo interpretativo. In questa prospettiva, la verità non viene mai consegnata in modo diretto e trasparente, ma emerge soltanto attraverso un continuo lavoro di ricostruzione.

Attilio Scuderi ha mostrato come i meccanismi della reticenza rappresentino uno degli aspetti fondamentali della struttura narrativa di

Todo modo. Il romanzo è attraversato da numerosi «silenzi assassini», [120] vale a dire da lacune narrative che interrompono la continuità del racconto e impediscono al lettore di accedere a una conoscenza completa degli eventi. Tali omissioni non costituiscono semplici mancanze informative, ma veri e propri dispositivi testuali destinati a produrre significato.

Per descrivere questo fenomeno, Scuderi ricorre alla nozione di *blank* elaborata da Wolfgang Iser nell'ambito della teoria della ricezione. Secondo il critico tedesco, ogni testo letterario contiene spazi vuoti che il lettore è chiamato a colmare attraverso la propria attività interpretativa.[121] La lettura non consiste quindi nella semplice decodificazione di un significato già presente nel testo, ma nella costruzione di una serie di connessioni che permettono di trasformare le informazioni parziali in una configurazione coerente.

In *Todo modo* questa dinamica assume un'importanza particolare. Gli eventi principali del romanzo vengono spesso presentati in modo frammentario, attraverso testimonianze indirette, impressioni soggettive e ricostruzioni incomplete. Lo stesso narratore-pittore dispone soltanto di una parte delle informazioni necessarie per comprendere ciò che accade. Il lettore si trova pertanto nella medesima condizione del protagonista: entrambi devono interpretare segni dispersi, formulare ipotesi e confrontarsi con l'impossibilità di raggiungere una certezza assoluta.

Questa strategia narrativa produce una profonda trasformazione del genere poliziesco. Nel giallo classico, infatti, l'indagine conduce progressivamente alla soluzione dell'enigma e alla ricostruzione completa della verità. In *Todo modo*, al contrario, la verità rimane costantemente incompleta. Gli omicidi che scandiscono la vicenda non vengono mai completamente spiegati e le responsabilità individuali si dissolvono all'interno di una rete complessa di relazioni politiche, morali e simboliche.

---

[120] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, pp. 184-185.
[121] Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 274-279.

Particolarmente significativo appare il caso del delitto che coinvolge don Gaetano. Anche in questo episodio la narrazione evita accuratamente di fornire una spiegazione definitiva. Gli indizi esistono, ma non si organizzano mai in una sequenza causale perfettamente chiara. Il lettore è costretto a confrontarsi con una molteplicità di interpretazioni possibili, nessuna delle quali può essere considerata conclusiva. Proprio questa incertezza costituisce uno degli elementi più caratteristici del romanzo.

La reticenza opera inoltre a livello linguistico. Come ha osservato Ricciarda Ricorda, la citazione stessa introduce una forma di opacità che interrompe la linearità del discorso.[122] Il significato non viene mai esaurito dalle parole pronunciate, ma si colloca anche nello spazio che separa il testo citante dal testo citato, ciò che viene detto da ciò che viene soltanto suggerito. In questo modo, il romanzo costruisce una continua tensione tra presenza e assenza.

Il rapporto tra reticenza e citazione diventa particolarmente evidente nei casi in cui Sciascia utilizza riferimenti letterari non immediatamente riconoscibili. La citazione funziona allora come una traccia nascosta che il lettore può scegliere di seguire oppure ignorare. In entrambi i casi, il testo conserva una parte del proprio significato in una zona di invisibilità che resiste a ogni tentativo di completa esplicitazione.

Questa centralità del non detto richiama uno dei temi fondamentali della riflessione novecentesca sulla letteratura. Come ha osservato Scuderi, riprendendo Iser, gli spazi vuoti non rappresentano un difetto della comunicazione letteraria, ma ne costituiscono una componente essenziale. Essi manifestano quella «negatività»[123] che rende possibile il dialogo tra testo e lettore. La letteratura non comunica semplicemente informazioni, ma produce domande, incertezze e conflitti interpretativi.

---

[122] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in *La retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 89-90.
[123] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, p. 185

In *Todo modo*, tale negatività assume una precisa funzione conoscitiva. La realtà rappresentata da Sciascia è infatti caratterizzata da una complessità che non può essere ridotta a formule semplici o a spiegazioni univoche. Le omissioni narrative riflettono pertanto l'opacità stessa del reale. Il romanzo non nasconde la verità per gioco o per puro virtuosismo stilistico, ma perché la verità appare essa stessa problematica, frammentaria e difficile da afferrare.

Da questo punto di vista, il lettore diventa una figura centrale dell'opera. La costruzione del significato dipende infatti dalla sua capacità di collegare elementi apparentemente dispersi e di elaborare ipotesi interpretative sempre nuove. Sciascia affida così al lettore una parte delle funzioni tradizionalmente attribuite all'autore o all'investigatore. Il romanzo non offre soluzioni, ma strumenti per interrogare la realtà.

La partecipazione attiva del lettore costituisce uno degli aspetti che avvicinano *Todo modo* alla tradizione del romanzo autocosciente. Come ha osservato Scuderi, la narrativa sciasciana degli anni Settanta tende a costruire un nuovo patto tra autore e lettore, fondato non sulla trasmissione di una verità già definita, ma sulla condivisione di un percorso interpretativo.[124] La conoscenza diventa così un processo aperto, destinato a rimanere sempre incompleto.

In ultima analisi, la reticenza e gli spazi vuoti presenti in *Todo modo* svolgono una funzione strettamente connessa al tema centrale del romanzo: il rapporto tra verità e simulacro. Ogni lacuna narrativa ricorda infatti al lettore che la realtà non è immediatamente accessibile e che ogni rappresentazione comporta inevitabilmente una quota di assenza, di ambiguità e di mistero. La verità non coincide mai completamente con ciò che appare; essa si nasconde nei silenzi, nelle omissioni e negli interstizi del discorso.

[124] Ivi, pp. 142-144.

Per questa ragione, il lettore di *Todo modo* non può limitarsi a ricevere passivamente il significato del testo. Egli è chiamato a diventare interprete, investigatore e critico insieme. È proprio attraverso questa continua attività ermeneutica che il romanzo realizza una delle sue funzioni più profonde: trasformare la lettura in un'esperienza di conoscenza problematica e sempre aperta.

L'uso sistematico della citazione, la presenza di lacune narrative e il coinvolgimento attivo del lettore costituiscono manifestazioni di una trasformazione più profonda che investe l'intera poetica di Sciascia negli anni Settanta. *Todo modo* segna infatti il passaggio da una concezione della letteratura ancora fondata sulla possibilità di rappresentare criticamente il reale a una visione più problematica, nella quale la realtà stessa appare progressivamente sottrarsi a ogni tentativo di interpretazione definitiva. In questo contesto, la letteratura non rinuncia alla propria funzione conoscitiva, ma è costretta a ridefinirla.

Come ha osservato Ricciarda Ricorda, nelle opere precedenti al 1970 il rapporto tra scrittura e realtà conserva ancora una dimensione sostanzialmente fiduciosa.[125] Pur consapevole delle difficoltà che accompagnano ogni tentativo di conoscenza, Sciascia continua a considerare la letteratura come uno strumento capace di intervenire sul mondo storico e sociale. Le pagine delle *Parrocchie di Regalpetra*, ad esempio, nascono dalla convinzione che la parola scritta possa contribuire a denunciare ingiustizie, correggere storture e rendere visibili situazioni normalmente ignorate.

Negli anni Settanta questa prospettiva entra progressivamente in crisi. Non si tratta semplicemente di una perdita di fiducia nella letteratura, ma di una più radicale crisi della realtà stessa come oggetto di conoscenza. Ricorda osserva che in opere come *Il contesto* e *Todo modo* il problema non consiste più nell'inadeguatezza della scrittura rispetto al mondo, bensì nel fatto che il

[125] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in *La retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 91-92.

mondo appare ormai privo di quella intelligibilità che ne aveva reso possibile la rappresentazione.[126] La realtà si presenta come un insieme di segni contraddittori, opachi e sfuggenti, incapaci di organizzarsi in un quadro coerente.

Questa trasformazione investe inevitabilmente anche la forma del romanzo. Se la realtà non può più essere rappresentata attraverso un sistema stabile di relazioni causali, la narrativa deve elaborare nuovi strumenti per confrontarsi con essa. È in questo contesto che assume particolare rilevanza la nozione di «realismo metaletterario»[127] proposta da Attilio Scuderi. Secondo il critico, Sciascia non abbandona il progetto realistico, ma lo sottopone a una profonda revisione. Il romanzo continua a interrogare il reale, ma lo fa riflettendo contemporaneamente sui propri strumenti conoscitivi e narrativi.

Il carattere metaletterario di *Todo modo* emerge proprio da questa duplice tensione. Da un lato il testo mantiene un evidente riferimento alla realtà storica italiana degli anni Settanta; dall'altro richiama costantemente l'attenzione sul proprio statuto di costruzione letteraria. Le citazioni, le allusioni, i riferimenti intertestuali e la stessa struttura allegorica ricordano continuamente al lettore che ciò che sta leggendo è una rappresentazione e non una semplice riproduzione del mondo.

Lungi dal costituire una fuga dalla realtà, tale consapevolezza rappresenta per Sciascia una condizione necessaria per affrontarla. La crisi della rappresentazione non implica infatti la rinuncia alla conoscenza, ma l'abbandono dell'illusione che la conoscenza possa essere immediata, trasparente e definitiva. Il romanzo diventa così uno strumento di esplorazione critica, capace di mostrare tanto la complessità del reale quanto i limiti delle categorie attraverso cui tentiamo di comprenderlo.

---

[126] Ivi, p. 92.
[127] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, pp. 143-144.

Questa posizione distingue nettamente Sciascia da alcune forme radicali del postmodernismo. Pur condividendo con esse l'attenzione per l'intertestualità e la riflessione sui meccanismi della scrittura, l'autore siciliano non rinuncia mai alla dimensione etica e conoscitiva della letteratura. La metanarrazione non serve a proclamare l'impossibilità della verità, ma a interrogare criticamente le forme attraverso cui la verità viene costruita, manipolata o nascosta.

In questo senso, la funzione della citazione acquista un significato ancora più ampio. Come ha osservato Ricorda, il rapporto diretto tra letteratura e realtà tende progressivamente a essere sostituito da un rapporto tra letteratura e letteratura.[128] Tale fenomeno non deve però essere interpretato come una chiusura autoreferenziale della scrittura. Al contrario, la letteratura diventa il luogo privilegiato nel quale la realtà può ancora essere interrogata attraverso la memoria culturale accumulata nei testi del passato.

La presenza di Borges rappresenta un esempio particolarmente significativo di questa dinamica. Nei racconti dello scrittore argentino, la biblioteca e il testo diventano metafore dell'universo stesso. La realtà appare leggibile soltanto attraverso altre scritture, altri racconti, altre interpretazioni. Sciascia riprende questa intuizione senza rinunciare alla propria vocazione civile. La letteratura continua a confrontarsi con la storia, ma lo fa attraverso una rete di mediazioni che ne rende più complessa la rappresentazione.

Anche il ricorso alla tradizione del romanzo autocosciente si colloca all'interno di questa prospettiva. Scuderi ha mostrato come *Todo modo* possa essere inserito in una linea narrativa che da Cervantes conduce a Sterne, Diderot, Pirandello, Gide, Borges e Unamuno.[129] In tutti questi autori, la riflessione sulla scrittura non costituisce un elemento accessorio, ma una componente essenziale della rappresentazione del reale. Il romanzo parla di sé per parlare meglio del mondo.

---

[128] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 92-93.
[129] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004, p. 143.

La crisi della rappresentazione produce inoltre una trasformazione del ruolo dell'autore. Se la tradizione realistica ottocentesca tendeva a presentare l'autore come garante della verità narrata, *Todo modo* costruisce invece una situazione più problematica. L'autore rinuncia a occupare una posizione privilegiata e affida al lettore una parte significativa del lavoro interpretativo. Come osserva Scuderi, il romanzo instaura un nuovo patto narrativo nel quale alcune delle funzioni tradizionalmente attribuite all'autore vengono progressivamente trasferite al lettore.[130]

Questa ridefinizione dei ruoli conferma ancora una volta la natura profondamente moderna dell'opera. La verità non viene più presentata come un contenuto da trasmettere, ma come un problema da condividere. Autore, narratore e lettore si trovano coinvolti nello stesso processo di ricerca, caratterizzato da dubbi, ipotesi e continue revisioni interpretative.

Alla luce di queste considerazioni, *Todo modo* appare come uno dei testi nei quali Sciascia affronta in modo più radicale la crisi della rappresentazione novecentesca. La realtà non viene negata, ma sottoposta a un processo di continua interrogazione che passa attraverso la letteratura, la memoria culturale e la riflessione sui meccanismi della scrittura. Il «realismo metaletterario» elaborato dall'autore rappresenta dunque un tentativo di salvaguardare la funzione conoscitiva del romanzo nel momento stesso in cui vengono meno le condizioni tradizionali della rappresentazione realistica.

Questa prospettiva costituisce il necessario punto di passaggio verso il problema centrale del capitolo: il ruolo svolto da Giacomo Debenedetti nella formazione del Pirandello di Sciascia. Sarà infatti proprio attraverso la mediazione della critica debenedettiana che la riflessione sulla crisi della conoscenza, sul personaggio moderno e sulla funzione del romanzo troverà una delle sue più compiute formulazioni all'interno di *Todo modo*.

3.3 Il Pirandello di Debenedetti

[130] Ivi, pp. 142-144.

Uno degli aspetti più originali e meno immediatamente evidenti di *Todo modo* consiste nel rapporto che il romanzo intrattiene con la riflessione critica novecentesca e, in particolare, con l'interpretazione di Pirandello elaborata da Giacomo Debenedetti. Se la presenza pirandelliana nell'opera di Sciascia è stata più volte riconosciuta dalla critica, appare altrettanto importante comprendere come essa non si manifesti in forma diretta o esclusivamente testuale, ma giunga all'autore attraverso una complessa mediazione saggistica. In altre parole, il Pirandello che emerge da *Todo modo* non coincide semplicemente con quello delle novelle, dei romanzi o del teatro, bensì con un Pirandello già interpretato, filtrato e rielaborato dalla lettura debenedettiana. È proprio questa mediazione a consentire a Sciascia di trasformare alcuni nuclei fondamentali della riflessione pirandelliana in strumenti di interpretazione della crisi politica, morale e conoscitiva dell'Italia contemporanea.

L'importanza di Debenedetti all'interno dell'universo culturale sciasciano è stata messa in luce da Attilio Scuderi, il quale osserva come la sua presenza in *Todo modo* non abbia una funzione meramente erudita o ornamentale, ma intervenga direttamente nella costruzione del significato del romanzo. La citazione che apre il testo, derivata da uno scritto debenedettiano dedicato a Pirandello, costituisce infatti molto più di un semplice riferimento culturale: essa introduce una precisa prospettiva interpretativa e segnala al lettore che il romanzo dovrà essere letto anche attraverso le categorie elaborate dal critico romano.[131] Come osserva Scuderi, l'opera arriva addirittura a incorporare il proprio apparato critico, trasformandosi in una narrazione che contiene già al proprio interno le chiavi della propria interpretazione.[132]

Per comprendere la natura di questa mediazione occorre soffermarsi brevemente sulla lettura di Pirandello proposta da Debenedetti nel corso della sua attività critica. Uno degli aspetti centrali della sua interpretazione consiste nell'individuazione del cosiddetto «personaggio-uomo», categoria

[131] Attilio Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Milella, Lecce, 2004, p. 69.
[132] Ivi, p. 69.

destinata a diventare uno dei cardini del suo studio sul romanzo novecentesco. A differenza del personaggio ottocentesco, costruito secondo criteri di stabilità psicologica e coerenza identitaria, il personaggio moderno appare infatti attraversato da contraddizioni profonde, da elementi irrazionali e da forze che ne mettono continuamente in discussione l'unità. Debenedetti individua tale trasformazione come una delle conseguenze più significative della crisi della cultura positivistica e della nascita delle nuove scienze dell'inconscio.

Nel *Romanzo del Novecento* questa trasformazione viene descritta attraverso una formula destinata a diventare celebre: la modernità narrativa sarebbe caratterizzata dall'«irruzione dell'Altro nei domini quotidiani, visibili dell'Io».[133] L'individuo non coincide più con se stesso, ma scopre dentro di sé una presenza estranea, un elemento perturbante che ne destabilizza continuamente l'identità. La letteratura moderna nasce proprio da questa frattura e trova in Pirandello una delle sue espressioni più compiute.

È significativo osservare come tale interpretazione si differenzi da molte letture tradizionali dello scrittore siciliano. Debenedetti non insiste infatti esclusivamente sul relativismo conoscitivo o sul contrasto tra vita e forma, ma individua nel pirandellismo una più profonda riflessione sulla crisi dell'identità moderna. La molteplicità delle maschere, il dissolversi delle certezze e la continua oscillazione tra essere e apparire non rappresentano soltanto temi filosofici o morali, ma diventano sintomi di una trasformazione antropologica che investe l'intera esperienza contemporanea.

Questa prospettiva risulta particolarmente importante per comprendere *Todo modo*. Anche il romanzo di Sciascia, infatti, è costruito attorno a figure che sembrano continuamente sfuggire a qualsiasi definizione stabile. Don Gaetano non può essere ridotto alla funzione di sacerdote, politico o intellettuale; il narratore-pittore oscilla tra il ruolo di osservatore e quello di

[133] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano, 1971, p. 454.

protagonista; gli stessi ospiti di Zafer sembrano esistere più come incarnazioni di idee, funzioni e sistemi di potere che come individui pienamente autonomi. La crisi dell'identità descritta da Debenedetti diventa così uno strumento attraverso cui Sciascia interpreta la realtà storica del proprio tempo.

Ancora più significativa appare la lettura debenedettiana di *Il fu Mattia Pascal*. Analizzando il romanzo pirandelliano, il critico osserva come l'opera ruoti attorno a una questione fondamentale: la ricerca di un'identità autentica. Tuttavia, secondo Debenedetti, Pirandello non porta fino in fondo questa possibilità, poiché Mattia Pascal finisce per sostituire una maschera con un'altra senza giungere a un vero confronto con se stesso. [134] L'autore rinuncerebbe così a sviluppare pienamente quello che il critico considera il suo tema più profondo: «l'epifania del personaggio, la rivelazione dell'oltre che è nel personaggio».

[135]Questa osservazione risulta particolarmente illuminante per interpretare la figura di don Gaetano. Anche nel sacerdote di *Todo modo* esiste infatti un «oltre» che sfugge costantemente alla comprensione. Egli appare contemporaneamente uomo di fede e uomo di potere, guida spirituale e manipolatore, interprete della verità e costruttore di simulacri. La sua identità non coincide mai completamente con nessuna delle definizioni che gli vengono attribuite. In questo senso, Sciascia sembra raccogliere proprio quella sfida che Debenedetti individuava nel cuore della narrativa pirandelliana: rappresentare un personaggio la cui verità non si esaurisce nelle forme attraverso cui si manifesta.

L'influenza debenedettiana emerge anche nella concezione della conoscenza che attraversa il romanzo. Commentando i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Debenedetti sostiene che la grandezza di Pirandello consiste nell'aver continuato a interrogare il mondo anche dopo aver preso atto dell'«irreparabile scacco della conoscenza, intesa come certezza univoca e

[134] Ivi, pp. 341-342.
[135] Ivi, p. 347.

rassicurante delle cause e modalità che regolano [...] il fenomeno vita».[136] La conoscenza moderna non conduce più a certezze assolute, ma nemmeno si dissolve in un puro relativismo. Essa si configura piuttosto come una ricerca incessante, destinata a confrontarsi continuamente con i propri limiti.

È difficile non riconoscere in questa definizione una delle chiavi interpretative fondamentali di *Todo modo*. Tutto il romanzo è costruito infatti intorno all'impossibilità di raggiungere una verità definitiva. Gli omicidi rimangono avvolti nell'ambiguità, le responsabilità individuali si confondono con quelle collettive, le interpretazioni si moltiplicano senza convergere verso una soluzione conclusiva. Come nel Pirandello di Debenedetti, la crisi della conoscenza non conduce all'abbandono della ricerca, ma ne diventa il presupposto fondamentale.

In questa prospettiva assume un significato particolare anche la riflessione debenedettiana sul passaggio dal romanzo della necessità al romanzo della probabilità. Analizzando l'evoluzione della narrativa moderna, il critico osserva che il romanzo naturalista «riposava sull'idea della necessità», mentre quello contemporaneo si fonda sull'«onda di probabilità». [137] Il mondo non appare più governato da rapporti causali certi e prevedibili, ma da una molteplicità di possibilità che rendono impossibile qualsiasi interpretazione definitiva della realtà.

La struttura stessa di *Todo modo* sembra costruita attorno a questo principio. Gli eventi non seguono una logica rigidamente deterministica, ma si sviluppano attraverso una serie di coincidenze, sospetti e interpretazioni che impediscono di stabilire con certezza un rapporto univoco tra causa ed effetto. La realtà rappresentata da Sciascia appare dominata dalla probabilità piuttosto che dalla necessità, e proprio per questo richiede forme narrative capaci di rappresentarne la complessità.

---

[136] Franco Contorbia, recensione a *Il romanzo del Novecento*, in «Belfagor», XXVII, 1972, p. 262, che riporta la formulazione debenedettiana relativa ai *Quaderni di Serafino Gubbio*; cfr. anche G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971, p. 277.
[137] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano, 1971, p. 425.

Attraverso Debenedetti, inoltre, Sciascia eredita una particolare concezione della critica come forma di conoscenza narrativa. Numerosi studiosi hanno osservato come la scrittura debenedettiana tenda a trasformare il saggio critico in una sorta di racconto, capace di ricostruire non soltanto le opere ma anche il destino umano degli autori e dei personaggi.[138] La critica diventa così un'esperienza conoscitiva fondata sul dialogo, sull'interpretazione e sulla partecipazione.

Questa dimensione narrativa della critica trova un sorprendente equivalente nella narrativa stessa di Sciascia. *Todo modo* non si limita infatti a raccontare una vicenda, ma mette continuamente in scena il processo della sua interpretazione. Il narratore osserva, commenta, formula ipotesi, collega eventi e riferimenti culturali, assumendo spesso una funzione vicina a quella del critico. Il romanzo diventa così il luogo di una riflessione permanente sui meccanismi della conoscenza e dell'interpretazione.

Alla luce di queste considerazioni, appare evidente come la presenza di Debenedetti in *Todo modo* non possa essere ridotta a un semplice riferimento culturale. Essa costituisce piuttosto una vera e propria mediazione teorica attraverso cui Sciascia rilegge Pirandello e, allo stesso tempo, interpreta la crisi del proprio presente. Il personaggio-uomo, l'irruzione dell'Altro, la crisi dell'identità, lo scacco della conoscenza e il passaggio dalla necessità alla probabilità diventano categorie attraverso cui il romanzo costruisce la propria rappresentazione del mondo contemporaneo.

Il Pirandello di Sciascia è dunque, in larga misura, il Pirandello di Debenedetti: un autore non confinato entro i limiti della tradizione letteraria italiana, ma pienamente inserito nella grande crisi epistemologica e antropologica del Novecento. Attraverso questa mediazione, *Todo modo* riesce a trasformare una riflessione nata nell'ambito della critica letteraria in uno strumento di interpretazione della storia, della politica e delle forme del

[138] Anco Marzio Mutterle, *Giacomo Debenedetti*, in *Letteratura italiana. I critici*, Marzorati, Milano, 1970, pp. 292-294.

potere contemporaneo. Proprio in questa capacità di far dialogare letteratura, critica e realtà consiste una delle più profonde originalità del romanzo e, più in generale, dell'intera operazione culturale sciasciana.

La riflessione sviluppata finora ha mostrato come il rapporto tra Leonardo Sciascia e Luigi Pirandello non possa essere ridotto a una semplice influenza letteraria o a una generica appartenenza a una comune matrice siciliana. Attraverso la mediazione critica di Giacomo Debenedetti, Pirandello si è rivelato per Sciascia soprattutto uno strumento interpretativo, una chiave di accesso privilegiata alle contraddizioni della modernità e alle forme sempre più ambigue attraverso cui la verità si manifesta e, insieme, si nasconde. In *Todo modo*, tale eredità si traduce nella rappresentazione di un mondo in cui l'identità appare instabile, la conoscenza problematica e il potere capace di costruire narrazioni che si sostituiscono progressivamente alla realtà stessa.

A partire da questa prospettiva, il percorso della presente ricerca conduce naturalmente verso un ulteriore sviluppo della riflessione sciasciana. Se nei capitoli precedenti il confronto con Pirandello si è articolato attorno ai temi della verità, della gelosia, del delitto, della maschera e della crisi dell'identità, nell'ultima fase della produzione dello scrittore siciliano tali questioni si concentrano attorno a una figura destinata ad assumere un valore sempre più centrale: quella dell'impostore.

L'impostore non è soltanto colui che mente o assume un'identità diversa dalla propria. Egli rappresenta piuttosto il punto di crisi in cui realtà e finzione diventano indistinguibili, il luogo in cui la verità perde la propria evidenza e si trasforma in oggetto di interpretazione, sospetto e conflitto. In questa prospettiva, il celebre caso dello *Smemorato di Collegno* assume per Sciascia un valore paradigmatico: non semplicemente una curiosa vicenda giudiziaria, ma una straordinaria allegoria della modernità, nella quale l'identità personale si rivela una costruzione fragile, continuamente esposta alla possibilità della sostituzione e dell'inganno.

È proprio da qui che prende forma quello che Sciascia definirà il «teatro della memoria»: uno spazio in cui storia, cronaca, letteratura e rappresentazione si intrecciano fino a diventare inseparabili. Come nei grandi testi pirandelliani, la realtà non si presenta più come un dato immediatamente accessibile, ma come una scena sulla quale si confrontano versioni concorrenti dei fatti, interpretazioni incompatibili e identità continuamente negoziate. La memoria stessa, lungi dall'essere un archivio neutrale del passato, diventa un luogo di costruzione narrativa, dove il vero e il falso si sovrappongono e si confondono.

Questa dinamica raggiunge uno dei suoi punti più alti nella lettura sciasciana del caso Moro. Attraverso *L'affaire Moro*, Sciascia applica infatti alla cronaca politica contemporanea categorie che affondano le proprie radici nella lezione di Pirandello: la molteplicità dei punti di vista, l'impossibilità di una verità definitiva, il carattere teatrale del potere e la distanza crescente tra i fatti e le loro rappresentazioni pubbliche. La vicenda dello statista democristiano diventa così il luogo in cui il «teatro della memoria» assume una dimensione civile e politica, trasformandosi in uno strumento di analisi delle istituzioni e dei meccanismi attraverso cui il potere costruisce la propria legittimazione.

In questa prospettiva, la figura dell'impostore cessa di essere una semplice categoria narrativa per assumere un significato storico e culturale più ampio. Essa diventa il simbolo di una società nella quale la rappresentazione tende progressivamente a sostituirsi alla realtà e nella quale il confine tra vero e falso appare sempre più problematico. Non è un caso che il tema dell'impostura attraversi gran parte dell'opera sciasciana: basti pensare all'abate Vella del *Consiglio d'Egitto*, che costruisce un falso documento storico capace di influenzare concretamente i rapporti di potere e la percezione del passato. Analogamente, l'impostura si pone al centro di opere fondamentali della modernità europea, come *I falsari* di Gide, dove la falsificazione non riguarda soltanto gli individui, ma investe i valori, i linguaggi e le forme stesse della rappresentazione.

L'impostore diventa così una figura privilegiata per interrogare il rapporto tra verità e finzione, tra storia e racconto, tra realtà e rappresentazione. In questa prospettiva, le riflessioni di Sciascia mostrano sorprendenti punti di contatto con le analisi di Jean Baudrillard, per il quale la modernità avanzata è caratterizzata dalla produzione di simulacri, ossia di immagini e rappresentazioni che non rinviano più a un referente reale, ma soltanto ad altre immagini e ad altre rappresentazioni. Pur muovendosi in un orizzonte storico e teorico differente, Sciascia individua con largo anticipo il rischio di una realtà progressivamente sostituita dalle proprie narrazioni, nella quale il falso non si limita a occultare il vero, ma finisce per prenderne il posto.

L'ultimo capitolo intende dunque esplorare questa linea di sviluppo, mostrando come il dialogo tra Pirandello e Sciascia approdi progressivamente a una riflessione sulla dissoluzione del reale, sulla crisi dell'identità e sul predominio della simulazione. Attraverso il caso dello *Smemorato di Collegno*, la rilettura del caso Moro e il confronto con il pensiero di Baudrillard, emergerà come il tema del simulacro rappresenti il punto di arrivo di un percorso iniziato con la tensione tra verità e apparenza e culminato nella consapevolezza che, nella contemporaneità, la realtà stessa rischia di trasformarsi in una costruzione narrativa.

In questo senso, il «teatro della memoria» costituisce non soltanto l'ultima tappa della riflessione sciasciana su Pirandello, ma anche il luogo in cui tale eredità viene proiettata oltre i confini della letteratura, fino a investire la storia, la politica e la condizione stessa dell'uomo contemporaneo. Qui la maschera pirandelliana diventa simulacro, l'impostura si trasforma in categoria civile e la ricerca della verità si confronta con il rischio estremo della sua scomparsa.

Capitolo 4 – Il teatro della memoria: simulacri, impostura e politica

4.1 Lo “Smemorato di Collegno” e il tema dell'”impostura”

Lo *Smemorato di Collegno* rappresenta per Sciascia molto più di un celebre caso giudiziario. Esso costituisce il punto di incontro tra alcuni dei nuclei tematici fondamentali della sua riflessione: la fragilità dell'identità, il carattere problematico della memoria e la difficoltà di distinguere il vero dal falso. La vicenda di Mario Bruneri e Giulio Canella non interessa infatti lo scrittore per la possibilità di giungere a una soluzione definitiva del caso, ma perché mette in scena il processo stesso attraverso cui una società costruisce le proprie verità.

Come osserva Paola Villani, il tema della memoria attraversa l'intera opera sciasciana e si configura come una vera e propria ossessione conoscitiva. La studiosa sottolinea come Sciascia fosse costantemente animato dal timore della dispersione dei ricordi e dalla consapevolezza della loro intrinseca precarietà: «la morte è terribile non per il non esserci più ma, al contrario, per l'esserci ancora in balia dei mutevoli ricordi, dei mutevoli sentimenti, dei mutevoli pensieri di coloro che restano».[139] Questa riflessione, posta da Villani all'inizio del suo saggio, appare particolarmente significativa per comprendere la funzione dello *Smemorato di Collegno* all'interno del percorso sciasciano. La memoria non viene concepita come un deposito stabile del passato, ma come uno spazio continuamente esposto alla deformazione, all'oblio e alla reinterpretazione.

L'identità stessa diventa così un prodotto della memoria e, di conseguenza, una costruzione fragile e revocabile. Villani osserva che per Sciascia «la memoria non riesce a cogliere il reale se non deformandolo»[140] e che proprio questa consapevolezza costituisce il presupposto teorico di molte sue opere. Nel caso Bruneri-Canella, la perdita della memoria individuale genera infatti una crisi ben più ampia, che coinvolge il sistema delle prove, delle testimonianze e dei riconoscimenti sociali. La domanda su chi sia veramente lo Smemorato non riceve mai una risposta definitiva, perché il

[139] Leonardo Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, in Opere, a cura di Paolo Squillacioti, Adelphi, Milano, 2012, vol. I, p. 34, cit. in Paola Villani, «Sciascia e il teatro della memoria», in *Della memoria. Sulla giustizia. Settant'anni di Sciascia*, Fondazione Banco di Napoli, Napoli, 2021, p. 205.
[140] Paola Villani, «Sciascia e il teatro della memoria», in *Della memoria. Sulla giustizia. Settant'anni di Sciascia*, Fondazione Banco di Napoli, Napoli, 2021, p. 207.

soggetto viene progressivamente assorbito dalle narrazioni che gli altri elaborano su di lui.

In questa prospettiva emerge chiaramente il legame con Pirandello. Come nei romanzi e nel teatro pirandelliani, l'individuo appare intrappolato in una rete di rappresentazioni che sfuggono al suo controllo. L'identità non coincide più con una sostanza stabile, ma con una forma provvisoria, determinata dallo sguardo degli altri. Lo Smemorato diventa così una figura paradigmatica della modernità: un uomo che esiste simultaneamente come sé stesso e come un altro, sospeso tra due storie incompatibili e incapace di ricondurre la propria esperienza a un'unica verità.

È proprio in questa direzione che Sciascia sviluppa il tema dell'impostura. Villani ricorda come il caso Bruneri-Canella finisca per dimostrare «l'insolubilità della storia e della fallacia o falsificazione e narrativizzazione della memoria e della stessa identità».[141] La questione non riguarda soltanto la possibilità che uno dei protagonisti stia mentendo; riguarda piuttosto il carattere inevitabilmente narrativo di ogni ricostruzione del passato. L'identità personale appare inseparabile dal racconto che la sostiene e, nel momento in cui tale racconto entra in crisi, anche l'io perde consistenza.

Particolarmente significativa risulta l'osservazione di Villani secondo cui, nel *Teatro della memoria*, «il personaggio costruisce la sua memoria, il Sé si inventa nella narrazione finzionale del Sé, il racconto sostituisce il fatto».[142] Questa formulazione consente di cogliere uno degli aspetti più profondi della riflessione sciasciana. La memoria non è semplicemente uno strumento attraverso cui recuperiamo il passato; è una pratica narrativa che organizza e attribuisce significato all'esperienza. Il rischio dell'impostura nasce proprio da qui: dalla difficoltà di stabilire dove termini il ricordo e dove inizi la sua costruzione narrativa.

La vicenda dello Smemorato assume così una portata che supera largamente i confini del caso giudiziario. Essa diventa una riflessione sul rapporto tra

[141] Ivi, p. 209.
[142] Ibidem

verità e rappresentazione, tra identità e racconto, anticipando questioni che troveranno ulteriore sviluppo nelle opere successive di Sciascia. Come osserva ancora Villani, la memoria sciasciana si presenta come «una messa in scena del funzionamento cerebrale e drammatico di identità»[143], trasformandosi in un autentico teatro nel quale realtà e finzione si intrecciano continuamente.

Da questo punto di vista, il caso Bruneri-Canella costituisce uno dei passaggi fondamentali attraverso cui Sciascia trasferisce la lezione pirandelliana dal piano dell'identità individuale a quello della riflessione storica e civile. L'impostura non è più soltanto una maschera personale, ma una categoria conoscitiva che mette in discussione la possibilità stessa di accedere a una verità definitiva. In tale prospettiva, lo *Smemorato di Collegno* appare come una figura liminare tra il personaggio pirandelliano e le successive riflessioni sciasciane sul rapporto tra memoria, potere e simulacro.

Se il caso dello *Smemorato di Collegno* mostra l'instabilità dell'identità individuale, il tema del doppio consente a Sciascia di approfondire ulteriormente la riflessione sulla perdita del sé. Non è un caso che, nel corso della sua produzione, lo scrittore ritorni frequentemente su figure sdoppiate, identità incerte, personaggi che si trovano a vivere simultaneamente più esistenze possibili. In questo senso, la lezione di Pirandello continua a rappresentare un riferimento imprescindibile.

Come ha osservato Giacomo Debenedetti, uno dei caratteri distintivi del romanzo novecentesco consiste nell'irruzione dell'«Altro» all'interno dell'Io. Analizzando la crisi del personaggio moderno, il critico parla infatti della «violenta irruzione dell'Altro nei domini quotidiani, visibili dell'Io», [144]fenomeno che dissolve l'unità della coscienza tradizionale e rende impossibile una rappresentazione compatta dell'identità. La riflessione debenedettiana appare particolarmente utile per comprendere il significato

[143] Ibidem.
[144] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Einaudi, Torino, 1983, p. 454.

del doppio in Sciascia: il problema non è semplicemente la presenza di una seconda identità, ma la scoperta che il soggetto non coincide mai interamente con sé stesso.

Lo *Smemorato di Collegno* costituisce, da questo punto di vista, un esempio emblematico. Bruneri e Canella non rappresentano soltanto due individui differenti; diventano progressivamente due possibilità concorrenti della stessa esistenza. La verità non riesce più a stabilirsi definitivamente perché il soggetto appare irrimediabilmente diviso. Come osserva Paola Villani, nel *Teatro della memoria* Sciascia mette in scena «l'insolubilità della storia e della fallacia o falsificazione e narrativizzazione della memoria e della stessa identità».[145] L'impossibilità di distinguere definitivamente tra vero e falso coincide con l'impossibilità di ricondurre l'individuo a una sola definizione.

Questa prospettiva richiama direttamente il nucleo più profondo della poetica pirandelliana. Nei romanzi e nelle novelle di Pirandello il personaggio scopre costantemente di essere altro da ciò che credeva di essere; la coscienza si rivela frammentata, moltiplicata, sottoposta a interpretazioni contrastanti. L'identità diventa una costruzione precaria, continuamente minacciata dalla presenza di immagini concorrenti. In tale prospettiva, la vicenda dello Smemorato può essere letta come una radicalizzazione storica e giudiziaria del conflitto pirandelliano tra vita e forma: il soggetto esiste soltanto nelle forme che gli altri costruiscono su di lui e finisce inevitabilmente per smarrirsi all'interno di esse.

Non meno importante è il riferimento a Jorge Luis Borges, autore che Sciascia considerò sempre uno dei propri interlocutori privilegiati. La presenza di Borges diventa particolarmente evidente quando la questione dell'identità si intreccia con quella della memoria. Nei racconti borgesiani il passato non è mai un dato stabile, ma un sistema di interpretazioni,

[145] Paola Villani, «Sciascia e il teatro della memoria», in *Della memoria. Sulla giustizia. Settant'anni di Sciascia*, Fondazione Banco di Napoli, Napoli, 2021, p. 209.

duplicazioni e riscritture. La memoria stessa produce realtà alternative e identità plurime.

Villani sottolinea come Sciascia guardi con particolare interesse a questa dimensione quando parla di una memoria che non conserva semplicemente il passato, ma lo reinventa continuamente. [146] In tale prospettiva, il doppio non appare più soltanto come una figura psicologica, ma come una conseguenza inevitabile della natura narrativa della memoria. Ogni ricordo implica infatti una selezione, una deformazione, una ricostruzione. Il soggetto che ricorda non coincide più perfettamente con il soggetto che ha vissuto l'esperienza.

È significativo che Sciascia, riflettendo sul caso Martin Guerre — altro celebre episodio di sostituzione identitaria studiato nel *Teatro della memoria* — arrivi a sostenere che «il personaggio costruisce la sua memoria, il Sé si inventa nella narrazione finzionale del Sé».[147] La formula sintetizza efficacemente l'intera problematica del doppio: l'identità non precede il racconto, ma nasce dal racconto stesso. Ciò che chiamiamo "io" è già il risultato di una costruzione narrativa.

Il doppio assume così una funzione conoscitiva. Esso rivela che ogni identità contiene una zona di alterità irriducibile e che ogni tentativo di fissare definitivamente il soggetto è destinato a fallire. In questo senso, il percorso di Sciascia si colloca pienamente all'interno della crisi novecentesca del soggetto descritta da Debenedetti. L'Io non è più un centro stabile di significati, ma uno spazio attraversato da possibilità concorrenti, memorie contrastanti e interpretazioni divergenti.

Attraverso lo *Smemorato di Collegno*, Martin Guerre e molte altre figure della propria narrativa, Sciascia mostra dunque come la perdita di sé non costituisca un'eccezione patologica, ma una condizione strutturale della modernità. L'impostura non nasce soltanto dalla menzogna; nasce soprattutto dalla difficoltà di distinguere ciò che siamo da ciò che

[146] Ivi, pp. 212-214.
[147] Ivi, p. 209.

raccontiamo di essere. È proprio da questa consapevolezza che prenderà forma, nel paragrafo successivo, la lettura sciasciana del caso Moro, dove il teatro della memoria si trasformerà definitivamente in teatro della politica.

4.2 Sciascia e il caso Moro: lettura pirandelliana della cronaca

Tra le opere dell'ultima stagione sciasciana, *L'affaire Moro* rappresenta probabilmente il punto più alto della riflessione sul rapporto tra verità, memoria e rappresentazione. Pubblicato nel 1978, a pochi mesi dall'assassinio di Aldo Moro, il libro si presenta apparentemente come un'indagine sulla vicenda politica che aveva sconvolto l'Italia; in realtà, come accade spesso nell'opera di Sciascia, il dato storico viene assunto come occasione per interrogare questioni più profonde, che riguardano il linguaggio, la conoscenza e il rapporto tra individuo e potere.

Ciò che colpisce immediatamente è il rifiuto di una lettura puramente politica o giornalistica degli eventi. Sciascia non si propone di ricostruire semplicemente i fatti, né di individuare responsabilità immediate. Il suo interesse si concentra piuttosto sul modo in cui quei fatti vengono interpretati, raccontati e trasformati in narrazione pubblica. In questo senso, *L'affaire Moro* può essere considerato una prosecuzione ideale del *Teatro della memoria*: se nello *Smemorato di Collegno* la crisi riguardava l'identità individuale, nel caso Moro essa investe la sfera collettiva e politica.

Come osserva Alessio Piras, il testo sciasciano supera deliberatamente i confini della cronaca per assumere una dimensione letteraria e interpretativa: la vicenda Moro diventa un luogo privilegiato per riflettere sui meccanismi attraverso cui il potere costruisce le proprie verità e controlla le proprie rappresentazioni.[148]

In questa prospettiva, il libro non va letto come un semplice documento storico, ma come un'opera che utilizza la storia per interrogare la natura stessa del reale.

[148] Alessio Piras, *Oltre la cronaca: L'Affaire Moro tra storia e letteratura*, pp. 4-7.

Uno degli aspetti più significativi dell'analisi sciasciana riguarda il linguaggio. Sciascia concentra infatti gran parte della propria attenzione sulle lettere scritte da Moro durante la prigionia. Quelle lettere diventano il centro simbolico dell'intera vicenda perché mettono in crisi le interpretazioni ufficiali elaborate dalla classe politica. Di fronte a un Moro che scrive, ragiona, argomenta e chiede di essere salvato, il potere reagisce negando la validità delle sue parole. Come osserva Sciascia, le lettere vengono progressivamente sottratte alla loro evidenza documentaria e ricondotte a una presunta condizione di alterazione psicologica del prigioniero. Si afferma così l'idea di un Moro «non più Moro», [149]di una figura le cui parole non possono essere considerate autentica espressione della propria volontà. In altri termini, si costruisce una distanza tra il Moro precedente al sequestro e il Moro della prigionia, come se l'esperienza della cattività avesse prodotto una frattura insanabile nella sua identità.

Sciascia interpreta tale atteggiamento come una forma di rifiuto dell'evidenza: le lettere testimoniano infatti la continuità della persona e della sua capacità di giudizio, ma vengono lette attraverso categorie che ne neutralizzano il significato politico. Per questo motivo lo scrittore insiste sulla necessità di prendere sul serio la parola di Moro, riconoscendo in essa non il segno di una coscienza annullata, bensì l'espressione di un uomo che continua a ragionare lucidamente sulla propria sorte e su quella dello Stato.

È qui che emerge con forza la dimensione pirandelliana dell'opera. Come nei testi di Pirandello, il soggetto si trova improvvisamente separato dall'immagine che gli altri hanno costruito di lui. Moro continua a essere se stesso e tuttavia non viene più riconosciuto come tale. La sua identità pubblica entra in conflitto con la sua esperienza concreta. Le parole che pronuncia non coincidono più con il ruolo che gli era stato attribuito e vengono quindi considerate inautentiche.

---

[149] Marco Belpoliti, *Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Torino, Einaudi, 2001, in particolare il capitolo *«Il caso Moro»*;
Miguel Gotor, *Generazione Settanta. Storia del decennio più lungo del secolo breve (1966-1982)*, Torino, Einaudi, 2022.

Persio Tincani ha osservato che, nella lettura di Sciascia, il vero dramma della vicenda non consiste soltanto nel sequestro e nella morte dello statista, ma nella progressiva espulsione di Moro dalla comunità politica alla quale aveva dedicato la propria vita.[150]

La classe dirigente italiana sembra incapace di riconoscere l'uomo reale che emerge dalle lettere e preferisce rifugiarsi nell'immagine consolidata del leader democristiano. Come accade nei personaggi pirandelliani, la forma prevale sulla vita.

Questa interpretazione consente di comprendere meglio la celebre attenzione di Sciascia per il linguaggio di Moro. Lo scrittore legge le lettere come un testo letterario e politico insieme, convinto che proprio nella scrittura emerga la verità più profonda della persona. In opposizione alle interpretazioni che tendevano a sminuire il valore dei messaggi provenienti dalla prigionia, egli sostiene che quelle lettere rappresentano il momento di maggiore autenticità dell'uomo Moro. La scrittura diventa così uno strumento di resistenza contro il processo di trasformazione dell'individuo in simulacro.

Da questo punto di vista, il caso Moro rivela un meccanismo molto simile a quello già osservato nello *Smemorato di Collegno*. Anche qui assistiamo a una lotta tra identità concorrenti. Da un lato vi è l'uomo concreto, con le sue paure, le sue richieste e la sua sofferenza; dall'altro vi è il personaggio pubblico costruito dalla memoria collettiva e dalle esigenze della politica. La tragedia nasce dall'impossibilità di conciliare queste due immagini.

Paola Villani sottolinea come il teatro della memoria sciasciano sia sempre attraversato da una tensione tra documento e interpretazione, tra fatto e racconto.[151] Tale osservazione appare particolarmente pertinente nel caso Moro, dove la verità dei documenti — le lettere, i comunicati, le testimonianze — viene costantemente filtrata attraverso narrazioni

[150] Persio Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, pp. 2-5.
[151] Paola Villani, «Sciascia e il teatro della memoria», in *Della memoria. Sulla giustizia. Settant'anni di Sciascia*, Fondazione Banco di Napoli, Napoli, 2021, pp. 207-210.

concorrenti. Nessun documento parla da solo; ciascuno richiede un'interpretazione e diventa terreno di conflitto simbolico.

In questa prospettiva, il sequestro Moro può essere letto come una gigantesca operazione di produzione narrativa. Le Brigate Rosse costruiscono una propria rappresentazione dell'evento; la Democrazia Cristiana ne costruisce un'altra; i giornali e l'opinione pubblica ne elaborano ulteriori versioni. La realtà viene progressivamente sommersa dalle interpretazioni. Il problema centrale non è più stabilire cosa sia accaduto, ma quale racconto debba prevalere sugli altri.

È proprio questo slittamento dalla realtà alla rappresentazione che rende *L'affaire Moro* uno dei testi più moderni di Sciascia. Lo scrittore comprende che il potere contemporaneo non agisce soltanto attraverso le istituzioni, ma anche attraverso la costruzione di immagini e narrazioni. La politica diventa sempre più una lotta per il controllo del significato.

Tale intuizione anticipa temi che saranno successivamente sviluppati dalle teorie del simulacro e dell'iper realtà. Prima ancora di Baudrillard, Sciascia mostra come il reale possa essere sostituito dalle sue rappresentazioni e come le immagini finiscano per acquisire una forza superiore a quella dei fatti. Moro non viene giudicato per ciò che dice, ma per l'immagine che il sistema politico ha deciso di conservare di lui.

La vicenda assume così una dimensione tragica. Come l'eroe delle tragedie classiche, Moro appare intrappolato in una struttura che lo trascende. Le sue parole non riescono a modificare il corso degli eventi perché il loro significato è già stato deciso altrove. La sua voce continua a essere ascoltata, ma non viene più riconosciuta come autorevole. Il soggetto viene progressivamente sostituito dal personaggio.

In questo senso, *L'affaire Moro* può essere considerato uno dei luoghi in cui la lezione di Pirandello raggiunge la sua massima politicizzazione nell'opera di Sciascia. La crisi dell'identità non riguarda più soltanto l'individuo, ma

investe direttamente la sfera pubblica. Il teatro della memoria diventa teatro della politica, e il problema della verità si trasforma in un problema civile.

La lettura sciasciana del caso Moro non si limita tuttavia alla denuncia delle responsabilità politiche o alla critica delle scelte compiute durante i cinquantacinque giorni del sequestro. Ciò che rende *L'affaire Moro* un testo centrale all'interno della riflessione dello scrittore è la trasformazione della vicenda in una vera e propria rappresentazione del rapporto tra memoria, potere e verità. In questo senso, il concetto di «teatro della memoria» assume una funzione decisamente politica.

Se nello *Smemorato di Collegno* il teatro della memoria era il luogo in cui identità concorrenti si contendono il riconoscimento del vero, nel caso Moro esso diventa il luogo in cui diverse interpretazioni della storia si scontrano per imporsi nello spazio pubblico. La memoria collettiva non appare come una semplice conservazione dei fatti, ma come una costruzione continuamente soggetta a selezioni, omissioni e manipolazioni. Ciò che viene ricordato e ciò che viene dimenticato dipendono spesso da rapporti di forza che eccedono la dimensione individuale.

Paola Villani sottolinea come, nell'opera di Sciascia, la memoria non costituisca mai una categoria pacificata, ma si configuri piuttosto come uno spazio conflittuale nel quale si confrontano versioni diverse del reale.[152] La memoria, osserva la studiosa, è sempre esposta al rischio della deformazione e della falsificazione, poiché ogni ricostruzione del passato implica inevitabilmente un processo di selezione narrativa.[1] Tale osservazione permette di comprendere la specificità dell'intervento sciasciano sul caso Moro. Lo scrittore non cerca di sostituire una verità ufficiale con una contro-verità altrettanto dogmatica; cerca invece di mostrare il processo attraverso cui la verità viene costruita e resa accettabile.

[152] Paola Villani, «Sciascia e il teatro della memoria», in *Della memoria. Sulla giustizia. Settant'anni di Sciascia*, Fondazione Banco di Napoli, Napoli, 2021, pp. 207-210.

In questa prospettiva, *L'affaire Moro* si presenta come una riflessione sul funzionamento stesso del potere. Persio Tincani ha evidenziato come l'analisi di Sciascia individui nella gestione politica del caso un meccanismo di esclusione simbolica attraverso il quale la figura di Moro viene progressivamente separata dalla propria esperienza concreta e trasformata in un'astrazione.[153] Lo statista reale, che scrive, soffre e chiede di essere salvato, viene sostituito da una figura ideale, funzionale alle esigenze della ragion di Stato. La politica produce così un simulacro dell'uomo, più accettabile dell'uomo stesso.

Si tratta di un passaggio che richiama ancora una volta Pirandello. Nei suoi testi, la maschera sociale finisce spesso per prevalere sulla vita concreta dell'individuo, imponendogli una forma rigida e immutabile. In modo analogo, nel racconto sciasciano del caso Moro, la rappresentazione pubblica dello statista finisce per prevalere sulla sua concreta esistenza. Moro viene progressivamente trasformato in un ruolo, in una funzione politica, in un'immagine. La sua voce reale perde legittimità proprio nel momento in cui tenta di sottrarsi alla forma che gli era stata attribuita.

È in questo contesto che emerge la figura dell'impostore, una delle categorie più significative dell'ultima produzione sciasciana. L'impostore non coincide necessariamente con chi mente consapevolmente; può essere anche colui che occupa uno spazio simbolico costruito da altri, o colui che viene percepito attraverso una rappresentazione che non corrisponde più alla sua realtà. In tal senso, la figura dell'impostore assume una dimensione eminentemente politica.

Come aveva già mostrato il caso dello *Smemorato di Collegno*, la questione fondamentale non consiste nello stabilire chi stia dicendo la verità, ma nel comprendere i meccanismi che permettono a una determinata versione della verità di affermarsi sulle altre. L'impostura non è soltanto una condizione individuale; è una possibilità strutturale della vita collettiva. Ogni sistema

[153] Persio Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, pp. 4-8.

politico tende infatti a produrre immagini, simboli e narrazioni che finiscono per sostituirsi alla complessità del reale.

Sciascia appare particolarmente sensibile a questo rischio. In molte sue opere, il potere viene rappresentato come una macchina produttrice di interpretazioni. I fatti vengono continuamente filtrati attraverso linguaggi istituzionali, apparati burocratici e dispositivi ideologici che ne orientano la percezione pubblica. La verità non scompare, ma viene progressivamente avvolta da una rete di rappresentazioni che la rendono sempre più difficile da raggiungere.

La figura dell'impostore civile nasce precisamente da questa dinamica. Essa non coincide con il criminale o con il truffatore tradizionale; rappresenta piuttosto l'individuo che vive all'interno di un sistema nel quale la distinzione tra realtà e rappresentazione si è fatta problematica. L'impostore diventa così una figura rivelatrice: mostra la fragilità delle identità pubbliche e la natura convenzionale delle verità collettive.

In questo senso, il caso Moro costituisce per Sciascia un momento decisivo. Attraverso la sua analisi, lo scrittore mostra come la politica contemporanea tenda sempre più a trasformarsi in un sistema di rappresentazioni concorrenti. Le immagini pubbliche assumono una forza autonoma, i linguaggi istituzionali producono realtà e la memoria collettiva diventa terreno di conflitto simbolico. Il teatro della memoria si trasforma allora in teatro della politica: uno spazio nel quale non si confrontano soltanto interpretazioni del passato, ma differenti concezioni della verità stessa.

Tale riflessione prepara direttamente il terreno all'ultima sezione del capitolo. La progressiva sostituzione del reale con le sue rappresentazioni, che Sciascia individua nella vita politica contemporanea, trova infatti una sorprendente corrispondenza nelle teorie sviluppate da Jean Baudrillard negli stessi anni. Se Pirandello aveva mostrato la crisi dell'identità e la molteplicità delle forme attraverso cui l'individuo viene percepito dagli altri, e Sciascia ne aveva evidenziato le implicazioni storiche, politiche e

civili, Jean Baudrillard interpreterà tale processo come una delle caratteristiche fondamentali della contemporaneità. Nella società dei simulacri, infatti, la rappresentazione non si limita più a deformare o mascherare la realtà, ma tende progressivamente a sostituirla, generando un universo di segni autonomi che rinviano soltanto ad altri segni e ad altre rappresentazioni. Come scrive Baudrillard, «il simulacro non è mai ciò che nasconde la verità; è la verità che nasconde il fatto di non esservi. Il simulacro è vero».[154] Si giunge così a una condizione nella quale la distinzione tra autentico e artificiale diviene sempre più problematica: una prospettiva che, pur sviluppata in un diverso contesto teorico, consente di cogliere ulteriormente la modernità della riflessione sciasciana sull'impostura, sulla finzione e sui meccanismi di costruzione della verità pubblica.

4.3 *Il teatro della memoria* in chiave politica

La riflessione sviluppata da Sciascia intorno alla memoria, all'identità e al potere conduce progressivamente verso una questione più radicale: quella della dissoluzione del rapporto tra realtà e rappresentazione. Se nel caso dello *Smemorato di Collegno* il problema riguardava la possibilità di stabilire l'identità di un individuo e in *L'affaire Moro* investiva la costruzione politica della verità, nell'orizzonte contemporaneo la crisi sembra estendersi alla realtà stessa. È in questa prospettiva che il concetto di simulacro assume una funzione centrale.

Il termine rimanda inevitabilmente alla riflessione di Jean Baudrillard, il quale descrive la società contemporanea come uno spazio dominato da segni che non rinviano più a una realtà originaria, ma soltanto ad altri segni. In *Simulacres et simulation* il filosofo francese sostiene che la modernità avanzata sia caratterizzata dalla progressiva sostituzione del reale con modelli, immagini e rappresentazioni autonome. «La simulazione non è più

[154] J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, trad. it. di F. Marsciani, Cosenza, Pgreco, 2008, p. 5.

quella di un territorio, di un essere referenziale o di una sostanza. Essa è la generazione mediante modelli di un reale senza origine né realtà: una iperrealtà».[155]

La nozione di iperrealtà descrive precisamente una situazione nella quale la rappresentazione cessa di essere una copia del reale e diventa essa stessa più efficace e più influente della realtà che dovrebbe rappresentare. Il simulacro non nasconde più la verità; nasconde il fatto che la verità stessa è divenuta irraggiungibile. Come scrive Baudrillard, «il simulacro non è mai ciò che nasconde la verità: è la verità che nasconde il fatto che non ce n'è alcuna».[156]

Pur sviluppandosi in ambiti teorici differenti, questa riflessione presenta sorprendenti punti di contatto con l'opera di Sciascia. Nei suoi testi più tardi, infatti, lo scrittore mostra come la realtà sociale e politica sia sempre più attraversata da rappresentazioni che tendono a sostituirsi ai fatti. Il caso Moro costituisce un esempio emblematico di questo processo: le immagini costruite dalla politica, dai media e dall'opinione pubblica finiscono per prevalere sulla concreta esperienza dell'individuo. La figura reale di Moro viene progressivamente assorbita da una serie di narrazioni concorrenti che ne determinano la percezione collettiva.

Paola Villani osserva che nel *Teatro della memoria* la riflessione sciasciana giunge a mettere in discussione la possibilità stessa di accedere a una realtà immediata, poiché ogni esperienza appare inevitabilmente mediata dalla memoria e dal racconto.[157] In questo senso, la memoria non restituisce il reale, ma lo ricostruisce continuamente attraverso processi di selezione e interpretazione. La verità diventa così inseparabile dalle forme della sua rappresentazione.

---

[155] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris, 1981, p. 10: «La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel ou d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité: un hyperréel».
[156] Ivi, p. 5: «Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas».
[157] Paola Villani, «Sciascia e il teatro della memoria», in *Della memoria. Sulla giustizia. Settant'anni di Sciascia*, Fondazione Banco di Napoli, Napoli, 2021, pp. 207-214.

Tale consapevolezza avvicina Sciascia a una tradizione culturale che comprende anche Jorge Luis Borges. Non è casuale che lo scrittore siciliano abbia più volte riconosciuto nel narratore argentino uno dei propri maestri. Nei racconti borgesiani il confine tra originale e copia, tra realtà e finzione, tende costantemente a dissolversi. Testi come *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* o *Pierre Menard, autore del Chisciotte,* mostrano universi nei quali il reale viene progressivamente sostituito da costruzioni linguistiche e immaginarie.

In *Altre inquisizioni*, Borges riflette sulla natura della rappresentazione e giunge ad affermare che forse la storia universale non è altro che «la storia della diversa intonazione di alcune metafore».[158] Dietro questa formulazione apparentemente paradossale si nasconde una profonda sfiducia nella possibilità di accedere a una verità definitiva e assoluta. Ciò che chiamiamo realtà appare sempre già filtrato da linguaggi, simboli e narrazioni.

È proprio questo il terreno sul quale la riflessione di Sciascia incontra quella di Borges e anticipa alcune intuizioni di Baudrillard. L'interesse dello scrittore siciliano non consiste nel negare l'esistenza della realtà, ma nel mostrare quanto sia difficile raggiungerla attraverso le rappresentazioni che continuamente la avvolgono. La sua opera si colloca in una posizione intermedia tra il razionalismo illuministico e la consapevolezza novecentesca della crisi del referente. La verità continua a esistere come esigenza etica e civile, ma il suo raggiungimento appare sempre più problematico.

In questo senso, il simulacro assume una funzione centrale all'interno dell'intera produzione sciasciana. Esso non coincide semplicemente con la menzogna. La menzogna presuppone ancora l'esistenza di una verità che può essere occultata; il simulacro, invece, agisce in una dimensione più complessa, dove la distinzione tra vero e falso tende progressivamente a perdere consistenza. Lo *Smemorato di Collegno*, il caso Moro e molte altre figure della narrativa sciasciana mostrano proprio questa situazione: non la

[158] Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni* (*Otras inquisiciones*), Sur, Buenos Aires, 1952, p. 16.

sostituzione della verità con l'errore, ma la moltiplicazione delle interpretazioni possibili.

Da questa prospettiva, il rapporto tra Pirandello e Sciascia assume un significato ancora più ampio. Pirandello aveva individuato nella crisi dell'identità uno dei tratti distintivi della modernità. I suoi personaggi scoprono di essere simultaneamente «uno, nessuno e centomila»; comprendono che ogni individuo esiste soltanto attraverso le immagini che gli altri costruiscono di lui. Sciascia raccoglie questa eredità e la trasferisce sul terreno della storia e della politica. Le maschere pirandelliane diventano rappresentazioni collettive, costruzioni ideologiche, immagini pubbliche. La crisi dell'io si trasforma in crisi della realtà sociale.

Ancora oggi, la riflessione di Giacomo Debenedetti offre una chiave particolarmente utile per comprendere tale passaggio. Nel *Romanzo del Novecento*, il critico individua nella narrativa contemporanea la progressiva dissoluzione del personaggio tradizionale e la comparsa di figure attraversate dall'alterità e dall'incertezza.[159] Ciò che accade ai personaggi pirandelliani sul piano individuale tende a investire, nel secondo Novecento, l'intero spazio della rappresentazione collettiva.

È dunque possibile affermare che l'opera di Sciascia costituisca un momento decisivo di questa trasformazione. Attraverso il confronto con Pirandello, lo scrittore elabora una riflessione che va oltre la crisi dell'identità individuale per interrogare il rapporto tra memoria, verità e potere. Il simulacro diventa così una categoria interpretativa capace di descrivere non soltanto la condizione del soggetto moderno, ma anche le dinamiche della società contemporanea.

Alla luce di questo percorso, la tensione tra verità e simulacro che attraversa l'intera opera sciasciana appare come il risultato più maturo della sua lettura di Pirandello. Se il drammaturgo agrigentino aveva mostrato l'impossibilità di possedere una verità definitiva sull'identità umana, Sciascia estende

[159] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 454-456.

questa intuizione alla dimensione storica e civile, rivelando come la modernità sia sempre più dominata da rappresentazioni che tendono a sostituirsi al reale. Proprio in questa capacità di trasformare una questione letteraria in una questione politica risiede l'originalità della sua interpretazione di Pirandello e, insieme, la straordinaria attualità della sua opera.

Oltre il simulacro: Sciascia, Pirandello e la ricerca della verità

Il percorso sviluppato in questo elaborato ha cercato di ricostruire il rapporto tra Leonardo Sciascia e Luigi Pirandello attraverso una categoria interpretativa capace di attraversare l'intera produzione dello scrittore di Racalmuto: la tensione tra verità e simulacro. Lungi dal configurarsi come una semplice influenza letteraria o come un generico debito culturale, il confronto con Pirandello si è rivelato il luogo privilegiato entro cui Sciascia elabora la propria riflessione sulla crisi della conoscenza moderna, sul rapporto tra individuo e società e sulle forme attraverso cui il potere costruisce e manipola la realtà.

Fin dalle sue prime letture saggistiche, Sciascia individua in Pirandello non soltanto uno scrittore siciliano, ma un interprete radicale della modernità. La scoperta della relatività del vero, la frantumazione dell'identità individuale, l'impossibilità di separare definitivamente realtà e rappresentazione costituiscono, per Sciascia, intuizioni destinate a oltrepassare i confini della letteratura per investire la dimensione storica e civile. In questo senso, il cosiddetto «pirandellismo» non viene accolto come una formula estetica, ma come uno strumento conoscitivo attraverso cui leggere il mondo contemporaneo.[160]

Nel secondo capitolo si è visto come il tema della gelosia e del delitto d'onore rappresenti uno dei primi terreni su cui questa eredità viene rielaborata. Attraverso il confronto tra testi pirandelliani e sciasciani, emerge infatti il passaggio da una dimensione privata della colpa a una

[160] Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano, 1996, pp. 11-18.

dimensione pubblica e sociale del delitto. L'onore, la menzogna, la costruzione delle verità processuali diventano occasioni per interrogare il rapporto tra giustizia e rappresentazione, anticipando questioni che troveranno pieno sviluppo nelle opere successive.

L'analisi di *Todo modo* ha consentito di mettere in luce un ulteriore passaggio. Qui la lezione pirandelliana si intreccia con la mediazione critica di Giacomo Debenedetti e con una più ampia riflessione sul romanzo novecentesco. Attraverso la citazione, la metaletteratura e il continuo dialogo con altri testi, Sciascia costruisce un'opera che riflette su sé stessa e sul proprio statuto conoscitivo. Come è emerso dall'analisi della retorica della citazione, il romanzo non si limita a raccontare il reale, ma mette continuamente in scena i processi attraverso cui il reale viene interpretato, deformato e narrato.[161] La scrittura diventa così uno spazio in cui il significato non è mai dato una volta per tutte, ma si costruisce nel confronto tra testi, memorie e interpretazioni.

Nel quarto capitolo, infine, il problema assume una dimensione ancora più ampia. Attraverso lo *Smemorato di Collegno*, *Il teatro della memoria* e *L'affaire Moro*, Sciascia trasferisce la crisi dell'identità dal piano individuale a quello collettivo e politico. Il doppio, l'impostore, la memoria fallace e la costruzione delle verità pubbliche diventano strumenti per comprendere i meccanismi attraverso cui la società contemporanea produce immagini del reale che finiscono spesso per sostituirsi al reale stesso. In questo senso, il teatro della memoria si configura come il luogo simbolico in cui si incontrano storia e rappresentazione, documento e interpretazione, verità e simulacro.

Proprio qui emerge la straordinaria attualità della riflessione sciasciana. Le intuizioni di Pirandello, reinterpretate da Sciascia, sembrano infatti anticipare molte delle questioni che caratterizzano il dibattito contemporaneo. Le teorie del simulacro elaborate da Jean Baudrillard

[161] Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in *Belfagor*, XLII, 1987, pp. 75-93.

mostrano come la società tenda progressivamente a sostituire la realtà con le proprie rappresentazioni, generando quella condizione di iperrealtà in cui le immagini acquistano una forza maggiore dei fatti stessi.[162] Sebbene muovano da prospettive differenti, Pirandello, Sciascia e Baudrillard convergono nell'individuare una crisi profonda del rapporto tra realtà e verità, tra esperienza e rappresentazione.

Da questo punto di vista, il concetto di simulacro assume un valore decisivo per comprendere l'intero percorso qui ricostruito. Esso non indica semplicemente la falsità o l'inganno, ma la condizione di un mondo in cui la verità appare sempre mediata da forme, linguaggi e interpretazioni. È proprio contro il rischio della riduzione del reale a simulacro che si sviluppa l'impegno civile di Sciascia. La sua scrittura non rinuncia mai alla ricerca della verità, pur essendo pienamente consapevole della sua problematicità. Come accade nei migliori interpreti della modernità, il dubbio non conduce al relativismo assoluto, ma alla necessità di interrogare continuamente le versioni ufficiali dei fatti e di opporre alla semplificazione ideologica la complessità della ricerca critica.

In questa prospettiva, Sciascia appare davvero come uno dei più originali lettori e interpreti di Pirandello. Come ha osservato Massimo Onofri, Sciascia rimane per tutta la sua opera «uno scrittore della ragione», [163]impegnato a trasformare la letteratura in esercizio critico e strumento di conoscenza del reale. In questa prospettiva, il dialogo con Pirandello non conduce a una semplice adesione al relativismo moderno, ma alla ricerca di una verità continuamente problematizzata e tuttavia mai abbandonata.

Egli ne raccoglie l'eredità filosofica e letteraria, ma la rielabora alla luce delle tragedie storiche e politiche del Novecento, trasformando la crisi dell'identità in una riflessione sul rapporto tra individuo e potere, tra memoria e storia, tra verità e simulacro. Se Pirandello aveva mostrato che ogni uomo è «uno, nessuno e centomila», Sciascia dimostra che anche la

[162] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris, 1981, pp. 9-13.
[163] Massimo. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994 , pp. 7-12.

realtà storica può diventare molteplice, ambigua e sfuggente, continuamente contesa tra interpretazioni concorrenti.

La tensione tra verità e simulacro non trova dunque una soluzione definitiva. Essa resta aperta, come aperta rimane la ricerca conoscitiva che attraversa tutta l'opera sciasciana. È proprio in questa irrisolvibilità che risiede la modernità del suo pensiero e la vitalità del dialogo con Pirandello: un dialogo che continua a interrogare il presente e a ricordarci che la verità non è mai un possesso acquisito, ma una ricerca incessante contro ogni forma di impostura, di mistificazione e di simulazione.

Bibliografia

Opere di Luigi Pirandello:

Quaderni di Serafino Gubbio operatore, in Tutti i romanzi, vol. II, Milano, Mondadori, 1973.

Il fu Mattia Pascal, in Tutti i romanzi, a cura di Giovanni Macchia, vol. I, Milano, Mondadori, 1973.

Il sogno (ma forse no), in Maschere nude, vol. II, a cura di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 1993.

Lettere ad Adriano Tilgher, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Carteggi pirandelliani, Roma, Bulzoni, 1980.

Novelle per un anno, vol. III, Milano, Mondadori, 1987.

Saggi e interventi, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Sei personaggi in cerca d'autore, in Maschere nude, vol. I, Milano, Mondadori, 1960.

Suo marito, Milano, Mondadori, 1994.

Uno, nessuno e centomila, in Tutti i romanzi, vol. II, Milano, Mondadori, 1973.

Opere di Leonardo Sciascia:

A ciascuno il suo, Torino, Einaudi, 1966.

Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia, in *Id., Opere,* vol. I, *Narrativa, teatro, poesia, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012.*

Cronachette, in Opere, vol. II, Inquisizioni, memorie, saggi, tomo I, Inquisizioni e memorie, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2014.

Gli zii di Sicilia, Torino, Einaudi, 1958.

Il consiglio d'Egitto, *Torino, Einaudi, 1963.*

Il giorno della civetta, *Torino, Einaudi, 1961.*

Il teatro della memoria, *Torino, Einaudi, 1981.*

La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia, *Torino, Einaudi, 1970.*

L'affaire Moro, *Palermo, Sellerio, 1978.*

Le zie di Sicilia. Colloquio con Leonardo Sciascia, intervista di Franca Leosini, in «L'Espresso», a. XX, n. 4, 27 gennaio 1974.

Nero su nero, Milano, Adelphi, 1991.

Opere 1956-1971, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004.

Opere 1971-1983, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004.

Pantheon siciliano, in «L'Ora», Palermo, 13 gennaio 1976.

Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1953.

Pirandello e la Sicilia, Milano, Adelphi, 1996.

Bibliografia Critica:

AMBROISE, Claude, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1974.

BELPOLITI, Marco, *Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Torino, Einaudi, 2001.

D'AMICO, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1960.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1970.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Saggi critici. Terza serie*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

GOTOR, Miguel, *Generazione Settanta. Storia del decennio più lungo del secolo breve (1966-1982)*, Torino, Einaudi, 2022.

GRAMSCI, Antonio, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

ONOFRI, Massimo, *Leonardo Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

ONOFRI, Massimo, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003.

ID., *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

RICORDA, Ricciarda, «Sciascia ovvero la retorica della citazione», in *La retorica della citazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 75-93.

SCUDERI, Attilio, *Leonardo Sciascia e il realismo della ragione*, Catania, Bonanno, 2000.

ID., *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Milella, 2004.

ID., *Sciascia e la crisi della rappresentazione*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

TILGHER, Adriano, *Il teatro di Luigi Pirandello*, Venezia, Marsilio, 1993.

ID., *La scena e la vita*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1925.

ID., *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

VILLANI, Paola, «Sciascia e il teatro della memoria», in *Della memoria. Sulla giustizia. Settant'anni di Sciascia*, Napoli, Fondazione Banco di Napoli, 2021.

ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah, a cura di, *Carteggi inediti*, Roma, Bulzoni, 1980.

Altre opere consultate

BORGES, Jorge Luis, *Altre inquisizioni*, Milano, Adelphi, 2003.

CAJUMI, Arrigo, *Pensieri di un libertino*, Firenze, Sansoni, 1955.

CANE, Crescenzio, *La bomba proletaria*, Palermo, Movimento-anti, 1974.

GIDE, André, *I falsari*, Milano, Bompiani, 2014.

ISER, Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

BAUDRILLARD, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.

ID., Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

ID., Jean, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, trad. it. di Francesco Marsciani, Cosenza, Pgreco, 2008.