



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività
culturali (EGArt)**

Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Sciascia: una porta aperta sul cinema

Relatore

Ch. Prof. Maria Roberta Novielli

Correlatore

Ch. Prof. Eugenio De Angelis

Laureanda

Arianna Campo

Matricola 876371

Anno Accademico 2020 / 2021

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare la professoressa Maria Roberta Novielli per avere accettato di essere la relatrice di questa tesi.

Un ringraziamento particolare alla mia cara amica Mariagrazia Spallino, punto di riferimento essenziale per la stesura di questa dissertazione, da sempre occupa un posto speciale nella mia vita.

A tutta la mia famiglia
e alle mie amiche
che mi hanno sempre sostenuta nella vita
e nel raggiungimento di questo meraviglioso traguardo.

Indice

Introduzione	p.	1
Capitolo I Vita e opere	p.	5
Capitolo II Sciaccia e il cinema	p.	33
2.1 La Sicilia nel cinema	p.	46
Capitolo III Dai romanzi alle pellicole	p.	54
3.1 A ciascuno il suo (1966)	p.	54
3.1.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	59
3.2 Il giorno della civetta (1968)	p.	60
3.2.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	70
3.3 Un caso di coscienza (1970)	p.	72
3.4 Cadaveri eccellenti (1976)	p.	74
3.4.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	82
3.5 Todo modo (1976)	p.	85
3.5.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	94
3.6 Una vita venduta (1976)	p.	96
3.7 Grand Hotel des Palmes (1978)	p.	100
3.8 Porte aperte (1990)	p.	102
3.8.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	109
3.9 Una storia semplice (1991)	p.	112
3.9.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	119
3.10 Il consiglio d’Egitto (2002)	p.	121
3.10.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	127
Capitolo IV La scomparsa di Majorana	p.	130
4.1 La scomparsa di Majorana al cinema	p.	137
4.1.1 <i>I ragazzi di via Panisperna (1988)</i>	p.	137
4.1.1.1 <i>Lo stile del film</i>	p.	141
4.1.2 <i>La Radio (2019)</i>	p.	142
4.1.3 <i>La particella fantasma (2020)</i>	p.	144
4.1.4 <i>Altri video documenti su Ettore Majorana</i>	p.	147
Conclusioni	p.	148
Bibliografia	p.	151
Appendice A: Schede filmografiche	p.	158
Appendice B: Intervista a Giuseppe William Lombardo	p.	164

Introduzione

Leonardo Sciascia, scrittore, amante della famiglia, giornalista, politico siciliano. Un uomo per certi versi “rude”, con una raffinata sensibilità e apertura solidale verso gli altri; capace di trasmettere il proprio pensiero con estrema naturalezza¹, anche a costo di essere incompreso o considerato un pessimista². Fu un personaggio contraddittorio e sempre alla ricerca della verità. Sciascia, piuttosto che tacere e non esprimere il proprio parere non potendo mettere in atto ciò in cui crede: «ragione, libertà e giustizia» (Padovani, 1979, p.5), lascia il suo incarico politico affermandone pubblicamente il motivo: «*In questi mesi non si è fatto niente!*».

È condivisibile il pensiero di Marcelle Padovani che, nella presentazione del suo testo *La Sicilia come metafora*, un'intervista allo scrittore, scrive:

«Quest'autore [...] è al di là di ogni classificazione, innanzitutto un grande tecnico, un abile professionista, uno dei rari scrittori contemporanei che conosca a fondo il suo mestiere. Il mestiere o l'arte di «farsi leggere» Chi mai s'è annoiato leggendo un libro di Sciascia? Chi può realmente trascurare la lezione di stile che impartisce la sua frase concisa, breve, incisiva, cinematografica?» (Padovani, 1979, p. IX)

e difatti con semplicità e suspense tiene incollato il lettore ai suoi romanzi.

Occorre rilevare, però, che poco spazio viene dedicato a questo scrittore, a ben vedere nei testi di letteratura è presente in maniera marginale, nelle scuole è pressoché assente e considerando la mole, il contenuto e il messaggio dei suoi scritti lo si può considerare un vero peccato. Sciascia non è solo *Il giorno della civetta*, ma come si cercherà di dimostrare con questo lavoro è molto di più e tanto ha dato ai siciliani. Lui è consapevole che il suo essere siciliano lo condiziona, sia nel suo scrivere che nella vita, ma questo lo aveva messo in conto. All'inizio della sua carriera è apprezzato per la lotta alla mafia, poi verrà accusato di essere uno scrittore siciliano troppo addentro alla

¹ Molto eloquente, a questo proposito ciò che affermava della mafia: «...Ma la mafia era, ed è un'altra cosa: un 'sistema' che in Sicilia contiene e muove gli interessi economici e di potere di una classe che approssimativamente possiamo dire borghese; e non sorge e si sviluppa nel 'vuoto' dello Stato (cioè quando lo Stato con le sue leggi e le sue funzioni, è debole o manca) ma 'dentro lo Stato...» Edizione scolastica del *Giorno della Civetta*, cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano, Longanesi & C. 1996, p. 170.

² Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, (Intervista di M. Padovani), Milano, Mondadori 1979, p. 6: «Che colpa ha lo specchio, diceva Gogol, se i vostri nasi sono storti? Come mi si può accusare di pessimismo se la realtà è pessima? Da almeno quindici anni si dice di me: «è un pessimista». Ora per me è venuto il momento di domandare se in questi quindici anni la realtà italiana – e non soltanto italiana – non è peggiorata, e proprio nel senso di cui il mio pessimismo dava avvertimento, indicazione...».

cultura mafiosa, ma non cambierà registro non può andare contro se stesso e il proprio essere siciliano:

«... diciamo che scrivo su di me, per me e talvolta contro di me. [...] Quando denuncio la mafia, nello stesso tempo soffro poiché in me, come in qualsiasi siciliano, continuano a essere presenti e vitali i residui del sentire mafioso. Così, lottando contro la mafia io lotto anche contro me stesso, è come una scissione, una lacerazione»³.

In *A futura memoria*, l'ultima raccolta postuma autorizzata da Sciascia, che premonitore e realista come era, la sottotitolò *Se la memoria ha un futuro*, ha lasciato scritto:

«Ho sessantasette anni, ho da rimproverarmi e da rimpiangere tante cose: ma nessuna che abbia a che fare con la malafede, la vanità e gli interessi particolari. Non ho, lo riconosco, il dono dell'opportunità e della prudenza. Ma si è come si è»⁴.

Collura, giornalista siciliano amico di Sciascia, ci informa che per lui ogni scritto ha una sua "storia" e quasi sempre vedremo che nasce da un'esperienza personalmente vissuta. Nulla della sua esistenza è da ricercare fuori dai suoi romanzi, dai racconti e dai saggi. Ha attinto alla realtà la sua e quella degli altri che conosceva, per farne opere non di totale fantasia o di pura rappresentazione, ma di verità perché:

«La letteratura per lui deve poter servire a qualcosa, anche quando è puro frutto dell'intelligenza, puro godimento intellettuale»⁵.

A cento anni dalla sua nascita questa argomentazione ha lo scopo di ricordare e soprattutto far conoscere un uomo che con la sua penna ha dato vita a tanti personaggi che delineano uno spaccato della Sicilia e della sicilianità non indifferente, sia per la letteratura che per la settima arte.

Sciascia amava tanto il cinema⁶, una passione nata quando era ancora ragazzo. Egli, infatti, frequentava con assiduità assieme agli amici la sala cinematografica del suo paese, che non doveva essere molto diversa da quella delineata dalla fantasia di Tornatore del *Nuovo cinema Paradiso*. Lo scrittore non solo esaltò il capolavoro del regista ma vedendolo si commosse⁷. Quelle scene che mettevano in risalto l'infatuazione popolare per il grande schermo e per i suoi divi lo ricondussero, come lui

³ Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.* p. 74.

⁴ Cfr. N. Ajello, *Leonardo Sciascia eretico imprudente*, 23/04/2002, in *La Repubblica.it*

⁵ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, *op. cit.*, p. 155.

⁶ A questo proposito cfr. S. Picone, G. Restivo, *Dalle parti di Leonardo Sciascia, i luoghi, le parole, la memoria*, Milano, Zolfo Editore 2021, pp. 85-92.

⁷ Cfr. V. Consolo, *La cuna del sogno*, in G. Tornatore, *Nuovo Cinema Paradiso*, Palermo, Sellerio 1990, pp. 165-166.

stesso ammise ai suoi anni dell'adolescenza e giovanili. Sono i film muti, come *Il Fu Mattia Pascal* interpretato da Marcel L'Herbier, visto a 14 anni, ad accendere la sua passione e a fargli desiderare di diventare regista e sceneggiatore⁸; affermerà, infatti: «Per il mio modo di raccontare, di fare il racconto, credo di avere un debito più verso il cinema che verso la letteratura» (Padovani, 1979, p. 11).

Numerosi gli autori che hanno trattato di e su Sciascia, per stilare la sua biografia si è fatto maggior riferimento, tra gli altri, a Matteo Collura, con il suo *Il maestro di Regalpetra*, ma anche a Salvatore Picone e Gigi Restivo, con *Dalle parti di Sciascia* (di recente pubblicazione) e all'intervista curata da Marcelle Padovani. Autori che hanno personalmente conosciuto lo scrittore e comunque si sono riferiti alla sua opera di prima mano, andando direttamente alla fonte, ovvero ai suoi numerosi scritti conservati per lo più a Racalmuto.

Antonino Cangemi afferma che la scrittura di Sciascia fu elaborata e semplice, ricercata e immediata. I suoi romanzi, quasi sempre brevi, catturano anche per lo stile i fatti sono raccontati con una tecnica che assomiglia a quella cinematografica. Nelle sue pagine vi è una sequenza rapida di immagini, di primi piani, di descrizioni precise e puntuali, di rappresentazioni variegata e multiformi⁹ che ben si prestano al mondo cinematografico.

Il presente lavoro si propone, anche se indirettamente, di parlare della Sicilia, per farla conoscere ulteriormente, attraverso un'organizzazione di produzione culturale, quale è appunto l'industria cinematografica, partendo proprio da Sciascia, noto personaggio siciliano. Grazie ai suoi lavori letterari è stato in grado di ispirare numerosi registi nella scelta delle tematiche da affrontare per i loro film, in primis la tematica mafiosa.

Dalle pellicole cinematografiche è possibile, ancor di più, carpire gli aspetti legati ai luoghi, alle abitudini, alle credenze, alle usanze, alle tradizioni popolari siciliane che esprimono la sicilianità che Sciascia ha sempre manifestato nei suoi romanzi e che si cercherà di far emergere.

Nel primo capitolo si è cercato di delineare una biografia dettagliata dell'autore, dando risalto alle sue opere e descrivendole in maniera minuziosa, poiché, come già

⁸ Il film *Il fu Mattia Pascal* «segnò una svolta nel mio modo di intendere il cinema, nell'amarlo, nel voler persino farlo, fin oltre i vent'anni sognai di fare il regista, il soggettivista, lo sceneggiatore» Cfr. L. Sciascia, *C'era una volta il cinema*, in Id, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Roma, L'Unità/Sellerio 1999, Vol. II, p. 32.

⁹ Cfr. A. Cangemi, *Sciascia e il cinema*, in www.rivistaspisragli.it

affermato, è solo attraverso i suoi scritti e i luoghi in cui ha vissuto che si può veramente comprendere chi è stato e chi continua ad essere Leonardo Sciascia.

Nel secondo capitolo si è voluto mettere in evidenza l'influenza cinematografica dell'autore, il suo amore per il cinema e ciò che quest'ultimo ha significato per lui, che aspirava a fare lo sceneggiatore e il regista.

Nel terzo capitolo si è parlato dei romanzi di Sciascia approdati sul grande schermo e si è tentato di mettere a confronto opere e pellicole, facendo emergere le tematiche principali affrontate dall'autore, tra cui la mafia, nonché la lotta al potere. Guida nella trattazione di questo capitolo è stato lo scritto di Angela Bianca Saponari, che nel suo lavoro ben descrive le trasposizioni cinematografiche sciasciane. Il suo libro intitolato *Il cinema di Leonardo Sciascia*¹⁰ è stato ampiamente consultato e citato in questa dissertazione. Seguendo il filo dell'autrice si è tentato di presentare una breve genesi dei lavori sciasciani messi poi a confronto con le pellicole, infine si è fatto riferimento, anche se in maniera sintetica, allo stile dei film presentati.

Un ultimo capitolo, prima delle conclusioni, è stato dedicato nello specifico al caso *Majorana*, attraverso l'analisi di documentari e film, nonché presentando due progetti audiovisivi di recente produzione.

La redazione di questo lavoro, nonostante la mole di opere analizzate, manca però di alcuni testi che non è stato possibile reperire perché ormai fuori commercio.

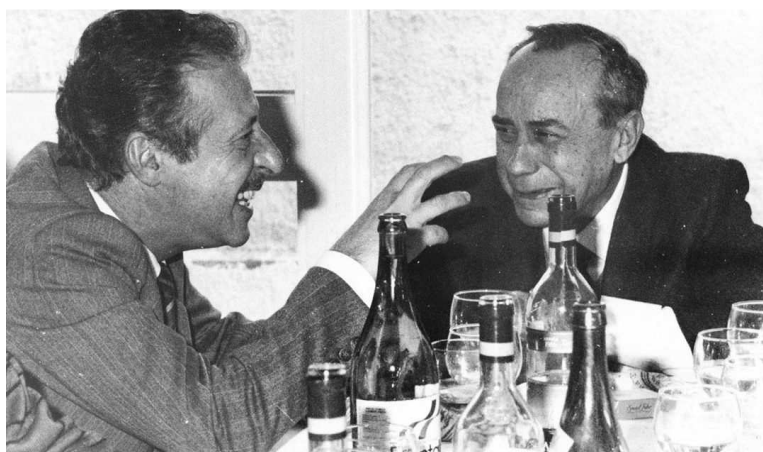


Figura 1. Sciascia e Borsellino¹¹

¹⁰ Cfr. A. B. Saponari, *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita*, Bari, Progedit 2009.

¹¹ Tratta da www.quotidianodelsud.it

Capitolo I Vita e opere

Leonardo Sciascia nacque a Racalmuto, in provincia di Agrigento, l'8 Gennaio 1921. Il primo formale documento che lo riguarda è contenuto in un vecchio registro dell'Ufficio di stato civile del Comune di Racalmuto:

«L'anno millenovecentoventuno addì undici di Gennaio a ore dieci e minuti quindici, nella casa Comunale... è comparso Sciascia Pasquale di anni trentatre, impiegato domiciliato in Racalmuto, il quale mi ha dichiarato che alle ore undici e minuti quarantacinque del dì otto del mese corrente, nella casa posta in Salita Monte al numero 5, da Martorelli Genoveffa Giuseppa, sua moglie seco lui convivente, è nato un bambino di sesso maschile che egli mi presenta, e a cui da il nome di Leonardo»¹².

Nacque in una famiglia di modesti lavoratori, il padre, Pasquale, nato nel 1887, aveva frequentato un Istituto Tecnico ad Agrigento per esaudire il desiderio del genitore che lo voleva ingegnere ma, amante della caccia, non riusciva a stare fermo a studiare e per questo abbandonò gli studi. A 25 anni, per sottrarsi al destino di lavorare in miniera come il padre, emigra negli Stati Uniti e si arruola nell'esercito. Ritorna, a Racalmuto dopo sette anni, senza dare spiegazioni e nel marzo del 1920 si sposa con Genoveffa Martorelli, la cui famiglia da anni gestiva una fabbrica di tegole e mattoni.

Sciascia asserisce che per il padre, come per tanti suoi compaesani, l'America era «*l'inaccettabile e l'indicibile*» (Padovani, 1979, p. 25); è il difficile tema dell'emigrazione dove tante speranze sono state deluse da amare realtà¹³.

Leonardo fu il primo di tre figli: due maschi (lui e Giuseppe) e una femmina, Anna. Crebbe coccolato ed educato dall'amore delle zie, con cui abitò per diversi anni. Trascorse l'infanzia nel paese natio, dove frequentò le scuole elementari¹⁴ manifestando subito grande interesse per la lettura e la scrittura. Già in quinta elementare il piccolo Leonardo scrive sulla copertina di un quaderno il suo destino, la sua vocazione: «*Autore: Leonardo Sciascia*». Le prime letture e il cinema restano capisaldi alla base di tutto quanto farà, scriverà e dirà.

¹² Comune di Racalmuto, Registro stato civile 1921, Atti di nascita, in S. Picone, G. Restivo, *Dalle parti di Leonardo Sciascia, op. cit.*, pp. 23-24.

¹³ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra, op. cit.*, pp. 54-58.

¹⁴ Così racconta la sua esperienza scolastica: «Ho cominciato ad andare a scuola verso i sei anni, con i figli dei contadini e degli zolfatari, ma io, figlio di un impiegato, ero vestito in maniera diversa, portavo scarpe persino d'estate. I miei compagni andavano scalzi, erano letteralmente annegati nei vestiti dei loro padri o fratelli maggiori. E che importanza aveva l'abito! Le ragazze non andavano mai a piedi nudi, ma questo perché, chiuse in casa con le loro madri, avevano meno di noi modo di consumare le scarpe sugli acciottolati, nei giochi spesso violenti». Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 17.

Il Collura ci informa delle sue prime letture e scrive che tra i primi libri letti ricorda *I promessi sposi* di Manzoni, che lo connoterà come scrittore:

«se Pirandello lo costringerà a guardare come in una rifrazione di specchi la realtà che lo circonda, se Brancati gli suggerirà una scrittura agrodolce e tutta disincanto, se Montaigne sarà il modello di scetticismo, se Voltaire sarà la luminosità della ragione, se Stendhal sarà la leggerezza del leggere e dello scrivere, se Borges e Savinio saranno l'intelligenza, l'autore lombardo gli farà intendere la scrittura come azione morale»¹⁵.

Dopo la licenza elementare viene iscritto a quella che allora si chiamava *sesta*, una specie di avviamento agli studi ulteriori, più specifici. A dodici anni viene mandato a lavorare nella sartoria dello zio Salvatore, che si trovava nella stessa palazzina del nonno e delle zie, dove lui viveva. Lì apprendeva il mestiere ma non solo, infatti ascoltava anche i discorsi della gente che popolava la bottega e la sua fantasia (Collura, 1996, pp. 84-85). Nel 1935, per motivi di lavoro del padre, a cui viene proposto di fare l'amministratore in una miniera di Assoro, in provincia di Enna, si trasferisce con la famiglia a Caltanissetta dove frequenta l'Istituto Magistrale "*IX Maggio*", nel quale insegna, ma in un altro corso, Vitaliano Brancati. Questi diventerà il suo modello e lo guiderà nella lettura degli autori francesi, mentre l'incontro con un giovane insegnante, Giuseppe Granata (che fu in seguito senatore comunista), gli farà conoscere l'Illuminismo francese e italiano. Egli forma così la propria coscienza civile sui testi di Voltaire, Montesquieu, Cesare Beccaria e Pietro Verri. Nel 1939 decide di recuperare un anno scolastico e soggiorna a Palermo in una pensione, studiando per conto suo e riuscendo a conseguire il diploma di maestro all'Istituto *De' Cosmi* con buoni voti, pur essendosi presentato agli esami come candidato privatista (Collura, 1996, p. 104).

Erano gli anni del secondo conflitto mondiale, c'era la fame, la paura, la noia. Sciascia racconta quei giorni così:

«era spaventoso nei capoluoghi, sui nodi ferroviari. Nei paesi niente. Una volta hanno mitragliato un paese, hanno ucciso un carrettiere. A Racalmuto un uomo è stato ucciso perché aveva la camicia nera da lutto. Si è imbattuto in una pattuglia e lo hanno scambiato per un fascista»¹⁶.

Nel 1941, dopo una breve parentesi universitaria a Messina alla Facoltà di Lettere, torna a Racalmuto dove trova impiego all'ufficio dell'ammasso del grano. Di nuovo vivrà con le zie, mentre la famiglia resterà nel capoluogo nisseno. In quell'ufficio lui, figlio di

¹⁵ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit. p. 80.

¹⁶ Cfr. Id., op. cit., p. 106.

zolfatari, conosce il mondo contadino e la sua realtà non meno violenta di quella della zolfara (Collura, 1996, pp. 109-110).

Racconterà:

«Erano momenti tristi, in cui mancava il pane, e i contadini erano particolarmente vessati perché consegnassero il grano. Lì ho avuto sì può dire il primo impatto con la giustizia. [...] Un giorno, durante il giro della squadra, hanno scoperto un contadino che aveva un quintale di frumento in più. e l'arciprete, che a sua volta era riuscito a nascondere quindici quintali»¹⁷.

«Il procedimento presso il tribunale di Agrigento fu rapidissimo. Il contadino venne condannato a due anni di carcere; l'arciprete venne assolto perché il suo avvocato sostenne che non era affatto un delitto l'atto consistente nel mettere da parte del grano per distribuirlo in seguito come elemosina ai poveri e agli sfortunati [...] Due sentenze così discordanti sullo stesso reato, date nello stesso giorno e dagli stessi giudici, mi convinsero che i fori privilegiati non erano ancora finiti, nonostante la proclamata uguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge»¹⁸.

Il futuro scrittore non viene chiamato a svolgere il servizio militare, evita così il conflitto mondiale; per due anni viene dichiarato rivedibile. A 23 anni, sposa Maria Andronico. Nominata insegnante a Racalmuto, viveva a Favara, dove il padre era maresciallo della Stazione dei Carabinieri. Classe 1922, nacque il 29 maggio a Petralia Soprana, nelle Madonie, a causa del peregrinare del padre, sottoufficiale dell'Arma¹⁹. Conosciuta a casa della zia Marietta, Sciascia se ne innamora. Anni dopo si scoprirà che i due si erano già incrociati a Messina durante la prova di ammissione al Magistero. Leonardo e Maria il 19 luglio del 1944 si sposano a Caltanissetta. Da un articolo di Giancarlo Macaluso (2019) veniamo a conoscenza del fatto che Maria fu per lui un'interlocutrice indispensabile; lo appoggerà in tutto, saprà consigliarlo, senza mai forzarne la volontà. In qualche modo si può dire che se Sciascia è diventato lo scrittore e l'intellettuale che fu, un contributo non secondario lo ha avuto la moglie. Era la prima persona a leggere ciò che il marito andava creando, correggeva i dattiloscritti e gli dava dei suggerimenti, forte delle sue letture e della sua appassionata curiosità. La figlia Annamaria parlando di loro affermò:

«È difficile spiegare bene quale fosse il rapporto fra i miei genitori: erano uno per l'altra, si completavano, si proteggevano, pensavano le

¹⁷ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., p. 110.

¹⁸ Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), op. cit., p. 61.

¹⁹ Cfr. S. Picone, G. Restivo, *Dalle parti di Leonardo Sciascia*, op. cit., pp. 32-33.

stesse cose, nutrivano gli stessi sentimenti. Non ricordo mai un momento di tensione fra loro»²⁰.

L'articolo, scritto per il Giornale di Sicilia, continua sostenendo che lei avesse una tempra forte e un carattere deciso. Seppe stare sempre un passo indietro a quello che fu il più grande prosatore della sua generazione e fra gli intellettuali più rispettati in Europa (Macaluso 2019). Quando il marito morì radunò le sue forze e cominciò a riordinare libri, carte, stampe. Curò personalmente anche la pubblicazione di due libri postumi. Nel 2001 ebbe una grave emorragia cerebrale, sembrava che avesse subito danni irreparabili ma dopo qualche mese imparò ad usare il computer e cominciò a schedare i volumi della libreria di casa (G. Macaluso, 2019). Dalla loro unione nasceranno due figlie, Laura nel 1945 ed Anna Maria l'anno dopo.

Nel 1948 Sciascia inizia la carriera di insegnante elementare, come la moglie. Proprio in quell'anno fu colpito da un lutto terribile: il fratello venticinquenne Giuseppe, per motivi rimasti sempre oscuri, forse per amore, si suicidò²¹. Per Leonardo fu un duro colpo che si portò dentro in silenzio per tutta la vita, ma guarda avanti. Negli anni Cinquanta fonda una rivista, *Galleria*, di cui presto divenne il direttore.

Con l'aiuto dell'amico poeta Mario Dell'Arco nel 1950, il maestro ventinovenne, pubblica il suo primo lavoro: *Favole della dittatura*.

È un piccolo libro, costituito da ventisette brevissime favole di animali parlanti, Degli apologhetti giocati con la metafora del mondo animale, una "fattoria" dove la legge del più forte ha qualcosa di ingiusto e viene esercitata con un compiacimento che ripugna; sono delle allegorie che denunciano gli orrori di tutte le dittature e le tirannie. La fragilità del genere umano viene messa in evidenza in tutte le sue sfumature: le debolezze, la crudeltà, le furbizie; vi traspare l'uomo con la sua propensione al servilismo verso il potere, come anche l'aggressività verso i sottoposti²². Il libricino attrae l'attenzione di un giovane intellettuale friulano, da poco stabilito a Roma: Pier Paolo Pasolini, che lo recensisce (Collura, 1996, p. 134).

Nel giugno del 1952 Sciascia pubblica un altro piccolo testo, questa volta di poesie, *La Sicilia, il suo cuore*, che prende il nome dalla prima lirica. È composto da

²⁰ Cfr. G. Macaluso, *Maria, la sognatrice distratta che incantò Leonardo Sciascia*, in *Giornale di Sicilia*, 19 novembre 2019.

²¹ Collura descrive dettagliatamente quei terribili momenti, cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., pp. 122-127.

²² Cfr. M. Morelli, *La Sicilia, il suo cuore – Favole della dittatura di Leonardo Sciascia*, in www.culturalfemminile.com 13/01/2020.

ventiquattro liriche, tutte ambientate in una Sicilia povera, spenta ed immutevole, la stessa che tornerà nei romanzi e nei racconti più maturi. È l'unica esperienza dell'autore in versi che poi preferì esprimersi con la narrativa. Nello stesso anno con l'editore suo omonimo, Salvatore Sciascia di Caltanissetta, pubblica *Il fiore della poesia romanesca*, un'antologia sulla poesia popolare romanesca dell'Ottocento, con una bella prefazione di Pier Paolo Pasolini. Nel frattempo scrive sulle pagine culturali della *Gazzetta di Parma* e viene apprezzato sia come critico che come giornalista letterario.

Il primo saggio di Sciascia stampato nel 1953 è *Pirandello e il pirandellismo*, diventato poi con modifiche nel testo *Pirandello e la Sicilia*. Il lavoro che contiene sette lettere inedite di Pirandello allo studioso e saggista Adriano Tilgher, è stato scritto col proposito di concorrere a un importante premio della Regione Siciliana intitolato al drammaturgo e di vincerlo (Collura, 1996, p. 140). All'inizio del 1955 Vittorio Misticò, direttore appena nominato del quotidiano di Palermo *L'Ora*, gli propone una collaborazione regolare che Sciascia accetta e da quel momento sarà collaboratore del giornale palermitano fino alla morte. Il primo articolo di Sciascia appare il 23 febbraio 1955 ed è dedicato al poeta catanese Domenico Tempio.

Il maestro elementare comincia ad essere scrittore ascoltato, lodato, cercato; ha saputo aspettare, ha preparato ogni cosa con metodo. Ora può finalmente viaggiare, visitare i luoghi per lui mitici: la Francia²³, la Spagna²⁴. È nel 1955 che per la prima volta va a Parigi con la moglie Maria.

Con le *parrocchie di Regalpetra*, nel 1956, lo scrittore di Racalmuto abbatte un antico muro di omertà, di diffidente mutismo, complice ideale di una cultura della violenza e dell'illegalità che tiene sequestrata la Sicilia (Collura, 1996, p. 145). L'opera, divisa in parti a seconda dell'argomento trattato è la cronaca sulla vita di un paese qualunque della Sicilia. Infatti, *Regalpetra* in realtà non esiste, ma prende il nome da una fusione tra Racalmuto (anticamente anche Regalmuto) e dal titolo del libro di Nino Savarese *Fatti di Petra*. L'autore inizia con una breve storia del paese a partire dal 1622; il tema principale è la sopraffazione del popolo ai soprusi dei proprietari terrieri. La narrazione storica si sofferma, particolarmente, sul periodo del regime fascista, ma il fulcro del libro sta nella cronaca della vita del paese, con un occhio particolare per la scuola. Primo nucleo dell'opera sono le *cronache scolastiche* che si possono trovare nei

²³ Cfr. S. Picone, G. Restivo, *Dalle parti di Leonardo Sciascia, op. cit., Un sogno fatto a Parigi*, pp. 193-199.

²⁴ Cfr. Idem, *op. cit., Ore di Spagna*, pp. 101-107.

registri delle sue classi. A scuola i figli dei contadini ascoltano a fatica le lezioni, aspettano la ricreazione destinata solo ad alcuni di loro, ogni giorno a sorteggio²⁵. Il contesto in cui vivono gli alunni, i programmi del tutto inadeguati fanno perdere ogni determinazione in quella che viene detta la *missione* dell'insegnante²⁶. Vengono descritte le manovre politiche, le campagne elettorali di diverse fazioni, comunisti, democristiani, liberali ecc. Spezzoni del libro sono dedicati alle riunioni del circolo dei *galantuomini*, la nobiltà terriera che decade, mentre cresce la borghesia di gente di umili origini, arricchita dai commerci e dalle attività *borghesi*. L'obiettivo primario di Sciascia, dichiarato nella prefazione è quello di mostrare quali siano le condizioni in cui si trovano le classi povere: la scarsa paga basta a malapena per il sostentamento ed il pericolo di morte sul lavoro è alto per i lavoratori, soprattutto per salinari e zolfatari, protagonisti dell'opera, che con il loro sudore fanno arricchire i *galantuomini*.

Le parrocchie di Regalpetra sono il diario di una vita non comune, di un tirocinio che non potrà non ripercuotersi sulle altre opere dell'autore; infatti hanno un successo immediato. Ma proprio quando comincia ad assaporare gli effetti della fama, ecco giungere di nuovo la tragedia. Ora è il padre ad esserne protagonista e vittima, Pasquale Sciascia lacerato dal senso di colpa per la morte del figlio, è colto da un raptus di follia, impugna una pistola e spara a un avvocato suo compaesano dal quale si era sentito tradito. Spara ma non lo colpisce, i carabinieri lo arrestano, viene rinchiuso nel carcere agrigentino di San Vito, dove un altro ictus gli procura la morte. È un altro durissimo colpo per lo scrittore (Collura, 1996, pp. 149-151).

Dopo le tragedie familiari, nell'autunno del 1957 chiede al Ministero dell'Istruzione il trasferimento a Roma. A dicembre è già nella capitale, ma vi rimane

²⁵ Dopo la lettura dell'intervista della Padovani a Sciascia sappiamo che questo realmente accadeva nella scuola dove lui insegnava. Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 23.

²⁶ Sciascia non era maestro per vocazione, infatti lui stesso alla Padovani così disse: «Se ho scelto di fare il maestro, oltre a evidenti motivi economici (...), è stato anche per il piacere, o il gusto, di restare al paese. Non avevo una particolare vocazione all'insegnamento, dato che per temperamento sono poco portato alla comunicazione, e quando ho dovuto scegliere tra fare il maestro o l'impiegato all'Ufficio dell'ammasso del grano, ho optato per quest'ultimo, cosa che rivela i limiti precisi della mia vocazione. Nel 1948 però, [...] l'ufficio dell'ammasso è stato chiuso, e allora ho fatto il concorso per insegnare. Questo passaggio alla scuola è stato difficile, poi mi sono adattato, gli scolari si sono abituati a me. In quell'epoca le classi erano sovraffollate, gli orari faticosi, soprattutto quelli pomeridiani estivi, ma la cosa peggiore era che almeno trenta scolari su quaranta erano tormentati dalla fame. Figli di contadini, di operai e di zolfatari, a mezzogiorno mangiavano pane con acciughe salate e la sera pasta o minestra. Parlare a bambini affamati di personaggi come Mazzini, Garibaldi, ... era una vera e propria sofferenza...». Cfr. L. Sciascia *op. ult. cit.*, pp. 23-24.

per appena un anno. Infatti sul finire del 1958 si trasferisce con la famiglia, pressato dalle zie, e complice la moglie che non si vuole spostare, nel capoluogo nisseno. Il centro dell'isola, Caltanissetta, il cui territorio affondava le sue radici nell'antica storia del gesso e della zolfara, gli avrebbe consentito di muoversi con maggiore facilità.

Nel 1958 Sciascia pubblica *Gli zii di Sicilia*, il volume raccoglie tre racconti: *La zia d'America*; *Il Quarantotto*; *La morte di Stalin*. Ad essi aggiungerà nel 1961 *L'antinomio*.

La zia d'America nasce da un'esperienza diretta dell'autore, che trovandosi un giorno ad aspettare il treno alla stazione di Racalmuto, ebbe modo di assistere all'arrivo di alcuni siciliani emigrati che tornavano dall'America; e qualcosa avrà aggiunto dai racconti del ritorno in patria del padre. In *La morte di Stalin*, ancora una volta, il protagonista è il comunismo che viene incarnato, agli occhi del siciliano Calogero Schirò, da Stalin. Il terzo racconto, *Il Quarantotto*, è ambientato nel periodo del Risorgimento (tra il 1848 e il 1860) e tratta del tema dell'unificazione del Regno d'Italia, vista attraverso gli occhi di un siciliano. Nel racconto, dal contenuto pessimista esaltato dall'ironia, l'autore vuole mettere in evidenza l'indifferenza e il cinismo della classe dominante.

L'antinomio, invece, scaturisce da un brano dell'*Espoir* di Malraux, sullo scontro avvenuto a Guadalajara di un reparto di italiani antifascisti con un altro composto da loro connazionali fascisti. In esso si narra la storia di un minatore che, scampato ad uno scoppio di *grisou*, parte come volontario per la guerra civile in Spagna (Collura, 1996, pp. 155-156).

Nell'estate del 1960 Leonardo Sciascia scrive il testo che, come afferma Collura (1996) gli darà popolarità e autorevolezza nella lotta alla mafia: *Il giorno della civetta*. Pubblicato nel 1961, è un romanzo cui lavorava da anni, lo spunto è dato dall'assassinio a Sciacca, nel gennaio 1947, del sindacalista Accursio Miraglia²⁷, ma nel romanzo c'è anche qualcosa del delitto a cui lo scrittore personalmente assistette: il sindaco del suo paese ucciso da un colpo di pistola alla nuca. Tutto nella narrazione trae origine da quanto in materia di mafia Sciascia, ragazzo e poi giovane maestro di scuola, aveva appreso a Racalmuto (Collura, 1996, pp.169-170). Fino a quel momento la parola mafia si era letta pochissimo in un romanzo, Sciascia nell'edizione scolastica de *Il giorno della civetta*, undici anni dopo, in una nota spiegava come a quel tempo fosse

²⁷ Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 69.

sconveniente parlare di mafia in letteratura: «... Allora il governo non solo si disinteressava del fenomeno della mafia, ma esplicitamente lo negava»²⁸. A chiusura del suo scritto Sciascia azzardava una previsione che avrebbe finito con l'avverarsi:

«Il fatto è che in Sicilia la mafia è una forza [...] Se dal latifondo riuscirà a migrare e a consolidarsi nella città, se riuscirà ad accagliarsi intorno alla burocrazia regionale, se riuscirà ad infiltrarsi nel processo di industrializzazione dell'isola, ci sarà ancora da parlare, e per molti anni, di questo enorme problema»²⁹.

Il giorno della civetta è un racconto di genere poliziesco che attrae perché i personaggi parlano e si muovono come persone vere. L'incontro tra il capitano dei carabinieri Bellodi e il boss Mariano Arena sembra qualcosa di teatrale; infatti a teatro piace, ma il successo del personaggio negativo a scapito di quello positivo a Sciascia provocava imbarazzo e malumore.

Col passare del tempo Sciascia diventa un punto di riferimento per narratori, saggisti e poeti ai quali non nega il suo aiuto, ma lui c'è sempre per tutti. Sciascia, autore ormai affermato nel 1963 scrive *Il consiglio d'Egitto* e, nel 1964, *Morte dell'inquisitore*. Questi due libri lo confermano autore dalle capacità narrative del tutto nuove nel panorama letterario di quegli anni.

Il Consiglio d'Egitto, ambientato tra il 1782 e il 1795, narra la vicenda del frate falsario don Giuseppe Vella, e quella parallela del giurista e patriota Francesco Paolo Di Blasi. Tra i vari personaggi vi sono alcuni dei più influenti politici e intellettuali della Palermo del tempo. Abdallah Mohamed ben Olman, ambasciatore del Marocco, si trova a Palermo, per via di una tempesta che ha fatto naufragare la sua nave sulle coste siciliane. È questo il caso che fa nascere nella mente dell'abate Vella un disegno molto audace: far passare il manoscritto arabo di una qualsiasi vita del profeta, conservato nell'isola, per uno sconvolgente testo politico: *Il Consiglio d'Egitto* che permetterebbe l'abolizione di tutti i privilegi feudali e potrebbe perciò valere da scintilla per un complotto rivoluzionario³⁰. Dal romanzo è stata realizzata una riduzione teatrale diretta da Guglielmo Ferro, andata in scena per la prima volta il 3 novembre 1995 al *Teatro Verga* (sede del *Teatro Stabile* di Catania) e trasmessa, poi, da Rai Due il 9 novembre 1997, all'interno del programma *Palcoscenico*. Nel 2002 è uscito l'omonimo film di Emidio Greco.

²⁸ Cfr. M. Collura, *op. ult. cit.*, p. 170.

²⁹ Cfr. Idem, p. 171.

³⁰ Cfr. L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi 1989².

Del 1965 sono la *pièce* teatrale *L'onorevole*, commedia in tre atti e *Feste religiose in Sicilia*, testo che accompagna le immagini di un giovane fotografo di Bagheria, Ferdinando Scianna, che allo scrittore si legherà e fotograficamente ne documenterà la vita. In esse torna l'accostamento della Sicilia alla Spagna, soprattutto per quanto riguarda il valore e l'importanza, in entrambe le società, della superstizione religiosa e del mito (Collura, 1996, pp. 191-192). Con *L'onorevole* l'autore denuncia il degrado della politica e del sistema affaristico-mafioso che negli anni a venire si sarebbero mostrati in tutta la loro vastità. Con quest'altro romanzo Sciascia conferma la sua attitudine a scardinare l'impianto classico del genere giallo. I suoi racconti polizieschi partono dalla chiarezza in quanto si sa chi ha commesso il delitto ma finiscono con l'inoltrarsi nel mistero.

Sciascia nel 1966 torna al genere poliziesco e pubblica *A ciascuno il suo*. Anche questo scritto nasce da un fatto di cronaca: l'uccisione del commissario di pubblica sicurezza Cataldo Tandoj, avvenuta ad Agrigento il 30 marzo 1960. La moglie, Leila Motta, aveva una relazione, non tanto segreta, con un noto personaggio agrigentino: lo psichiatra Mario La Loggia. Il caso fu reso più clamoroso dal fatto che la sera dell'agguato al commissario, che era insieme alla moglie, venne ucciso anche un innocente, Antonino Damanti, un diciasettenne studente di Porto Empedocle che era là di passaggio. Furono subito arrestati Leila Motta e lo psichiatra, poi scarcerati perché la pista mafiosa cominciava a profilarsi e li scagionava dal delitto passionale. Nel romanzo viene raccontato che in un'estate siciliana del 1964, in un piccolo borgo dell'entroterra, il farmacista del paese, Manno, riceve una lettera anonima in cui viene minacciato di morte. L'uomo, benvoluto da tutti i compaesani ed estraneo alla politica, aveva un'unica passione: la caccia. Incoraggiato dagli amici nell'ipotesi che si trattasse di una burla, non dà peso alla lettera e viene tragicamente ucciso durante una battuta di caccia insieme ad un amico, il dottor Roscio. Gli inquirenti ipotizzano che il movente dell'assassino sia stata la presunta relazione di Manno con una frequentatrice della farmacia, ma questa pista si rivela sbagliata. Solo il professore Laurana, quasi ossessionato dall'omicidio, segue la pista giusta, ponendo la sua attenzione sulla frase: *unicuique suum*, composta utilizzando i caratteri di un giornale, *L'Osservatore Romano*, che ricevono solo due persone in paese: il parroco di Sant'Anna e l'Arciprete.

Ancora una volta Sciascia fornirà il ritratto di un prete politicante e mafioso cui è assicurata l'impunità. Laurana indagando arriverà alla verità. Scoprirà che il vero bersaglio doveva essere Roscio, eliminato in modo che la moglie potesse vivere

liberamente la sua relazione con il cugino, l'avvocato Rosello. Alla fine il professore verrà ucciso e i due si potranno sposare. In questo testo vi sono espresse in maniera chiara le ragioni del dissentire dell'autore in fatto di politica, di giustizia e di mafia. Il Collura sostiene che vi sono contenuti anche indizi autobiografici, ad esempio nell'accenno al luogo del ritrovamento del cadavere del professor Laurana si può intravedere il ricordo del suicidio del fratello dello scrittore, avvenuto nella miniera *Bambinello* di Àssoro³¹:

«... Ma il professore giaceva sotto grave mora di rosticci, in una zolfara abbandonata, a metà strada, in linea d'aria, tra il suo paese e il capoluogo» (Collura, 1996, p. 196).

Nel 1967 Sciascia mette su casa a Palermo³², anche in questo trasloco c'entrano le scelte didattiche delle figlie che si iscrivono ai corsi universitari. Vivrà in quella città come un ospite perennemente di passaggio, un "paesano" di grande prestigio, ma sempre diverso dai "cittadini" di quella che fu la capitale di un antico regno. Lì si creerà intorno a lui un cenacolo di scrittori e artisti che darà vita a interessanti esperienze culturali, come quella della casa editrice Sellerio. Subito dopo il trasferimento a Palermo, Sciascia fa costruire la sua nuova casa di campagna alla Noce e, per timore che gli potessero edificare vicino, lo scrittore acquista altro terreno intorno. Vi pianta ulivi e vigne, il vino che vi si produce verrà chiamato *Regalpetra* (Collura, 1996, p. 203). In questa casa nei mesi estivi, Sciascia scriverà tutti i suoi libri, tranne due: *Il contesto* e *Il cavaliere e la morte*. Gli sarà talmente caro quest'angolo di campagna, che lo scrittore vi dedicherà una collanina di racconti. Ricordava Scimé, uno dei primi giornalisti Rai in Sicilia, segretario dell'Assemblea Regionale Siciliana:

«Non aveva telefoni e quando ne aveva bisogno veniva vicino la mia casa dove c'era la cabina telefonica posizionata in una vecchia stalla. Stava qui a parlare con i giornalisti, i politici, gli artisti. E spesso dettava i suoi interventi ai giornali, parola per parola, come si faceva una volta»³³.

Affermava anche che lo scrittore meditava le trame dei suoi libri durante la stagione invernale e poi alla Noce «scriveva di getto senza pentimenti [...] Leggeva il dattiloscritto appena finito alla moglie Maria e qualche volta anche a me, soprattutto in

³¹ Cfr. A. Di Grado, B. Distefano, *In Sicilia con Leonardo Sciascia*, Roma, Giulio Perrone Editore 2021, *Non vogliamo lavorare: la miniera del Bambinello*, pp. 78-84.

³² Su Sciascia a Palermo cfr. S. Picone, G. Restivo, *Dalle parti di Leonardo Sciascia, op. cit., Palermo felicissima*, pp. 163-178.

³³ Cfr. S. Picone, *Alla Noce senza Leonardo Sciascia*, intervista ad Aldo Scimé, in www.malgradotuttoweb.it, 1 settembre 2012.

campagna»³⁴. E alla Noce lo scrittore negli ultimi anni della sua vita, circondato dai nipoti Fabrizio, Angela, Michele e Vito, riceveva amici, scrittori, artisti, politici e giornalisti offrendo loro i frutti di quella rigogliosa terra da lui stesso raccolti, scriveva, a questo proposito, il giornalista Enrico Deaglio:

«Lì abbiamo trascorso una lunga serata, chiacchierando, mangiando fave fresche e salsicce arrostate e bevendo vino buono»³⁵.

Nei giorni più caldi dell'anno Sciascia scrive i suoi libri, concentrati di idee, di fatti, di intuizioni, di provocazioni, ma anche di sofferta testimonianza. Anche nella vecchia casa del nonno aveva scritto alcuni dei suoi libri. L'ultimo di questi, *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D.*, esce nel 1969. È un pamphlet sceneggiato, in cui l'autore torna al documento storico e alla storia. La commedia racconta, attraverso una rappresentazione teatrale, la controversia per la vendita di una partita di ceci, per la quale il vescovado di Lipari, che è esonerato dalle tasse non vuole pagare. Il vescovo, vista la gravità della richiesta, esige delle scuse, non arrivano e scomunica le due guardie; queste allora si rivolgono al Tribunale della Monarchia, un istituto che risale ai re normanni e il re, mediante l'appello per abuso, annulla la scomunica. La storia, apparentemente banale, in realtà denuncia i rapporti tra Stato-guida dell'ex Urss e gli Stati satelliti. Le iniziali *A.D.* identificano Alexander Dubček, che fu protagonista nel 1968 della Primavera di Praga (Collura, 1996, p. 205-206). Anche in questo piccolo libro Sciascia attacca il potere delle *ecclesiae*³⁶, contro le quali ogni ipotesi di speranza democratica si disperde, con la benedizione di una Chiesa più attenta agli equilibri del potere che al messaggio cristiano.

Intanto la vita di Sciascia subisce dei cambiamenti: nel 1970, a quarantanove anni, abbandona la scuola e va in pensione, da quel momento si dedicherà ai libri. Pubblica nello stesso anno *La corda pazzo*, un sussidiario di ventotto testi di argomento siciliano. Il titolo è desunto da Pirandello, che nel suo libro *Berretto a sonagli* sostiene che ognuno di noi ha in testa "come tre corde d'orologio, quella seria, quella civile, quella

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Cfr. E. Deaglio, M. Clemente, *Incontro con Leonardo Sciascia*, in "Lotta continua", 5 maggio 1979.

³⁶ Alla domanda di Marcelle Padovani «Come mai i preti sono così numerosi nella sua opera?» Sciascia così rispondeva: «Perché è da loro che traggono origine molti dei mali che affliggono l'Italia. I preti mi interessano anche come personaggi: gli ignoranti perché ignoranti, materializzazione dell'intolleranza allo stato grezzo (qualcuno ha detto che il prete italiano sta tra il cane e il prete spagnolo); e i colti per il cinismo raffinato da secoli di esperienza, per la tremenda saggezza che in loro si è accumulata. Il cattolicesimo è tentatore per chi è nato in quella sfera». Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, pp. 63-64.

pazza". In quest'opera l'autore chiarisce la propria idea di *sicilianitudine*, o meglio di *sicilianità*³⁷. Vuole indagare sulla "corda pazza" che, a suo parere, coglie le contraddizioni e le ambiguità, ma anche la forza razionalizzante, di quella Sicilia che è tanto oggetto dei suoi studi.

Giovanni Spadolini, nominato direttore del *Corriere della Sera*, lo chiama tra i suoi collaboratori. Nel quotidiano milanese lo scrittore siciliano viene accolto con gli onori riservati ai grandi personaggi della cultura; lui è orgoglioso di vedere la sua firma sul giornale che aveva ospitato quelle dei suoi autori più amati: Borges, Brancati e Pirandello.

Dal giornale di Milano passa poi a quello di Torino: *La Stampa*. Questo passaggio denota alcuni aspetti del suo carattere, infatti, per lui la scelta di pubblicare con un determinato editore non è mai dettata da ragioni economiche, bensì da affinità di vedute. Su queste basi poggia l'avventura editoriale della Sellerio, la cui fondazione fu da lui ispirata; un azzardo che vedrà consolidarsi una realtà imprenditoriale senza precedenti a Palermo. Una scommessa che consentirà a Sciascia di continuare a coltivare la sua passione per l'editoria (Collura 1996, p. 217).

È con *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, che inizia l'avventura editoriale di Sciascia, stampando tremila copie, tante per una piccola casa editrice, ma lui ormai è uno scrittore noto, il libro si vende, si ristampa. Nella Palermo che in quegli anni si espande, la Sellerio è un'oasi di cultura, cui fanno capo gli studiosi più in vista della città, docenti universitari e aspiranti scrittori.

Una parodia è il sottotitolo che Leonardo Sciascia scelse per il suo libro pubblicato nel 1971, *Il Contesto*. Parodia in quanto, come precisa lui stesso nella nota finale del volume:

«travestimento comico di un'opera seria [...], utilizzazione paradossale di una tecnica e di determinati clichés»³⁸,

ovvero quelli del romanzo poliziesco. Il volume³⁹ narra la storia dell'ispettore Rogas, che deve indagare sugli omicidi di alcuni magistrati. Egli si convince che dietro gli assassini ci sia Cres, condannato ingiustamente per il tentato omicidio della moglie. I

³⁷ Il neologismo *sicilitudine*, a dirlo è lo stesso Sciascia, è stato coniato da Crescenzo Cane, che aveva già usato la parola in un suo racconto-saggio del 1959. «Crescenzo Cane è l'inventore della parola *sicilitudine* che lettori distratti e critici peggio che distratti ingiustamente e ingiustificatamente ritengono mia», T. Gullo, *Crescenzo Cane*, in *La Repubblica.it*, 04/08/2002

³⁸ Cfr. L. Sciascia, *Il Contesto. Una parodia*, Torino, Einaudi 1971.

³⁹ Cfr. D. Lettig, *Una parodia fin troppo seria. Il Contesto di Leonardo Sciascia*, in *www.chartasporca.it*, 26/03/2015.

superiori, tuttavia, lo inducono a spostare l'inchiesta verso gli ambienti della sinistra extraparlamentare, così da giustificare il tentativo di colpo di Stato organizzato dalle alte gerarchie statali. Organizza il piano il Presidente della Corte suprema, Riches, e il colloquio tra questi e l'ispettore costituisce il cuore del romanzo. Uscito dal suo studio, Rogas s'imbatte in Cres che sta andando a uccidere il magistrato, ma sceglie di non fermarlo. Il poliziotto dunque si identifica con l'assassino, che per lui ha assunto ormai il ruolo della vittima di uno Stato criminale. Rogas, decide di raccontare tutto ad un amico scrittore e al segretario del partito di opposizione, nel frattempo i corpi di quest'ultimo e del poliziotto vengono trovati in un museo. La versione ufficiale è che li abbia uccisi un terrorista, ma per il lettore la verità rimane ambigua. Oltre all'identificazione del poliziotto con l'assassino, un altro elemento di parodia interno al genere poliziesco, continua Letting, consiste nel fatto che sebbene l'investigatore intuisca la verità egli non riesce a ristabilire l'ordine nella società. Al contrario, viene schiacciato lui stesso da un altro assetto delle cose che agisce secondo meccanismi opposti a quelli della razionalità investigativa e sociale cosiddetta *normale* (Letting, 2015). Dal romanzo venne ispirato il film di Francesco Rosi uscito nel 1976 e intitolato *Cadaveri eccellenti*.

Con *Il mare colore del vino* (1973) libro che raccoglie tredici racconti, scritti tra il 1959 e il 1972 dedicati alla Sicilia, Sciascia sembra tornare a una narrativa di divertimento. Il testo prende il titolo dall'omonimo racconto che descrive un lungo viaggio in treno, in uno scompartimento riservato e affollato con una caratterizzazione dei personaggi di grande efficacia. Tra il primo e l'ultimo dei racconti di carattere storico, si collocano testi che toccano i temi più vari: dal folklore di origine arabo-siculo alla mafia, dal giallo alla passione politica, dal dramma dell'emigrazione al *divertissement* giocato sull'invenzione di documenti, dalla Sicilia vista dagli occhi di un settentrionale all'amore⁴⁰.

Sul finire del 1974 l'autore siciliano si ripresenta ai lettori con un nuovo libro: *Todo modo*, con il quale mette a punto la sua idea di politica come delitto e mostra quella che per lui sarà la fine del partito che ai valori cristiani dichiara di ispirarsi. Il titolo è una citazione: *Todo modo para buscar la voluntad divina*, ovvero *Ogni mezzo per cercare la volontà divina*, tratta dagli Esercizi Spirituali di Sant'Ignazio di Loyola.

⁴⁰ Cfr. L. Sciascia, *Il mare colore del vino*, Torino, Einaudi 1973, cfr. anche *Il mare colore del vino* in www.amicisciascia.it

Il romanzo, ambientato negli anni Settanta, ha come protagonista un famoso pittore, di cui non viene fatto il nome, che ha bisogno di un periodo di pace in solitudine. Alla vista di un cartello che indica un eremo, *l'Eremo di Zafer*⁴¹, il pittore pensa di recarvisi. Scopre, che l'edificio è stato trasformato in un hotel fondato dall'ambiguo *Don Gaetano* e che in certi periodi dell'anno ospita persone di elevata estrazione sociale (ministri, politici, direttori di banche...) per ritiri spirituali. L'evento religioso sarebbe iniziato solo dopo qualche giorno. Nell'albergo all'arrivo del pittore si trovano soltanto cinque donne. A seguito del colloquio con Don Gaetano, inquietante personaggio, al pittore viene concesso di rimanere ad assistere al ritiro spirituale. Ma, proprio durante la recita del rosario si assiste all'omicidio di uno dei notabili: l'ex senatore Michelozzi. Tutti vengono sospettati, tranne Don Gaetano, il pittore e il cuoco, che avevano assistito insieme all'accaduto. Il procuratore Scalambri cerca di risolvere il delitto, ma ogni sua mossa gli viene suggerita dal pittore stesso. È l'artista a trovare la spiegazione degli omicidi di Michelozzi e dell'avvocato Voltrano. La soluzione, però, non viene rivelata e il giorno seguente Don Gaetano viene ritrovato morto nel bosco, con una pistola accanto al corpo. Per gli investigatori la matassa della vicenda pare insolubile; in chiusura non viene rivelato chi ha commesso i vari omicidi e l'eremo-albergo viene sgomberato. Nella primavera del 1976 Elio Petri porterà sugli schermi cinematografici *Todo modo*, liberamente tratto dall'omonimo romanzo.

Il Referendum del 1994, per abrogare la legge sul divorzio, favorì un riavvicinamento tra Sciascia e il Partito Comunista Italiano. Subito dopo le votazioni il Segretario del Partito, Achille Occhetto, propone a Sciascia di candidarsi alle elezioni del Comune di Palermo. Dopo varie insistenze lo scrittore accetta e si candida da esterno nella lista del Partito Comunista. Viene eletto ma resta deluso dall'andamento dei vari consigli comunali, soprattutto dal fatto che non si discutesse dei veri problemi della città:

«Durante i diciotto mesi in cui ho fatto parte del Consiglio comunale, neppure una volta si è parlato dell'acqua e di altri gravi e urgenti problemi»⁴²,

⁴¹ Nella località di Zafferana Etnea, sulle pendici dell'Etna, sorge un albergo, *Emmaus*, gestito dai salesiani, in esso Sciascia assistette realmente a degli Esercizi Spirituali ai quali si dedicavano gli ex allievi salesiani e questo gli suggerì l'invenzione di *Todo modo*, Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 67; Cfr. A. Di Grado, B. Distefano, *In Sicilia con Leonardo Sciascia*, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁴² Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 100.

quindi spedisce da Milano, il 25 Gennaio 1977, la lettera di dimissioni da consigliere comunale:

«Constatato che la mia presenza in Consiglio comunale era inopportuna e inutile, e che la prospettiva di un disaccordo tra me e il partito che mi aveva fatto eleggere diveniva sempre più concreta, ho ritenuto ovvio rassegnare le dimissioni. ...»⁴³.

Spiegherà le vere motivazioni di questa scelta alla Padovani⁴⁴.

Leonardo Sciascia da anni desiderava scrivere un libro sulla misteriosa scomparsa dello scienziato Ettore Majorana, avvenuta nella primavera del 1938. Era rimasto colpito dalla sparizione di questo giovane fisico italiano, appartenente alla scuola di Enrico Fermi, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale. Scomparsa che dagli organi inquirenti dell'epoca venne attribuita a suicidio; per i familiari del giovane fisico dovuta, invece, alla sua volontà di far perdere le proprie tracce, di farsi credere morto. Il motivo di ciò era da ricercarsi nella paura di quanto lo scienziato aveva visto e previsto: la bomba atomica, che su Hiroshima e Nagasaki sarebbe stata fatta esplodere sette anni dopo (Collura 1996, p. 241).

Lo scrittore stava per mettere mano al racconto, ma poi cambiò idea fino a quando nel 1975 non partecipò a una trasmissione televisiva svizzera. Ad essa erano stati invitati scienziati, storici e scrittori. Con Sciascia vi era Moravia, e, tra gli scienziati, Emilio Segrè, il fisico collega del Majorana poi emigrato in America, dove aveva contribuito alla realizzazione della bomba atomica. Dopo aver visto lo scienziato sereno e tranquillo mentre guardavano l'esplosione della bomba, Sciascia sdegnato iniziò la stesura del romanzo. Di ritorno in Sicilia, egli scrive un racconto-pamphlet sul rapporto tra scienza e società, tra scienza e potere, tra scienza e morale, che in Italia costituisce una novità nella letteratura del dopoguerra. Il libro provocò la contrapposizione tra l'autore e uno scienziato testimone del tempo, il fisico Amaldi, anche lui negli anni Trenta nel gruppo di Fermi, che non mancherà di criticare aspramente Sciascia tramite i giornali con un articolo su *La Stampa*. Lo scrittore chiuderà la controversia con lo scienziato spiegando il senso del suo racconto (Collura, 1996, pp. 241-245).

⁴³ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁴ «La puntualità non è soltanto una questione di forma: è rispetto per se stessi, per le istituzioni e per l'elettorato. Ed è anche, e soprattutto, volontà di fare. Un Consiglio comunale convocato per le venti, e che dà inizio ai lavori a mezzanotte, non può che approvare distrattamente, stancamente, tutto quanto gli venga presentato. Ed è appunto questo che si vuole: l'approvazione, non già la discussione e la critica». Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, pp. 100-101.

Il Collura (1996) ci spiega che Sciascia in questo breve romanzo, torna a farsi detective e interprete dei documenti che riesce a reperire sul caso. Majorana intuendo le conseguenze della fissione nucleare ha detto di no alla scienza che avrebbe portato a un'arma micidiale per l'umanità, preferendo scomparire. *La scomparsa di Majorana* appare, inizialmente in sette puntate su *La Stampa*, poi viene pubblicato nell'Ottobre del 1975. Il suo racconto è un misto di storia e di invenzione: così che, confondendo volontariamente l'essere col dover essere, Sciascia arriva ad attribuire ad Ettore anche qualità, interessi e decisioni che probabilmente non rappresentano la realtà, ma fanno assurgere la vicenda di Majorana a emblema del comportamento dello scienziato "buono" di fronte ai problemi posti dal progresso scientifico. Majorana diventa così il mito del rifiuto della scienza.

La deludente parentesi di Sciascia nella politica attiva e il suo definitivo distacco dal Partito Comunista coincide con la pubblicazione di due racconti – inchiesta. Uno è quello appena descritto, dedicato al misterioso caso dello scienziato catanese; l'altro del 1976, dal titolo *I Pugnalatori*, conferma l'attitudine del siciliano di parlare del presente indagando su una storia del passato. La ricostruzione storica, scrive Collura (1996) verte attorno ad una strana serie di delitti che avvenne a Palermo durante la notte del 1° ottobre 1862. In tredici luoghi diversi della città, tredici persone tra loro sconosciute vennero pugnalate contemporaneamente, suscitando grande clamore e mistero tra gli abitanti. Gli esecutori materiali del delitto saranno presi e condannati. Il procuratore Giacosa, piemontese giunto in Sicilia, scoprirà il vero mandante degli omicidi che è un nobile palermitano: il principe Sant'Elia. Egli, senatore del Regno, aveva ingaggiato i pugnalatori per creare panico in città. Il movente è la cospirazione contro lo Stato italiano appena costituito e l'idea di un possibile ritorno dei Borboni. Sant'Elia non può essere processato perché gode dell'immunità e Giacosa non può fare altro che tornare in Piemonte e proseguire la sua carriera di avvocato. Non è riuscito ad estirpare il male della mafia e neanche a far condannare il vero colpevole.

Lo scrittore intensifica le visite a Parigi, per lui «una città scritta, una città stampata, una città-libro fatta di tanti libri»⁴⁵. Vi trascorre molti giorni dell'anno, vorrebbe trasferirvisi, ma tornerà in Italia e sarà di nuovo attivo in politica. Il primo grande successo editoriale in Francia arriva intorno al 1965 con la pubblicazione su *Les*

⁴⁵ Cfr. S. Picone, G. Restivo, *Dalle parti di Leonardo Sciascia, op.cit.*, p. 194.

temps Modernes dei due racconti tratti da *Gli zii di Sicilia: La zia d'America e La morte di Stalin*.

Tanto amava Parigi da pubblicare, prima che in Italia, *L'affaire Moro*, uno dei suoi libri più sofferti. Nella capitale francese si concluderà il viaggio esistenziale del protagonista del suo nuovo romanzo uscito nel 1977: *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*. In esso racconta le disavventure di un giovane siciliano di buona famiglia, Candido Munafò, dal 1943, anno della sua nascita in una grotta dell'isola la notte dello sbarco anglo-americano, al 1977. Il protagonista è ingenuo e curioso, con l'ansia di arrivare al cuore delle cose, desiderio che gli procura diversi guai. Ignorato dal padre e dalla madre, affidato al nonno generale della milizia fascista e poi deputato democristiano, Candido agisce in modo spontaneo, secondo verità. Il «piccolo mostro» finirà nelle mani di un precettore arciprete, don Antonio Lepanto, in lui troverà un altro eretico per vocazione. Candido viene fatto interdire dalla sua famiglia, che lo considera pazzo: lui accetta la cosa senza problemi e decide di viaggiare per il mondo assieme al suo nuovo amore: la cugina Francesca. Prima andranno a Torino, poi a Parigi. Il romanzo si conclude nella capitale francese.

Numerose le invenzioni narrative e le battute polemiche di Sciascia. Le ambiguità e le contraddizioni del nostro mondo contemporaneo, il comunismo, un certo cattolicesimo⁴⁶. Fortemente allegorico, questo romanzo dice molto sulla vita dell'autore, sulle sue scelte politiche ed etiche. Con quest'opera, l'unica sua che abbia un lieto fine, lo scrittore si libera, Candido lo aiuta ad allontanarsi dall'atmosfera cupa di *Todo Modo*. Sarà una breve parentesi, infatti, gli episodi di cronaca che vivrà lo costringeranno a guardare ancora all'umana ferocia, come con il rapimento e l'uccisione di Moro (Collura, 1996, p. 259).

Aldo Moro sceglie di morire da uomo solo, spogliato da qualunque privilegio e potere; ed è qui che Sciascia cristianamente scopre l'uomo e decide, nell'autunno del 1978, di scrivere un libro che è la testimonianza più alta della sua religiosità e che resterà come un atto d'accusa per coloro i quali, richiamandosi ai valori del cristianesimo, rifiutando ogni ipotesi di trattativa con i terroristi finirono col condannare a morte Moro⁴⁷. Ne *L'affaire Moro* Sciascia rilegge le lettere del Presidente democristiano tenuto prigioniero e i comunicati delle Brigate Rosse e ne trae una sua

⁴⁶ Cfr. Leonardo Sciascia, *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, Torino, Einaudi 1977, retro di copertina.

⁴⁷ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., pp. 263-264.

conclusione: Moro poteva essere salvato. A ucciderlo è stata l'organizzazione terroristica, ma a volere la sua morte sono stati i suoi compagni di partito, con la complicità dei comunisti e del governo Andreotti, che volevano non si cedesse sullo "Stato forte"⁴⁸.

Sciascia scrive il testo durante giorni tormentati per lui non soltanto per la materia che sta trattando: in agosto muore la zia più legata allo scrittore, Nica, nella casa di Racalmuto; nello stesso mese, quando è quasi alla fine del suo libro, la madre si frattura un femore e non si riprenderà più, morendo l'anno successivo. Anche Sciascia finisce in ospedale, una caduta in casa gli procura una frattura alla mano destra, le cui conseguenze saranno fastidiose dovendo continuare a scrivere, cosa che farà battendo sulla sua macchina solo con l'indice sinistro (Collura, 1996, pp. 267-268). È una "cronaca di morte annunciata" la corrispondenza di Moro nelle mani delle Brigate Rosse ed è opera letteraria di verità. Sciascia ci racconta il Moro da più punti di vista, come pure lo Stato inadempiente che condanna e le Brigate Rosse che eseguono il triste verdetto e Moro sempre più solo, sempre più abbandonato. Il nuovo libro gli fa collezionare critiche e nuovi nemici, ma Sciascia, consapevole e convinto, prosegue con la manifestazione delle sue idee.

Ad Antonio Ferrari, giornalista del *Corriere della Sera*, a questo proposito, disse:

«Già me le sento le cose che diranno. Che sto con Craxi, che faccio politica. La verità è che io non sto con Craxi, sto con Moro, quel Moro che, politicamente, ho sempre avversato e che oggi voglio difendere. Bernanos diceva che ad un certo punto uno scrittore deve scegliere tra il conservare la fiducia dei lettori o il perderla; e che preferiva perderla piuttosto che ingannarli. Faccio anch'io questa scelta. È un piccolo contributo alla verità, perché non passi una menzogna: quella del Moro-prigioniero che scrive lettere 'a lui non moralmente ascrivibili'»⁴⁹.

Nel 1979 il romanziere pubblica *Nero su nero*, un libro che raccoglie suoi appunti e note giornalistiche. Vi si trovano lavori redatti fra il 1969 e il 1979. Il titolo si rifà alla rubrica-diario curata per il *Corriere della Sera* ed è lo scrittore stesso a definirne diaristica l'impostazione. Gli scritti, il cui filo conduttore è dato dall'ironia, sono senza titoli e data. Il "nero" ha un senso metaforico da intendere come il colore della scrittura lasciato sul foglio della realtà. Sono appunti critici di letture e riletture, di note

⁴⁸ Il V capitolo di *La Sicilia come metafora, Sul potere - soprattutto se è comunista*, è tutto dedicato al suo pensiero sul Partito Comunista, le Brigate Rosse, la Democrazia Cristiana ed il partito radicale. Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, pp. 89-133.

⁴⁹ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, *op. cit.*, p. 268.

giornalistiche e fatti apparentemente insignificanti; alcuni brani appartengono a eventi memorialistici e altri a fatti di costume in essi, per esempio, parla di politica attraverso delle storielle. La prosa ha il ritmo narrativo dell'apologo. Sciascia inserisce i suoi pensieri in una cornice letteraria; con leggerezza scende in profondità e svela nuove verità, spesso contrastanti con quelle ufficiali. *Nero su nero* ci consente di entrare nell'ambito delle sue esperienze politiche e culturali in cui colloca l'essere umano nei rapporti la società.

Convinto dal leader dei Radicali Marco Pannella, nel giugno 1979 si candida nelle liste del suo partito per le elezioni nazionali ed europee. Solo qualche mese prima aveva dichiarato di non avere rapporti attivi con la politica, ma ancora una volta Sciascia si contraddice. Le figlie preoccupate per la salute del padre cercano di convincerlo a rinunciare alla candidatura. «*Noi non ti voteremo*»⁵⁰ gli dicono e così faranno. Di nuovo Sciascia si trova al centro delle polemiche, bersaglio delle critiche. Collura ci informa:

«Con Candido sembrava aver raggiunto un distacco dalla politica che assomigliava a una forma di liberazione (...), mentre invece, con la nuova candidatura, si accingeva ad entrare nel Palazzo, nel labirinto del potere, dove *l'affaire* Moro si era consumato»⁵¹.

I risultati elettorali del 3 e 4 giugno 1979 per il rinnovo delle Camere vedono Sciascia nominato in vari collegi, lui sceglie quello della capitale. In Sicilia è lui il primo dei votati nella lista radicale⁵². Fu eletto anche al Parlamento Europeo, ma scelse quello italiano soprattutto per far parte della Commissione parlamentare d'inchiesta sul caso Moro. Fu inoltre membro della Commissione agricoltura e della bicamerale antimafia⁵³. Si trasferisce a Roma fino al 1983 e per tutto il tempo della legislatura vive nell'*Hotel Nazionale* di fronte Montecitorio (Collura, 1996, p. 280).

Un disegno di legge⁵⁴ porta la sua firma ed è stato scritto interamente da lui dopo la tragedia di Vermicino⁵⁵, in cui il piccolo Alfredino Rampi perse la vita intrappolato in un pozzo. L'onorevole Sciascia scrisse sui giornali:

⁵⁰ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., p. 276.

⁵¹ Cfr. Id., op. cit., p. 277.

⁵² Cfr. *Ibidem*, p. 279: «A Racalmuto, su circa cinquemila abitanti, lo scrittore ottiene seicentotrentasei consensi. Non pochi, se si considera che nei paesi siciliani ogni singolo voto era preziosa merce di scambio. Ripudiando una tradizione che li voleva sudditi fedeli di uno Stato assistenziale, seicentotrentasei racalmutesi avevano votato per un partito che non prometteva «posti», dando il consenso all'uomo che aveva dato fama al loro paese».

⁵³ Cfr. L. Sciascia, in www.storia.camera.it/deputato/leonardo-sciascia.it, Portale storico.

⁵⁴ Cfr. L. Sciascia, *Disegno di legge n. 2862*, Camera dei Deputati, Roma 8 Ottobre 1981.

«Si può andare sulla luna, ma non si può salvare un bambino caduto in un pozzo. Si possono annientare milioni di vite umane in un attimo; non si riesce a salvarne una sola in 36 ore»⁵⁶.

Il disegno di legge, che introduceva obblighi per chiunque apriva dei pozzi anche nelle proprietà private e ne prevedeva le relative sanzioni, è un piccolo capolavoro di chiarezza e precisione. Egli seguirà tutte le sedute e gli sviluppi della *Commissione Moro* e pian piano il deputato Sciascia entrerà in quel *contesto* che lo scrittore Sciascia aveva letteralmente rappresentato. Molte ostilità attirerà su di sé in quelle sedute perché cercherà di fare chiarezza e di far emergere la verità, ma troverà solo silenzi (Collura, 1996, p. 283).

Nell'estate del 1979, sempre nel suo angolo di campagna alla Noce lavora a un piccolo libro edito dalla Sellerio: *Dalle parti degli infedeli*. Anche questa volta si tratta di un'indagine condotta su lettere, appunti e frammenti di diario per fare luce su un caso d'ingiustizia e restituire a un uomo la dignità che meritava. Era stato un avvocato siciliano residente a Padova, Luigi Ficarra, a fargli avere quei documenti che gli venivano da uno zio, monsignor Angelo Ficarra, vescovo di Patti (in provincia di Messina). Sciascia evidenziò con forza i motivi alla base della sua scelta a conclusione di quest'opera scritta di getto:

«... non avrei mai creduto che ad un certo punto della mia vita mi sarei trovato a raccontare la storia di un vescovo (siciliano e titolare di una diocesi in Sicilia) apologeticamente ed *ex abundantia cordis*: senza distacco, senza ironia, senza avversione. Ma sbaglierebbe chi, leggendo questo piccolo libro, lo giudicasse risultato di una mia evoluzione o involuzione (secondo la parte da cui lo si giudica). Si tratta semplicemente di questo: che l'aver per tanti anni e in tanti libri inseguito i preti «cattivi» inevitabilmente mi ha portato a imbartermi in un prete «buono». Voglio dire: per la stessa attenzione, preoccupazione e ansietà con cui inseguivo i «cattivi»⁵⁷.

Sciascia prende in mano le carte a sua disposizione e il primo documento che legge è una lettera anonima indirizzata al vescovo. L'intento persecutorio era chiaro, la lettera porta il ritaglio di un articolo dell'*Osservatore Romano* scritto allo scopo di denigralo, evidenziando il confronto con un alto prelato. Il 2 agosto 1957, mentre si trovava a Canicattì per il consueto periodo di ferie estive, il monsignore da un giornale locale

⁵⁵ Tra il 10 ed il 13 giugno 1981 l'Italia intera, grazie ad una diretta televisiva durata ben 18 ore, assistette agli inutili tentativi di salvare un bimbo di appena 6 anni, caduto in un pozzo artesiano a Vermicino, vicino Frascati, nei pressi di Roma. Ogni tentativo fu inutile.

⁵⁶ Cfr. L. Sciascia, *Alfredino, il nostro rimorso*, in *Epoca*, Roma 27 giugno 1981.

⁵⁷ Cfr. L. Sciascia, *Dalle parti degli infedeli*, Palermo, Sellerio 1979, pp. 77-78.

apprende che il papa si è degnato di accogliere le sue dimissioni da vescovo di Patti e lo ha promosso alla sede titolare arcivescovile di Leontopoli di Augustamnica: *in partibus infidelium*, «dalla parte degli infedeli» (Collura 1996, p. 288). Lo scrittore, nell'esaminare il carteggio tra la Santa Sede e il Ficarra, individuava come fattore scatenante e decisivo alla base delle decisioni assunte dalla curia romana e per essa dal carmelitano scalzo cardinale Adeodato Giovanni Piazza, potente prefetto della Sacra Congregazione Concistoriale (oggi Congregazione per i Vescovi) il mancato appoggio alla Democrazia Cristiana in occasione delle elezioni comunali di Patti del 1946 e del 1949 ed in quelle politiche del 1948, il tutto *sub segreto*, con pena di scomunica per chi le rendesse pubbliche. Il vescovo non avrà, quindi, la possibilità di difendersi, ed è questo che turba Sciascia⁵⁸.

Sempre del 1979 è *La Sicilia come metafora*, una lunga intervista autobiografica curata dalla giornalista francese Marcelle Padovani. Il punto di partenza è la Sicilia vista come metafora del mondo. È un libro denso di rimandi culturali, l'intervista inizia dall'identità di Sciascia, un siciliano che parla di mafia, che vuole spiegare le sue verità e continua esplicitandole.

Nel 1981 pubblica *Il teatro della memoria*. Potrebbe configurarsi come una vacanza⁵⁹ intellettuale rispetto ai suoi impegni dell'attività parlamentare, ma in realtà la tematica, che prende le mosse da un fatto realmente accaduto con eclatanti conseguenze giudiziarie, focalizza il rapporto verità-menzogna. Il 6 febbraio del 1927 la “*Domenica del Corriere*” pubblica nella rubrica “*Chi lo conosce?*” la foto di un barbuto sui quarantacinque anni. È l'uomo di Collegno che ha perduto la memoria ed è ricoverato nel manicomio torinese. La moglie del veronese professor Canella, incontrandosi con lo smemorato nel manicomio di Collegno, crede di riconoscere in lui il marito disperso nel fronte della Macedonia nel 1916. Pirandellianamente vuole convincersi d'averlo ritrovato. Lo smemorato, mettendo in moto l'astuzia, si ricorda che lei è sua moglie e con lei torna in famiglia per condurre una vita agiata anche in compagnia dei suoi figli. Ma ecco che un'altra donna ne rivendica l'appartenenza: lo smemorato non sarebbe il professore di filosofia, ma Mario Martino Bruneri, un tipografo torinese squattrinato e

⁵⁸ Cfr. G. Augello, *Il “caso Ficarra” nell’opera di Leonardo Sciascia Dalle parti degli infedeli*, in www.siciliafan.it, 29/04/2014.

⁵⁹ Sciascia nella nota di chiusura così afferma: «...il raccontare la vicenda «dello smemorato di Collegno» è stato per me un puro divertimento, una vera vacanza a controparte di un'attività per nulla divertente in cui da più di due anni mi trovo impegnato», cfr. L. Sciascia, *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi 1981, p. 77.

pregiudicato per furti e truffe, riconosciuto da Rosa Negro come suo marito. Nasce così la duplice identità e la vicenda giudiziaria che riguarda appunto la contrapposizione di due realtà perché si stabilisca l'identità dello smemorato: la borghese famiglia Cannella e il mondo ai margini della malavita dei Bruneri⁶⁰. La sentenza, emessa a seguito di prove giudiziarie, tra cui le impronte digitali e vari colpi di scena, riconosce nello smemorato il tipografo torinese. Sciascia esalta il ruolo di Giulia Canella, l'unica persona che contro ogni evidenza vuole credere che quell'uomo fosse suo marito; per lei l'illusione è vissuta come certezza. Sciascia si è quindi servito di un fatto di cronaca per entrare nel regno degli enigmi che ingannano l'uomo.

Del 1982 è *La sentenza memorabile* che sulla scorta di Montaigne rappresenta un caso simile a quello dello smemorato di Collegno: *l'affaire Martin Guerre*, che ha come sfondo la Francia del XVI secolo. Poche pagine questo libro, ma importante, perché chiarisce ulteriormente le scelte fondamentali dell'autore.

Dello stesso anno è *Kermesse*, una raccolta di modi di dire in dialetto del territorio di Racalmuto. Indicati in ordine alfabetico, ciascuno di essi è seguito da un commento. Tanti gli aneddoti da lui raccontati sull'espressione indicata di cui ne illustra origini e significato.

Intanto la mafia dilaga, prende strade nuove. Sciascia sente di non essere più in grado di capirla, di prevederne le mosse come in passato. Numerosi gli uomini uccisi, molti i conoscenti la cui perdita gli ha procurato dolore.

Dopo l'assassinio del prefetto di Palermo, il generale Carlo Alberto Dalla Chiesa ad inizio degli anni Ottanta, lo scrittore, rifiutatosi di elogiare la sua azione che riteneva ingenua, viene accusato dal figlio Nando di voler fare il gioco della mafia. Sciascia si difenderà dalle sue accuse attraverso i giornali.

Nel 1983, ci dice Matteo Collura, con sollievo lascia il Parlamento e Roma. Torna a Palermo, alla sua vita, ai suoi libri, alle piccole cose che gli danno gioia e compensano i fastidi che il suo malessere fisico gli provoca. Ora può dedicarsi a parenti e amici che nella sua casa della Noce gli fanno compagnia. Ma è sofferente e stanco, sembra non avere più voglia di polemiche e chiacchiere; si rende conto di parlare ai sordi quando affronta i temi della giustizia sociale (Collura, 1996, pp. 321-322).

Nello stesso anno compie un viaggio in Spagna, ricavandone una serie di articoli per il *Corriere della Sera*, i migliori dei quali, insieme a delle foto di Scianna,

⁶⁰ Cfr. L. Sciascia, *op. ult. cit.*

comporranno il libro *Ore di Spagna*, curato nel 1988 da Natale Tedesco. Sciascia ama molto la Spagna, è del 1956 il suo primo viaggio nella penisola iberica. Vi tornerà nella primavera del 1984 quando assisterà ai riti della Settimana Santa nei paesi dell'Andalusia e un'ultima volta nel 1986.

La giustizia, la sua amministrazione e i magistrati, questi sono per lui gli interventi di cui il Paese aveva bisogno, proprio in un momento in cui si palesava un caso di cattiva amministrazione della giustizia che egli fu il primo a denunciare. Ne fu vittima Enzo Tortora e Sciascia si schierò in suo favore (Collura, 1996, pp. 322-323). Il presentatore era stato accusato di essere legato ad ambienti camorristici e di spacciare droga. Lo scrittore rischia, ma non può se non pubblicamente gridare l'innocenza di Tortora, che conosceva personalmente e che veniva ingiustamente accusato sulla base di indizi che non trovavano nessun riscontro. Condannato in prima istanza, nel settembre del 1985, a dieci anni e sei mesi di carcere dal Tribunale di Napoli, sarà assolto l'anno dopo con formula piena. Giudizio confermato dalla Cassazione un anno prima che morisse di cancro. Di lui, non appena saputo della morte, con profondo dolore, Sciascia scriverà:

«... È stato uomo di grande dignità, ha saputo comportarsi con dignità di fronte all'ingiustizia e alla morte. Non dimentichiamolo»⁶¹.

Negli anni in cui partecipa come deputato alla vita politica nazionale e in quelli dopo, Sciascia pubblica piccoli libri, tutti nel segno del divertimento letterario. Non scrive romanzi, ma solo un libro-intervista, *Conversazione in una stanza chiusa* con lo scrittore piemontese Davide Lajolo; *Cruciverba*, una raccolta di trentasei saggi danno la complessa fisionomia della storia della cultura europea, insieme a testimonianze biografiche. Ogni saggio è connotato da una figura, un tema o un tempo dominanti; ma come in una rete decine di altre figure, altri temi, altri tempi appaiono nei racconti.

Nel 1984 lo scrittore pubblica *Occhio di capra* un breve testo scritto per i nipoti «*perché ricordino*» (Collura 1996, p. 321) sul linguaggio e i modi di dire siciliani, si tratta della presentazione di quelle frasi idiomatiche difficili da tradurre in italiano o in qualsiasi altra lingua perché perderebbero la loro potenza espressiva.

Il libro è composto da due parti: una specie di prologo, in cui l'autore racconta il legame con la sua terra parlando in particolare di Racalmuto e poi l'ordine alfabetico con cui elenca una serie di detti e parole di uso comune dei quali racconta la provenienza e il

⁶¹ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., pp. 327-328.

significato profondo. Occhio di capra si dice del sole quando al tramonto viene tagliato obliquamente da strisce di nuvole, per cui appare come una pupilla strabica, proprio come quella delle capre, è indizio di pioggia per l'indomani, forse un invito per tutti noi a togliere il velo dai nostri occhi e ricominciare a vedere⁶².

Nel 1985 pubblica *Cronachette*, sette storie messe in ordine cronologico dal Diciassettesimo secolo ad oggi, realmente accadute e raccontate in breve, che hanno in comune un elemento irrisolto di mistero. Con i “piccoli fatti del passato” Sciascia suscita curiosità, voglia di fare verifiche degli episodi raccontati in maniera parziale per cercare di risolvere un enigma o per aggiungere mistero a verità piene di contraddizioni. In tutti i racconti inserisce considerazioni che sono valide sempre.

Dello stesso anno è *Per un ritratto dello scrittore da giovane* un omaggio a Borgese, simile a *Stendhal e la Sicilia* dedicato allo scrittore francese che tanto lui stimava ed ammirava.

Alla fine del 1985 sul *Corriere della Sera* viene pubblicato a puntate: *La strega e il capitano*, un omaggio a Manzoni a due secoli dalla sua nascita. In apparenza è uno dei tanti casi di stregoneria ricordato dallo scrittore milanese nel XXXI capitolo dei *Promessi Sposi*, ma la vicenda dà a Sciascia la possibilità di cogliere tanti punti oscuri. La storia in questione è quella di Caterina Medici, Sciascia le ridà nome e dignità. Egli ricostruisce, sulla base degli atti del processo istruito a suo carico che gli erano stati dati dall'amico Franco Sciardelli, la vicenda umana terminata su un patibolo a Milano. Ancora una volta vuole smascherare il potere e svelarne il vero volto.

Nell'autunno del 1986 pubblica un omaggio a Pirandello: *1912+1*. Basato sui documenti di un processo quello intentato nel 1913 alla contessa Maria Tiepolo, moglie di un capitano dell'esercito che per difendere il suo onore ha ucciso il marito con un colpo di pistola al volto. La contessa sarà assolta. Un libro fitto di divagazioni anche su Dio e sulla sua esistenza (Collura, 1996, p. 331).

Nel 1987 pubblica un articolo sul *Corriere della Sera* a cui viene dato un titolo non dall'autore, bensì dal redattore culturale del giornale, Cesare Medail: *I professionisti dell'antimafia*. Nell'articolo, che tante critiche e accuse gli procurò, Sciascia sosteneva che la soluzione dei problemi legati alla mafia dovesse passare attraverso il diritto e la legge, ciò non venne condiviso. Lo scrittore di fronte alla campagna contro la mafia promossa dal sindaco di Palermo Leoluca Orlando e alla

⁶² Cfr. E. Ferro, *Occhio di capra. Conoscere Sciascia e la sua terra*, in www.elenaferro.it, 02/06/2020.

promozione di Paolo Borsellino a procuratore della Repubblica di Marsala, un giudice del pool antimafia di Palermo preferito a un altro magistrato più anziano che non aveva mai preso parte a processi contro la mafia, vorrà suonare un campanello d'allarme in difesa del rispetto delle leggi e contro la possibilità che si utilizzi "*l'antimafia come strumento di potere*" (Collura, 1996, pp. 336-347). Lo scrittore viene investito da innumerevoli accuse tutte volte a sottolinearne la complicità con la mafia. Sciascia replica puntualmente, sottolineando di aver fatto, a proposito di Borsellino, un discorso di metodo procedurale e non di merito, come d'altronde il giudice aveva perfettamente capito. Infatti, i due diventeranno amici e il procuratore dirà:

«La dichiarazione di Sciascia è stata usata da chi voleva smantellare il pool e infatti c'è riuscito»⁶³.

Scrivere quell'articolo gli fece collezionare numerose critiche e tanti attacchi sulla stampa verrà fatto un dibattito dal titolo *Il potere e la cultura, mafia e antimafia. Ai margini del caso Sciascia*, un processo allo scrittore che neanche vi prese parte. Tutti cercavano una risposta sul perché avesse scritto quell'articolo, ma non la trovarono. E Sciascia non cambiò idea, fino alla fine dei suoi giorni continuò a battersi per poter affermare che:

«Si può essere contro la mafia e nello stesso tempo dissentire dai metodi di chi, nella trincea e fuori di essa, con i fatti o a parole, la mafia combatte»⁶⁴.

Nel 1987 scrive *Porte aperte*, un libro contro la pena di morte, ispirato alla vicenda del magistrato racalmutese Salvatore Petrone. Attraverso la figura di questo giudice Sciascia porta il lettore ad una riflessione su temi fondanti la società civile come appunto, la giustizia, lo Stato e la libertà. Inoltre invita a guardare con rispetto, ma allo stesso tempo con occhio vigile e critico, le istituzioni.

Nell'estate del 1988 lo scrittore trascorre un lungo periodo a Percoto, nei pressi di Udine, ospite, con la moglie, dei produttori di grappa *Nonino*. Durante quella vacanza pensa e scrive un nuovo romanzo: *Il cavaliere e la morte*, un lavoro intriso di riflessioni sul presente e sul futuro dell'Italia e dell'umanità. Aveva già in mente di scriverlo dopo aver ascoltato un racconto fattogli dal direttore della *Stampa*, Gaetano Scardocchia. Il libro è un condensato dei temi più cari all'autore e di quanto ha vissuto negli ultimi anni della sua esistenza; la malattia, anzitutto, con la consapevolezza di essere ormai alla fine

⁶³ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., p. 343.

⁶⁴ Cfr. *Ibidem.*, p. 344.

dei suoi giorni. In esso, infatti, dà sfogo a quello che sente ormai come il rimpianto dell'andarsene, ma anche come la consapevolezza di lasciare un mondo dove non si sa quale sarà il futuro delle nuove generazioni in cui il progresso si palesa, sempre più, come regresso. Ma la sua pessimistica visione riguarda soprattutto la società, ai suoi occhi avviata alla totale perdita della verità, complici i mezzi d'informazione (Collura 1996, pp. 353-355). La trama de *Il Cavaliere e la morte* è semplice, si racconta di potere al quale il protagonista, un commissario di polizia, ammalato di cancro, condannato a morire presto, (come l'autore), indicato soltanto con l'appellativo di Vice, tenta di opporsi per scoprire la verità, ma viene ucciso proprio quando riesce a intravederla. Il commissario indaga sull'omicidio dell'avvocato Sandoz, amico dell'altolucato e influente Aurispa, Presidente di una grande industria e sospettato di esserne il responsabile. Unico indizio un bigliettino minaccioso e misterioso in cui Aurispa aveva intimorito la vittima, sua rivale nel corteggiamento di una donna molto bella. Il delitto viene attribuito a un gruppo di rivoluzionari che si firma *I figli dell'ottantanove*. Una copertura che Aurispa e il potere di cui fa parte continueranno ad usare per coprire i loro mafiosi affari. Il Vice prosegue le sue indagini convincendosi sempre più della colpevolezza del Presidente. Ma la sfida è ardua, impossibile da vincere per un uomo solo e per giunta malato e difatti un tragico epilogo farà calare il sipario sul caso: il commissario viene ucciso dai ragazzi rivoluzionari. Sciascia sa che non gli resta molto tempo, prima che le ultime forze lo abbandonino, vuole scrivere un libro che sia un messaggio di speranza; un atto di ottimismo che dia senso alla sua vita e alla letteratura che ne è stata forma ed espressione. Ma è il libro di Sciascia che non leggeremo, perché non fece in tempo a scriverlo (Collura, 1996, p. 360).

Collura ci fa sapere che durante le sedute mediche, per distrarsi e farsi forza, aveva immaginato un racconto giallo, costruendolo interamente. Mentalmente era arrivato persino a contarne le pagine: circa 300; troppe per le sue abitudini e difatti aveva ridotto tutto a 50 cartelle. Era nato così il suo ultimo racconto: *Una storia semplice*. Una vicenda complicata che, nei dormiveglia della chemioterapia e della dialisi, gli era parsa semplice. Un racconto, che arriva nelle librerie lo stesso giorno in cui Sciascia muore, stringato ed essenziale, che chiarisce la dimensione esistenziale dell'autore nei suoi ultimi giorni (Collura, 1996, pp. 365-366) .

La storia semplice è il presunto suicidio di un diplomatico in pensione con un colpevole che accontenta un po' tutti. Ma un brigadiere spinto da onestà intellettuale e naturale curiosità, non si fermerà all'apparenza delle cose e porterà avanti un'indagine

che nessuno sembra voler approfondire, trovandosi così coinvolto in una storia, tutt'altro che semplice di corruzione. Con la solita penna essenziale e ricercata l'autore siciliano sottolinea come la verità finisce quasi sempre per piegarsi alla paura e alla convenienza personale. Un testo amaro che vede la piena sconfitta della giustizia che soccombe ai soprusi, ai silenzi e all'opportunismo della società.

Col dolore attutito dalla morfina, aveva consegnato le sue ultime volontà ai familiari; aveva scelto l'epitaffio tombale: «Ce ne ricorderemo, di questo pianeta», sembrerebbe una frase dello scrittore francese Villiers de l'Isle-Adam, ma Matteo Collura nel 2007 scrive che si tratta di una espressione di un altro scrittore francese, Claude Joseph Rouget de Lisle, ritrovata dalla famiglia in un appunto:

«Ho deciso di farmi scrivere sulla tomba qualcosa di meno personale e di più ameno, e precisamente questa frase di Rouget de Lisle Adam: Ce ne ricorderemo, di questo pianeta. E così partecipo alla scommessa di Pascal e avverto che una certa attenzione questa terra, questa vita, la meritano»⁶⁵.

Aveva anche dettato la lettera da inviare al sindaco, agli assessori e ai consiglieri comunali di Racalmuto per costituire una fondazione culturale a lui intestata⁶⁶. Appresa la sua intenzione di bloccare qualsiasi forma di pubblicazione postuma alla casa editrice Bompiani si pensa di scegliere i suoi articoli più polemici degli ultimi anni e, con la sua approvazione, farne un volume. Nasce così *A futura memoria (Se la memoria ha un futuro)* il libro che esce quando l'autore è già morto. Si tratta di una raccolta di scritti, trentuno, il primo articolo è del 7 ottobre 1979 e l'ultimo dell'11 novembre 1988. La mafia, il pentitismo, l'errore giudiziario, sono alcuni dei temi trattati da Sciascia. Il titolo che dà valore al ricordare, vuole offrire esperienze e riflessioni alle future generazioni, anche se il sottotitolo mostra tanto scetticismo.

La mattina del 19 ottobre, quando Sciascia ha in mano il suo quarantatreesimo libro, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, una raccolta di suoi saggi e articoli pubblicati su vari giornali e riviste, ha un sorriso di compiacimento. Per qualche minuto si libera del pensiero della malattia, non sente dolore; i libri sono la sua più grande consolazione. Il saggio che lo apre è dedicato alla Sicilia, all'essere siciliani (Collura, 1996, pp. 372-373).

⁶⁵ Cfr. M. Collura, *L'isola senza ponte*, Milano, Longanesi 2007.

⁶⁶ Cfr. S. Picone, G. Restivo, *op. cit.*, *Se la memoria ha un futuro*, pp. 201-207.

Sciascia, uno scrittore che ha fatto del suo lavoro una missione, ovvero quella di portare a tutti la giustizia e la verità, che va sempre detta anche a costo di pagare con la propria vita per farlo, si spegne a Palermo il 20 novembre 1989.

Capitolo II Sciascia e il cinema

L'amore per il cinema di Leonardo Sciascia è, come più volte affermato nelle pagine precedenti, facilmente rintracciabile attraverso la lettura dei suoi numerosi testi, di cui si è tentato di parlare nel primo capitolo di questa dissertazione. Lo scrittore siciliano riconosceva alla settima arte un alto valore espressivo poiché la vedeva affine alla letteratura⁶⁷.

Liborio Termine, critico cinematografico e amico di Sciascia, per sottolineare l'interesse sciasciano per il cinema, afferma:

«Sono convinto però che la consapevolezza che il cinema riuscisse a creare un gioco ibrido con il romanzo, a proiettare il romanzo in un gioco di specchi, lo incuriosiva e lo tentava. Come lo incuriosiva e tentava la macchina-cinema tout court»⁶⁸.

Il cinematografo ha formato l'esistenza dell'autore, da esso ha appreso, tra le altre cose, il suo senso di giustizia; questa passione non lo abbandonerà mai, assumerà, semmai, forme diverse e influenzerà i suoi studi e la sua attività di scrittore e intellettuale impegnato (Saponari, 2009, p. 3).

Lettore di riviste cinematografiche, quali *Cinema Nuovo* e *L'Europa letteraria artistica e cinematografica*, amava molto gli scritti sul cinema di Emilio Cecchi, critico letterario e d'arte, considerato una delle figure di maggior rilievo del giornalismo culturale italiano della prima metà del Novecento.

Sciascia, come consulente della casa editrice Sellerio, si impegnò a far ripubblicare vecchi libri di cinema che aveva apprezzato da giovane e che aveva scoperto per caso, come *Ombre bianche*⁶⁹ di Alberto Cecchi e *L'alfabeto delle stelle*⁷⁰ di Ramperti. Quest'ultimo è una galleria di ritratti dedicati alle stelle del cinema degli anni Trenta. Pubblicato per la prima volta nel 1936, Ramperti aveva creato un firmamento di stelle che non poteva reggere l'occultamento dato dalla guerra imminente (Saponari, 2009, pp. 5-6). Nel 1943 Mino Doletti, direttore della rivista *Film*, aveva proposto la ristampa del libro, ma Ramperti rifiutò non trovando opportuno, data la

⁶⁷ Cfr. A. B. Saponari, *Il cinema di Leonardo Sciascia, op. cit.*, p. 3.

⁶⁸ Cfr. L. Termine, *Il cinema, con difficoltà*, in S. Gesù (a cura di), *Leonardo Sciascia*, Catania, G. Maimone Editore 1992, p. 34.

⁶⁹ Cfr. A. Cecchi, *Ombre bianche*, Palermo, Sellerio Editore 1989.

⁷⁰ Cfr. M. Ramperti, *L'alfabeto delle stelle*, Palermo, Sellerio Editore 1981.

guerra, scrivere un libro come quello⁷¹. Dopo molti anni, nel 1985, Sciascia fece ripubblicare il testo, che già conosceva, scrivendone una nota conclusiva. Di quelle numerose foto aveva evidenziato, soprattutto, la precisione nella definizione dell'erotismo all'epoca del muto⁷². Di questo ne era convinto e ne trovava conferma in un'altra raccolta di settemila foto, *A pictorial history of the silent screen*, di Daniel Blum del 1953 (Saponari, 2009, p. 6).

Sciascia evidenzia come il pubblico fosse interessato a conoscere particolari privati dei personaggi dello schermo, stava nascendo il fenomeno del divismo che attraverso la pubblicità avrebbe invaso e cambiato la società.

Altri testi fatti ristampare da Sellerio su suggerimento di Sciascia furono:

I signori preferiscono le bionde...,⁷³ e *Ma ... i signori sposano le brune*⁷⁴, questi due testi di Anita Loos, rappresentano la satira di un tipo umano, la donna svampita e di un costume che finì per diffondere quel tipo umano, ovvero la donna sicura solo del suo essere bionda, distratta, che attirava uomini "di apparenza". Tanto cinema visse di questo ideal tipo non a caso nel 1953 Howard Hawks realizzò *Gli uomini preferiscono le bionde*, il capolavoro musicale sull'avidità con Marilyn Monroe e Jane Russell.

24 ore in uno studio cinematografico di Mario Soldati⁷⁵, un saggio scritto con l'intento di dimostrare come si svolge una giornata lavorativa in un set cinematografico.

*Delitto senza passione*⁷⁶, di Ben Hecht, sceneggiatore e soggettivista, si tratta di racconti gialli tratti da film immaginati e visti solo dalla mente di chi li ha concepiti con colpi di scena e suspense sul tema del delitto per la passione amorosa.

Tra le ripubblicazioni ricordiamo anche *¡Que Viva Villa!* di Martín Luis Guzmán⁷⁷, che narra la vicenda del più conosciuto e celebrato dei bandoleros messicani, scelto da Sciascia forse perché gli ricordava il volto di Wallace Beery nel film *Viva Villa!* (1934), diretto da Jack Conway e Howard Hawks, che emerge dalle pagine de *Il cavaliere e la morte*, dove la lettura de *L'isola del tesoro* rievoca nel protagonista, il poliziotto, le

⁷¹ Così scrive Ramperti: «c'è la guerra, amico Doletti, ed io non mi sento di rifare quella birichinata, tanto per riguardo vostro che per rispetto dovuto a me stesso [...]. Io vi osservo che un libro simile non si può scriverlo senza un po' di sfacciataggine e anche senza un po' di peccaminosità [...]. Ma per ciò bisogna aspettare che la guerra sia finita». Cfr. M. Ramperti, *Giornale radio*, in *Film*, a. VI. N. 9, febbraio 1943, pp. 1-2.

⁷² A questo proposito cfr. L. Sciascia, *Questo non è un racconto. Scritti per il cinema e sul cinema*, (a cura di) P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, edizione digitale 2021, p. 17.

⁷³ A. Loos, *I signori preferiscono le bionde*, Palermo, Sellerio 1983.

⁷⁴ A. Loos, *Ma ... i signori sposano le brune*, Palermo, Sellerio 1983.

⁷⁵ M. Soldati, *24 ore in uno studio cinematografico*, Palermo, Sellerio 1985.

⁷⁶ B. Hecht, *Delitti senza passione*, Palermo, Sellerio 1986.

⁷⁷ M. L. Guzmán, *¡Que Viva Villa!*, Palermo, Sellerio 1982.

immagini del film omonimo del 1934 diretto da Victor Fleming e interpretato da W. Berry e quelli del film *Viva Viva!* tratto dal lavoro di Guzmán.

«... e in copertina, malamente colorato, un fotogramma del film: che era in bianco e in nero, piuttosto lezioso ed insulso Jim Hawkins, indimenticabile John Silver, Wallace Beery. Indimenticabile anche come Poncho Villa: e dopo aver visto l'uno e l'altro film, non si poteva più leggere il libro di Stevenson o quello di Guzman sulla rivoluzione messicana, senza che i personaggi si presentassero con il fisico, i gesti e la voce di Wallace Beery. Pensò a quel che il cinema era stato per la sua generazione; e se aveva effetti paragonabili per la nuova, o se li avesse quel cinema rimpicciolito, a lui insopportabile, che offriva la televisione»⁷⁸.

Leggendo le pagine dello scritto sciasciano, *Il cavaliere e la morte*, scopriamo la profonda conoscenza dello scrittore del cinema classico americano e una sua sottile malinconia per quel cinema del passato che ora gli sembrava rimpicciolito nella forma televisiva e nel suo valore espressivo (Saponari, 2009, pp.7-8). Tullio Kezich fu impressionato dalla lettura di queste pagine tanto che quando Sciascia morì ne scrisse in un articolo da cui emerge la sua convinzione di “*indissociabilità*” di cinema e letteratura in Sciascia:

«Non mi trattenni dallo scrivere a Sciascia, che conoscevo appena, per dirgli quanto mi avesse toccato, fra le altre singolarità del libro, il richiamo a un caratteristica oggi ignoto ai più: forse perché, aggiungevo, i cronisti descrissero sempre Beery come l'uomo più cattivo di Hollywood. Sciascia mi rispose a giro di posta, in una sintonia da cinefili provinciali d'altri tempi: e ancora una volta gli fui grato di confermarsi uno dei pochi grandi scrittori del Novecento italiano che hanno saputo guardare al cinema come a un fenomeno importante»⁷⁹.

Sciascia è stato in grado di capire che dal linguaggio del cinema, struttura e montaggio, si potevano attingere elementi di narrazione che potevano diventare letteratura. Giuseppe Tornatore è convinto che Sciascia trovasse che in quel linguaggio non letterario si nascondessero valori che nelle mani di un grande scrittore, come lui, potevano sortire un effetto speciale, come accade nei suoi libri⁸⁰. Ma Sciascia non è solo uno che vede i film e ne scrive, il suo rapporto con il cinema è molto più profondo. La vocazione cinematografica dello scrittore siciliano è chiara, tanto che, prima ancora che i suoi libri diventino film, il 23 Settembre 1960 Italo Calvino gli scrisse:

⁷⁸ Cfr. L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano 1988, p. 69.

⁷⁹ Cfr. T. Kezich, *Il cinema silenzioso*, in *Corriere della Sera*, 21 Novembre 1989.

⁸⁰ Cfr. G. Tornatore in F. Catalano, V. Aronica (a cura di) *Sciascia e il cinema. Conversazioni con Fabrizio*, Roma, Rubettino 2021, p. 12.

«Caro Sciascia, letto Il giorno della civetta. Sai fare qualcosa che nessuno sa fare in Italia: il racconto documentario, su di un problema dando una compiuta informazione su questo problema, con vivezza visiva, finezza letteraria, scrittura sorvegliatissima, gusto saggistico quel tanto che ci vuole e non più, colore locale quel tanto che ci vuole e non più, inquadramento storico nazionale e di tutto il mondo intorno che ti salva dal ristretto regionalismo, e un polso morale che non viene mai meno...».

La passione per la settima arte nasce nello scrittore siciliano sin da bambino. Tra il 1870 e la fine del 1880, su progetto di Dioniso Sciascia, allievo del Basile, nacque a Racalmuto il *Teatro Regina Margherita*, tutt'ora esistente. Venne inaugurato il 9 Novembre 1880 con il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi messo in scena dalla compagnia di Argenide Innocenti, cantante a quel tempo in voga (Picone e Restivo, 2021, p. 85).

È leggendo il saggio sciasciano *C'era una volta il cinema*, contenuto oggi in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, che possiamo scoprire come e quando è nato l'amore dello scrittore per il cinema e come questo si sia sviluppato. Lo scrive nel 1989, dopo aver visto il film di Giuseppe Tornatore *Nuovo Cinema Paradiso*; si farà riferimento a questo testo per esplicitare la dissertazione.

La prima proiezione cinematografica a Racalmuto, rammenta Sciascia, avvenne all'epoca della spedizione del generale Nobile al polo Nord⁸¹:

«E ad alimentare il drammatico mito del Polo, della spedizione Nobile, di quell'universo di ghiaccio, proprio sul Polo e sulla vita delle foche affiorò su un grande lenzuolo alzato in piazza con supporti di fortuna, il primo film che il paese avesse mai visto; un breve documentario, forse per rispondere a quell'avvenimento, realizzato e portato in giro (il fascismo aveva di queste tempestività). La macchina da proiezione funzionava ad acetilene ...»⁸².

Poi arrivò il cinematografo in pianta stabile:

«Il piccolo delizioso teatro comunale diventò (...) cinema. Vi si facevano due proiezioni settimanali: il sabato e la domenica. I film erano chiamati «parti» una bellissima parte, per dire un bellissimo film. Si era, credo, nel 1929. Non ricordo con quale film si inaugurò il cinema: ma ne rivedo, vago e intermittente come nei sogni, dei primi piani con la faccia di Jack Holt. Ne venne a tutto il paese una passione, una febbre, per cui dal lunedì al venerdì o si parlava del film già visto o si vagheggiava e si facevano congetture su quello da vedere»⁸³.

⁸¹ Nobile è stato uno dei pionieri e delle personalità più elevate della storia dell'aeronautica italiana; famoso per le sue due trasvolate in dirigibile del Polo Nord, compiute nel 1926 a bordo del dirigibile Norge e nel 1928 a bordo del dirigibile Italia, quest'ultima conclusasi in tragedia.

⁸² Cfr. L. Sciascia, *C'era una volta il cinema*, op. cit., p. 28.

⁸³ Cfr. L. Sciascia, op. ult. cit., p. 29.

Scorrendo il saggio apprendiamo come fisicamente fosse costituito e strutturato il *Regina Margherita*:

«Il teatro aveva una platea di centoventi posti, due file di palchi, un loggione comunemente detto piccionaia (quando si voleva italianizzare la voce «palummaru»)»⁸⁴.

Esso, in un certo senso, svelava l'organizzazione sociale del piccolo paese che la sera si palesava senza segreti divenendo specchio e spazio della comunità:

«Per gli spettacoli di teatro drammatico o lirico, i biglietti d'ingresso avevano prezzi differenti; per il cinema, il prezzo diventò unico, ma l'ordine di separazione tra gli spettatori persistette: gli artigiani continuarono ad andare in platea, la piccola borghesia impiegatizia e le donne nei palchi, minatori e contadini in loggione»⁸⁵.

Interessante a questo proposito sottolineare il valore educativo e pedagogico che Sciascia attribuiva alla settima arte che allora si rivela essere l'unico mezzo per quei giovani per poter scoprire realtà diverse dalla propria, che difficilmente avrebbero potuto conoscere nel loro piccolo paese. Sciascia scrive:

«Ma - fatto del tutto nuovo – il loggione cominciò ad essere affollato anche di ragazzini; ragazzini che, ancora alle elementari, avevano cominciato il loro apprendistato artigiano e ostentavano mozzoni di sigarette, bestemmie e oscenità, oscenità di cui non chiaro avevano il significato; età, la loro, in cui, ben dice un pedagogista, si hanno più parole che cose. E della funzione del cinema nel rivelar loro le cose bisogna, per allora, tenere un certo conto»⁸⁶.

Il cinema, del resto, aveva questa capacità di allargare al mondo e in quegli anni lo si poteva fare solo attraverso letteratura e cinema (R. Andò in F. Catalano, V. Aronica 2021, p. 10)

Il piccolo Leonardo, grazie allo zio impiegato comunale, che si occupava della gestione del cinema, era uno spettatore privilegiato, amava i fotogrammi e a volte riusciva ad ottenerli:

«me ne stavo sempre in un palco e a volte addirittura in quello centrale, che era detto del podestà (...). Quel palco aveva il vantaggio di essere accanto alla cabina di proiezione, dove negli intervalli sgusciavo non solo per fare razzia dei frantumi di pellicola di cui si disseminava ad ogni proiezione ma riuscivo a convincere l'operatore, qualche volta, a tagliarmi un paio di fotogrammi dei più suggestivi. Ne avevo una collezione»⁸⁷.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁸⁵ *Ib.*, p. 30.

⁸⁶ Cfr. L. Sciascia, *op. ult. cit.*, p. 30.

⁸⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 30-31.

Lo scrittore era così tanto attratto dai film che vedeva, da annotarne su un libretto il giudizio, assegnando un voto con asterischi, in modo che cinque indicasse il massimo apprezzamento. Giuseppe Tornatore ci illumina su questa abitudine che accomunava Sciascia e un altro scrittore, Gesualdo Bufalino. Nello scritto a cura di Fabrizio Catalano possiamo leggere:

«Entrambi avevano avuto una simile mania. Bufalino scriveva i suoi giudizi sul retro dei biglietti del cinema, Sciascia su un taccuino, avevano entrambi l'abitudine di annotare una frase sintetica sul film che avevano appena visto. C'era un identico movente: l'esigenza, visto un film, di fissarne sulla carta il pensiero»⁸⁸.

Nel saggio scritto nel suo ultimo anno di vita ricorda alcuni passi delle sue prime opere da cui emerge l'impossibilità di raccontare la sua infanzia senza fare riferimento alla sua esperienza cinematografica (Saponari, 2009, p. 10). Nel racconto *La zia d'America*, contenuto nella raccolta *Gli zii di Sicilia*, del 1958, Sciascia aveva riferito delle serate al cinema in un piccolo paese siciliano:

«Dall'alto, al buio, passavamo due ore a sputare in platea, ad ondate, con qualche minuto di intervallo, tra un attacco e l'altro: la voce dei colpiti si alzava violenta nel silenzio - le mamme puttane -. Tornava il silenzio, lo stappo di qualche bottiglia di gazosa; poi di nuovo - le mamme... - e anche la voce della guardia municipale veniva su minacciosa da quel pozzo - se vengo su vi squarto, quant'è vero Dio - ma noi stavamo certi che mai si sarebbe deciso a venir su. Quando nel film c'erano scene d'amore cominciavamo a soffiare forte, come in preda a un desiderio incontenibile, o facevamo quel rumore di succhiare lumache, che voleva essere il suono dei baci; era una cosa che in loggione anche i grandi facevano»⁸⁹.

Di cinema, Sciascia ha scritto in quasi tutte le sue opere, ne troviamo traccia ad esempio in *Cronachette* nelle pagine dedicate a Mata Hari a Palermo: «indimenticabile film, come del resto, per noi, quasi tutti quelli interpretati da Greta Garbo»⁹⁰. Lo scrittore rammentava la presenza in sala di una pianista, un'impiegata comunale pagata perché accompagnasse con la musica i film muti, il cinema che lui rimpiange:

«Riaffiorava così il suono del pianoforte: valzer di Strauss, romanze di Tosti, canzoni di Piedigrotta, «brindiam nei lieti calici» e «amami Alfredo» che erano il repertorio invariabile della vecchia, mascolina e irascibile pianista che il Comune miseramente stipendiava»⁹¹.

⁸⁸ Cfr. G. Tornatore, in F. Catalano, V. Aronica (a cura di), *Sciascia e il cinema*, op. cit., p. 10.

⁸⁹ Cfr. L. Sciascia, *La zia d'America*, in *Gli zii di Sicilia*, Torino, Einaudi 1963, p. 14.

⁹⁰ Cfr. L. Sciascia, *Cronachette*, Palermo, Sellerio 1985, p. 68.

⁹¹ Cfr. L. Sciascia, *C'era una volta il cinema*, op. cit., p. 31.

La visione dei film stimola la sua fantasia sin da bambino e adolescente, Matteo Collura ci racconta che per evidenziare le caratteristiche principali, oppure i tic, dei compagni di classe attribuiva ad ognuno di loro il titolo di una pellicola. Ne trovò uno pure per se stesso: *C'è sotto una donna*, in riferimento a una biondina⁹² per la quale aveva perso la testa e a causa della quale aveva pure iniziato a fumare! (Collura, 1996, p. 91). La passione per il cinema si accende, come già espresso in questo lavoro, con la visione dei film muti.

Claude Ambroise ci dice che oggi i film muti ci possono apparire imperfetti, ma per chi li ha visti la prima volta, come il nostro scrittore, sicuramente è stata l'esperienza sconvolgente di una perfetta riproduzione del mondo in bianco e nero nell'essenza della sua visibilità (Ambroise, in S. Gesù, 1992, p. 24). Roberto Andò ci riferisce dell'amore dello scrittore per i film muti:

«Mi è capitato più volte di parlare con lui del tempo della sua adolescenza e giovinezza a Caltanissetta, rievocando il cinema che aveva amato di più, quello che definiva "silenzioso" – il cinema muto –, per il quale aveva ovviamente le sue predilezioni ...»⁹³.

La pellicola che lo segna maggiormente è, come più volte detto, *Il Fu Mattia Pascal* del 1926, che lui vede dodicenne agli inizi degli anni Trenta, poco prima di imbattersi in *Casanova* (1927) di Alexandre Volkoff, anche questo, come il primo, con Ivan Mosjoukine: due interpretazioni che non riuscirà più a dimenticare.

Racconta alla Padovani

«Indimenticabile film. Vorrei rivederlo. ... L'anno scorso sono entrato da Roger-Viollet, in rue de Seine, e ho preso tutte le fotografie di Mosjoukine che c'erano. Per me questo attore ha definitivamente imprestato la sua figura, il suo volto, a due personaggi che mi sono carissimi: Mattia Pascal e Casanova»⁹⁴.

Sciaccia quando vide questi due film non aveva ancora letto né il romanzo di Pirandello né le memorie di Casanova. Anzi è proprio la visione delle due pellicole, in cui il protagonista riesce ad interpretare due personaggi così diversi, a portarlo a leggere i libri e a spingerlo nella ricerca di identità sospesa tra il volto e la maschera.

⁹² Dell'amore per questa ragazzina ce ne dà conferma Marcelle Padovani nella sua intervista: «Mi ricordo di una ragazzina bionda che amavo moltissimo, con una timidezza pari solo alla violenza della mia passione, e che somigliava a un'attrice alla moda, Simone Simon», Cfr. L. Sciaccia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 15.

⁹³ Cfr. R. Andò in F. Catalano, V. Aronica (a cura di), *Sciaccia e il cinema*, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁴ Cfr. L. Sciaccia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, pp. 10-11.

Rivedrà il film di L'Herbier dopo quarantacinque anni dalla prima volta a Racalmuto, grazie all'amico Scianna, a Bercy nei pressi di Parigi. E questa seconda visione ispirerà in lui uno dei suoi saggi più suggestivi dedicato maggiormente all'attore che tanto lo ha stupito e interessato, Ivan Mosjoukine, e a come egli appaia ogni volta diverso restando se stesso⁹⁵. Sciascia commenterà così la seconda visione de *Il Fu Mattia Pascal*:

«È passata quasi una vita: un orizzonte di libri letti, di cose viste, di fatti vissuti, di amore, di dolore, si apre intorno a me sempre più vasto ma ormai in quella luce, perfetta nella sua sospensione e precarietà, che la campagna assume nei tramonti d'estate quando per un momento, quasi che l'incombere della notte desse al giorno un estremo vigore e splendore, tutto appare come avesse dentro una propria sorgente di luce, come in se stesso specchiato; e struggentemente. Eppure rivedo il film con una emozione da adolescente, come se quell'orizzonte cominciasse appena a schiarirsi, a disvelarsi»⁹⁶.

Liborio Termine sostiene che per Sciascia il film di L'Herbier si è costruito da solo, grazie all'attore protagonista, che nel definire il suo personaggio, Mattia Pascal, ne assume allo stesso tempo un altro, quello di Casanova e li rovescia l'uno nell'altro, perché solo così gli pare che possa esistere un personaggio che come identità ha quella d'aver perso l'identità; un personaggio che vuole essere "centomila" per ritrovarsi "nessuno". Per cui per Sciascia il successo del film è merito più di Pirandello che di L'Herbier, perché l'attore è personaggio pirandelliano e come tale si comporta e agisce (Termine, in S. Gesù, 1992, p. 37). Alla Padovani Sciascia racconta di essere dentro il mondo pirandelliano⁹⁷ di viverlo e di estendere questo modo di pensare anche alla Sicilia, che quindi è da lui intesa pirandellianamente.

La Saponari è convinta che Palermo, per Sciascia, com'era stata Agrigento per Pirandello, è il luogo della figurazione del vivere, la *sicilitudine* uno stato naturale e persistente del modo di essere vivi nell'isola (Saponari, 2009, p.16).

Anche sfogliando le pagine di *Questo non è un racconto. Scritti per il cinema e sul cinema*, curato da Paolo Squillacioti ci si accorge che Sciascia ricorda con piacere le

⁹⁵ Cfr. L. Sciascia, *Il volto sulla maschera*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1980.

⁹⁶ Cfr. L. Sciascia, *Cruciverba*, in *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani 2001, pp. 1152-1153.

⁹⁷ «dentro il mondo pirandelliano io ci vivevo, che il dramma pirandelliano - l'identità, la relatività - era il mio di ogni giorno. Me ne venne una specie di mania, di follia. Chi sono - come sono - come mi vedono gli altri - chi sono e come sono gli altri - come si può parlare con gli altri se gli altri non sanno nulla di me e io nulla degli altri e nulla anche di me stesso: domande che mi spingevano all'isolamento, alla solitudine. Per uscire da tale condizione - che non era libresca, astratta, mentale, ma di vita quotidiana, di pirandellismo in natura - mi aggrappai alla ragione». L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 11.

figure del muto e di quanto fosse da esse quasi ossessionato. Parla di Clara Bow, la cui carica erotica gli sembra una sorta di vampirismo casalingo con apporti parigini⁹⁸. Elogia lo Charlot delle comiche di Charlie Chaplin, fa un ritratto di Buster Keaton con la sua morte quasi irrealista, «come fosse una di quelle apparizioni che, nelle sue comiche, sospendeva il tempo a interludio di una frenetica apparizione»⁹⁹.

Il primo film parlato lo vide a Palermo nel 1933, nel suo saggio sul cinema così racconta quei momenti che gli fecero capire sempre più quanto preferisse i film muti:

«Entrando nella sala ne ebbi un senso di frastornazione, di stordimento, addirittura non capivo. A capirlo, restai a vedere il film per la seconda volta. Era *Il segno della Croce*, mi piacque moltissimo: ma più mi piaceva tornare a vedere, al mio paese, i vecchi films muti»¹⁰⁰.

Lui amava il genere passionale dei film d'amore alla D'Annunzio, così lontani dalla sua razionalità ma sapientemente costruiti dall'epoca classica che amava (Saponari, 2009, p. 12). Sciascia fu appassionato spettatore dei noir francesi degli anni Trenta, come quello di Jean Renoir e Marcel Carnè, registi francesi autori di diverse pellicole come *La grande illusione* (1937); *L'angelo del male* (1938); *Il porto delle nebbie* (1938); *Alba tragica* (1939), storie in cui emerge la fatalità del destino umano in un contesto di ingiustizie e di emarginazione rappresentato da eroi solitari e maledetti. Film molto simili ai racconti sciasciani di denuncia politica¹⁰¹. Mostra, invece, indifferenza nei confronti di un momento della storia del cinema italiano, quello del realismo (anni Trenta), Sciascia non mostra particolare interesse per il nostro cinema se non quando comporta una riflessione sulla rappresentazione della Sicilia. Due casi fanno eccezione: Fellini, che ammirava per la sua fantasia creatrice e Pier Paolo Pasolini, suo amico dal quale poi si allontana per motivi politici, che firma la regia di un film sgradevole e di complicata visione, *Salò e le 120 giornate di Sodoma* (1975):

«Ho sofferto maledettamente, durante la proiezione. Per quanto mi sforzassi, non riuscivo a chiudere gli occhi, davanti a certe scene: e nel buio diciamo fisico che si faceva in me, precario conforto a quell'altro, morale e intellettuale, che dilagava dallo schermo, disperatamente e come annaspando cercavo nella memoria immagini d'amore»¹⁰².

⁹⁸ Cfr. L. Sciascia, *Questo non è un racconto*, op. cit., p. 24.

⁹⁹ Cfr. L. Sciascia, *Questo non è un racconto*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁰ Cfr. L. Sciascia, *C'era una volta il cinema*, op. cit., p. 32.

¹⁰¹ Cfr. F. Fulvi, *Leonardo Sciascia e il cinema, una lunga storia d'amore*, in www.avvenire.it, 8/01/2021.

¹⁰² Cfr. L. Sciascia, *Nero su nero*, in L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani 2003, p. 777.

Vedendo e analizzando questo film Sciascia volle sottolineare la capacità del cinema di produrre conoscenza. Convinto di poter capire, attraverso esso, le ragioni della vita tanto travagliata del poeta e regista, alla luce del fatto che la sua visione del mondo si rispecchiasse nello sguardo triste di Pier Paolo Pasolini (Saponari, 2009, p. 30). Come già espresso all'interno di questo lavoro, Sciascia amava così tanto il cinema da desiderare di diventare regista. Questo suo desiderio emerge in un passo tratto da *La zia D'America*:

«I bauli arrivarono l'indomani, davanti ai bauli aperti mia zia cominciò la distribuzione della roba – questo è per te, questo è per tuo marito per tuo figlio per tuo cognato – per me venivano fuori antipatiche cose, io avrei voluto un fucile calibro 36, come quello che avevo visto ad un mio amico che lo aveva avuto da uno zio d'America, e una macchina da presa un proiettore magari una macchina fotografica, venivano fuori invece vestiti e vestiti»¹⁰³.

Intanto lo scrittore si accontentava di vederlo il cinema ed era un accanito frequentatore, soprattutto negli anni in cui visse a Caltanissetta, dove, ci racconta, andava al cinema anche più volte in un giorno, una sera a settimana però vi rinunciava per comprare il settimanale *Omnibus* di Longanesi¹⁰⁴, che costava una lira, il prezzo del biglietto, ma ne valeva la pena perché vi scriveva Vitaliano Brancati, da lui molto stimato¹⁰⁵.

Cinema e letteratura in Sciascia diventano inscindibili, difatti il cinema circolerà nei suoi scritti. È condivisibile quanto affermato da Giuseppe Traina, ovvero che le pagine sul cinema scritte da Sciascia sono poche rispetto a quelle ci ha lasciato durante la sua vita. Il rapporto tra Sciascia e il cinema è complesso, ma lui fa parte di quegli scrittori che al cinematografo chiesero e in esso trovarono nutrimento per i loro sogni, per la loro sete di giustizia, ma soprattutto per il loro intelletto e per la forza della ragione¹⁰⁶.

Pur non intraprendendo la carriera di regista, come desiderava da giovane, Sciascia fu consulente e collaboratore di sceneggiature. La più significativa collaborazione è rintracciabile nel film *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di*

¹⁰³ Cfr. L. Sciascia, *La zia d'America*, in *Gli zii di Sicilia*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁴ Settimanale di attualità politica e letteraria fondato nel 1937 da Leo Longanesi, pubblicato fino al 1939.

¹⁰⁵ Cfr. N. Genovese - S. Gesù, *Uno scrittore con la macchina da presa*, in S. Gesù (a cura di), op. cit., p. 12.

¹⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 20.

*storia non hanno raccontato*¹⁰⁷ (1972) di Florestano Vancini. Si tratta della rievocazione di un episodio ai più sconosciuto, il massacro avvenuto a Bronte in seguito alla notizia dello sbarco di Garibaldi in Sicilia e della repressione sommaria operata dai garibaldini di Nino Bixio. Lo scrittore aveva parlato di quei fatti avvalendosi di fonti storiche e della novella *Libertà* di Verga incentrata su questi episodi. Egli preparò il *treatment* che poi, però, venne messo da parte a causa delle tormentate vicende del film realizzato poi nel 1972. Il nuovo produttore affidò la sceneggiatura a Vancini, Badalucco e a Carpi, che del lavoro di Sciascia accolsero solo degli spunti. Questo è un film importante perché ha contribuito alla conoscenza di un episodio storico fino ad allora poco conosciuto, facendolo entrare anche nei manuali scolastici, nei quali era ignorato¹⁰⁸.

Collaborò alla sceneggiatura di *La singolare avventura di Francesco Maria* (1983) diretto da Enzo Muzii, tratto dall'omonimo racconto di Brancati che racconta l'avventura di un giovane d'annunziano che dall'erotismo scivola nella lussuria.

Scrisse il commento a diversi documentari: *Gela antica e nuova* (1964) la cui regia è di Giuseppe Ferrara. Commissionato dall'ENI, il mediometraggio voleva rendere omaggio alla memoria di Enrico Mattei, che dedicò anima e corpo al complesso di Gela¹⁰⁹.

Con il cuore fermo, Sicilia è il titolo del film-documentario d'inchiesta nato da un'idea di Cesare Zavattini e girato da Gianfranco Mingozzi nel 1965, con il commento di Leonardo Sciascia. Analizza in profondità i problemi della Sicilia: l'arretratezza economica e culturale, l'analfabetismo, le condizioni di lavoro insostenibili e la violenza mafiosa. Per Mingozzi¹¹⁰ è grazie al commento di Sciascia che il cortometraggio *Con il cuore fermo, Sicilia* vinse il *Leone d'oro* dei documentari al Festival di Venezia nel 1965.

¹⁰⁷ In Sicilia, a Bronte, ai primi di agosto del 1860 esplose una rivolta popolare. Vennero saccheggiati diversi edifici e trucidate delle persone; per ristabilire l'ordine, Giuseppe Garibaldi inviò il generale Nino Bixio che dichiarò lo stato d'assedio ed impose pesanti sanzioni economiche alla popolazione. Costituito un tribunale di guerra, in poche ore vennero giudicate circa 150 persone e di queste 5 furono condannate all'esecuzione capitale. Alla luce delle ricostruzioni successive verrà appurata l'innocenza dei condannati, fra i quali l'avvocato Nicola Lombardo, autodifesa scritta da Sciascia.

¹⁰⁸ Cfr. N. Genovese, S. Gesù, *Uno scrittore con la macchina da presa*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹ A questo proposito cfr. G. Ferrara, *Quel documentario su commissione...*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 173-174.

¹¹⁰ Cfr. G. Mingozzi, *Due immagini*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 167-168.

Anche se non amava molto la televisione, quest'ultima gli presta attenzione e realizza alcune opere tratte dai suoi racconti raccolti in *Il mare colore del vino. Gioco di società* (1971) di Giacomo Colli con Alida Valli è uno di questi. Un sicario entra in casa di una nevrotica e anziana signora, la vittima designata. Invece di ucciderla subito inizia con lei una conversazione condotta dalla donna come fosse un gioco di società senza pensare che in ballo ci fosse la propria vita. Con lo stesso titolo nel 1989 viene prodotto un altro film da Nanni Loy in esso si intrecciano le vicende di due coppie in crisi: un professore è odiato dalla moglie che lo tradisce con un ricco industriale. La moglie di questi si associa al professore per vendicarsi.

Storia dell'emigrazione (1972), un programma televisivo in cinque episodi, diretti da Alessandro Blasetti e ispirato al racconto *Il lungo viaggio*. Attraverso immagini di repertorio e filmati vengono illustrati momenti, personaggi, storie vere accadute nei diversi periodi dei flussi migratori degli italiani dalla fine dell'Ottocento alla metà del Novecento.

Western di cose nostre è diventato nel 1984 una omonima pellicola sceneggiata da Andrea Camilleri, per la regia di Pino Passalacqua ed interpretata da Domenico Modugno, Sergio Castellitto e Gabriella Saitta.

Filologia è stato realizzato nel 1990 da Giuseppe Gigliorosso, un astuto gioco verbale sul significato della parola *mafia* utile a rivelare la collusione tra il potere politico e la criminalità organizzata.

Nel 1976 collabora come consulente e supervisore, insieme a Eric J. Hobsbawen e Roberto Ciuni, a un programma in cinque puntate di Enzo Muzii: *Alle origini della mafia* e tanti altri sono i programmi e i documentari televisivi che commentò¹¹¹.

Il saggio pubblicato a cura di Squillaciotti, *Questo non è un racconto. Scritti per il cinema e sul cinema*, nasce dalla volontà degli eredi, Laura Sciascia, Fabrizio e Vito Catalano, di far conoscere questi scritti inediti di Sciascia, per lo più trascrizioni di idee, che esplicano e chiariscono maggiormente il suo rapporto con il cinema, il suo essere un cinefilo che da giovane sognava di diventare regista. L'opera si divide in tre sezioni, la prima parte è dedicata alla stesura di tre inediti, mai realizzati, proposti per tre registi: Carlo Lizzani, Lina Wertmüller e Sergio Leone. Il primo inedito, intitolato *Vedova della mafia*, racconta la storia vera di Serafina Battaglia, testimone di giustizia nella Palermo dei primi anni Sessanta, che aveva sfidato la mafia nelle aule giudiziarie per far

¹¹¹ Cfr. N. Genovese, S. Gesù, *Uno scrittore con la macchina da presa*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

arrestare gli assassini del figlio. Il secondo, più generico e incompiuto del precedente, racconta di due giovani, un ragazzo e una ragazza, che assistono a un omicidio di mafia che stravolge le loro vite. Il terzo soggetto, da affidare a Leone, inizia con l'incipit «*Questo non è un racconto*», che dà il titolo alla raccolta. Un dialogo che rimane l'unica testimonianza di una collaborazione mai nata. Sciascia, infatti, ci racconta Roberto Andò, incontrò il regista, ma poiché Leone *gli parlava come se fosse un suo collaboratore*, a metà pranzo lo scrittore si alzò e se ne andò dicendo che la collaborazione non gli interessava:

«... I due si erano sentiti credo per lettera. A un certo punto Leone venne a Palermo con la famiglia e lo invitò a pranzo a Villa Igea. Leonardo chiese a Vincenzo Consolo di accompagnarlo. Ed è stato lo stesso Vincenzo a raccontarmi che nel corso della conversazione Leone gli si rivolse in un modo talmente sbrigativo, col fare spicciolo del cinematografaro, da far sì che Leonardo, improvvisamente scuro in volto, si congedasse prima del previsto. E Consolo con lui. E da allora la collaborazione naufragò»¹¹².

La seconda parte, *Sul cinema*, è dedicata a vari aspetti di quest'ultimo. Per esempio fa accenno al rapporto tra le scritture cinematografiche e l'editoria: «La verità è che l'autore del film è il regista e soltanto lui sa quel che un film sarà, soltanto in lui è, coerente ed unitaria, l'idea del film...»¹¹³. Restò sempre convinto di questo concetto e a conferma di ciò lui quasi mai parteciperà alle riprese dei film tratti dai suoi romanzi. Esamina e presenta alcune pellicole uscite in sala, per esempio *Il Bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini, liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Brancati, non molto apprezzato da Sciascia, che lo definì «*insulso*»¹¹⁴. Inoltre fa una panoramica sulla situazione del cinema tra gli anni Sessanta e Settanta, qui inserisce un commovente omaggio a René Clair¹¹⁵ e all'ufficiale Eric von Stroheim¹¹⁶.

Infine, nella terza parte, *Dai libri al film*, Sciascia affronta la questione degli adattamenti cinematografici delle proprie opere: in particolare quelle trasposte da Francesco Rosi (*Cadaveri eccellenti*), Elio Petri (*Todo modo*) e Gianni Amelio (*I ragazzi di via Panisperna*). Emergono in queste pagine considerazioni sui concetti di

¹¹² Cfr. R. Andò, in F. Catalano, V. Aronica (a cura di), *op. cit.*, p. 11.

¹¹³ Cfr. L. Sciascia, *Questo non è un racconto*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁴ Cfr. Idem.

¹¹⁵ Cfr. L. Sciascia, *op. ult. cit.*, p. 27.

¹¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 30.

romanzo e racconto, di soggetto e sceneggiatura, di verosimiglianza e fedeltà al testo, temi molto cari allo scrittore¹¹⁷.

Il testo si chiude con una lunga nota del curatore, Squillacioti, ricca di osservazioni riguardo i testi contenuti nel saggio e completa di diversi riferimenti bibliografici.

2.1. La Sicilia nel cinema

*La Sicilia nel cinema*¹¹⁸ è un saggio scritto nel 1963 da Sciascia circa il rapporto tra la sua terra e la settima arte. In esso mette in rilievo la sua conoscenza e frequentazione del cinema, vuole cercare di capire questo particolare rapporto e lo fa analizzando i film e dando alcune interpretazioni dei fenomeni legati alle produzioni, con frequenti richiami alla sua memoria. Quando parla di cinema distingue la rappresentazione del mondo siciliano che nei film viene fatta dalla realtà, che poche volte risulta somigliante e veritiera.

Liborio Termine prova a spiegare tutto questo affermando:

«In quel momento, dunque, la Sicilia era idea e concetto, essendo la «sicilianitudine» capacità di guardare e rappresentare la realtà, di tradurla in sentimento e storia, in passione e ragione. Così nella letteratura, pare a Sciascia, e nella pittura, ma non nel cinema. E forse perché i siciliani sono scrittori e pittori che parlano, hanno parlato, della Sicilia, mentre non lo sono i registi che in questa terra trovano, o ad essa adattano, un concetto barocco, folcloristico, di sicilianità che, riguardo ai temi e ai fenomeni attraverso cui si esprime, diventa concetto effettivamente ideologico (e proprio nell'accezione più pura del termine: di falsa coscienza, di consapevole menzogna, e non solo isolana ma nazionale)»¹¹⁹.

Sciascia apre il saggio presentando al lettore il racconto su Isaak Babel' di Giovanni Grasso, dedicato all'attore siciliano protagonista del passaggio dal cinema muto al sonoro in Italia. L'attore racconta della sua tournée in Russia, dove portò il sole di Sicilia. Per lo scrittore siciliano con Grasso, con la sua faccia appassionata, la Sicilia entra nel cinema, attraverso il film *Sperduti nel buio* (1912) di Nino Martoglio, di cui era protagonista (Sciascia, 1963). Un film siciliano diretto e interpretato da siciliani. Sciascia, non omette di riportare il commento di Umberto Barbaro che afferma:

¹¹⁷ Cfr. G. Mattia, *Leonardo Sciascia, «Questo non è un racconto». Scritti per il cinema e sul cinema*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2021, in www.drammaturgia.fupress.net

¹¹⁸ Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia nel cinema*, in Id., *La corda pazza*, in Id., *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani 2001, pp. 1201-1222.

¹¹⁹ Cfr. L. Termine, *Il cinema, con difficoltà*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 38.

«La presentazione di due ambienti contrastanti, quello del fasto e del vizio e quello della miseria, ha portato il regista del film, il drammaturgo siciliano, Nino Martoglio, a intuire ed applicare, fin dal prologo, una delle più potenti forme di montaggio, il montaggio di contrasto e di parallelismo; anticipando così non solo il Griffith¹²⁰ ma anche, quasi di due lustri, i grandi risultati artistici e le limpide teorie di Pudovkin¹²¹...»¹²².

Le inquadrature e la fotografia di *Sperduti nel buio* sono molto belle, ci informa Sciascia, per il tempo in cui fu prodotto il film, il rilievo plastico è grandissimo e ogni singola inquadratura dà stacco al particolare con crudezza luministica che ben si sposa con il realismo con cui è improntata tutta l'opera (Sciascia, 1963, p. 1204.).

Per Sciascia la Sicilia entra nel cinema, soprattutto, grazie allo scrittore Giovanni Verga; ne è dimostrazione la realizzazione di *Cavalleria rusticana* (1916) di Ugo Falena. Sciascia dubita che il film sia stato girato in Sicilia, ma siccome quest'ultima, più che territorio, è per lui un modo di essere, uno stato d'animo, pensa che le immagini facciano apparire la condizione mentale del siciliano per com'è realmente. Verga, nonostante non fosse contento del film, aveva capito che lavorare per il cinema fruttava economicamente, perciò concesse a De Roberto e alla contessa Dina di Sordevolo alcune opere per farne delle sceneggiature. *Storia di una capinera*, *Tigre reale*, *Caccia al lupo*, *L'amante di Gramigna*, furono riscritte per il grande schermo, cosa che non accadde per *I Malavoglia* e per *Mastro don Gesualdo* (Saponari, 2009, p. 32).

Sugli schermi, continua Sciascia nel suo saggio, la Sicilia riaffiora con il volto, la mimica e la parola di Angelo Musco che ha realizzato, tra il 1932 e il 1937, una decina di film tratti dal suo repertorio dialettale. L'attore offriva il volto comico della Sicilia: «fu il comico di una certa dialettalità di genere, di maniera» comprensibile solo a chi vive ciò che rappresenta. I film in bianco e nero interpretati negli anni Trenta dal Musco e dal suo gruppo teatrale furono tra i primi lungometraggi girati in Sicilia e sono da considerarsi l'anello di congiunzione fra il teatro dialettale siciliano ed il grande schermo. Il cinema del fascismo non seppe valorizzare Musco, nonostante una foto testimoni come l'attore abbia fatto sorridere Mussolini.

¹²⁰ David Wark Griffith (1875-1948) è stato un regista, produttore cinematografico e sceneggiatore statunitense. Lo si può definire l'ideatore della figura professionale del regista.

¹²¹ Vsevolod Illarionovič Pudovkin (1893-1953) fu un regista sovietico che insiste sul ruolo dell'autore e sostiene che il montaggio è un elemento distintivo del linguaggio filmico: quello che per lo scrittore è lo stile, per l'autore cinematografico è il modo e il ritmo di affiancare e collegare inquadrature e sequenze, dando così una funzione dominante alla sceneggiatura.

¹²² Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia nel cinema*, op. cit., p. 1204.

Un film, invece, che secondo Sciascia avrebbe potuto fare impensierire il duce, o comunque non essere gradito ai fascisti, fu *1860* (1934) di Alessandro Blasetti che

«Racconta la storia di un pastore siciliano che lascia la sposa e scappa a Genova ad arruolarsi tra i Mille: e sbarcando con loro in Sicilia, la sua storia sembra farsi storia di popolo, dell'intero popolo meridionale, nell'epopea garibaldina»¹²³.

Per Sciascia il film ha diversi pregi: la scoperta del paesaggio, la ricerca coraggiosa dei personaggi popolari, il realismo, ma questi sono solo dettagli all'assunto storico falso. Il personaggio non fa parte della storia della Sicilia, non coincide con la realtà vissuta dagli interpreti presi dalla strada, la vita reale dei contadini e dei pastori nel 1860 era diversa ma ha comunque fatto scoprire la Sicilia nel cinema italiano.

Fra gli altri film Sciascia ricorda *Terra di nessuno* (1939) di Mario Baffico, sceneggiato da Corrado Alvaro, sulla base di due novelle di Pirandello. Il film fu guardato con sospetto dal fascismo tanto che Alvaro fu costretto a nascondere il messaggio politico nelle sue dichiarazioni. Di questa omissione non si perdonò come è evidente dai suoi diari noti a Sciascia (Saponari, 2009, p. 35).

Sciascia cita i film a memoria, l'unico strumento, per lui, insieme agli schedari, che lo storico del cinema ha per analizzare i film del passato. E quando non si riesce a ricordare bisogna fare riferimento ai modelli letterari dell'epoca, nella fattispecie quella in cui si sviluppano le opere di Vitaliano Brancati, Salvatore Quasimodo ed Elio Vittorini con le sue *Conversazioni in Sicilia*, o quel discorso siciliano, sulla condizione umana e le sue sfumature, aperto da Verga e Pirandello e poi ripreso da De Roberto e Capuana, Nino Savarese e Lanza e allo stesso modo nelle arti figurative da Guttuso, Greco, Mazzullo:

«Il cinema non poteva non inserirsi in questa conversazione: e l'ha fatto a suo modo, generalmente con quell'ingrossamento del quadro e della sintesi che Verga paventata, cogliendone i tratti più pesanti, i toni più accesi; riportando alla «particolarità» (al folclore, al costume: singolari di una gente singolare, e quindi con un tanto di distinzione razziale) quegli elementi stessi che gli scrittori e gli artisti siciliani assumevano sotto specie di universalità, che estraevano dalla storia e nella storia li dichiaravano, cioè dall'esperienza e nell'esperienza universale»¹²⁴.

La Saponari afferma che il cinema a Sciascia pare ridurre l'universalità dei temi siciliani e li schiaccia in ambito folkloristico, dove i personaggi e gli ambiti diventano

¹²³ Cfr. L. Sciascia, *op. ult. cit.*, p. 1207.

¹²⁴ Cfr. Idem, p. 1210.

tipici e rispondenti non al sentimento isolano, ma piuttosto all'immaginario del pubblico (Saponari, 2009, p. 36). Il cinema ha attinto da Vittorini il tema della Sicilia come *mondo offeso*, da Brancati quello della Sicilia come *teatro della commedia erotica*, da Quasimodo il tema della Sicilia come *luogo di bellezza e verità*. Quest'ultimo tema è quello che ha avuto meno fortuna perché più difficile da rappresentare cinematograficamente. Gli altri due temi hanno creato opere significative nella storia del cinema italiano e Sciascia analizza alcuni di questi film.

Nel 1947 Luigi Zampa realizza *Anni difficili*, tratto dal racconto *Il vecchio con gli stivali* di Brancati. Il rapporto tra le due opere offre a Sciascia la possibilità di analizzare il legame tra cinema e letteratura, soprattutto il problema della fedeltà e libertà del cineasta rispetto all'opera da cui parte:

«Il rapporto tra l'opera letteraria (quando si tratta di un'opera letteraria perfettamente articolata e conclusa, racconto o romanzo che sia) e il film deve o risolversi nella fedeltà di questo a quella o non porsi neppure. E s'intende che non si vuol dare al termine fedeltà il significato di una pedante e minuziosa trascrizione, di illustrazione cinematografica di un testo; fedeltà, come si suol dire, allo spirito, all'idea»¹²⁵.

A Sciascia *Anni difficili* sembra assai fedele all'opera di Brancati, anzi considera lo scrittore proprio autore del film. Ritournerà su questo argomento, soprattutto, in seguito all'uscita delle pellicole tratte dai suoi scritti e spiegherà il fatto di non partecipare alle sceneggiature poiché vuole lasciare libero il regista nelle proprie decisioni in quanto autore del film.

Al tema della Sicilia come mondo offeso è legata la corrente cinematografica che cerca di definire un profilo della mafia, intesa come tratto caratterizzante dell'isola. *In nome della legge* (1949) di Pietro Germi, tratto dal libro *Piccola Pretura* di Guido Lo Schiavo, è esempio di una interpretazione sbagliata dell'atteggiamento mafioso. Per Sciascia in queste opere si è troppo accomodanti nei confronti dei mafiosi «personaggi un po' fuori della legge ma pronti a rientrarvi» e della mafia vista e rappresentata come «forza eslege ma con profonda aspirazione alla legge, alla giustizia, e dunque disponibile per una trasmutazione in forza d'ordine»¹²⁶. Ne viene fuori un'immagine della Sicilia come terra in cui ci si possa fare giustizia da soli, così che a tutti appare reale la visione che di essa ci avevano dato Germi e Lo Piccolo, che trasportano il *west* in Sicilia e nella mafia: «il buon pretore al posto dello sceriffo, la plaga del feudo in

¹²⁵ Cfr. L. Sciascia, *op. ult. cit.*, pp. 1211-1212.

¹²⁶ Cfr. Idem, pp. 1213-1214.

luogo delle selvagge solitudini dell'ovest»¹²⁷. Un film che per Sciascia non dice quello che avrebbe dovuto dire e mostrare ovvero: la necessità «che la legge dello Stato si instauri contro la mafia e non coll'aiuto della mafia», come invece è accaduto (Termine, in S. Gesù, 1992, p. 38).

Questa sua visione ottimistica il Germi la paleserà ulteriormente nella pellicola del 1950 *Il cammino della speranza*, che racconta l'espatrio clandestino di zolfatari grazie all'intervento di una guardia di finanza, che però non soddisfa né i siciliani né tanto meno Sciascia, contrario al fatto che si rappresenti una realtà, buonista, tanto diversa da quella effettiva. Scrive ancora Sciascia:

«Come nel film “In nome della legge” era la mafia che abdicava alla propria legge per pacificarsi con quella dello Stato, nel “cammino della speranza” è la legge dello Stato che scende a pacificarsi con i diseredati» (Sciascia, 1963)

e questo in nome di un ottimismo fuorviante¹²⁸. Lo scrittore del resto non può condividere tale visione, lui che, come già espresso in queste pagine, tutta la vita ed in maniera più o meno velata, ha lottato contro le mafie che con i loro atteggiamenti invadono non solo la vita politica ma anche quella civile.

Per Sciascia quando Germi si allontana da queste tematiche realizza film di maggiore interesse come *Gelosia* del 1953 e soprattutto come *Divorzio all'italiana* del 1961 «in cui la materia passionale è deliziosamente rovesciata sotto i segni dell'eros comico brancatiano». Il tema della Sicilia come teatro della commedia erotica inaugura una serie di produzioni basate sulla passione. Germi girerà *Sedotta e abbandonata* (1964), in cui l'uomo siciliano viene caratterizzato per il senso dell'onore. Sciascia in un articolo, pubblicato in *L'Europa Letteraria*, in cui mette a confronto le due pellicole di Germi, sostiene che in *Divorzio all'italiana*:

«la Sicilia vi era come pretesto, o più esattamente, come una specie di palcoscenico in cui una vicenda reale ma paradossalmente articolata trovava quegli elementi di paesaggio, di architettura, di clima che servivano ad esasperarla. E tutto un retroterra culturale, da Pirandello a Brancati, dava il suo apporto a quella felice ‘messa in scena’»¹²⁹.

In *Sedotta e abbandonata* l'esasperazione, il rovesciamento e il gioco brancatiano sembrano spegnersi in una sterile rappresentazione di usi e costumi siciliani.

¹²⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 1214.

¹²⁸ Cfr. A. Cangemi, *Sciascia e il cinema*, in www.rivistaspiragli.it

¹²⁹ Cfr. L. Sciascia, *Questo non è un racconto*, op. cit., p. 21.

Sciascia analizza e confronta anche le opere di due registi di successo: *Stromboli, (terra di Dio)* (1950) di Roberto Rossellini e *Vulcano* (1950) di William Dieterle, che utilizzando la concezione del Sud vittorioso contro il Nord, in quanto terra di Dio, raggiungono risultati pessimi. Dopo una lunga pausa si torna in Sicilia con il film *L'avventura* (1960) in cui, leggiamo nel saggio sciasciano, la Sicilia vi ha incidenza solo figurativa e non di contenuto.

Sciascia chiude il suo lavoro parlando di opere a lui contemporanee. Si parla sempre più di mafia grazie al lavoro di intellettuali di un certo spessore, come Enzo Biagi e Francesco Rosi, il quale realizza il film *Salvatore Giuliano* (1962) sulla vicenda di questo bandito e sulle responsabilità mafiose della sua morte; esso è stato girato ed ambientato dove effettivamente visse il personaggio: fra Montelepre e Castelvetro. Così commenta questa pellicola il nostro autore:

«Bellissimo, intenso film; mai la Sicilia era stata rappresentata nel cinema con così preciso realismo, con così minuziosa attenzione. E ciò discendeva da un giusto giudizio – morale, ideologico, storico – sul caso Giuliano».

L'invisibilità del bandito, ridotto a un impermeabile che spunta tra i sassi di Montelepre, gli sembra un'idea geniale attraverso cui Rosi sottolinea energicamente che non contava Giuliano ma le forze, gli interessi e le persone che lo muovevano. Per i contadini, con i quali lo scrittore vede il film, l'invisibilità diventa invece un dato mistico: «*Giuliano come idea della rivolta contro lo Stato, della vendetta sociale, della redenzione del povero*». Poiché essi avvertivano che gli uomini e le scene del film non tradivano la realtà, non la deformavano. Da qui la loro partecipazione emotiva alle vicende narrate, il loro immedesimarsi nei personaggi del film, in particolare nella massa dei diseredati. Inoltre il capolavoro di Rosi era da loro apprezzato perché, malgrado il dubbio sulla strage di Portella della Ginestra, il mito di Salvatore Giuliano difensore dei poveri nella pellicola non veniva scalfito, proprio attraverso l'espedito usato dal regista: l'*invisibilità* del brigante. Salvatore Giuliano, infatti, non compare mai nel film, se non da cadavere¹³⁰.

Scrive Sciascia: «relegandolo nell'invisibilità Rosi ha reso più dura la condanna verso la classe dirigente che lo muoveva; ma al tempo stesso, per il pubblico siciliano, non faceva che confermare un mito»¹³¹. E continua spiegando ancor di più:

¹³⁰ Cfr. A. Cangemi, *Sciascia e il cinema*, in www.rivistaspiragli.it

¹³¹ Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia nel cinema*, op. cit., p. 1219.

«Uno spettatore non siciliano che si fosse trovato a vedere il “Giuliano” di Rosi in mezzo a questo pubblico, sarebbe rimasto esterrefatto a sentire scoppiare risate nel momento in cui sullo schermo la madre piange il figlio morto. A quella scena straziante il pubblico in effetti reagiva come chi non avendo mai visto uno specchio improvvisamente vi si trova di fronte: lo stupore per la verità raggiunta, per la “forma” di questa verità, superava la commozione che il “contenuto” indubbiamente comunicava. Le risate che sottolineavano certi momenti, certi passaggi, certe battute del film di Rosi, esprimevano dunque omaggio alla verità rappresentata: il più competente elogio, tutto sommato, che poteva toccare a un film di così prodigiosa verità»¹³².

La figura di Giuliano fu in altri casi romanzata come ne *Il Siciliano* (1987) di Michael Cimino girato a Caltabellotta, in provincia di Agrigento. Così sul *Corriere della Sera* scrive Sciascia a proposito di questa pellicola, che lui non era interessato a vedere:

«A circa venticinque anni dal film di Rosi, che cosa poteva essere un film su Giuliano se non questo? Leggenda, mito e, in definitiva, falsificazione. Si dice anche, a voler salvarlo, sogno. Ma non credo si possa attingere al sogno quando c'è ancora memoria di una realtà che si è voluta mistificare, falsificare. Memoria, intendo non di libri, ma di uomini viventi. [...]. Se un film c'è da fare su Giuliano, bisogna partire dalla sua fine nel cortile di una casa a Castelvetrano e incentrarlo, il film, sulla figura del giornalista Tommaso Besozzi, che su quella fine ha dato agli italiani l'incontrovertibile verità che lo Stato si adoperava a negare»¹³³.

In chiusura del suo saggio *La Sicilia nel cinema*, l'autore cita il film *Mafioso* (1962) di Lattuada. In esso si rappresenta una Sicilia in cui tutto è mafia e quest'ultima si presta a diventare motivo di spettacolo. Sciascia si pone un interrogativo, che diventerà col tempo sempre più attuale: «noi che più volte ci siamo occupati della mafia, in libri ed articoli, siamo stati presi dal dubbio se il continuare a parlarne non finirà col rendere alla mafia quell'utile stesso che prima le rendeva il silenzio»¹³⁴.

È condivisibile il pensiero di Antonino Cangemi che sostiene che sarà un triste presagio quello di utilizzare la mafia, anche nel cinema, per fini commerciali e, peggio, per scopi strumentali, di cui Sciascia avrà, negli ultimi anni della sua esistenza, lucida e amara consapevolezza¹³⁵.

¹³² *Ibidem*, p. 1219.

¹³³ Cfr. L. Sciascia, *Quel falso mito di Giuliano*, in *Corriere della Sera*, 27 Ottobre 1987, Cfr. a questo proposito anche: L. Sciascia, *Questo non è un racconto*, *op. cit.*, p. 31.

¹³⁴ Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia nel cinema*, *op. cit.*, p. 1221.

¹³⁵ Cfr. A. Cangemi, *op. cit.*

Lo scrittore siciliano ha scritto questo saggio nel 1963 e non l'ha più aggiornato, probabilmente per scelta, forse dovuta al fatto che era deluso dal cinema, così tanto che smise di andarci già negli anni Sessanta:

«È da un paio d'anni che frequento pochissimo il cinema. E le rare volte che ci capito, quasi mai resisto a vedere un film per intero. Perché sono arrivato ormai alla convinzione che non c'è film, per quanto buono, che valga un libro anche mediocre. E io a quarantaquattro anni, ho ancora tanti grandi libri da leggere»¹³⁶.

Da allora ad oggi altre e numerose pellicole sono state girate e ambientate nell'isola, dirette da registi siciliani e non, interpretate da attori siciliani e non, che spesso non sono riusciti a trasmettere il reale dietro la rappresentazione. Opere esilaranti, comiche, passionali ed anche con tematiche legate alla mafia, che hanno continuato a delineare le caratteristiche peculiari dei siciliani e dell'isola riuscendo a tratteggiare, o meglio, ad interpretare la sicilitudine, che ancora oggi stenta ad essere capita alla luce della sua realtà e verità.

¹³⁶ Cfr. L. Sciascia, *Questo non è un racconto*, op. cit., p. 23.

Capitolo III Dai romanzi alle pellicole

3.1. A ciascuno il suo (1966)

Questo romanzo viene pubblicato nel 1966 e l'anno successivo esce l'omonimo film di Elio Petri. È il secondo poliziesco di Sciascia, che prende le mosse dal fallimento storico del centro-sinistra nei primi anni Sessanta, così l'autore racconta alla Padovani:

«*A ciascuno il suo* è il prodotto di una scelta quasi meccanica. Mi ero detto: «voglio scrivere il resoconto di un fallimento storico, il fallimento del centrosinistra». Il centrosinistra come formula di governo a partire dal 1964 aveva associato il Partito socialista alla Democrazia cristiana nella direzione degli affari del paese; dopo aver suscitato tante speranze nella popolazione, ci aveva però precipitati tutti nella delusione. Quest'evento, in realtà destinato a provocare un cambiamento radicale nella vita politica italiana, una volta di più era stato vanificato dall'eterna immutabilità dell'eterno fascismo italiano. Il libro è stato però interpretato come una storia di mafia»¹³⁷.

L'indagine poliziesca condotta nel romanzo che, ricordiamo, nasce da un fatto di cronaca realmente accaduto nel 1960 (l'omicidio del commissario Cataldo Taddoj), si affianca all'indagine sociologica che Sciascia porta avanti nel desiderio di comprendere sempre più la realtà siciliana in tutte le sue numerose sfaccettature.

Angela Bianca Saponari sostiene che si riconoscono nella scrittura del romanzo sciasciano elementi propri dello stile saggistico, delle peculiarità della letteratura di consumo (i verbali della polizia, lo stile del pamphlet sociale) ed anche rimandi più o meno palesi alla formazione letteraria isolana, in un lavoro che risultò innovativo per le potenzialità che quel tipo di analisi sociologica siciliana mostrava di avere (Saponari, 2009, p. 50). Ed è da questa analisi che viene fuori il male della società dell'isola, che è appunto la mafia rurale che per Sciascia si era inserita nel processo di industrializzazione a causa del ritardo tecnologico della sua terra, il divario farà in modo che le forze mafiose si infiltrino per collusioni politiche «perché il Potere ha ovunque la medesima struttura delinquenziale, in un paese sperduto, a Palermo, a Roma, come in qualsiasi parte d'Italia»¹³⁸.

Figura 2. Locandina del film: A ciascuno il suo



¹³⁷ Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 70.

¹³⁸ Cfr. A. B. Saponari, *Il cinema di Leonardo Sciascia*, *op. cit.*, p. 50.

Petri, sulla stessa lunghezza d'onda di Sciascia, ha sempre voluto rappresentare i tratti più devastanti della società italiana del suo tempo. Lui ha toccato i vertici del *cinema politico italiano*, quel cinema che narra del peso del potere politico nella nazione, che va svelato e che si rappresenta bene con l'allegoria.

Il regista raggiunse il successo con questa pellicola, co-sceneggiata da Ugo Pirro, che per la prima volta portarono un'opera sciasciana al cinema. Per Petri, seppur diverso in molte cose, Sciascia è anche simile a un altro grande autore: Dostoevskij. A sostegno di ciò che affermava ha elencato i tratti comuni ai due scrittori:

«la passione per l'intreccio misterioso, un plot che si svolge sul filo di un mistero, che appaia grandissimo ma che non sia un mistero, d'un plot, per conseguenza, che simboleggi il rapporto tra l'individuale e il sociale; un uso del dialogo che rivela la comune tendenza alla «teatralità» e, dunque, una loro visione della società come «teatro», per non dire della società come spettacolo; la contemporaneità, ossia un chiudersi ogni possibilità di fuga davanti ai loro contemporanei ed a se stessi, un voler restare inchiodati al proprio tempo esistenziale, ed alla propria responsabilità; ultima, poi, l'ironia, ossia la manifestazione d'un disagio estetico, d'un malessere etico e politico, che li pone entrambi tra i «diversi» delle rispettive società letterarie. Nell'ottica di un certo modo di fare il cinema queste cose formano la radice d'un film: e avrebbero reso Dostoevskij, come rendono Sciascia, altamente traducibile in fotogrammi»¹³⁹.

Ugo Pirro prova a spiegarci ciò che rende traducibile in immagini i romanzi di Sciascia e a questo proposito asserisce che ciò sia dovuto al fatto che lo scrittore siciliano crei un genere tutto suo:

«Il poliziesco, il «giallo» tradizionale in genere pretende l'oscurità, la notte, mentre i romanzi di Sciascia si svolgono in piena luce, come se la solarità siciliana, la luminosità della sua natura paradossalmente determinasse l'oscurità della mafia, voglio dire quella sua impenetrabilità che, a mio avviso, resiste nonostante i libri di Falcone e di Arlacchi [...]. Si può supporre, dunque, che sia proprio quella sua impenetrabilità a rendere la mafia così cinematografica e a fare dei film di mafia un genere così come lo sono i western»¹⁴⁰.

Il cineasta sposta i confini siciliani sul piano nazionale; cambia, infatti, alcuni connotati del protagonista, Laurana, che per lui diventa un intellettuale di sinistra in crisi. Così si rivela il tema di fondo del film che è quel disimpegno che colpisce chi non crede più nelle ideologie. Petri e Pirro hanno mantenuto l'impianto complessivo del

¹³⁹ Cfr. E. Petri, *Brevi considerazioni a proposito di Leonardo Sciascia*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁰ Cfr. U. Pirro, *Solarità siciliana e oscurità della mafia*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 161.

romanzo di Sciascia limitandosi a qualche sfrondamento e a poche aggiunte, concentrate nel finale del film (Saponari, 2009, p. 54).

La pellicola descrive come in un paese della Sicilia, Cefalù, in provincia di Palermo, durante una battuta di caccia vengono uccisi due uomini: il farmacista Manno, interpretato da Luigi Pistilli e il dottor Roscio, con il volto di Salvo Randone. Poiché il primo aveva ricevuto diverse lettere intimidatorie, a causa delle sue presunte relazioni extraconiugali, si giunge alla conclusione che l'obiettivo dell'omicidio fosse lui, mentre il secondo solo un testimone, dunque una vittima innocente.

Simbolo del giallo letterario sono le lettere anonime, per Sciascia esiste un rapporto stretto tra scrittura e verità, non tanto la verità dei fatti, quanto la vera essenza delle cose. Dalle intimidazioni si arriva al duplice omicidio. Le indagini seguono la pista del delitto d'onore e portano all'arresto del padre e dei fratelli di Rosina, domestica adolescente sedotta dal Manno.

Paolo Laurana, insegnante liceale che lavora a Palermo, da poco inserito nella vita di paese, con un passato di militanza comunista, considerato asociale ma innocuo dalle forze dell'ordine, è convinto che la storia non sia così semplice come appare. Aveva potuto vedere prima degli omicidi una delle lettere minatorie ed aveva notato che i caratteri di giornale con cui era composta provenivano da una copia dell'*Osservatore Romano*, un'improbabile lettura per gli accusati, pastori analfabeti.

Il Laurana, complesso personaggio sapientemente interpretato da Gian Maria Volonté, vuole indagare perché spinto dalla curiosità, più che dal senso di giustizia. Egli cerca la verità ma non ha il coraggio di andare fino in fondo (Saponari, 2009, p. 55). Il professore rende partecipi dei propri sospetti Luisa, la vedova del dottor Roscio, interpretata da Irene Papas, forse il vero obiettivo dell'assassino, e il cugino di lei, l'avvocato Rosello, alias Gabriele Ferzetti, importante notabile del luogo. Mentre la prima aiuta Laurana nella sua indagine personale, Rosello accetta di prendersi carico della difesa degli arrestati. Per Laurana gli accusati, i familiari della ragazza, sono innocenti, proprio perché non sanno leggere e comunque non leggerebbero mai i giornali dei preti. Egli scopre che nel paese ci sono solo due abbonati al giornale indiziato: il curato di Sant'Anna, alias Mario Scaccia, religioso di scarsa vocazione, votato piuttosto a salvare dalle piccole chiese di campagna oggetti artistici a favore di facoltosi collezionisti privati, che gli è d'aiuto nel capire che sotto le placide apparenze della vita del paese si nascondono intrighi pericolosi. Ed il secondo l'arciprete, interpretato da Carmelo Olivero, zio di Luisa e Rosello, che li ha cresciuti come figli.

Va a trovare entrambi per recuperare *L'Osservatore Romano* con la scusa di dover fare una ricerca sul Manzoni, ma non trova le copie ritagliate. Laurana si confida con la madre, alias Laura Nucci, che gli consiglia di lasciar perdere. Per caso si reca a Palermo, dove incontra un vecchio amico, deputato comunista, che gli rivela che Roscio si era recato a Roma per denunciare le attività illegali di qualcuno di cui però non aveva fatto in tempo a rivelare il nome. Presso il padre di Roscio, nel film Franco Tranchina, luminare della medicina ridotto alla cecità, trova il diario nel quale l'assassinato ha preso nota di una serie di accuse a carico dell'avvocato Rosello.

Laurana ancora di più è convinto che la faccenda non sia chiara, nel frattempo lui e il suo vecchio amico hanno un acceso scambio di opinioni politiche: la polemica nei confronti del Partito Comunista, presente nel romanzo, che diventa nella pellicola quasi un atto d'accusa.

Il professore rivela le sue scoperte all'avvocato Rosello, le cui reazioni ad esse fanno ben capire al lettore e allo spettatore gran parte della verità sul delitto (Saponari, 2009, p. 57). La trama si svela, ma i giochi ancora non sono finiti; Laurana ora comincia ad essere braccato dal colpevole Rosello. Ossessionato da Luisa, le rivela il contenuto del diario depositato per precauzione in una cassetta di sicurezza, esprimendole però anche le proprie perplessità sul suo stretto rapporto con il cugino. Lei ammette che da giovani erano stati sentimentalmente legati, ma lo zio arciprete aveva impedito che si potessero sposare e l'aveva costretta ad un matrimonio con un uomo che non aveva mai amato. Luisa sembra disposta, malgrado questo, a sostenerlo nelle accuse contro l'avvocato, e Laurana è ben pronto a credere alla donna di cui si è infatuato, che riesce a convincerlo a non leggere il diario del marito.

Ora Petri inserisce nuovi elementi rispetto al romanzo che fanno aumentare l'ansia per la sorte del protagonista, vittima inconsapevole della bella vedova. Nel libro a questo punto è di nuovo il caso a condurre Laurana alla sede del potere, nel lungometraggio, invece, è il consiglio di una lettera anonima, scritta per il professore da qualcuno che vuole condurlo alla verità (Saponari, 2009, p. 58). Si vede il docente che resta immobile su delle scale (nel romanzo al contrario sale), mentre vede Rosello scendere con l'onorevole Albello. Con loro c'è un uomo poco raccomandabile, Raganà, autore materiale del duplice omicidio. Vedendolo il professore si convince che il mandante dell'omicidio sia proprio colui che era riuscito a sviare brillantemente qualsiasi sospetto con la generosa difesa dei presunti assassini. In seguito l'uomo tornerà a far visita al parroco di Sant'Anna che gli svelerà il colpevole: l'avvocato

Rosello. Laurana, accecato dall'ossessione per Luisa, si fida di lei che però lo tradisce. Nel libro la donna gli dà appuntamento al *Caffè Romeris* attirandolo in un'imboscata, l'insegnante sale in macchina e scompare dalla scena. Nel film i due si incontrano a Palermo Rosello, che dà appuntamento a Laurana per parlargli da solo, Luisa gli consiglia di non andare. Intanto l'uomo riceve un'altra lettera anonima, vi legge: «*Vai per la tua strada se non vuoi finire al cimitero*». Adesso è in trappola, non ha più indizi da seguire, si chiude in camera le cui pareti si tingono di rosso, un gioco di luci che presagisce il suo immediato destino.

Laurana incontra Rosello e tramite un bluff riesce a scampare momentaneamente alla morte: comunica all'avvocato di avere scritto un diario con i dettagli della sua indagine. Questa notizia spaventa l'avvocato che lo lascia andare, il professore torna a casa e parte per Roma.

La vicenda si svolge ora tra Cefalù, sede del potere spirituale, e Palermo, sede del potere temporale. Passa la notte alla pensione *Trinacria* e commette l'errore definitivo: confida a Luisa di non aver scritto quel diario di averlo detto solo come scusa per non perdere la vita. Sale in macchina con la donna, che fingendo di confidarsi e distraendolo lo conduce in un luogo isolato. Laurana, turbato dalla situazione e da Luisa, tenta invano di sedurla, ma la donna scappa lasciandolo solo. L'uomo ora sa per certo di essere stato ingannato da quella donna che credeva alleata. Arrivano degli uomini, si fanno consegnare la chiave della cassetta di sicurezza in cui si trova il diario del dottor Roscio e lo spingono dentro un'auto, lo picchiano e lo portano in un casolare presso una cava, dove poi verrà fatto esplodere con della dinamite.

Il film, quindi, mostra la morte del professore, che nel romanzo Sciascia lascia solo immaginare. Uno stacco di inquadratura immette subito in un corteo di macchine nere, sembra un funerale, invece è il matrimonio dei cugini Rosello e Luisa, benedette ora dallo zio arciprete come atto di carità per non disperdere la roba. Tra i presenti alla celebrazione c'è chi ha capito tutto degli eventi e commenta amaramente la stupidità di Laurana, vittima di un intrigo più complicato di quanto lo sprovveduto professore potesse immaginare. Altri fingono di non vedere la verità, il tutto all'interno di una società corrotta in cui chi è strano appare normale, mentre la norma si autodetermina e il diritto fissa i suoi limiti entro le esigenze di una collettività comunque sempre colpevole (Saponari, 2009, p. 62).

Da ciò appare chiaro che protagonista della vicenda non è Laurana ma la società in cui agisce e che viene palesata dal suo comportamento. «*Unicuique suum*» A

ciascuno il suo, ma il meccanismo è al contrario, perciò gli astuti hanno la forza del potere e la certezza che nulla gli accadrà, gli ingenui la beffa del destino e lo scherzo della morte (Saponari, 2009, p. 65).

3.1.1. *Lo stile del film*

Petri ha saputo cogliere la rete di rapporti su cui è incentrata la società rappresentata da Sciascia. Eloquente l'ultima scena che mostra come sia impossibile distinguere i colpevoli dagli altri cittadini. Gli sposi e lo zio arciprete entrano in Chiesa, avanzano verso il buio del luogo in cui verrà celebrato il rito, mentre le telecamere li accolgono sfumandoli. Petri vorrebbe *smontare* il giallo per questo ricorre molto ai grandangolari, ai teleobiettivi e all'uso smodato dello zoom. Il regista gioca molto con le luci, attraverso esse si può facilmente intuire la storia. Egli ha saputo usare il colore tanto che ha creato soluzioni stilistiche di impatto.

«Gli effetti di questa impostazione sono evidenti, e forse un po' facili, in taluni particolari (il nero vedovile che accentua la sensualità calcolata di Luisa o il bianco verginale che, alla fine, ne corona la torbida opera di seduzione), ma i risultati più convincenti vengono raggiunti nella creazione di una specie di fondo-tinta da cui prende straordinario risalto il carattere spietato dei fatti. Siamo, cioè, di fronte a una Sicilia solare, immobile, di una serenità rarefatta e insieme traboccante di vitalità (le pennellate violente e sensuali dei fiori o di altre macchie di colori vivaci che irrompono improvvisamente nei luminosi e distesi pastelli del paesaggio) in stridente contrasto con la tensione cupa e minacciosa della vicenda»¹⁴¹.

Petri muove la telecamera isolando i particolari, con tagli bruschi sui personaggi e sull'ambiente attraverso primi piani e dettagli. Il cineasta è attento alle intime e complesse dinamiche interne dei personaggi, ma anche a quelle pubbliche della società oscura e impenetrabile. Pirro e Petri hanno compreso i contenuti del romanzo sciasciano

«espressi attraverso un'altra forma narrativa, in una calibratura sottile di cosa viene messo a fuoco, di cosa viene detto, di cosa viene taciuto. Il valore del loro film è nel restituire, [...] l'ambiente, la mentalità, la corruzione, il doppio fondo di una realtà che Sciascia ha sempre affrontato di petto»¹⁴².

Il film ha avuto molto successo, ma a Sciascia non sappiamo se sia piaciuto o meno. Conosciamo la sua ritrosia ad intervenire nella sceneggiatura e siamo a

¹⁴¹ Cfr. S. Zambetti, *A ciascuno il suo*, in *Cineforum*, n. 65, a. VII, Maggio 1967, p. 387.

¹⁴² Cfr. E. Comuzio, *La macchina da presa è un'altra penna. Dai romanzi Il giorno della civetta e A ciascuno il suo ai film relativi attraverso la sceneggiatura: proposta di analisi testuale*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 69.

conoscenza del fatto che abbia detto a Petri che per come è stata pensata la sceneggiatura il film poteva essere girato pure in Puglia, in quanto per lui si era perso lo spirito siciliano del romanzo, ma il Mereghetti ne delinea tratti positivi. Difatti in esso leggiamo:

«Forse il miglior film di uno dei più lucidi cineasti d'impegno sociale dell'epoca, tratto dall'omonimo romanzo di Sciascia. La lettura di Petri e del suo cosceneggiatore Ugo Pirro (premiato a Cannes) si sforza di raggiungere una certa complessità narrativa dietro l'aneddoto, sul filo di una lettura politica ed esistenzialista insieme, così da fondere la denuncia dei meccanismi di mafia con «una sapida descrizione dell'ambiente siciliano nella cui ragnatela si trova invischiato un tormento intellettuale» Morandini]: i costumi della cittadina, le riunioni sui terrazzi delle case o nei caffè, la psicologia contorta dei suoi abitanti sono raccontati con una minuzia insinuante e appassionata. Ottimi gli interpreti, specie il cupo Volonté e il luciferino Ferzetti. Una sequenza finale da antologia»¹⁴³.

Dalle parole di Fabrizio Catalano scopriamo che Sciascia mandò una lettera a Petri nella quale scriveva:

«Ho fiducia che farai un buon film, ma sarà, in ogni caso, un film che non avrà niente a che fare col racconto. Il mio personale rammarico [...] riguarda soprattutto la tua intenzione di non fare un film politico. Io scrivo soltanto per fare politica: e la notizia che il mio racconto servirà da pretesto a non farne non può, tu capisci bene, riempirmi di gioia»¹⁴⁴.

Presentato in concorso al *20° Festival di Cannes*, il film ha conquistato il premio per la migliore sceneggiatura ed è stato protagonista ai *Nastri d'argento* del 1968 con quattro premi vinti: regista del miglior film, migliore sceneggiatura, miglior attore protagonista (Gian Maria Volonté) e miglior attore non protagonista (Gabriele Ferzetti).

3.2. Il giorno della civetta (1968)

È il primo romanzo sciasciano il cui tema fondante è la mafia. Anche questo lavoro trae spunto da un episodio di cronaca reale, ovvero l'omicidio del sindacalista comunista Accursio Miraglia, nel 1947, ma pare si faccia riferimento anche a un altro delitto al quale lo scrittore assistette: il sindaco del suo paese ucciso con un colpo di pistola alla nuca una sera del 1944.

¹⁴³ Cfr. P. Mereghetti, *A ciascuno il suo*, in *Il Mereghetti Dizionario dei film 2008*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore 2007, p. 31.

¹⁴⁴ Cfr. F. Catalano – V. Aronica (a cura di), *Sciascia e il cinema*, op. cit., p. 34.

Figura 3. Locandina del film: Il giorno della civetta



Il protagonista dell'opera, il capitano Bellodi, viene identificato all'uscita del romanzo con il generale Dalla Chiesa, equivoco che cercherà di chiarire pubblicamente attraverso la stesura di diversi articoli. In essi spiega chiaramente che a ispirargli il romanzo era stato Renato Candida, comandante allora ad Agrigento, autore di *Questa mafia* (1956), che sosteneva che in Sicilia nessun delitto avviene al di fuori della mafia.

Il titolo del libro, *Il giorno della civetta*, è tratto dall'opera di William Shakespeare, *Enrico VIII*, atto V scena IV, esattamente da una battuta del duca di Samersset: «E chi non vuole combattere per una tale speranza vada a casa e, se si alza, sia oggetto di scherno e di meraviglia come la civetta quando compare il giorno». L'espressione che dà il nome al romanzo esprime una condizione innaturale che suscita derisione e stupore, così come appare inutile un'indagine poliziesca se il delitto avviene in Sicilia, dove tutto è manovrato dalla criminalità organizzata (Saponari, 2009, p. 69). La Saponari sostiene che la mafia fa sorgere un difficile conflitto tra la legge come ragione e come arbitrio. Farsi giustizia da sé e il fatto che non si possa rendere giustizia sono facce della stessa medaglia in cui sono in gioco le dinamiche sociali che si realizzano all'ombra del potere. Ed è questo il tema del primo lavoro sciasciano. Per Sciascia la situazione siciliana cambierà difficilmente e questa consapevolezza, a lui che per tutta la vita ha combattuto la mafia, gli provoca dolore.

Molti critici non l'hanno capito e l'hanno accusato, a causa di alcune sue dichiarazioni, di essere complice con le dinamiche mafiose. Per questo motivo non amò particolarmente questo romanzo che per lui voleva essere solo il racconto di ciò che la mafia¹⁴⁵ era nel passaggio dalla campagna alla città (Saponari, 2009, p.71).

Sciascia voleva colpire la mafia nascosta, quella legata alle dinamiche politiche ed economiche, quella che uccide crudelmente, ma nel suo romanzo non dà soluzioni in merito ad essa. Afferma a conferma di ciò Fernando Gioviale:

¹⁴⁵ Così racconta a Sebastiano Gesù: «Ho approfondito la problematica mafiosa fino a quando la mafia era un fenomeno circoscritto al latifondo, fino a quando era un fenomeno circoscritto al latifondo, fino a quando era un fenomeno rurale e ritenevo di poterlo conoscere bene. Ma, da quando la mafia è entrata nel mondo dell'edilizia e della droga ed ha ampliato la sua sfera internazionale, la sconosco completamente, e non me ne interessa più», Cfr. S. Gesù, *La mafia: un fenomeno che non capisco più*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 151.

«Il narratore, infine, può sapere e, a suo modo, risolvere assai più del generoso e caparbio ufficialetto dei carabinieri: ma la sua è conoscenza intuitiva, teorica, quasi privata, utile a capire una mentalità, non a fare giustizia»¹⁴⁶.

Nel 1961 esce il romanzo pubblicato da Einaudi, Giancarlo Sbragia nel 1963 ne realizza un adattamento teatrale di successo che viene replicato in diversi teatri dell'Italia.

Questa pellicola, come la prima, venne sceneggiata da Ugo Pirro nel 1968, il regista sarà Damiano Damiani. L'uomo di Parma, incuriosito e affascinato dalla Sicilia che aveva conosciuta girando un documentario sulla Targa Florio¹⁴⁷, esplicita il suo interesse per questa isola affermando:

«Fu una terra che, nella giovinezza, mi apparve subito degna di felicità. Ma più la conobbi, passo per passo, attraverso eventi reali crebbe in me il senso misterioso della vita, fatta come un agglomerato di quartieri costituiti da un susseguirsi di vicoli senza fine, ciascuno dei quali ti fa balenare davanti un angolo diverso dell'esistenza umana. E, alla fine, nonostante la tua volontà razionale, tutto nel profondo appare inesplicabile. Questo lo ritrovavo anche nei libri di Sciascia»¹⁴⁸.

Lui uomo del nord, come il protagonista, che va in Sicilia pieno di affetto e di interesse per il Paese e per le persone che vi abitano, ma nello stesso tempo con qualche pregiudizio, che commette degli errori di valutazione, ha voluto dirigere questa pellicola proprio perché si identificava con il protagonista, Bellodi. Egli sostiene in un'intervista per la Rai:

«Se si fosse trattato di un romanzo tipicamente siciliano, unicamente con personaggi siciliani, io forse non me la sarei sentita, ma attraverso questo interprete, voglio dire attraverso questo mediatore, che è il capitano Bellodi, il personaggio principale del romanzo, io mi sono sentito un po' guidato e trascinato per mano, insomma in un certo senso si può dire che gli assomiglio»¹⁴⁹.

Damiani sembra avere affinità tematiche con Germi, ma mentre quest'ultimo esaltava la mafia, il primo la condanna (Saponari, 2009, p. 73). Il film è stato considerato da molti critici il primo western siciliano, ma in Damiani il clima è

¹⁴⁶ Cfr. F. Gioviale, *Damiani e il giorno della civetta; dalle oblique ironie della scrittura alla pienezza epica dell'immagine*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 89.

¹⁴⁷ La Targa Florio è la corsa automobilistica più antica del mondo, la prima edizione si tenne nel 1906, attraversa un percorso collinare e spesso tortuoso nelle Madonie, catena montuosa siciliana.

¹⁴⁸ Cfr. D. Damiani, *Per Leonardo Sciascia*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁹ Cfr. "Il giorno della civetta: sul set del film con Leonardo Sciascia", in www.raicultura.it

moderno. Petri e Damiani si avvicinano in modo diverso agli scritti di Sciascia: il primo regista, grazie a Pirro, aveva recuperato nel film le idee del racconto; Damiani, invece, sembra non riuscirci; è, però, consapevole di trovarsi dinnanzi a un racconto pamphlet, filmabile solo se si trasformano le riflessioni in azioni (Saponari, 2009, p. 74). Damiani e Pirro hanno ricomposto gli episodi togliendo le parti riflessive del racconto, dando maggiore spessore al personaggio femminile, che in Sciascia era marginale, per costruire una struttura narrativa lineare.

Lo scrittore siciliano sa che quando un'opera letteraria si trasforma in film subisce una riduzione, una sintesi che poi viene arricchita con azioni: «È scomparso qualche personaggio, qualche altro si è ritirato nell'anonimo, qualche sequenza è caduta»¹⁵⁰. Lo stesso Pirro è convinto di questo; sostiene, infatti:

«Il rispetto di un'opera letteraria non si misura nella trascrizione pedissequa del romanzo, che oltretutto è impossibile, ma dalla capacità di sintetizzarlo, trasformando in immagini il materiale del romanzo, ordinandolo secondo esigenze che sono proprie del mezzo cinematografico, distruggendo l'ordine letterario per estrarne i sensi generali, i momenti di centralità narrativa»¹⁵¹.

Sciascia si mantiene distante, sa che i film tratti dai suoi romanzi non gli appartengono, sono altro. Nonostante le differenze stilistiche il film resta fedele allo spirito sciasciano.

I critici sono stati abbastanza severi con Damiani, accusato di svilire la materia del racconto in quanto ci si aspettava un adattamento fedele al testo e alla sua cornice di denuncia (Saponari, 2009, p.76). Del resto *Il giorno della civetta* viene considerato uno dei migliori film dedicati alla Sicilia, alla mafia, all'omertà, ma non apporta alcun elemento di novità¹⁵². Nel film contano più i fatti di cui si parla di quelli che si vedono «I fatti che si vedono sono gli omicidi, gli interrogatori, i lutti ed i silenzi; le cose di cui si parla sono la mafia, la corruzione, l'ignoranza e la miseria»¹⁵³.

Non mancarono, comunque, attestazioni positive per il film, per molti capace di far comprendere un messaggio chiaro:

«una lettura in superficie, ma certamente adatta al grande pubblico, che – attraverso la forza delle immagini – ebbe così più precisa conoscenza di un fenomeno di cui aveva solo sentito parlare (peraltro

¹⁵⁰ Cfr. E. Comuzio, *La macchina da presa è un'altra penna*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 60.

¹⁵¹ Cfr. U. Pirro, *Per scrivere un film*, Milano, Rizzoli-Bur 1988.

¹⁵² Cfr. S. Sguinzi, *Il giorno della civetta*, in *Cineforum*, Novembre 1968.

¹⁵³ Cfr. *Ibidem*.

in maniera assai ambigua): se vogliamo, un film di «denuncia», girato avvalendosi di moduli stilistico –narrativi popolari, che incontrò, indubbiamente, un grande successo, anche grazie all’interpretazione di attori noti come Franco Nero, Claudia Cardinale e Lee J. Cobb e alla struttura del western classico»¹⁵⁴.

Il romanzo inizia con la morte di qualcuno: la quiete dell’alba viene rotta da uno sparo, un uomo viene ucciso. Nessuno ha visto niente, la vittima è Salvatore Colasberna, imprenditore edile, ucciso forse per gelosia, ma probabilmente per gli appalti. Tutti, infatti, sanno che la mafia locale offre alle piccole imprese garanzie di protezione che sono obbligati ad accettare in cambio del controllo sugli appalti. Intanto in caserma si trova una donna, Rosa Nicolosi, che denuncia la scomparsa del marito, Paolo Nicolosi, incensurato che abitava nella strada da cui sono partiti i colpi. Per il capitano i due eventi sono collegati. Gli episodi raccontati da Sciascia si svolgono in città, nel film invece siamo in aperta campagna.

La pellicola si apre con il primo piano di una lupara¹⁵⁵ che viene caricata in un vigneto. Un uomo di spalle mangia, beve, fuma e poi spara ad un camioncino di passaggio; colpisce il conducente che dopo una brusca manovra esce dal veicolo, ferito chiedendo aiuto. L’azione viene seguita dal punto di vista dell’assassino fino a che con uno zoom, improvviso, mostra un contadino, testimone scomodo del delitto. Davanti al cadavere passano senza curarsene, prima un camionista, poi un autista con il suo autobus, indifferenti all’uomo morto. Invece un carabiniere che viaggiava sul mezzo pubblico accorgendosene fa fermare l’autista. Scende, si avvicina al cadavere e riconosce Salvatore Colasberna, fa avvisare i carabinieri dell’omicidio che arrivano sul luogo del delitto. Il maresciallo Guadalupo, alias Giovanni Pallavicino, comunica al capitano che potrebbe essere stato ucciso per l’interesse che ha suscitato la costruzione di una nuova strada.

Intorno non si vede nulla, solo la casa dello scomparso Paolo Nicolosi, in cui viveva con la moglie e una figlia. Il capitano inizia ad indagare capendo fin da subito che la sorte dei due uomini è legata. Nel film le vicende si susseguono in maniera lineare e chiara, ad ogni sequenza corrisponde un fatto che viene raccontato attraverso immagini e dialoghi (Saponari, 2009, p. 78). Così tutto sembra più reale; nell’opera, invece, la linea del racconto viene interrotta più volte, tramite riflessioni in cui dei

¹⁵⁴ Cfr. N. Genovese, S. Gesù, *Uno scrittore con la macchina da presa*, in S. Gesù (a cura di) *op. cit.* p. 15.

¹⁵⁵ La lupara è un fucile a canne mozzate tipico della Sicilia.

personaggi senza nome, politici e uomini d'onore dialogano fuori dal contesto entro cui avvengono i fatti.

Dalla caserma ci si sposta in un Caffè di Roma, un uomo parla con un onorevole al quale, tra le altre cose, dice che non gli piace il Bellodi. Il politico lo rassicura che le cose andranno bene e la narrazione degli eventi riprende.

Il capitano, che mostra di conoscere gli usi e i modi di dire della Sicilia, convoca Calogero Di Bella, detto *Parrinieddu*, un confidente per vocazione che suggerisce ma non rivela, che tradisce per inclinazione una volta la mafia una volta i carabinieri. Così è pure nel film. Parrinieddu, interpretato da Sergio Reggiani, rivela:

«I mandanti vengono dal cemento, ma chi ha sparato è uscito dalle carte da gioco. E dopo i colpi un cornuto ha incontrato il re di denari. Non è vero che i cornuti sono fortunati! Chi uccise Colasberna lo uccise per cemento, non per corna. Il trucco c'è ma non si vede!»¹⁵⁶.

Subito il film cerca di chiarire le parole del confidente, mentre nel romanzo si ha una seconda interruzione: sua Eccellenza consiglia di seguire le indagini di Bellodi.

Damiani si sofferma su Rosa Nicolosi, perché considera questo personaggio emblematico, metaforico della donna siciliana. La donna, nel film Claudia Cardinale, dopo quattro giorni che non ha notizie del marito chiede aiuto ai carabinieri. Il maresciallo le fa capire che si mormora su una sua relazione extra coniugale. Infastidita Rosa va via, attraversa la piazza ed entra nella casa dirimpetto alla caserma, dove vive don Mariano Arena, l'uomo più ricco e potente del paese. Rosa tranquillizza il boss comunicandogli di aver detto ai carabinieri ciò che sapeva, ma di non aver rivelato i nomi. L'uomo con disinvoltura le regala qualcosa da mangiare: delle uova, un pollo ecc.

Bellodi e don Mariano si spiano a vicenda. Il capitano è sempre più convinto che la morte di Colasberna e la scomparsa di Nicolosi sono collegate e si reca a casa della donna. Nel romanzo Rosa è più ingenua facilmente Bellodi riesce a strapparle delle informazioni. Nel film, invece, è forte e orgogliosa, il capitano solo con l'inganno riesce a farsi svelare l'assassino, ovvero Zecchinetta, che Paolo Nicolosi aveva visto nei campi. Il nomignolo Zecchinetta (soprannome di Diego Marchica che gli viene dato per la sua passione all'omonimo gioco) ricorda al capitano le parole del confidente.

Il romanzo si interrompe ancora una volta: c'è un dialogo tra un mafioso e Marchica, in cui il primo ordina di allontanare per un po' il confidente che aveva parlato

¹⁵⁶ Dai dialoghi del film.

troppo. Nella pellicola don Mariano, parlando con Parrinieddu, gli preannuncia la sua sorte. Damiani cerca dunque di rendere narrative le parti riflessive del lavoro sciasciano.

Per la Saponari indicativa è la sequenza in cui don Mariano, sul terrazzo di casa, divide i lotti della strada in costruzione tra gli imprenditori. Quella della gestione privata degli appalti è una delle scene più significative del film (Saponari, 2009, p. 83). Gli imprenditori si stanno salutando quando si accorgono che è stato arrestato Zecchinetta, non vanno più via e restano sul terrazzo a mangiare un gelato seguendo i movimenti della caserma.

Il Marchica in carcere viene interrogato: è accusato di avere ricevuto duecentomila lire da Pizzuco, Nehmah Persaff, un altro imprenditore edile in combutta con la mafia, amico di Don Mariano. Gli viene imputata pure l'accusa di omicidio del Nicolosi. Il capitano crede di aver capito come siano andate realmente le cose, ma ha bisogno di prove e di fatti concreti. Per questo motivo libera Zecchinetta che subito va a cercare la protezione di Don Mariano. È quello che vuole il capitano ovvero che informi gli amici. Intanto Pizzuco temendo la confessione del giocatore fa mettere una bomba nell'auto del capitano. Don Mariano ne viene messo al corrente e ordina di disattivarla. Con la scusa di una gomma a terra i suoi uomini immediatamente la disinnescano, il capomafia non vuole la morte di Bellodi, ma lo avverte di avere amici molto in alto e che forse è meglio lasciare cadere le indagini. Ma il Bellodi non si ferma, consapevole della bomba e della sua disattivazione fa preparare un mandato di arresto per Pizzuco e Zecchinetta.

Damiani a questo punto inserisce un episodio assente nel romanzo, la cui protagonista è Rosa Nicolosi. Don Mariano le manda a casa Pizzuco affinché la seduca e chiede a Parrinieddu di seguirla, così che poi possa raccontare tutto ai carabinieri. Il capomafia vuole infangare l'onore della donna, già messo in discussione, per poter alimentare la pista passionale e convalidare il movente del delitto d'onore. Rimasta sola la donna, un motociclista di passaggio le dà una busta con dei soldi, che il marito gli avrebbe chiesto di lasciarle; lui la informa che è vivo e si trova a Palermo. La donna si insospettisce: non c'è nemmeno un biglietto e pensa che quei soldi non può averli mandati il marito. Qualcuno sta costruendo una falsa pista per il capitano. Quest'ultimo decide di usare uno stratagemma per far confessare i due uomini in arresto. Prepara un perfetto interrogatorio, stilato da Sciascia, che si svolge in due stanze separate.

Mentre Zecchinetta parla con il capitano arriva il maresciallo con il falso verbale in cui c'è la confessione firmata di Pizzuco. Questi lo accusava di aver ucciso

per sua libera iniziativa il Colasberna per motivi personali, di aver saputo poi che, per un imprevisto, *partito per ucciderne uno ne aveva ucciso due*¹⁵⁷. Zecchinetta, caduto nella trappola, prova ad eliminare il verbale firmato da Pizzuco. Vorrebbe ingoiarlo, infatti lo mette in bocca, ma avvisato dal maresciallo che non è l'unica copia lo sputa e inveisce contro il traditore. Ci pensa un po' e alla fine decide di raccontare la sua verità: ingaggiato da Pizzuco per denaro doveva uccidere Salvatore Colasberna, ma c'era stato un imprevisto: l'arrivo improvviso del Nicolosi che l'aveva riconosciuto. A lui ci avrebbero pensato gli amici. I due uomini si accusano a vicenda, ma mai faranno il nome di don Mariano. Nel libro Pizzuco e don Mariano vengono chiaramente accusati dal confidente, tramite lettera anonima. Lui lo sa che presto verrà ucciso.

Si inserisce qui la quarta riflessione in cui un uomo di chiesa difende don Mariano, buon cristiano e uomo giusto. Nel romanzo l'arma del delitto si trova a casa di Pizzuco. Nel film, invece, Parrinieddu rivela che si trova a casa di don Mariano, nascosta nel luogo più sicuro che ci potesse essere, in quanto il boss si considerava intoccabile. Mai avrebbe pensato ad una perquisizione nella propria abitazione. Intanto è in arrivo l'onorevole Passarello, amico di don Mariano, che ha il compito di inaugurare la nuova strada. Il boss non ci sarà perché verrà bloccato dalla visita inaspettata del capitano e dei suoi uomini. Arena è al telefono, comunica che lo vogliono arrestare e chiede di avvisare l'onorevole a Roma.

Questa volta la quinta scena letteraria sembra coincidere con l'azione filmica (Saponari, 2009, p. 84). Sua Eccellenza fa diverse telefonate, l'indagine di Bellodi va fermata. Nel film l'incontro tra don Mariano e il capitano Bellodi è avvincente come nel dialogo del romanzo sciasciano, che in buona parte è riportato nella pellicola. Il capo mafia spiega la presenza di tanto denaro in casa sua dicendo di essere un uomo possidente che vive di rendita e prestando denaro agli amici; il capitano gli ricorda, allora, che mangia il pane dello Stato. Inoltre gli chiede del suo rapporto con la Chiesa e con il Vangelo, il malavitoso si dichiara un buon cristiano.

A questo punto si inserisce il monologo di don Mariano che tanto successo ha riscontrato, soprattutto a teatro. L'uomo si rivolge al carabiniere dicendogli:

«Io divido l'umanità in cinque categorie: ci sono gli uomini veri, i mezzi uomini, gli ominicchi, poi, mi scusi, i ruffiani e in ultimo, come se non ci fossero, i quaquaraquà. Sono pochissimi gli uomini, i mezzi uomini pochi, già molti di più gli ominicchi. Sono come bambini, che si credono grandi. Quanto ai ruffiani, stanno diventando un vero

¹⁵⁷ Dai dialoghi del film.

esercito. E infine, i quaquaraquà: il branco di oche. Ma lei anche se mi inchioda è un uomo»

e Bellodi «Anche lei Don Mariano»¹⁵⁸.

Nel lungometraggio, ci dice la Saponari, il dialogo serve a mostrare le affinità che ci sono tra i due personaggi, rappresentanti di due diverse forme di potere, i due uomini sono messi sullo stesso livello, sia in Sciascia che nel film. Don Mariano, che era seduto, si alza in piedi e raggiunge il capitano. Gli si avvicina e ora la macchina da presa li può inquadrare entrambi, sono dunque sullo stesso piano e hanno la stessa posizione, nessuno prevale sull'altro (Saponari, 2009, p. 85). Raggiunto questo equilibrio don Mariano si rimette seduto e fa tranquillamente colazione. Nel frattempo viene ritrovata l'arma del delitto e arrestato il capo mafia, che nel romanzo non viene portato in carcere.

In una sesta scena riflessiva lo scrittore fa parlare un uomo di potere che ha organizzato la preparazione della discolpa grazie a false testimonianze costruite di proposito. Il film prosegue con le immagini dell'inaugurazione della strada alla presenza dell'onorevole e del Vescovo. Don Mariano, però, è assente. Nel frattempo Rosa Nicolosi viene invitata in una trattoria di campagna dagli amici del boss, che le consigliano di rivedere le sue dichiarazioni ai carabinieri. Lei non abbassa la testa e mostra tutto il suo carattere forte a quegli uomini che restano frustrati e impotenti per la sua reazione. Rosa si reca dal capitano cercando di cambiare la sua dichiarazione, ma l'uomo ormai la conosce e capisce cosa c'è dietro i suoi silenzi e le sue paure a dire tutto ciò che sa. Il capitano le mostra la sua posizione, i giornali lo accusano per l'arresto, ormai è solo, nessuno più lo sostiene, dicono che abbia estorto confessioni, che voglia colpire il Potere e che abbia volutamente escluso la pista passionale.

Rimasto solo il carabiniere riceve una lettera anonima nella quale gli comunicano dove poter trovare il corpo del Nicolosi. Il capitano subito si reca sul luogo indicato e fa scavare per cercare il corpo, ma anche l'ultima speranza viene persa. Le indicazioni erano giuste: sotto l'asfalto della nuova strada, adesso nuovamente trivellata in più punti a causa delle ricerche, c'è un cadavere, ma non è il Nicolosi. Si tratta, invece, di Parrinieddu, ucciso per aver parlato troppo. Ha in bocca un tappo, che nel gergo mafioso indica proprio l'aver comunicato certe, e troppe, cose alle persone sbagliate.

¹⁵⁸ Dai dialoghi del film.

Le reazioni del capitano si capiscono chiaramente grazie a un primo piano che mostra tutta la sua frustrazione e la sua resa: capisce che sono più forti loro e che hanno vinto. Nel romanzo, attraverso un'ultima scena riflessiva, Sciascia presenta due mafiosi anonimi in azione durante un'interrogazione parlamentare, in cui viene detto che in Sicilia tutto va bene, il caso si può ritenere chiuso. Sui giornali si legge che don Mariano è innocente, che i due omicidi sono stati determinati dalla comune delinquenza. La mafia non esiste. Nel racconto sciasciano Bellodi, in licenza a Parma, viene a sapere che la sua indagine è stata smontata: per Zecchinetta avevano costruito un alibi di ferro, opera di uomini politici che dovevano tutelare le proprie posizioni. Aveva confessato solo per una ripicca nei confronti di Pizzuco, che a sua volta aveva mentito solo per poter accusare il primo. Gli indizi su don Mariano erano caduti, viene seguita solo la pista passionale. A Parma Bellodi racconta del suo amore per la Sicilia, terra in cui, nonostante tutto, un giorno sarebbe tornato. Forse Sciascia attraverso questo desiderio del parmense vuole comunicare all'Italia che la Sicilia non è solo uomini che usano a proprio vantaggio il loro potere, ma è molto di più e se questo di più non lo sai leggere negli occhi della gente onesta, puoi comunque carpirlo dalle bellezze naturali dell'isola, che ti resta nel cuore.

Nel film non ci sono gli eventi relativi all'ultimo capitolo del romanzo. Si rimane in Sicilia, ma Bellodi è andato via. Don Mariano scagionato torna a casa, come annuncia a tutti il suonatore del tamburo. Si affaccia dal terrazzo, affiancato dagli amici; con loro ci sono pure Pizzuco e Zecchinetta sorridenti. Il boss con il binocolo volge lo sguardo alla caserma dove ora c'è un nuovo capitano, che viene osservato e giudicato da tutti gli uomini presenti sul terrazzo. Lo stupore per il cambio lascia subito il posto ai commenti: a qualcuno pare simpatico; per altri sembra un padre di famiglia, che certamente avrà a cui pensare piuttosto che farsi gli affari che non lo riguardano. Don Mariano, serio e con un'espressione quasi rammaricata precisa che si vede che non è Bellodi, afferma che questo non è un uomo come il Bellodi, ma sembra piuttosto un quaquaraquà. Tutti ridono ripetendo questa parola, mentre il film si chiude su un primo piano di don Mariano, freddo e riflessivo nello stesso tempo, eloquente più delle risa degli amici.

Bellodi, da settentrionale, era convinto di poter sconfiggere il sistema mafioso, sorretto da una posizione ideologica che pian piano svanirà nei protagonisti degli altri scritti sciasciani. Per il capitano, personaggio principale de *Il giorno della civetta*, la ricerca della verità coincide con l'impossibilità di raggiungerla. Sa, ed è Sciascia a

saperlo, che l'unica verità possibile non si trova nella realtà (Saponari, 2009, p. 87). Lo scrittore siciliano è consapevole che la verità è nota a tutti, ma la strada percorsa dal Bellodi per raggiungerla è impraticabile, non può emergere proprio perché radicata nelle strutture sociali siciliane. Il boss da un lato appare al capitano come un criminale ma dall'altro lo affascina, appunto per questa immagine misteriosa che ha costruito di sé.

Don Mariano, con il suo personaggio negativo, ha successo perché la sua visione dell'umanità viene compresa e condivisa da molti, non solo dai siciliani. È depositario di un tempo passato; il capitano, invece, di un tempo nuovo, che purtroppo non potrà avere un futuro, non in Sicilia. Due mondi diversi, quelli del capitano e del boss, che Sciascia indaga insieme, che entrano in contatto e si attraggono per poi respingersi. Entrambi stimano una parte dell'altro, ma devono restare sulle proprie posizioni, che sono nettamente opposte. La Saponari afferma:

«Il discorso di Sciascia è un discorso sul Potere, sul Potere che non difende dall'alto il perseguimento della giustizia, ma che tutela i propri interessi e quelli del mondo mafioso, spesso coincidenti. È un potere senza leggi scritte, perché la scrittura e la verità coincidono sempre in Sciascia, al punto che Bellodi scopre gli autori delle lettere anonime attraverso la scrittura e far scrivere un falso verbale gli permette di smascherare, di "inquisire" i colpevoli»¹⁵⁹.

3.2.1. *Lo stile del film*

Damiani e Sciascia hanno un comune interesse per la denuncia sociale e per la mafia. Dopo questo film il regista è tornato ad occuparsi di criminalità organizzata. Ha diretto, infatti, la prima serie de *La piovra*, che presenta una visione non superficiale degli argomenti trattati.

Il giorno della civetta ancora oggi testimonia le dinamiche sociali di un'epoca in cui i poteri, quello politico e quello mafioso, erano per la prima volta riconosciuti come legati da oscuri interessi (Saponari, 2009, p. 91). Quello di Damiani è stato un film capace di farsi leggere e comprendere nonostante gli anni. Esso venne girato tra Partinico, Alcamo e Palermo con alcune scene realizzate negli studi di Roma. Le azioni si svolgono in certi momenti in zone d'ombra, in altri alla luce del sole. Damiani alternando chiaro e scuro crea un intrigo di apparenze e mistero che è il vero argomento della pellicola (Saponari, 2009, p. 91). Gli sguardi eloquenti scambiati tra i personaggi, il vedere sempre attraverso finestre, tende, piccole fessure manifestano chiaramente

¹⁵⁹ Cfr. A. B. Saponari, *Il cinema di Leonardo Sciascia*, op. cit., p. 90.

quanto sia difficile cercare la verità, che pure dovrebbe essere evidente almeno alla luce del sole.

Damiani sul set realizzava degli story-board, ovvero rappresentava graficamente le sequenze sceniche. Il regista e Sciascia hanno reso universale un messaggio mostrando come gli eventi siciliani diventino problemi nazionali sempre più preoccupanti. Probabilmente lo scrittore è andato più in profondità rispetto al regista, che però nonostante la sua superficialità è riuscito a far emergere la sicilianizzazione dell'Italia e la cristallizzazione delle dinamiche politiche in un momento storico che oggi, anche attraverso il cinema, si possono ricordare (Saponari, 2009, p. 93). Le dinamiche fra i personaggi avvicinano la pellicola di Damiani allo stile western, il western siciliano. Come possiamo leggere nelle pagine dell'Archivio Siciliano del cinema, *Il giorno della civetta* è un film di denuncia e di impegno civile. Un lungometraggio che parla sì di mafia (e del modus operandi mafioso), ma soprattutto di omertà e di connivenza a tutti i livelli della stratificazione sociale, dal basso che omaggia il boss e dall'alto che aiuta il capomafia¹⁶⁰.

Eccellenti le interpretazioni dei protagonisti: da Franco Nero a Claudia Cardinale; da Lee Cobb a tutti i protagonisti, che con i loro volti rendono irresistibili i propri ruoli; su tutti Tano Cimarosa, alias Zecchinetta, qui nell'interpretazione migliore della sua carriera¹⁶¹. Franco Nero era uno degli attori del momento, Catalano afferma: «non solo era fisicamente giusto per il ruolo di protagonista, ma – coincidenza sorprendente – era nato a Parma come il capitano Bellodi»¹⁶² e il padre carabiniere voleva fargli fare la carriera militare.

Damiani e lo sceneggiatore Pirro sanno che la spettacolarizzazione della vicenda mafiosa del romanzo sciasciano comporta precise scelte narrative di collocazione dei personaggi. Gioviola ci informa dell'interesse principale di Damiani e Pirro, appunto la vicenda romanzesca di omicidi e vendette, sullo sfondo di un'accanita lotta economica per gli appalti di strade e servizi, dove chi cerca di ribellarsi ai principi mafiosi viene ucciso in un clima di armonia delle cose (Saponari, 2009, p. 90). Damiani, per rendere più incisiva la sua denuncia crea un trittico di personaggi: Bellodi, Rosa Nicolosi e don Mariano, antagonista del capitano.

¹⁶⁰ Cfr. *Il giorno della civetta (1968) e l'avvio del ciclo di Damiani*, Archivio Storico Siciliano, in www.ascinema.com

¹⁶¹ Cfr. *Idem*

¹⁶² Cfr. F. Catalano, V. Aronica (a cura di), *Sciascia e il cinema, op. cit.*, p. 43.

Nel film la fotografia, come il colore, assolvono ad una funzione descrittiva ed hanno un contenuto realistico. Il paesaggio, la terra, il casolare, i cantieri, le strade definiscono un preciso ambiente sociale, uno spazio psicologico soffocato dal ricatto della violenza (Sguinzi, 1968).

Poche righe dedica il dizionario dei film, il Mereghetti, a *Il giorno della civetta*:

«Dall'omonimo romanzo di Sciascia, sceneggiato da Ugo Pirro insieme al regista, un capostipite del film di denuncia: personaggi e ambienti ben tratteggiati, punte polemiche che colpiscono ancora, ma una certa prevedibilità e didascalicità. Cobb è un mafioso perfetto»¹⁶³.

A Sciascia il film pare sia piaciuto. Solo una cosa contestò a Damiani: il fatto che faceva vedere nel film i due detenuti mafiosi, Pizzuco e don Mariano, rinchiusi nella stessa cella mentre il processo era ancora in istruttoria e questo non è ammesso per legge¹⁶⁴.

La pellicola ha guadagnato tre David di Donatello nell'edizione del 1968: miglior produttore, miglior attrice protagonista e miglior attore protagonista. Damiani ottenne una targa d'oro.

3.3. Un caso di coscienza (1970)

Negli anni Settanta diversi cineasti si sono interessati dell'opera di Sciascia, soprattutto grazie alla facilità con cui si riusciva a trasformare i romanzi in immagini.

Un caso di coscienza nasce dalla penna sciasciana verso gli anni Sessanta; è un breve racconto che si trova oggi nella raccolta *Il mare colore del vino* (1973). Le storie sono legate per lo più dalla tematica siciliana, la terra che fa da sfondo alle composizioni narrative. Di alcuni di questi testi, come si è già detto nel capitolo precedente, diversi registi produssero dei film o dei programmi per la televisione.

La pellicola, diretta e sceneggiata da Gianni Grimaldi, è uscita nel 1970. È un giallo insolito, narrato con i toni leggeri, ironici e divertenti della commedia. In esso

Figura 4. Locandina del film: *Un caso di coscienza*



¹⁶³ Cfr. P. Mereghetti, *Il giorno della civetta*, in *Il Mereghetti*, op. cit., p. 1262.

¹⁶⁴ Cfr. S. Gesù, *La mafia: un fenomeno che non capisco più*, in S. Gesù (a cura di), op. cit., p. 151.

l'indagine non porterà ad un omicidio, bensì ad un tradimento, fatto da una moglie anonima, che si cercherà di svelare.

Il regista ha definito il racconto di Sciascia come «Un canovaccio denso di umori e di situazioni» ed è questo che lo ha incuriosito e spinto a fare questo film. Lo stile asciutto dello scrittore siciliano ha concesso libertà di interpretazione tanto che, come afferma la Saponari, sembra esserci tra film e scrittura «uno scarto evidente, una distanza che si nota maggiormente sul piano dell'eleganza narrativa e della raffinatezza formale» (Saponari, 2009, p. 152). Grimaldi non riesce ad affrontare i temi profondi di Sciascia e li rappresenta con semplicità. Di suo l'autore costruisce una trama intrigante e a tratti divertente sul tema dell'adulterio, introducendo una vera e propria indagine: la scoperta della donna colpevole di aver tradito il marito diviene l'ossessione del protagonista e di tanti personaggi maschili che a poco a poco vedono crollare le proprie certezze familiari.

Il cineasta pare essersi fermato alla dimensione ironica della vicenda, la "sua" Sicilia è più caricaturale, diversa da quella lieve di Sciascia (Saponari, 2009, p. 154). Egli mantiene quasi inalterata la struttura del romanzo, ma non è fedele all'atmosfera sciasciana che nasconde l'intento di raccontare complesse dinamiche sociali. Grimaldi sembra affrontare Sciascia sul tema del costume, ma il tutto viene esplicito in maniera banale; il film pare non assumere una posizione chiara di condanna nei confronti della società siciliana, anche se i problemi legati alla sessualità e al perbenismo in Sicilia emergono. La pellicola ha ricevuto duri attacchi dalla Chiesa, diversi critici però l'hanno difesa sottolineando come il regista non volesse realizzare un film di denuncia.

In *Un caso di coscienza* Salvatore Vaccagnino, interpretato da Lando Buzzaca, è un giovane avvocato di un piccolo paese del catanese, Maddà, luogo immaginario. Le riprese sono state effettuate a Zafferana Etnea. Un giorno sul treno, mentre da Roma sta tornando al suo paese, legge su una rivista (nella rubrica di corrispondenza tenuta da un sacerdote) la lettera anonima di una sua concittadina, la quale confessa di aver tradito il marito. Sicuro della fedeltà di sua moglie Rita, Antonella Lualdi, che lui però non ricambia dato che a Roma, città in cui lavora, ha un'amante, Annalisa, alias Dogmar Lassander, l'avvocato convoca i cittadini più rispettabili del paese suscitando in loro il dubbio sulla fedeltà delle loro mogli. Anche lui a un certo punto comincia a dubitare della moglie. In un confronto con Rita per farla confessare, le rivela di avere un'amante che presto lo renderà padre. La moglie sottolinea che loro non hanno figli per causa sua e lo convince che è stata la sua amante ad essergli infedele. Intanto i notabili capiscono

quanto sia difficile individuare l'autrice della lettera e interrompono le indagini. Tutto sembra tornare alla normalità fino a quando un commerciante saluta calorosamente un venditore di agrumi, Elio Zamuto. La moglie del commerciante, convinta che il marito l'avesse scoperta, in preda ad una crisi isterica confessa pubblicamente di essere lei la donna adultera¹⁶⁵.

Lando Buzzaca ha saputo portare nel personaggio dell'avvocato protagonista della pellicola di Grimaldi l'ironia e l'arezza propria delle pagine sciasciane, come anche «quella dose di moralità che solo chi riconosce nella "sicilianitudine" l'autentico sentimento isolano del vivere può cogliere, al di là delle immagini» (Saponari, 2009, p. 156). Nonostante il tentativo di leggerezza di Grimaldi la narrazione sottesa di Sciascia porta a riflettere:

«...da questa Sicilia da burla salta fuori invece un quadro impietoso e drammatico, dove il divertimento ironico diventa autentico sarcasmo, dove il comportamento del siciliano-tipo rispetto ai problemi della convivenza coniugale è messo alla berlina con tale ferocia da farci sentire tutti umiliati»¹⁶⁶.

Il Mereghetti così si esprime su questo film:

«Commedia di costume tratta dall'omonimo racconto di Sciascia, che il regista ha adattato con molta fedeltà. La regia scolastica e qualche ingenua concessione voyeuristica non tolgono forza a un ritratto acido e crudele del perbenismo maschilista siciliano, nel quale l'invidia e l'omertà dominano i comportamenti di tutti. E scoprire che anche le donne sono parte di questo gioco non fa che accentuare la carica satirica del film»¹⁶⁷.

3.4. Cadaveri eccellenti (1976)

Sciascia dopo i primi film tratti dalle sue opere viene etichettato come mafiologo. A lui non piace questo epiteto, pensa che non sia stato capito, poiché le sue opere erano state concepite come atti di coraggio in un'infinita ricerca della verità (Saponari, 2009, p. 93).

Nel 1971 pubblica *Il contesto* ispirato alla vicenda di un uomo accusato di tentato uxoricidio che viene condannato ingiustamente e decide di vendicarsi uccidendo dei giudici. Ma la storia è solo un pretesto; Sciascia vuole raccontare la realtà politica italiana attraversata da tragici eventi.

¹⁶⁵ Cfr. *Un caso di coscienza, Sinopsi*, in S. Gesù, (a cura di), *op. cit.*, p. 220.

¹⁶⁶ Cfr. E. Comuzio, *Un caso di coscienza* in *Cineforum*, n. 92/93 maggio/agosto 1970.

¹⁶⁷ Cfr. P. Mereghetti, *Un caso di coscienza*, in *Il Mereghetti, op. cit.*, pp. 536-537.

«Quanto a *Il contesto* è nato allo stesso modo di *A ciascuno il suo*. Avevo l'intenzione di scrivere un libro, sia sulla situazione politica italiana, sia su quella mondiale, ma il progetto era piuttosto vago e io, tiravo per le lunghe senza realizzarlo davvero. Per divertirmi, mi sono accinto a scrivere un romanzo «poliziesco, cronaca di una desertificazione ideologica e ideale che tuttavia in Italia era solo agli inizi»¹⁶⁸.

Il romanzo spinge a riflettere sulla connivenza tra il potere e la criminalità in un paese immaginario, che tanto somiglia all'Italia. Indaga le finzioni che si nascondono all'interno dei rapporti sociali e politici. La sua ironia si percepisce come amara consapevolezza di una realtà corrotta in cui potere e giustizia sono in perenne contrasto. Avrebbe voluto divertirsi con la stesura di questa opera, ma si è inserita la delusione. Con questo scritto la sinistra ha subito un duro colpo, visto che lui stesso sembrava sposare le idee di questo schieramento che viene messo in crisi. Con *Il contesto* il Collura ci dice che Sciascia «Da scrittore - idolo ... si trasforma in un erudito privo di coscienza politica, un intellettuale che diserta, a cominciare dalle battaglie che vanno combattute nella sua terra di trincea»¹⁶⁹.

Il romanziere siciliano non si omologa alla massa di pensanti e questo portò delle divisioni nella critica tanto che si creò un vero e proprio dibattito. Alcuni lo accusarono di fare facile satira politica; altri intellettuali, invece, seppero comprendere la vocazione civile di Sciascia. All'epoca i suoi discorsi sembravano inaccettabili, oggi sembrano più che mai attuali (Saponari, 2009, pp. 95-96).

Nel 1976 Francesco Rosi, sulla stessa lunghezza d'onda dello scrittore, porta sul grande schermo le problematiche del lavoro sciasciano con un film dal titolo *Cadaveri eccellenti*. Egli riconosceva i propri dubbi e le proprie inquietudini in Sciascia. Così scriveva Rosi:

«Il libro, pubblicato nel '71, era profetico; e profetico fu il film, uscito nel '76, a misurarlo dagli avvenimenti che, ancora oggi, ne attestano la giustezza: quella del legame logico con le cause storiche, sociali e politiche che libro e film ponevano all'origine di tali avvenimenti. Quando Sciascia scrisse il libro e persino quando io feci il film, il terrorismo in Italia era «nero», non si era ancora qualificato anche «rosso»; o meglio non aveva ancora preso l'identità precisa di «partito armato» che doveva assumere a poco a poco in seguito, attraverso i

Figura 5. Locandina del film: *Cadaveri eccellenti*



¹⁶⁸ Cfr. L. Sciascia, (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁹ Cfr. M. Collura, *Il Maestro di Regalpetra*, *op. cit.*, pp. 211-212.

delitti consumati e rivendicati contro magistrati, giornalisti, dirigenti d'impresa, operai, agenti dell'ordine, uomini politici, fino all'episodio più clamoroso di tutti, l'affare Moro. I minimi particolari della loro genesi, precisamente caratterizzati, sfuggivano a tutti, ed anche al libro; ma questo esprimeva ed esprime in stupefacenti anticipazioni i segni dell'interminabile agonia di una certa Italia e l'angoscia della lotta altrettanto interminabile per chi vuole cambiarla, nel rispetto delle regole democratiche, in una Italia diversa: quella della ragione in luogo di quella che nega la ragione. «Affonderemo sempre più senza mai toccare il fondo», come dichiarò un giorno Sciascia, subito dopo l'uscita del film»¹⁷⁰.

Sciascia e Rosi già si erano incontrati, ci ricorda Angela Bianca Saponari. Lo stesso Sciascia si era espresso positivamente in merito al film *Salvatore Giuliano* del regista, che per lo scrittore fu un bellissimo film che ha saputo rappresentare la Sicilia, come già espresso in questa dissertazione nella sezione dedicata alla Sicilia nel cinema. Sciascia si sentiva molto affine a Rosi più che ad ogni altro regista che abbia tratto spunto dalle sue opere per realizzare un film (Saponari, 2009, p. 97).

Rosi in *Cadaveri eccellenti* ha voluto esplicitare fino in fondo le idee di Sciascia. Il luogo immaginario in cui è ambientata la storia nella pellicola è palesemente l'Italia, la Sicilia nella prima parte e Roma nella seconda. Il partito di opposizione è quello comunista. Per il cineasta gli eventi narrati sono concreti, si alternano realtà e finzione, ma emerge chiaramente sempre e comunque la verità.

Film e romanzo sono dissimili nel finale: lo scritto si chiude con la consapevolezza che il potere dilaga senza ideologie; il film, invece, finisce con una battuta, che colpì molto gli intellettuali di sinistra. Il dirigente comunista afferma: «La verità non è sempre rivoluzionaria»¹⁷¹, introdotta da altre parole amare: «Se è necessario scegliere tra verità e rivoluzione, noi scegliamo la rivoluzione»¹⁷². Per Sciascia questo finale diverso rappresentò un colpo di scena (Saponari, 2009, p. 98), lui avrebbe scelto diversamente, del resto scrisse *Il contesto* proprio per omaggiare la verità¹⁷³. Rosi, invece, fu più interessato alla denuncia politica.

Il romanzo si apre con l'assassinio del procuratore Varga, colpito da un'arma da fuoco. Delle indagini viene incaricato l'ispettore Amerigo Rogas. Il film è introdotto da titoli di testa in cui i nomi scorrono su uno sfondo nero dal quale spicca il lembo rosso della veste cardinalizia di una mummia. Questo particolare cromatismo caratterizzerà

¹⁷⁰ Cfr. F. Rosi, *Il mio Sciascia*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 153.

¹⁷¹ Dai dialoghi del film.

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, *op. cit.*, p. 213.

l'intero film, l'atmosfera mortuaria si svela nell'incipit vero e proprio: si scorge un uomo che lentamente si avvicina alla macchina da presa percorrendo il lungo corridoio delle catacombe di Palermo. È il procuratore Varga, interpretato da Charles-Marie Vanel, che si trovava in visita alla cripta del convento dei Cappuccini. Si toglie il cappello e si ha un suo primo piano utile a sottolineare il suo sguardo rugoso simile a quello espresso dalle mummie della cripta, che passano in rassegna in tutta la loro mostruosità. Sono i cadaveri imbalsamati dei cardinali con la bocca spalancata dalle urla, è come se gridassero un dolore primordiale e un terrore che si riflette nello sguardo del giudice (Saponari, 2009, p. 101).

Il *requiem* lascia spazio al silenzio, mentre Varga si allontana in campo lungo. Uscito dalla cripta il giudice fa segno al suo autista di voler andare a piedi, sta per raccogliere un fiore quando viene colpito a morte. È a questo punto che si inserisce la figura dell'ispettore Rogas, interpretato da Lino Ventura, che deve occuparsi del caso. L'uomo inizia ad indagare, si reca al convento dei Cappuccini, qui un frate gli dice che Varga era solito frequentare la cripta. L'ispettore partecipa al funerale del giudice; il rito, tipicamente meridionale, viene fotografato in ogni istante, la polizia probabilmente sta studiando i partecipanti.

Spesso Rosi inserisce immagini di repertorio e foto per enfatizzare il procedimento del film-inchiesta. Autorità e magistrati rendono omaggio a Varga, mentre l'arcivescovo celebrante cita Garcia Lorca per sottolineare le virtù del defunto. All'esterno un presunto mafioso elogia il giudice che ha combattuto la delinquenza e la mafia e condanna il crimine contro l'ordine giudiziario, contemporaneamente un gruppo di giovani dà del mafioso a colui che parla.

Intanto a cento chilometri di distanza viene scoperto un secondo cadavere: è il giudice Sanza, alias Francesco Callari. Rogas chiede l'autorizzazione per spostarsi sul luogo del secondo delitto; il ministro allarmato gli concede di raggiungere il posto dell'omicidio. Sanza faceva gli espropri ad Agrigento, la città viene ripresa con una panoramica da sinistra verso destra che scivola sui palazzi effetto di un'edilizia selvaggia (Saponari, 2009, p. 103). Rogas è consapevole che ci sarà un nuovo omicidio.

Nel romanzo la terza vittima è il giudice Azer, nel film il giudice Calamo, quinta vittima nello scritto sciasciano. Mentre Rogas indaga, Rosi ci fa entrare in un'aula giudiziaria dove vi sono riuniti i magistrati con le loro toghe rosse che difendono la magistratura e danno la colpa al governo se il Paese è nel caos.

Il Presidente della Repubblica ordina che si trovi l'assassino, Rogas deve indagare discretamente, senza alzare polveroni. Indagando l'uomo scopre segreti e illeciti delle vittime. Il capo della polizia critica i metodi di Rogas incolpandolo di perdere tempo con i morti. Dietro questa scena c'è la sfiducia di Rosi e di Sciascia in uno Stato che non usa più la ragione per conoscere e cerca un capro espiatorio della propria inefficienza.

Nel romanzo e nel film Rogas giunge alla conclusione che ci sono tre uomini vittime di un'ingiusta condanna e che uno di questi è l'assassino (Saponari, 2009, p. 104). Va a trovare il primo dei tre e lo trova seduto ai piedi di un monumento. Il dialogo tra i due ripropone le parole del romanzo. Rogas si reca dal secondo uomo, un meccanico che vive da solo in una baracca, ma neanche questa gli pare la pista giusta. Il terzo uomo è il farmacista Cres, bussano alla sua porta, ma nessuno apre. L'ispettore va a cercare un amico dell'uomo, il dottor Maxia, alias Paolo Bonacelli, che una volta tornati al palazzo di Cres apre con le sue chiavi. Entrati vengono accolti dalle note di uno dei tanghi che il farmacista colleziona. Le pareti sono piene di quadri, in uno c'è il ritratto della moglie, che l'aveva fatto condannare con l'aiuto della protezione animali.

A questo punto Rosi inserisce un flashback in cui la donna racconta la sua versione dei fatti. La si vede seduta in tribunale mentre ricorda il giorno in cui aveva, involontariamente, ucciso il suo gatto facendogli mangiare il riso al cioccolato che il marito aveva preparato per lei. Cres fu accusato di tentato uxoricidio, ottenuta la condanna del marito la donna scomparve e ora lui aveva fatto della prigione una ragione di vita: non usciva mai e non parlava né di donne, né di politica.

Nel romanzo il personaggio di Cres è visto pirandellianamente come un uomo senza identità. Non ci sono sue foto, grazie ad elementi forniti dal Moxia si riesce a fare un ritratto che subito appare improbabile. Nel lungometraggio Rogas cerca una foto di Cres negli archivi della polizia, ma anche nella scheda manca la fotografia. L'ispettore allora si reca dal giudice Rasto, Alain Cuny, pure lui coinvolto nel processo Cres con Sanza e Varga, per avere notizie su quel procedimento giudiziario che suscitò diverse polemiche. Rogas mette in guardia Rasto che, ossessionato dall'igiene, si lava ripetutamente le mani ed è proprio mentre compie questo gesto che viene colpito da un'arma da fuoco. Il colpo è stato sparato da un palazzo disabitato. Rosi sceglie di far entrare lo spettatore all'interno delle dinamiche presentate.

Un altro giudice ucciso, i giornalisti pretendono spiegazioni dall'ispettore, che incontra il suo amico Cusano (nel libro Cusan) interpretato da Luigi Pistilli, giornalista comunista che gli prospetta la possibilità che si possa trattare di una questione politica.

Rogas è convinto che la pista del farmacista sia quella giusta e racconta tutto all'amico, ma ormai è l'unico a credere che la verità si trovi lì. Nella pellicola si vedono immagini di repertorio in bianco e nero di giovani in rivolta, mentre fuori campo il Presidente della Repubblica afferma:

«Questi delitti efferati e assurdi sono una rivolta contro l'ordine, l'autorità e la legge... sono il frutto diabolico dell'azione di questi gruppuscoli di giovani esagitati che predicano la violenza come mezzo e come fine, seminando il delirio e infiammando le menti più deboli. È tempo di dire basta...»¹⁷⁴.

Il romanzo e il film a questo punto sono identici.

Intanto viene assassinato un altro magistrato: il procuratore Perro. La polizia ha dei testimoni che affermano, in maniera non molto chiara, di avere visto dei giovani capelloni scappare dopo lo sparo. Vengono sentiti dalla polizia una prostituta dall'accento straniero, un uomo che sembra smentire la donna e un tipografo che ha sentito la donna urlare e l'uomo scappare in bici. Tutti e tre hanno visto una Mercedes bianca, ma non i ragazzi fuggire con essa. Rogas viene invitato dal suo capo ad abbandonare la pista del pazzo furioso. Il ministro della sicurezza chiede all'ispettore di lasciare il caso Cres e di lavorare alla sezione politica, ma nonostante questo l'uomo sceglie di continuare l'indagine non più per lavoro ma per interesse umano. Alla sezione politica scopre le registrazioni dei movimenti politici (soprattutto del segretario del Partito Comunista, nel romanzo Partito Rivoluzionario Internazionale) con telecamere nascoste.

Il regista insiste sulla corruzione della Democrazia Cristiana che spartisce con gli altri partiti le quote degli introiti degli affari nel settore petrolifero. Viene segnalato il direttore di una rivista, Galano, che nel romanzo Rogas incontra a casa di Nocio, che pare per certi versi vicario di Sciascia (Saponari, 2009, pp. 106-107). Nel film l'incontro avverrà nel finale dopo che Rogas avrà incontrato un altro giudice in pericolo: Riches. Va da lui ma non può entrare perché non ha appuntamento, lo fissa per l'indomani. Intanto vede nel cortile del palazzo l'auto del servizio di Stato e la Mercedes bianca. Mentre aspetta l'autobus leggendo gli passa davanti un corteo di macchine con a bordo i comandanti di varie forze armate, fra cui il capo della polizia. Egli negherà a Rogas di avere fatto visita al giudice, ma dopo poco l'ispettore scopre che il capo della polizia ha mentito e che ci sono troppe cose oscure. Capisce di essere pedinato, torna a casa di

¹⁷⁴ Dai dialoghi del film.

Riches, viene accolto nello studio del giudice e i due dialogano sul caso Cres. Il giudice sa che l'ispettore crede nell'innocenza del farmacista. La conversazione è aderente a quella del romanzo e in essa il magistrato sottolinea che l'errore giudiziario non esiste.

Nel libro Rogas esce dall'appartamento di Riches e nell'ascensore vede se stesso riflesso nello specchio. In realtà non è lui, ma un altro uomo a lui somigliante: è Cres, che si sente sicuro a vivere nel palazzo di Riches. Nel film Rogas si trova sulle scale del palazzo quando sente le note di un tango provenire da uno degli appartamenti dentro il quale si sta svolgendo una festa, alla quale partecipano il ministro della sicurezza, il direttore Galano e Nocio. Quest'ultimo è accusato dalla moglie di essere un comunista cattolico borghese e lui non lo nega. L'ispettore si guarda intorno quando nella sua immagine riflessa nello specchio intercetta quella degli altri invitati fra cui quella di un uomo misterioso che lo insospettisce. L'immagine è sfocata così come resta indefinita la figura di Cres. La festa continua, ma Rogas non riesce più ad individuare l'uomo misterioso che pare essersi volatilizzato. Agitato va via, giunto in strada viene inseguito e intimorito da una Mercedes bianca che tenta di investirlo. Sale nel bus ma anche lì viene pedinato. Si reca in un garage sotterraneo e chiede aiuto ad un amico commissario di polizia, interpretato da Renato Salvatori, il quale intercetta i discorsi del capo della polizia e scopre che per lui Rogas ha già capito troppo.

Torna a casa e grazie alle inquadrature di Rosi capiamo che l'ispettore è in ansia, pensieroso, inquieto, vuole trovare un senso in quella storia. Il giorno dopo Rogas incontra Cusano e la loro conversazione viene spiata. Il primo rivela di credere nell'ipotesi del complotto: Cres ha ucciso i giudici e questi continuano ad uccidere gli altri. L'ispettore non vuole una rivoluzione ma dare risonanza alla cosa, così che arrivi in Parlamento. Cusano, dato che lui afferma di avere delle prove, gli consiglia di parlare con il segretario del Partito Comunista, Amar.

Il Presidente Riches è stato ucciso, Rogas decide di parlare con il segretario e i due si incontrano alla Galleria Nazionale. La loro conversazione viene privata del sonoro, il muto dialogo viene interrotto al ralenti, da un colpo di pistola che colpisce l'ispettore, che riesce a prendere la pistola proprio mentre il segretario viene raggiunto a sua volta e si accascia a terra. In piazza si manifesta per la morte di Amar, mentre in televisione viene data la versione della polizia su ciò che era accaduto:

«L'ispettore Rogas che veniva da un incarico molto gravoso svolto in provincia alla ricerca dell'assassino dei giudici, tornato nella capitale ha dato segni di squilibrio, tanto che era stato messo in congedo. Vedeva dappertutto complotti, e si era messo a seguirne gli inesistenti

fili. Forse si era convinto che persino il segretario del Partito Comunista facesse parte di questa immaginaria macchinazione. Lo ha ucciso e si è ucciso»¹⁷⁵.

Anche nel romanzo la notizia della morte dei due uomini viene data dalla televisione. Cusan sa che i due uomini non si trovavano in quel luogo per caso e che ad ucciderli non era stata l'organizzazione dei gruppuscoli, ma ben altra associazione (Saponari, 2009, p. 110). L'amico di Rogas, che conosce la verità, ha paura e scrive un documento sulla morte di Amar e dell'ispettore e lo nasconde tra le pagine del *Don Chisciotte*. Cusan chiede spiegazioni al vicesegretario del Partito Internazionale che gli dice che non si poteva rischiare in quel momento la rivoluzione.

Nel film l'incontro tra Cusano e il dirigente del Partito Comunista, alias Florestano Vancini, avviene in una sala della sezione del partito in cui si vede un quadro: *Funerali di Palmiro Togliatti* (1972) di Renato Guttuso.

Cusano sa che Rogas non era un pazzo e soprattutto che c'era il complotto; quindi non crede alla versione del dirigente, il quale sostiene che nel fare il gioco dei veri assassini si rischierebbe la guerra civile. Non è il caso che la gente conosca la verità: «la verità non è sempre rivoluzionaria»¹⁷⁶.

Romanzo e film condannano la strategia di governo che legittima un potere perseguito e retto dal disprezzo dei cittadini (Saponari, 2009, p. 111). Rosi così afferma:

«Il cittadino è impotente di fronte a forze che lo dominano e sulle quali non può più esercitare un potere di controllo; tuttavia, è a lui e non solo agli specialisti della politica che la democrazia dà l'incarico di vegliare e di partecipare al processo di profonda trasformazione di una società, attraverso gli strumenti della lotta democratica»¹⁷⁷.

Rogas sembra assolvere il ruolo di garante della verità e difensore della giustizia. Sa che il colpevole è Cres, ma i suoi capi lo spingono verso altre piste, portandolo ad indagare sugli ambienti della sinistra per alimentare il complotto ordito da Riches, che per la Saponari rappresenta qui la negazione della ragione come strumento di conoscenza e garante della verità (Saponari, 2009, p. 111). Matteo Collura sostiene:

«C'è il surreale, nero grottesco dello scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt nel delirio filosofico-giuridico del Presidente della Corte Suprema del Contesto: senza un colpevole non è dato scoprire un delitto, non è possibile far trionfare la giustizia. Una giustizia che ad altro non serve che a legittimare se stessa nel segno dell'iniquità. Così

¹⁷⁵ Dai dialoghi del film.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Cfr. F. Rosi, *Il mio Sciascia*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 155.

è in un mondo dove il male è inizio e fine di tutto e ha già invaso lo spazio lasciato vuoto da Dio»¹⁷⁸.

I temi della giustizia e della ricerca della verità sono dominanti nel romanzo ed è evidente anche nel film. Rogas, uomo onesto che vuole giustizia e cerca la verità, cade in trappola e deve decidere se servire lo Stato, mal governato, o dichiarargli guerra; Rogas diviene così alter ego dell'assassino (Saponari, 2009, p. 113). La verità non si palesa: il giallo rimane irrisolto sia nel romanzo, che nel film.

3.4.1 *Lo stile del film*

Il contesto è costruito in modo rigoroso attraverso un gioco ad incastro dal quale emerge la strategia conoscitiva di Sciascia (Saponari, 2009, p. 116). Rosi è riuscito a trasferire sullo schermo in maniera oggettiva la questione metafisica. Nella prima parte del film, quella ambientata in Sicilia, il regista ha trasferito sul piano della realtà quello allusivo e metaforico di Sciascia. Per molti critici questa prima parte è migliore della seconda ambientata a Roma. Il cineasta non ha saputo ben armonizzare la parte narrativa con quella documentaristica; del resto alla sceneggiatura avevano collaborato due personalità diverse: Tonino Guerra, poeta e Lino Jannuzzi, giornalista. Rosi utilizza gli strumenti dell'indagine senza venirne a capo perché è come Rogas: creatore e vittima delle vicende. Il punto di vista del regista non coincide con quello del narratore. La macchina da presa segue azioni e personaggi non descrive l'ambiente, ma configura la propria percezione spazio - temporale in funzione delle azioni. Dunque anche Rosi, come Sciascia e Rogas, è alla ricerca della verità incapace pure lui di trovarla. Egli si sente in contraddizione, utilizza diversi fatti politici ma la sua inchiesta resta senza soluzione. In questo senso molti critici legati alla sinistra condannarono la sfiducia nelle posizioni del Partito Comunista e non accettarono l'accusa mossa a un certo modo di fare politica. Non mancarono comunque recensioni positive. La forza delle immagini carica di senso tutta la vicenda. Il modo particolare di usare la macchina da presa riesce a trasferire il discorso sul piano figurato. Le immagini di repertorio, i foto flash, le videoimmagini degli apparecchi televisivi che introducono la cronaca nella vicenda si affiancano a tecniche cinematografiche che ne traducono il significato (Saponari, 2009, p. 119).

¹⁷⁸ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., p. 214.

Rosi stringe il campo visivo avvicinandosi il più possibile ai volti dei personaggi, trasfigurandoli per rendere più inquietante la loro mostruosità. La cinepresa si sofferma sui primi piani dei personaggi, molto espressivi, tanto che il cast venne definito “intimidatorio”. Il contrasto tra i primi piani e i campi medio-lunghi sottolinea il conflitto tra individuo e ambiente, tra soggettività ed oggettività presente in Rosi. Con il contributo della fotografia in *Technicolor special print* di Pasqualino De Santis, il regista usa il carrello ottico e i teleobiettivi a focale larghissima per rappresentare personaggi schiacciati dal contesto (Saponari, 2009, p. 119).

«Il grandangolo deforma ingegnosamente gli interni, ispeziona le coscienze, esprime le contraddizioni del potere con esiti a volte sobriamente espressionistici, sempre con incatenante rigore»¹⁷⁹.

L’uso dei teleobiettivi, la purezza del colore, il nero dell’appartamento del farmacista, il freddo grigio dell’immenso archivio dove Rogas raccoglie i materiali dell’inchiesta, il bianco della piazza con il monumento ai caduti, i primi piani degli oggetti oltre che dei corpi, tutto è utile a rappresentare l’ambiguità del potere¹⁸⁰. La scena iniziale e quella finale chiudono il film in una struttura circolare, due morti che hanno testimoni silenziosi: le mummie per Varga, le statue per Rogas e Amar. Anche se effettivamente il film si chiude proiettando il quadro di Guttuso.



Figura 6. *Funerali di Palmiro Togliatti* (Guttuso 1972)

Rosi è stato un regista che ha cercato di stimolare lo spettatore sulla realtà politica del suo tempo, Bolzoni così scrisse: «Rosi vuole coinvolgere il pubblico in un malessere, in

¹⁷⁹ Cfr. G. Napoli, *Cadaveri eccellenti*, in *Giornale di Sicilia*, 27/02/1976.

¹⁸⁰ Cfr. F. Di Giammatteo, *Cadaveri eccellenti*, in *Avanti!*, 15/02/1976.

una paura che nascono sempre quando, fra colpevoli e vittime, pare non esistano distinzioni di sorta»¹⁸¹.

Il regista di *Cadaveri eccellenti* interpreta la realtà e ne tramanda il senso ai posteri, allo stesso modo Sciascia aveva cercato di dare luce alla verità rendendo visibili, a chi voleva vederle, le tracce di quella verità (Saponari, 2009, p. 121). Rosi è stato fedele all'idea sottesa al romanzo di Sciascia, che grande stima aveva del regista e del suo lavoro. Scrive infatti:

«Il film di Rosi di verità sulle istituzioni ne dice molte. Direi che è un mosaico di verità tratte dalla cronaca di questi ultimi anni. Di verità su quel groviglio di non verità che è diventata l'Italia»¹⁸².

Il Morandini scrive:

«*Cadaveri eccellenti* è un viaggio attraverso i mostri e le mostruosità del potere. Fin dal muto incontro di Charles Vanel con gli scheletri della chiesa dei Cappuccini di Palermo, si sprigiona dalle immagini un odore di putrefazione, il misterioso e tremendo “odor de la muerte”. Lo si coglie nelle rigorose facce di notabili e generali, nei riti religiosi e civili, nei “tic” nervosi di Alain Cuny e nel paesaggio: quello delle assolate piazze vuote e della speculazione edilizia nel profondo sud, quello tecnologicamente rilucente degli uffici della capitale. Lo si avverte nell'ombroso appartamento deserto del farmacista, percorso da un tango di Astor Piazzolla, nelle fotografie ritagliate, ...»¹⁸³.

Così viene descritto nel Mereghetti:

«Tratto da Il contesto di Leonardo Sciascia, il film usa tutto il materiale di cronaca degli anni Settanta – attentati, strategie terroristiche, depistaggi – e lo rielabora in un giallo dalla trama serrata e angosciosa. Ma il discorso sulla “mostruosità” del potere non riesce a trasformarsi in una vigorosa denuncia e finisce per dare un'immagine astratta e metafisica delle aberrazioni che vuole combattere»¹⁸⁴.

Il lungometraggio nel 1976 vinse due David di Donatello, come miglior film e miglior regia.

¹⁸¹ Cfr. Bolzoni *Cadaveri eccellenti*, in *Avvenire*, 21/02/1976.

¹⁸² Cfr. L. Sciascia, *Questo non è un racconto*, op. cit., p. 38

¹⁸³ Cfr. M. Morandini, *Cadaveri eccellenti*, in *Il Tempo* 22/02/1976

¹⁸⁴ Cfr. P. Mereghetti, *Cadaveri eccellenti*, in *Il Mereghetti*, op. cit., p. 468

3.5. Todo modo (1976)

Il quarto romanzo di Sciascia chiude la serie iniziata con *Il giorno della civetta*. La stesura di questa opera fu lunga e complessa. L'origine si deve, anche in questo caso, a un'esperienza vissuta in prima persona dall'autore nel 1970.

In occasione dell'assegnazione del premio Vitaliano Brancati lo scrittore si trovò con la famiglia nell'albergo Emmaus, a Zafferana Etnea, gestito dai salesiani. Lì ebbe modo di osservare alcuni democristiani che si dedicavano a degli esercizi spirituali e alla recita quotidiana del Rosario. Due anni dopo, durante un soggiorno in Toscana, a Chianti, vide un quadro che riproduceva il dipinto di Rutilio Manetti¹⁸⁵, conservato nella Chiesa di sant'Agostino a Siena, che raffigura *La tentazione di sant'Antonio Abate* (1620). Il demone, in maniera silente, sta tentando il santo.

Figura 7. Locandina del film: *Todo modo*



Figura 8. *La tentazione di sant'Antonio Abate* (Manetti 1620)

Ciò che impressionò maggiormente lo scrittore fu che il diavolo venisse raffigurato con gli occhiali, come se con quelli potesse vedere più chiaramente la verità. Con quelle lenti, sostiene la Saponari, Sciascia metterà a fuoco gli eventi drammatici italiani: uomini scaltri che dall'alto del loro potere gestiscono un paese ormai vittima dell'ingiustizia e del malaffare (Saponari, 2009, p. 122).

¹⁸⁵ Pittore seicentesco che operò a Siena.

Matteo Collura, a questo proposito, afferma che Sciascia recupera la tesi de *Il contesto* e con *Todo modo* «mette a punto la sua idea di politica come delitto e mostra quella che per lui sarà la fine del partito che ai valori cristiani dichiara di ispirarsi»¹⁸⁶.

Il libro fu scritto in polemica con la Chiesa, ma in difesa di un cristianesimo ostaggio di uomini avidi e cinici. A ben guardare però si comprende che quella di Sciascia è semplicemente la visione laica di un intellettuale che vuole comprendere il motivo della perdita di tanti valori e di diverse certezze, causata da una errata gestione governativa a livello sia temporale che spirituale.

In Todo modo a metà del romanzo si compie un omicidio: viene ucciso l'onorevole Michelozzi. I sospetti ricadono su don Gaetano fino a quando ci saranno altri due delitti, che causeranno la morte dell'avvocato Voltrano e dello stesso don Gaetano. L'assassino è anonimo e l'omicidio senza movente. Intanto il pittore, dopo aver contribuito brillantemente alle indagini a fianco del procuratore e del commissario, confesserà l'ultimo omicidio, ma non verrà creduto. Non si riesce ad individuare l'assassino e il motivo del delitto. Lo scrittore mette nel romanzo tanti riferimenti e indizi che conducono alla colpevolezza del pittore, ma non sono ben delineati. Solo chi conosce il linguaggio sciasciano può capire, in maniera immediata, frasi sospese lasciate comprendere a chi conosce i giochi narrativi di Sciascia. La soluzione del caso appare nitida al pittore, ma non viene rivelata al lettore.

Si possono notare delle ellissi narrative che fanno intendere che qualcosa sia accaduto, anche se il lettore non ne viene a conoscenza; ad esempio, quando il pittore fa una verifica nel bosco, di cui non si conosce l'esito, forse è il momento in cui scopre la colpevolezza di don Gaetano. Oppure quando il pittore ritorna tardi all'eremo, ma non viene detto dove sia stato, probabilmente ad uccidere don Gaetano (Saponari, 2009, p. 125). È il lettore che può fare congetture e riempire gli spazi narrativi con la mente. In questo senso assume rilievo il fatto che l'assassino, il pittore, è colui che racconta la storia. Per la prima volta Sciascia scrive un poliziesco usando la prima persona. Nell'assassino c'è un po' Sciascia e un po' il pittore, che per passione scrive romanzi gialli.

Numerosi sono i dialoghi presenti nel romanzo. Il dibattito tra don Gaetano e il pittore è manifestazione di una diversa visione del mondo, due distinte ideologie che scontrandosi hanno determinato le dinamiche evolutive della civiltà. I due uomini sono

¹⁸⁶ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., p. 223.

rappresentati come colti, l'uomo di chiesa supera in scetticismo il laico pittore fino al rovesciamento dei ruoli. Il cattolico mostra il suo pragmatismo e il non credente esprime una certa inquietudine religiosa (Saponari, 2009, p. 126). Sconvolge don Gaetano con le sue considerazioni sulla Chiesa. Per lui Dio c'è, dunque tutto è concesso: il male, il terrore e la distruzione necessari in questo mondo perché lo Stato è assente, dato che c'è Dio. Don Gaetano, quindi, non segue la regola di Dio, ma di satana. Il pittore guarda il quadro di Manetti e don Gaetano indossando le stesse lenti diventa copia della copia, mentre il pittore diviene l'alter ego del prete.

Nella vicenda più volte ricorre il numero tre, che fa pensare alla Trinità: tre sono i giorni trascorsi nell'eremo, tre sono i disegni realizzati dal pittore (un nudo per il procuratore, un Cristo per don Gaetano e il luogo del delitto per cercare una soluzione), tre sono i morti e tre gli inquirenti, se consideriamo il pittore insieme al procuratore e al commissario (Saponari, 2009, p. 129).

Il romanzo è ricco di riferimenti allo spettacolo grazie alla formula ideologica della narrazione che tende alla teatralità. Lo scritto si chiude con un delitto privo di motivazione. La Saponari afferma che mentre ne *Il contesto* Rogas aveva dovuto inventarsi un colpevole finendo per assomigliarvi, in *Todo modo* l'assassino non viene neanche cercato. Gli investigatori rinunciano alla loro funzione, sono inadatti, svogliati: il procuratore interromperà l'inchiesta e il commissario andrà in pensione.

Nella primavera del 1976, due anni dopo l'uscita del romanzo, Elio Petri porta sugli schermi *Todo modo*. È il secondo film che questo regista trae dalla penna sciasciana eppure le due pellicole sono molto diverse, sia nello stile che anche nel loro approccio al romanzo. Questa volta Petri usa il lavoro di Sciascia solo come spunto. Dopo anni da *A ciascuno il suo* il regista si è affermato come cineasta di impegno politico per aver realizzato tre film incentrati sul tema della corruzione della società italiana¹⁸⁷.

Petri ha voluto realizzare il "suo" *Todo modo* vicino alla struttura ripartita in gironi infernali e nell'impianto costruito sull'indagine inquisitoria. Per lui era importante fare un film con scopo politico per far riflettere sul partito democristiano, che intendeva danneggiare, perché lo riteneva artefice del degrado della vita sociale e politica italiana. Elimina il dualismo pittore – don Gaetano e punta l'attenzione sulla

¹⁸⁷ I tre film sono: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), *La classe operaia va in Paradiso* (1971) e *La proprietà non è più un furto* (1973). Pellicole che mostrano come Petri sia attento alle questioni della vita democratica italiana degli anni Settanta.

complicità tra la chiesa e il partito cattolico, che ha condotto il paese in un abisso culturale e politico (Saponari, 2009, p. 131).

«Presi così la decisione, un po' crudele, di sopprimere il personaggio-guida dell'artista laico, e di sostituirlo con quello d'un uomo politico democristiano che fosse al tempo stesso il più riconoscibile e il più emblematico tra tutti quelli esistenti. Sicché venne fuori un nuovo personaggio-guida, quello di M., nel quale si rispecchiavano la personalità ed i comportamenti di Aldo Moro. [...] Egli s'era assunto il compito insostenibile di mediare tra l'anima utopica e quella affaristica del suo partito, di mediare tra il suo partito e i partiti della sinistra, tra poveri e ricchi, tra sfruttati e sfruttatori, e la croce della mediazione gli pesava addosso sempre più, e pareva poterlo schiacciare da un momento all'altro»¹⁸⁸.

Dunque viene eliminato il ruolo del pittore ed inserito un nuovo protagonista che si pone come antagonista-sosia di don Gaetano: questo personaggio riproduce nei gesti e nell'aspetto fisico Aldo Moro ed è interpretato da Gian Maria Volonté.

Petri fu bersaglio di molte e dure critiche: a destra il film venne considerato scellerato, a centro le polemiche nate apparvero di pessimo gusto, a sinistra venne maggiormente criticato per aver strumentalizzato la figura di Moro. Non veniva accettato il suo pessimismo e la sua totale mancanza di speranza.

Molti critici sono intervenuti sul rapporto film – romanzo. Tra le altre ricordiamo le posizioni assunte dal cattolico Gian Luigi Rondi che vide il film come «*qualunquista, classista e razzista*»¹⁸⁹ e Lino Micciché che sosteneva l'inefficacia politica del film, che per lui non raggiunge il suo obiettivo. Quindi il film alla sua uscita parve non offrire contributi riflessivi alla politica. Il cineasta ha potuto avvalersi del sostegno di Sciascia che, dopo aver preso le dovute distanze dal film, ne giustificò le ragioni alla luce di un diverso modo di utilizzare l'arte come strumento di conoscenza. A tal proposito ci informa il regista:

«Sciascia, tuttavia, nel pieno della polemica che il film suscitò alla sua uscita, in piena campagna elettorale, difese *Todo modo* film, evocando il processo politico che Pasolini avrebbe voluto intentare alla democrazia cristiana. E lo fece, Sciascia, nonostante tutte le manipolazioni e le forzature cui avevo costretto il testo e la sua «sensuosità». Di questo devo ancora ringraziarlo: ma soprattutto del suo magistero»¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Cfr. E. Petri, *Brevi considerazioni a proposito di Leonardo Sciascia*, in S. Gesù (a cura di) *op. cit.*, p. 85.

¹⁸⁹ Cfr. G. L. Rondi, *Todo modo*, in *Il Tempo*, 01/05/1976.

¹⁹⁰ Cfr. E. Petri, *Brevi considerazioni a proposito di Leonardo Sciascia*, in S. Gesù (a cura di) *op. cit.*, p. 85.

Il romanziere legittima i lavori di Rosi e Petri perché per lui scopo dell'arte è sempre e comunque la ricerca della verità. Ciò che lo lascia perplesso sono i toni drammatici e allarmanti con cui i due registi leggono la realtà, senza più ironia, senza la sua leggerezza. Lo scrittore s'interroga sul peso che i film hanno avuto rispetto ai romanzi. Per lui la gente ha fuso libro e film dimenticando che nel suo testo non si parli di Aldo Moro.

Un'immagine coincide nel film e nel romanzo: la scena del rosario in cui i partecipanti agli esercizi passeggiano avanti e indietro in un delirante rituale che presagisce la morte (Saponari, 2009, p. 135). Molta suggestione esercitò in lui questa scena, infatti così afferma:

«Questa teatralissima scena mi parve, alla prima lettura di *Todo modo*, come una tremenda metafora, perfino pietosa, del potere democristiano, esercitato dai suoi uomini come coatti entro un oscuro e ossessivo labirinto»¹⁹¹.

E riferendosi alla ripetitività degli esercizi ignaziani attraverso i quali più ci si vuole innalzare e più si affonda nella colpa, afferma:

«Quest'idea zolforosa e sarcastica era il «brio» del libro di Sciascia. Ma io credo di aver forzato la mano dello scrittore, costruendo *Todo modo* esattamente come se fosse un esercizio spirituale, anche nell'inchiesta poliziesca assimilata negli esercizi, seguendo, per quanto m'era possibile, la scansione ignaziana. E ammetto di avergli forzato la mano una seconda volta, quando ho cercato di rendere tutto politicamente chiaro, comprensibile, senza possibilità di equivoci»¹⁹².

Petri dà un volto al potere di cui parlava Sciascia e lì dove il romanzo si chiudeva sull'impossibilità di trovare una soluzione, qui c'è la condanna e la pena sembra inferta in un clima che non lascia scampo. Il regista fa un implacabile atto di accusa contro il degrado e la scelleratezza di un potere politico da sopprimere ad ogni costo (Saponari, 2009, p. 137).

La pellicola venne alla luce solo dopo due anni dal romanzo, anni difficili e travagliati per l'Italia che vide il fallimento del centro-destra di Andreotti e l'avvento di Moro, con il quale la Democrazia Cristiana rinacque. Nel film don Gaetano rappresenta la Chiesa trionfante e il potere spirituale che attraverso trame e alleanze rafforza il suo dominio temporale. Il personaggio che per primo raggiunge l'eremo di Zafer, in cui si stanno svolgendo gli esercizi spirituali guidati da don Gaetano, non è il pittore, bensì

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁹² *Idem*

M., il Presidente. Il film si apre con una didascalia che spiega cosa sono gli esercizi spirituali ideati nel 1500 da Sant'Ignazio di Loyola, approvati dalla chiesa nel 1548 e utilizzati per la formazione di uomini politici. Una soggettiva dall'interno di un'automobile mostra le strade e la gente che sosta presso i centri della Croce Rossa, creati perché la popolazione si vaccini contro un'epidemia che si stava diffondendo nel paese. Coloro che si trovano nell'eremo dovranno stare in isolamento. Nell'auto c'è il Presidente M., con un rosario tra le mani.

Come nel romanzo, il film si articola in tre giornate. Alla vigilia della prima, il Presidente giunge all'eremo. È il primo ospite ad essere arrivato e si dirige subito nella cappella che ricorda la cripta dei Cappuccini di Palermo. Mentre M. pratica la preghiera ignaziana con respiro profondo e diaframmatico, giunge don Gaetano, interpretato da Marcello Mastroianni. Subito il Presidente chiarisce lo scopo dei suoi esercizi, ovvero il fatto che si sentisse ad un bivio e racconta di essere affetto da un cancro dove la tentazione è stata più forte, volendosi riferire al delirio di onnipotenza, il peccato più grave, sublimato dalla gestione del potere (Saponari, 2009, p. 139).

La macchina da presa si sposta da don Gaetano, che indossa gli occhiali, al quadro dietro di lui, in cui il diavolo porta la stessa lente del prete. Dopo aver fatto perquisire la stanza per paura che ci potessero essere microspie nascoste, il Presidente osserva l'arrivo degli altri ospiti sullo schermo televisivo. I primi arrivati si ritrovano in refettorio, dove M. e il sacerdote continuano il loro dialogo. A un certo punto don Gaetano dichiara di essere un prete cattivo: «Il trionfo della chiesa nei secoli è dovuto ai preti cattivi. La loro malvagità serve a confermare e a esaltare la santità»¹⁹³. Il colloquio è interrotto dalle accuse che gli onorevoli si scambiano tra di loro e il Presidente manifesta la sua paura di non riuscire più a controllarli. Ritiratosi nella sua camera, il politico viene raggiunto dalla moglie Giacinta, alias Mariangela Melato, unico personaggio femminile nel lungometraggio. In lei si sintetizzano le cinque donne del romanzo, amanti degli uomini di potere, a cui don Gaetano concede la libertà di peccare perché più peccano e più si avvicinano alla chiesa. Nel film i coniugi non portano mai a termine il rapporto sessuale, vivono di surrogati dell'amore. Mentre pregano insieme arriva l'onorevole Voltrano, Ciccio Ingrassia, fedelissimo alla sua causa fino all'autoflagellazione. Egli vuole ritornare a governare il partito e mentre implora il Presidente lo minaccia mostrandogli dei negativi che rivelano i suoi segreti.

¹⁹³ Dai dialoghi del film.

Prima giornata. Intanto che il Presidente si informa delle vittime dell'epidemia, iniziano i lavori: attraverso i monitor i collaboratori di don Gaetano accolgono i centotre ospiti, tra cui ci sono ministri, sottosegretari, onorevoli, senatori, magistrati ecc. La prima messa viene celebrata inizialmente dal cardinale, poi da don Gaetano che comunica che sono state rubate delle ostie consacrate. Questo furto e le allusioni alla fame e al digiuno, richiamano all'ingordigia legata alle entrate determinate dal potere e dagli affari. Il Presidente interrompe la discussione accesi in refettorio con un discorso con il quale cerca di ricucire le lacerazioni che ci sono tra i vari gruppi partitici. Rammenta i trent'anni in cui hanno guidato il paese, anni in cui hanno cercato di conciliare fede religiosa e pratica politica, imprese pubblica e privata, destra e sinistra, ricchi e poveri, prezzi e salari. Ora: «Sono necessari nuovi orientamenti, ammettere il fallimento. La prima riconciliazione deve avvenire tra noi per poter essere creduti»¹⁹⁴. Tornati in stanza devono meditare sul peccato. M. chiede aiuto alla moglie; il peccato¹⁹⁵ fa zoppicare, deviare dalla strada maestra. Tornato in cappella ascolta don Gaetano che parla del peccato e di restituire il mal tolto, così da ottenere la salvezza. Un gruppo di napoletani abbandona l'eremo.

Frattanto giunge Sua Eccellenza, Michel Piccoli, che turba la coscienza dei presenti. In privato Sua Eccellenza e don Gaetano si incontrano e si scambiano qualcosa, ma lo spettatore non vedrà di cosa si tratta. Discutono e poi raggiungono il Presidente e gli altri uomini per parlare di affari. Voltrano, nonostante si sia flagellato per aver rubato, viene cacciato. Di nuovo in camera M. racconta alla moglie, mentre lei gli fa il bagno, che sarà ancora mediatore. Gli altri hanno ammesso la loro inferiorità e fissandosi allo specchio parla di mutamento di strategie per realizzare un disegno più vasto (Saponari, 2009, p. 141). Il gruppo viene convocato in una sala, tutti insieme formano un quadrato e iniziano a recitare il *Rosario* andando freneticamente avanti e indietro, tanto che alcuni inciampano (peccare-zoppicare). Pure il Presidente ha male ai piedi e zoppica, don Gaetano porta gli occhiali. Per Petri rappresentano entrambi un'estensione del male. Il tutto si svolge fino a quando un uomo cade a terra, è l'onorevole Michelozzi, colpito da un colpo di pistola. Tutte le porte vengono bloccate e si perquisisce il cuoco, alias Tino Scotti che, come nel romanzo, assiste per diletto agli esercizi spirituali.

¹⁹⁴ Dai dialoghi del film.

¹⁹⁵ Peccato dal latino *peccus*, derivato da *pes-pedis*, significa difetto del piede.

Secondo giorno. Giunti nell'eremo il procuratore Scalambri, interpretato da Renato Salvatori ed il commissario, alias Cesare Galli, che si occupano del caso, assistono alla meditazione sull'Inferno. Dopo chiedono che venga ricomposto il quadrato del Rosario: nessuno ricorda più come e dove si trovassero. Tornato in stanza il Presidente scopre che Voltrano ha cercato di violentare Giacinta. La stanza è in disordine, ovunque ci sono negativi, c'è anche una lettera che contiene segreti irrilabili che l'uomo porta a don Gaetano perché la custodisca. Chiede la confessione e racconta dei suoi sogni in cui si vede prendere decisioni ma non agire, come se fosse impotente in attesa che tutto si compia. Viene ritrovato il corpo di Voltrano avvolto in un sacco. Dicono che sia stata l'epidemia, ma in realtà è stato ucciso. Il procuratore interroga ad uno ad uno tutti gli ospiti chiedendo loro di considerarla una confessione: «Fate conto che non sia un'inchiesta, ma la continuazione degli esercizi spirituali»¹⁹⁶. È come se gli assassini fossero necessari per continuare gli esercizi (Saponari, 2009, p. 142). È uno schema quello di Petri utile ad accentuare il fatto che quello di cui si stanno occupando è un caso impossibile. Lo spettatore si accorge di essere finito dentro un labirinto ed è invitato alla visione di immagini mostruose: gli ospiti temono per la loro incolumità e gli spettatori sono costretti ad uno spettacolo doloroso, rappresentativo di una politica inadeguata e confusa. Mentre il Presidente viene vestito da prete dalle suore (ora è davvero l'alter ego di don Gaetano), in un'altra stanza una corrente del partito informa, telefonicamente, un tizio dall'accento aretino degli ultimi avvenimenti. Costui comunica ai presenti che il partito è sicuro della loro innocenza e che non devono temere nulla, ma gli ordina di rimanere nell'eremo. Gli ospiti sono preoccupati, credono di essere stati abbandonati e quando si apprestano a lasciare la stanza trovano l'ennesimo cadavere. Don Gaetano interrompe la meditazione sulla Croce e va nella stanza dove sotto il letto scopre il corpo del Presidente Fido, morto prima ancora di Michelozzi. Il prete comunica agli ospiti che il verificarsi di tutte quelle avversità è segno che gli esercizi stanno andando bene. Don Gaetano cerca M. nella sua camera, vi trova Giacinta che vuole essere confessata. La donna desidera per il marito la gloria, lo vede a capo della nazione. Si sente per lui come una madre e quindi non può fare l'amore con suo figlio. Questo è il suo peccato ed è anche il motivo per cui i due non hanno rapporti sessuali, ma solo desideri passionali senza conclusione, come in politica. In silenzio le rivela qualcosa che riguarda gli assassini, ma queste verità allo spettatore

¹⁹⁶ Dai dialoghi del film.

non vengono rivelate. Dopo la confessione di Giacinta l'ecclesiastico torna in cappella ed invita tutti a confessarsi. Il procuratore chiede a don Gaetano il motivo per cui non collabori con la polizia e difenda i suoi amici. Il sacerdote risponde spiegando che non sono suoi amici ma lui li ama perché affrettano l'inevitabile caduta. Il sacerdote non crede che ci sia ancora uno Stato, quindi non può essere d'aiuto nelle indagini perché le cose stanno andando come devono andare. Un altro cadavere viene trovato in cappella. Intanto il procuratore viene condotto bendato nella cripta dove c'è il Presidente con il cadavere di Capra Porfiri. L'uomo indica al procuratore la strada da seguire nelle indagini; sostiene di aver individuato la pista giusta leggendo nelle sigle delle società o degli enti gestiti dai convenuti la frase guida degli esercizi spirituali (Saponari, 2009. p. 143). Il Presidente rivela a don Gaetano il percorso seguito dalla morte. In aspro dialogo il chierico accusa il politico di cinismo e lo avverte di stare attento. I due poteri ancora una volta si oppongono. Recuperata la lettera di Voltrano il Presidente chiede a tutti i partecipanti di dirgli le sigle degli enti da loro controllati. Si scoprono così diversi intrecci che palesano il fatto che tutti siano in pericolo. Inizia una discussione interrotta dalla scoperta sul monitor del corpo di don Gaetano nella cripta, con accanto una pistola. Nella sua camera vengono trovati abiti borghesi, quadri d'autore, vini pregiati, soldi e documenti di affari. Per il procuratore il caso è risolto il sacerdote, avendo commesso diverse e grandi truffe, si è tolto la vita.

Terzo giorno. Mentre prega nella sua stanza il Presidente viene portato via. Giacinta gli sussurra di sapere tutto. È giunto il momento di lasciare l'eremo, fuori c'è la disinfezione, i morti per la pandemia sono cinquantotto. M. vede delle carte sparse a terra, le segue e portano alla macchina del procuratore Scalambri, morto ammazzato. Ma non è l'unico corpo: c'è pure il cadavere del giovane di Rovigo, anche lui ospite dell'eremo. Dopo di lui il professore con dei nastri magnetici in bocca, poi il ministro degli Interni ricoperto da sacchi di immondizia. Su tutti i corpi ci sono le fotografie delle vittime. Continuando a seguire le carte vede una montagna di corpi nudi. Poi la sua foto, fa un cenno all'autista che capisce che può ucciderlo. Prega per l'ultima volta con respiro profondo. Uscito dal campo l'autista spara, poi in campo lungo si allontana.

«Come il giallo sciasciano, anche il film non prevede e tanto meno pretende un colpevole chiaramente identificato perché tutti, compresi i rappresentanti della giustizia che conducono senza convinzione la ricerca della verità, lo possono essere»¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Cfr. R. Castelli, *Todo «Moro»: i pince-nez dell'Onorevole*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 101.

Gian Maria Volonté ancora una volta in questa pellicola, come in tutte le altre trasposizioni dei romanzi sciasciani, ha dimostrato di essere l'interprete perfetto per i lavori di Sciascia (Saponari, 2009, p. 145). In *Todo modo* non è mai chiamato per nome, interpreta la maschera del politico. Entrò così tanto nel personaggio da risultare imbarazzante per Petri e anche per Sciascia. La Saponari così afferma:

«Volonté, sempre di tre quarti rispetto all'obiettivo della macchina da presa, come per sottrarvisi, si muove con la schiena china, le mani tremanti, la voce rotta nella supplica, rendendo perfettamente le caratteristiche movenze di Aldo Moro, ma in più manifestando lo stato febbrile di un malato di potere che non è più Moro, ma bensì un'intera classe dirigente» (Saponari, 2009, p. 146).

Elio Petri ha saputo cogliere la capacità di Volonté di usare la macchina da presa per amplificare emozioni:

«Volonté rivelò delle qualità mimiche e mimetiche straordinarie, al punto che da allora è divenuto il divertito e persuasivo interprete sciasciano per antonomasia, evanescente e pirandelliano volto sulla maschera, per i registi che con Sciascia si sono cimentati, come il solo Ivan Mosjoukine-Mattia Pascal lo era stato per Marcel L'Herbier e Luigi Pirandello»¹⁹⁸.

Il regista come in *A ciascuno il suo* ha condotto alla morte il suo personaggio, facendogli attraversare l'inferno, in una rappresentazione unica di dolore e penitenza. Il Presidente desidera senza limiti, desidera la commistione tra politica e teologia, dunque desidera l'onnipotenza che assume diverse forme (Saponari, 2009, p. 147).

3.5.1. *Lo stile del film*

In *Todo modo* lo stile registico è lontano da quello del primo film di Petri. In primis poiché la situazione politico-sociale italiana era cambiata e fu inevitabile per lui affrontare certi temi e denunciare le ingiustizie sociali. E poi per l'argomento trattato che in *Todo modo* ha toccato problematiche universali e questioni morali. In questa pellicola Petri fa leva su vari registri espressivi: la metafora, la caricatura, la psicoanalisi, il risvolto religioso e il giallo (Bini, 1976). Lo stile comico-grottesco rende oggi questo film rappresentativo di un'epoca storica.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 98.

La critica, come già accennato, ha visto nella sua posizione punti di forza, ma anche di debolezza. Lorenzo Quaglietti considera *Todo modo* «un film d'intervento»¹⁹⁹; Rondi parla, invece, di approssimazione e rozzezza della spettacolarità di Petri:

«I caratteri si confondono, i personaggi non arrivano neanche a rango di maschere, i ritmi sono lenti, insistiti, tediosi e il dramma-commedia non tarda a dissolversi in un clima di pagliacciata che lascia addirittura sbalorditi vedere avallato da un autore come Petri...»²⁰⁰.

Giovanni Grazzini si esprime sul *Corriere della Sera* attestando:

«Il talento registico di Petri ha frequenti occasioni di esprimersi, in scene di squisita limpidezza figurativa e nell'evocazione di un clima tutto tessuto di ricatti e sospetti (le telecamere, le microspie, i nastri registratori), impregnato di funebre presenze e astratti furori. Le bianche statue di gesso che tagliano il vuoto degli spazi scenici, l'asettica purezza di certi corridoi, i lucidi specchi delle sale, sono una delle invenzioni più belle del film [...] come è bella l'idea di collocare il de profundis della Dc nei sotterranei di un albergo-convento costruito nelle catacombe, tanto stilizzato nella modernissima architettura quanto è contorto e velenoso l'animo di suoi ospiti»²⁰¹.

Importante il contributo dello scenografo Dante Ferretti. L'albergo è rappresentato come un luogo buio e tetro, a volte illuminato con delle luci artificiali e molto colorate: il viola e il blu delle luci assieme al rosso dei tappeti su cui camminano questi individui si stagliano nel buio insieme al bianco delle statue che rappresentano le figure della Passione (Cristo, Maria addolorata, il centurione), la rappresentazione si ferma prima di chiarire la cause dell'angosce degli uomini di potere. Il giallo resta irrisolto, destinato a protrarsi in un futuro inafferrabile (Saponari, 2009, pp. 149-150). *Todo modo* si può considerare una messa in scena che oscilla tra sacro e profano. Dissimile dallo stile velato sciasciano il tema di Petri si fa acceso, aggressivo, egli vuole urlare il proprio disagio generazionale, la sfiducia in un cambiamento che sembra sempre più utopico.

Sciascia si esprime su questo film scrivendo:

«...ha una cupezza biblica cattolica; è l'apocalisse della DC perché, in effetti, potremmo anche dirlo in termini religiosi, la DC ha peccato contro lo spirito»²⁰².

E a Ottavio Rossani comunica:

«Se il film fa così male, come accade anche con i miei libri, è segno che la realtà è stata tratteggiata bene: non siamo di fronte a

¹⁹⁹ Cfr. L. Quaglietti, *Todo modo*, in *Cinemasessanta*, a. XVI, n. 109, maggio-giugno 1976

²⁰⁰ Cfr. G. L. Rondi, *Todo modo*, in *Il Tempo*, 01/05/1976

²⁰¹ Cfr. G. Grazzini, *Todo modo*, in *Corriere della Sera*, 04/05/1976.

²⁰² Cfr. L. Sciascia, *Todo modo*, in *La Repubblica*, 5/05/1976

fantascienza quando si raccontano episodi che riguardano la deformazione del potere, ma siamo di fronte ad ipotesi verosimili, quindi è naturale che colpiscano nel segno. La verità è anche sgradita, almeno quasi sempre. Sia *Cadaveri Eccellenti* che *Todo Modo* riecheggiano lo spirito mordace e critico del libro»²⁰³.

Da Fabrizio Catalano apprendiamo che:

«A lui però il film non piacque. Andò a vederlo al cinema con un giornalista, che intendeva registrare le sue impressioni, e la cosa fu molto imbarazzante»²⁰⁴,

probabilmente per l'identificazione del personaggio con Aldo Moro.

Il film ha un cast tecnico e artistico di spessore: Dante Ferretti con le sue scenografie surreali favorisce il clima auspicato dal regista; Ennio Morricone ha realizzato una musica martellante degna dei migliori thriller; Luigi Kuveler con la sua fotografia opprimente al neon e poi gli attori Volontè, Mastroianni, Ciccio Ingrassia, la Melato ecc.

Nel Mereghetti leggiamo:

«Tratto dall'omonimo racconto di Leonardo Sciascia (sceneggiato dal regista), il film trasforma la «contemplazione del processo di autoestinzione dell'ideologia cattolica raccontata dal romanziere nella descrizione dell'autodistruzione politica della classe dirigente democristiana» [Volpi]. Costruito come una commedia grottesca che sconfinava nel simbolico e nel fantastico, il film rimane però vittima del suo stesso virulento pessimismo lasciando alla fine l'impressione di un'opera inutilmente apocalittica e narrativamente squinternata. Solita grande performance mimetica di Volonté, somigliantissimo ad Aldo Moro. Per la violenza delle accuse determinò una levata di scudi da parte della critica cattolica. Musiche di Ennio Morricone»²⁰⁵.

La pellicola nel 1976 vinse il Nastro d'Argento per il miglior attore non protagonista, Ciccio Ingrassia; il Globo d'oro per la miglior attrice a Mariangela Melato e per il miglior attore a Marcello Mastroianni. Inoltre hanno avuto anche la Grolla d'oro sempre la Melato e Mastroianni.

3.6. Una vita venduta (1976)

Nel primo capitolo si è già parlato di questo lavoro e dell'interesse di Sciascia per la Spagna, per il suo popolo, la sua storia e la sua dimensione culturale. Di ciò se ne ha testimonianza in diverse sue opere, per esempio ne *Le parrocchie di Regalpetra* (1956),

²⁰³ Cfr. O. Rossani, *Intervista a Leonardo Sciascia*, in *Playboy*, Agosto 1976.

²⁰⁴ Cfr. F. Catalano, V. Aronica, *Sciascia e il cinema*, op. cit., p. 105.

²⁰⁵ Cfr. P. Mereghetti, *Todo Modo*, in *Il Mereghetti*, op. cit., p. 2978.

nonché nel volume *Ore di Spagna* (1988), che raccoglie diverse riflessioni dell'autore scritte in occasione dei suoi viaggi nella penisola iberica. Profondamente convinto del legame e delle comuni origini della Spagna e della Sicilia nel 1961 scrive l'*antinomio*. Una parola di derivazione araba che per Sciascia si può interpretare in modi diversi e suggestivi che l'hanno spinto ad intitolare così il racconto.

Antinomio a Racalmuto è il grisou (miscela di gas che si forma naturalmente nelle miniere di carbone che a contatto con l'aria esplose facilmente), gli zolfatari anticamente lo lavoravano e a volte ne morivano. Esso viene usato nella composizione della polvere da sparo e dei caratteri tipografici e anticamente anche in quella dei cosmetici:

«Strano destino quello di questo elemento chimico che entra nella composizione della polvere da sparo: e sembra che l'antinomio accenda la guerra; che serve a produrre caratteri tipografici: l'antinomio genera letteratura; che riesce a realizzare cosmetici: è l'antinomio che concepisce il belletto, l'artificio» (Saponari, 2009, p. 159).

Sciascia è suggestionato dall'episodio dello scontro, a Guadalajara, di un reparto di italiani antifascisti con uno di italiani fascisti. Così racconta a Marcelle Padovani:

«Lo stesso episodio mi era stato raccontato da un avvocato che l'aveva vissuto personalmente, e che era stato un volontario fascista della guerra di Spagna. Un volontario vero, convinto (quando io l'ho conosciuto era democristiano): l'opposto dei poveri contadini e lavoratori delle zolfare che si arruolavano per denaro, per non morire di fame»²⁰⁶.

Ne *L'antinomio* racconta il dramma di quella guerra attraverso il punto di vista di uno zolfatario che si arruola e decide di partire per la Spagna per paura della fame e della miniera, dove il padre era morto a causa dello scoppio dell'antinomio. Per lui era meglio morire fucilato piuttosto che ardere nelle viscere della terra (Saponari, 2009, p. 160). Un diritto concesso da Mussolini ai disoccupati che scopriranno che dovranno combattere contro spagnoli poveri.

Il racconto, narrato in prima persona e al passato, si svolge in tre stagioni. Si apre d'estate con il passaggio da Malaga a Guadalajara; dell'autunno descrive il fronte

Figura 9. Locandina del film:
Una vita venduta



²⁰⁶ Cfr. L. Sciascia (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 69.

d'Aragona e dell'inverno riferisce l'abbandono delle trincee e il passaggio a Teruel. Il protagonista incontra un altro siciliano, un legionario disincantato e scaltro: Ventura, che rappresenta l'essenza della guerra in cui a combattere ci sono solo uomini che accettano di giocare la propria vita. Unico valore di Ventura è la dignità umana, lui si dichiara contrario alla fucilazione.

Il lungometraggio *Una vita venduta*, girato nel 1976 da Aldo Florio, si apre con una fucilazione. Sotto il fragore delle bombe i soldati si aggirano tra le macerie di Malaga. Un carrello mostra i primi piani dei rivoluzionari che stanno per essere colpiti a morte, in controcampo gli spettatori delle fucilazioni, tra cui una vecchia signora che con un binocolo di madreperla, guarda l'esecuzione, la morte. Vengono rappresentati gli stessi episodi del racconto, salvo alcune eccezioni come il brano della prostituta e ne vengono introdotti altri, tra cui quello dedicato al rivoluzionario Miguel. Lo zolfaro, che per Sciascia non ha nome, per Florio necessita di un'identità. Nel film il giovane soldato si chiama Michele ed è interpretato da Gerardo Amato; Ventura invece è impersonato da Enrico Maria Salerno.

Le campagne italiane si confondono con quelle spagnole. Anche nella pellicola viene delineato il legame con la Sicilia attraverso dei flash back che riportano il protagonista indietro nel tempo alla sua vita passata. Le immagini della memoria emergono con forza fino a quando dagli altoparlanti i soldati vengono incitati a divenire rivoluzionari. Si intona un canto mesto che solo le bombe possono interrompere. L'inno dei lavoratori fa ricordare a Michele suo padre: era stato socialista, lo aveva portato sin da bambino ai comizi di piazza e sarebbe stato dalla parte della Repubblica. Comincia a capire di essere dalla parte sbagliata; anche se in realtà tutti erano colpevoli borghesi e comunisti (Saponari 2009, p. 163). Pure i contadini siciliani sarebbero stati dalla parte della Repubblica, che in Spagna aveva diviso le terre ai contadini che le coltivavano anche in guerra. Attraverso un binocolo Michele guarda un contadino e sogna di poter fare il padrone, un giorno, in Sicilia. Ventura richiama Michele alla realtà dicendogli: «Sei un fesso perché invece di sparare contro i galantuomini di casa tua, spari contro di lui, per farti la terra tua»²⁰⁷.

La guerra di Spagna è per Sciascia una guerra di parole che sembrano determinare i fatti. Parole scritte sui muri, i titoli di testo scorrono sulle frasi dei rivoluzionari sui palazzi bombardati, parole cantate e urlate. Nella guerra spagnola tutti combatterono

²⁰⁷ Dai dialoghi del film.

contro tutti. Fu la battaglia dei confronti ideologici, delle sperimentazioni militari. Fu il banco di prova della Seconda Guerra Mondiale. Nella battaglia di Guadalajara gli italiani in camicia rossa delle brigate internazionali si batterono contro gli italiani in camicia nera delle legioni mussoliniane. Torna a casa il protagonista di Sciascia, dopo aver perso in battaglia una mano e avendo compreso l'ingiustizia di quella guerra. Farà il bidello in una scuola. Non così nel film dove Michele, che si rifiuta di sparare a tre ribelli traditi, viene accusato di sovversione e fucilato proprio da Ventura, lui che aveva sostenuto che non ci fosse dignità nel fucilare. La guerra toglie tutto: l'onore, la dignità e spinge l'uomo ad agire contro la propria volontà se non si vuole perdere la vita. *L'antinomio* è un racconto per immagini (Saponari, 2009, p.165). Dunque, mentre Michele, nel corso della guerra ha aperto gli occhi e recupera un po' di coscienza, Luigi passa all'opportunismo vigliacco e cinico. Castorina sostiene che Michele assume, per Florio, valore di simbolo, perché «...incarna l'uomo che non può in nessun modo essere privato dal pensare, dal conoscere e dal valutare e questi tre elementi sono la base della libertà e della democrazia»²⁰⁸.

Il lungometraggio, sceneggiato da Bruno di Geronimo e Fulvio Cicca Palli, ebbe un percorso anche nel titolo: si passò da *L'antinomio* a *Cara al sol*, che riprende l'inno falangista (che in spagnolo significa "faccia al sole") il quale sintetizzava meglio il contenuto del film. Alla fine gli venne imposto il titolo definitivo: *Una vita venduta*.

Fabrizio Catalano, chiamato ad esprimersi su questa pellicola, utilizza parole positive:

«*Una vita venduta* non è affatto un cattivo film e - per quel che vale la mia opinione - è, tra le pellicole tratte dalle opere di Sciascia, una delle migliori e forse la più sincera. Il prodotto ha sicuramente dei limiti, ma non nasce da un calcolo, da una convenienza, da un'ansia di riconoscimento politico o sociale. Non sono certo che per gli altri film derivati da libri di mio nonno si possa affermare la stessa cosa»²⁰⁹.

La critica è stata tutto sommato benevola con questo film, i più trovarono più adatto il titolo *Cara al sol*; Grazzini, infatti, scrive sul *Corriere della Sera*:

«(...) è un film diligente e decoroso, realizzato con buon mestiere e onesto rispetto della storia. Non soltanto perché non nasconde che anche da parte degli antifascisti furono compiute stragi vergognose (soprattutto nei confronti di gente di chiesa), perché rievoca con cura l'ambiente, i comportamenti, il linguaggio, e sebbene girato in Italia (Puglia e Tarquinia) rende credibili i luoghi. (...) La sceneggiatura

²⁰⁸ Cfr. S. R. Castorina, *Una vita venduta*, in *Lavoro Italiano*, n. 17, 15/09/1976

²⁰⁹ Cfr. F. Catalano - V. Aronica, *Sciascia e il Cinema*, op. cit., p. 120

lascia un po' a desiderare, perché in certi momenti le figure dei protagonisti sembrano riflettere vecchi modelli del cinema psicologico di guerra, e la regia riecheggia talvolta gli esempi del western. [...] L'interpretazione è di buon livello. Enrico Maria Salerno, nei panni di Ventura, conferma le qualità che sempre dimostra quando è alle prese con tipi nevrotici all'americana, ma anche il giovane Gerardo Amato (fratello di Michele Placido) all'esordio nel cinema dopo prove teatrali e televisive, si rivela attore duttile e sensibile. La sua sofferenza di ingenuo è spesso la nostra»²¹⁰.

Meno benevolo Luigi Bini:

«La povertà di vigore e di originalità della sceneggiatura (...) e la maldestra fragilità di mestiere del regista mutilano il film d'impatto (se non di correttezza) spettacolare. Le scene di combattimento, i momenti di vita militare, le frasi dell'amicizia virile tra i due protagonisti spesso si afflosciano in un'inverosimile mediocrità narrativa. Le occasioni di analisi politica (incontro di Luigi e Michele in pattuglia con gli italiani rossi, i messaggi delle formazioni comuniste alle camicie nere, il conflitto della squadra di volontari con i requetes) vengono bruciate dal ricorso alla soluzione melodrammatica»²¹¹.

Nel Mereghetti leggiamo:

«Tratto dalla novella *L'antinomio* di Leonardo Sciascia, un film civile e dolente sulla guerra di Spagna vista dalla parte dei fascisti (ma senza nascondere i massacri avvenuti anche dall'altra parte): tuttavia il contrasto tra i due protagonisti finisce per essere schematico e apertamente didascalico, e la recitazione di Salerno non sempre sa evitare un'inutile enfasi»²¹².

L'unico riconoscimento ottenuto dal film è stato assegnato ad Aldo Florio, che nel 1977 ricevette il Lacino d'oro per il miglior regista.

3.7. Grand Hotel des Palmes (1978)

Nel 1978, ispirandosi liberamente al libro *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), Memé Perlini realizza *Grand Hotel des Palmes*. Il film, girato in due puntate per la Rai, fu poi proiettato al Festival di Cannes, per sparire in seguito dalla circolazione. Ciò è spiegabile probabilmente perché questo regista ha sempre realizzato opere anticonvenzionali e spesso non accettate dal pubblico borghese (Saponari, 2009, p. 166). Egli ama molto e conosce lo scrittore Raymond Roussel, la cui morte è stata caratterizzata da eventi stravaganti e per questo affascinanti. Fu trovato morto il 14

²¹⁰ Cfr. G. Grazzini, *Una vita venduta*, in *Corriere della Sera*, 28/08/1976

²¹¹ Cfr. L. Bini, (a cura di) *Attualità Cinematografiche*, Milano, Edizioni Lettere 1976.

²¹² Cfr. P. Mereghetti, *Una vita venduta*, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 3265.

luglio 1933 nella stanza 224 del Grand Hotel des Palmes di Palermo. Con lui c'era l'autista e una donna, Charlotte Fredez, forse messa accanto a lui per allontanare il sospetto di omosessualità. Il caso venne subito chiuso come incidente, confermato dalla donna.

Perlini viene ispirato dal lavoro di Sciascia che, sulla base dei verbali della polizia e delle testimonianze di chi ha assistito al fatto, ricostruisce gli eventi sollevando dubbi sui referti. Lo scrittore siciliano esclude che si sia suicidato: è un altro “giallo senza soluzione”. Segue le indicazioni dello scrittore, racconta le vicende dall'infanzia all'incontro con Marcel Duchamp e il critico Michel Leiris, interpretato da Giuseppe Bertolucci. Elimina Palermo in nome di un'Italia immaginaria e leva anche i particolari relativi alla morte di Roussel. Non c'è l'hotel dove alloggiava, ma solo uno spazio aperto e chiuso nello stesso tempo, dove si svolgono le azioni della vita e della morte dello scrittore francese.

Il cineasta fa del protagonista l'emblema dell'intellettuale dall'esistenza interiore deformata, simbolo di un mondo che si sta dissolvendo (Saponari, 2009, p. 167). Roussel è raccontato in maniera irritante. Lo stile adottato da Perlini richiama il surrealismo cinematografico e quello delle arti figurative, con numerose citazioni di film noti e di riferimenti iconografici. Egli va alla ricerca della soluzione formale più adeguata alla ricostruzione del personaggio, che avviene in un labirinto dal quale non occorre uscire. Il regista vuole rappresentare la dimensione esistenziale piuttosto che analizzare le circostanze della morte (Saponari, 2009, p. 167). In questo senso il film si distanzia dalle intenzioni di Sciascia. A quest'ultimo non interessa la personalità di Roussel, ma le dinamiche socio culturali che hanno contribuito a rendere la sua vita e quindi la sua morte un enigma. Se lo scrittore si avventura nel disagio del francese per cercare un senso al suo tragico destino, attraverso la luce della ragione, il regista spegne quella luce: molta parte del film è girata al buio, egli insegue il disordine di un sogno. Anche se non è fedele allo spirito dell'opera, il regista ha saputo ricostruire l'atmosfera mortuaria e patologica, disturbata e disturbante che anche Sciascia ricavò dall'analisi dei documenti giudiziari. Il romanziere non disprezzò la pellicola di Perlini, anzi in maniera divertita appoggiò l'impresa del regista:

«Bravo, sei stato sfacciato, mi disse. Quelli del cinema hanno sempre avuto paura di me. Voleva dire che erano stati troppo rispettosi, avevano seguito i suoi testi con reverenza eccessiva»²¹³.

Il film utilizza un tempo veloce, quasi teatrale, con molteplici angolazioni dall'alto. Gli interni e gli esterni si confondono e si sovrappongono (Mele, 1978). Il tema della morte, alternato con quello della nascita, rappresenta il motivo conduttore del film.

Moravia affida alle pagine de *L'Espresso* la sua opinione in merito a questa pellicola e scrive:

«Il singolare pregio del film di Perlini sta nell'aver creato un rapporto, diciamo così, omologo tra Roussel e la Sicilia; cioè tra un'alienazione individuale ed esistenziale ed un'alienazione sociale e storica. La prima illumina la seconda e questa illumina la prima»²¹⁴.

Nel dizionario del Mereghetti così viene descritto questo film:

«Per il suo esordio come regista cinematografico Memè Perlini si ispira al romanzo *Atti relativi alla morte* di Raymond Roussel di Leonardo Sciascia – che sceneggia insieme a Nicola Garrone – per riproporre sullo schermo il meccanismo fantasioso e surreale di immagini in libertà che fecero dello scrittore francese uno dei precursori del *nouveau roman* (...). Ne esce un film di difficile lettura anche se a tratti affascinante, ma che non sembra capace di liberarsi dalle – datate – ossessioni sull'intellettuale borghese destinato all'autodistruzione. In colonna sonora, composizioni originali di Meredith Monk. Prodotto dalla Rai all'interno di un gruppo di film sperimentali»²¹⁵.

3.8. Porte aperte (1990)

Sciascia torna al romanzo nel 1987 con *Porte aperte*, un libretto profondo sulla pena di morte. Come altre volte, lo scrittore racconta un fatto realmente accaduto, rivolgendosi al passato così da poter riflettere nel presente. La vicenda narra di un giudice di Racalmuto²¹⁶ che nel 1937 si trovò a negare la pena capitale a un triplice omicida reo confesso, andando contro le leggi fasciste che l'avevano ripristinata nel 1926 e a danno

²¹³ Cfr. R. Memè in L. Tornabuoni, *Grand Hotel des Palmes*, in Catalogo «Retrospectiva su Memè Perlini», Palazzo delle espressioni, Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, 29 Aprile-2 Maggio 1992

²¹⁴ Cfr. A. Moravia, *Grand Hotel des Palmes*, in *L'Espresso*, n. 4, 28/01/1979

²¹⁵ Cfr. P. Mereghetti, *Grand Hotel des Palmes*, in *Il Mereghetti*, op. cit., p. 1329

²¹⁶ Il Catalano ci informa: «Il giudice, realmente esistito, si chiamava Salvatore Petrone. Era nato nel 1887 e, nonostante la differenza d'età, si incontrava con Sciascia. Petrone nel processo a un tale Ferrigno, che molto somiglia a quello di Scalia narrato nel film, riuscì a dimostrare che i tre omicidi erano in realtà elementi di un unico disegno criminoso, evitando anche se temporaneamente la condanna a morte dell'imputato». Cfr. F. Catalano – V. Aronica (a cura di), *Sciascia e il cinema*, op. cit., p. 131.

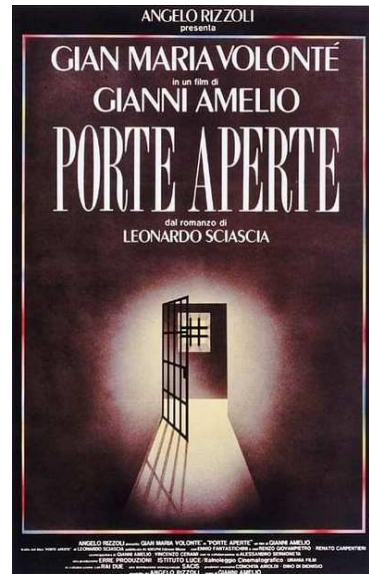
Figura 10. Locandina del film: **Porte aperte**

della sua carriera (Saponari, 2009, p. 189). I reati commessi dal pluriomicida rientravano nella schiera dei crimini per cui il regime pretendeva la fucilazione.

Sciascia scrive quest'opera proprio nell'anno del Referendum che si doveva pronunciare sulle responsabilità civili dei giudici. Lo scrittore, pur se analizza i fatti, mai si distacca dagli avvenimenti drammatici che ha vissuto. Col passare degli anni e la malattia ha affrontato ancora più dolorosamente la consapevolezza di vedere la morte come un'ossessione sociale e individuale. Le sue riflessioni contenute nel romanzo costituiscono una meditazione (Saponari, 2009, p. 190).

Il giudice sciasciano è un uomo in rivolta come tanti suoi personaggi. Intravede nella posizione dell'imputato il suo non volersi assoggettare al potere. Sciascia nel romanzo lo chiama "piccolo giudice", egli ha fede nella giustizia in quanto espressione del diritto, in cui anche Sciascia credeva. Per lui solo attraverso la ragione si può distinguere ciò che è giusto da ciò che non lo è. Il piccolo giudice sa che la difesa della vita e di un'esistenza dignitosa sono l'unico modo per essere nella verità. Per Sciascia il solo luogo in cui è possibile essere nella verità è la letteratura (Saponari, 2009, p. 191). Il piccolo giudice nella biblioteca del giurato di campagna arriva alla consapevolezza di sé facendo un ritratto di se stesso che coincide con quello di Sciascia. Racconta e si racconta attraverso due piani diversi della narrazione: quello della memoria storica e quello della memoria privata.

Il titolo del romanzo rimanda alla propaganda che il regime faceva alla propria capacità di far rispettare l'ordine e di proteggere i cittadini dalla criminalità. Grazie ai propri meriti il fascismo assicurava una tale tranquillità da poter dormire la notte con le porte aperte. Ma la difesa della sicurezza ad ogni costo non sembra al piccolo giudice la soluzione ai problemi del regime, per cui preferisce dormire con la porta ben chiusa (Saponari, 2009, p. 192). Ma nell'ironia sciasciana le porte aperte sono anche altre. Sono quelle del socialismo, del suicidio, unica via di scampo per un assassino che sa cosa lo aspetta; sono quelle del giornalismo che racconta solo verità parziali, sono le porte aperte dell'amicizia. Ma sono anche porte aperte alla riflessione per chi le sa attraversare (Saponari, 2009, p. 193).



Angelo Rizzoli scopre il piccolo romanzo e decide di farne un film, affidando la sceneggiatura a Furio Scarpelli e la regia a Gianni Amelio. Quest'ultimo però non va d'accordo con Scarpelli e quindi lo script viene affidato a Vincenzo Cerami.

Amelio e Sciascia si incontrarono, così il regista descrive le emozioni provate quel giorno:

«Ho incontrato Sciascia una volta sola [...] e non abbiamo parlato del mio lavoro come regista di *Porte aperte* [...]. C'era un pudore preciso, essenziale in Sciascia: ho avvertito che con il suo schivo silenzio voleva lasciarmi libero, non pormi alcun condizionamento come autore [...]. Quell'incontro con lui nella sua casa mi ha lasciato per tutto il tempo della lavorazione una sensazione di calore, di fiducia»²¹⁷.

Amelio recupera diverse idee del romanzo: la prima è la tolleranza. Per lui *Porte aperte* ci vuole comunicare che «In qualunque tipo di società o di clima politico, la paura di quello che può accadere può portare a rimedi maggiori del male» (Saponari, 2009, p. 194). La seconda idea ricavata riguarda l'azione di chi vuole rinunciare ai valori della giustizia, che per Sciascia è quella morale, quella che necessita della ragione e che conduce alla verità. Il romanzo quindi offre ad Amelio vari punti di riflessione che può con libertà trasformare in immagini. Resta fedele agli ideali sciasciani ma inventa una storia nuova. Questo espediente avvicina le due opere, ne è un esempio la scena del pranzo al ristorante in cui si parla della pena di morte e nella quale Amelio oggettivizza le parole di Sciascia. Ci sono comunque nel lungometraggio delle differenze con il romanzo ed è in base a questo che i critici hanno accusato Amelio di infedeltà all'opera sciasciana. Il primo elemento che li distanzia consiste nel lavoro di Amelio sugli spazi vuoti lasciati da Sciascia e sulla fisicità dei personaggi. Inoltre il regista vuole dare maggiore forza alla figura del piccolo giudice e per questo motivo ne delinea un profilo esistenziale (Saponari, 2009, p. 195).

Il cineasta piuttosto che sul tema della pena di morte indaga sulla personale indignazione e sulla reazione emotiva del giudice, infatti il film si stringe sul caso di coscienza di un uomo chiamato a condannare un altro uomo. Inoltre Amelio contrappone il giudice al condannato, che nel romanzo non si confrontano. Nel lungometraggio i due si incontrano durante la perizia psichiatrica. Questo fu un momento critico per il regista, poiché Volontè non voleva girare quella scena. Giudice e assassino sono uno di fronte all'altro con il magistrato che, grazie ai controcampi,

²¹⁷ Cfr. G. Grassi, *In un film la piovra del potere vista da Sciascia*, intervista a Gianni Amelio, in *Corriere della Sera*, 12/01/1990.

guarda il condannato da dietro le sbarre. Così facendo Amelio vuole sottolineare la lacerazione intima di entrambi i personaggi, tutti e due rivolti contro il sistema. Il giudice vuole salvargli la vita; il condannato, fascista militante, a suo modo crede nella giustizia e vuole essere giustiziato. Ambedue stanno nella ragione. Questa contrapposizione tra i due personaggi non toglie nulla al messaggio che regista e romanziere condividono.

Il film alla sua uscita fu presentato davanti a duecento giovani che non conoscevano né Sciascia né i film tratti dai suoi romanzi e che per lo più sostenevano l'efficacia della pena di morte. Per Amelio quei giovani rappresentavano un tragico sogno di porte aperte (Saponari, 2009, p. 197).

La pellicola si apre con la sequenza dei tre omicidi compiuti dal ragioniere Tommaso Scalia, interpretato da Ennio Fantastichini. La scena è introdotta dal primo piano di una baionetta affilata, stretta nelle mani dell'assassino. Scalia, in un'espressione di feroce concentrazione, ha gli occhi luciferini di chi è condannato alla dannazione. L'uomo percorre le vie della città, giunge in una piazza ed entra nell'atrio di un vecchio palazzo, sede della *Confederazione Professionisti e Artisti*. Percorre i corridoi, poi scompare dietro la porta di una stanza, mentre in primo piano troneggia un busto marmoreo di Mussolini. Il passaggio attraverso più porte introduce sin da subito la metafora della porta, della chiusura. Nella stanza c'è l'avvocato Spadafora, alias Tuccio Musumeci, Presidente della Confederazione, che ha da poco licenziato Scalia che aveva falsificato il bilancio. I due discutono e segue l'omicidio che lo spettatore non vede. Lo si scopre grazie ad una macchia di sangue attorno al corpo di Spadafora, che è riverso su un mucchio di fogli che, messi insieme, compongono la cartina geografica della Sicilia. Ripulita l'arma, Scalia ripercorre il corridoio e raggiunge il suo ex ufficio, dove ora c'è colui che lo ha sostituito. Dopo un dialogo falsamente cordiale, i due si chiudono nell'ufficio. L'omicidio è raccontato fuori campo attraverso le ombre che si vedono dietro il vetro opaco della porta chiusa. Scalia lascia il palazzo e raggiunge sua moglie che lo aspetta seccata in macchina. Si dirigono verso la campagna, durante il tragitto la donna inizia una discussione che costringe Scalia a fermare la macchina. Dopo averla strattonata brutalmente, prima la violenta e poi la uccide con un colpo di pistola, mentre la camera si allontana come a voler prendere le distanze da tanta atrocità.

Amelio mostra i delitti che Sciascia non racconta, ma sempre fino ad un certo punto. Decide di non palesare la violenza di accennarla senza forzare l'interpretazione, lasciando comunque nello spettatore un solco profondo (Saponari, 2009, p. 198).

Scalia torna a casa e ripone la pistola. Ad aspettarlo c'è suo figlio (questo personaggio non c'è nel romanzo), dopo averlo abbracciato si sdraia sul letto, sembra morto. La macchina da presa segue il bambino che si dirige verso la porta, poiché hanno bussato. Le immagini passano a Scalia che percorre i corridoi del tribunale, stretto da due carabinieri che lo accompagnano nell'aula del processo. Il ragioniere decide di confessare i suoi crimini. Si professa fascista, dopo essere stato costretto a sottomettersi al potere dei suoi capi ha deciso di vendicarsi dei torti subiti, consapevole che lo aspettasse il plotone di esecuzione. Non teme la pena perché per lui è giusta.

Amelio nelle sequenze successive trasferisce la sua riflessione sul piano dell'umanità e della giustizia, in questo è molto vicino a Sciascia. La scena si sposta nello studio del Presidente Sanna, alias Renzo Giovampietro. Il giudice di questo processo, Vito Di Francesco, interpretato da Gian Maria Volontè, discute con lui le direttive del Ministro di Grazia e Giustizia che vuole la pena capitale. Il giudice mostra la sua preoccupazione riguardo le procedure da usare in un processo di cui tutti danno per scontato l'esito. Il dialogo tra i due magistrati apre il romanzo di Sciascia, qui il vedere una foto di Matteotti introduce una riflessione filosofica e morale che nel film avviene nel finale.

Di Francesco e la figlioletta rientrano in casa, la bambina gli racconta una favola in cui i buoni sono belli e i cattivi sono brutti. Il giudice nella sua stanza continua a pensare al processo. L'indomani Scalia viene ascoltato mentre il magistrato cerca di ricostruire i fatti. Fa delle deduzioni che non piacciono all'imputato e nemmeno alle persone che seguono il processo. Egli vuole chiedere la perizia psichiatrica, cosa che non ha fatto la difesa. Per l'opinione pubblica il giudice vuole sminuire i crimini commessi da Scalia. Solo un giudice popolare, Consolo, ovvero Renato Carpenteri nel film, bocchia la richiesta della perizia. Di Francesco va al cimitero a far visita alla moglie e trova suo padre, il panettiere don Michele. L'intera famiglia si riunisce per il pranzo a casa di questi. Tutti chiedono dell'esito del processo, soprattutto se ci sarà la fucilazione in cui sperano. La macchina da presa scruta i volti dei presenti, ognuno di loro ha un'opinione sull'atteggiamento del giudice di cui non condivide i principi. L'uomo resta impassibile e silenzioso a capotavola senza capire le idee di chi lo circonda.

Giunto il giorno della perizia il giudice raggiunge l'imputato nell'infermeria del carcere. I due sembrano sfidarsi, è come se capissero le ragioni dell'altro, ma restano aggrappati ai propri principi. La perizia pare dimostrare che Scalia abbia compiuto gli omicidi nel pieno delle sue facoltà mentali. In un Caffè invece si incontrano il giudice e

Consolo, il contadino che riesce a prevedere in anticipo gli sviluppi del processo. Scalia ora viene visto come un mostro, il giurato sa che Di Francesco è un giudice diverso dagli altri, ha idee pericolose. In tribunale si susseguono le testimonianze che evidenziano l'alto livello di corruzione presente nella Confederazione. Il popolo chiede al giudice di attenersi ai crimini di Scalia e di non indagare sui personaggi eccellenti della città. La camera coglie le reazioni dell'imputato dietro le sbarre della cella. Scalia vuole la condanna è infastidito dalla probabilità di una pena diversa da quella capitale. Di Francesco non ascolta le proteste della gente che assiste al processo. Va via e incontra la sua vecchia maestra alla quale promette di andare a farle visita. Il giudice va a trovare il figlio di Scalia, il bambino viene inquadrato faccia a muro mentre con una posata graffia l'intonaco. Non mangia, non parla e mostra atteggiamenti violenti. Cerca di parlargli, ma inutilmente. Amelio introduce ora una nenia molto dolce che contraddice la crudeltà di questa infanzia e che emoziona lo spettatore. Il giudice va via e viene inquadrato mentre fa visita alla vecchia maestra. Lì incontra la vedova Spadafora che chiede al giudice di risolvere le questioni delicate fuori dal tribunale. Scandalizzato il giudice non vuole ascoltarla. Mentre lascia le due donne pensa che l'autista della signora potrebbe essere un possibile testimone. Difatti viene chiamato a testimoniare, prima si mostra reticente, poi decide di raccontare quello che sa e rivela che la moglie di Scalia era l'amante di Spadafora e che i due spesso si incontravano a casa dell'altra vittima, il ragioniere Speciale.

A pranzo con Sanna e un rappresentante del ministero, il giudice dimostra che i delitti sono collegati e dettati da un solo movente, quello passionale, che fa cadere la premeditazione per cui non ci può essere la pena di morte. Il magistrato afferma, con Sciascia: «La pena di morte? Non è materia di giurisprudenza, ma di politica. Serve a chi ci governa non ai cittadini»²¹⁸. Ma gli altri due non sono d'accordo, per loro per questo caso ci vuole una pena esemplare, una condanna che garantisca la sicurezza per cui alla gente sia consentito di andare a dormire con le porte aperte. «Io la porta di casa me la chiudo sempre»²¹⁹ afferma il giudice.

Si inserisce ora una scena luminosa che contrasta con gli ambienti interni cupi: il giudice sonnecchia al sole sulla terrazza di uno stabilimento balneare, mentre la figlia guarda le barche di giovani pescatori che rientrano. È il momento della rivelazione. Il magistrato si sveglia e cerca la bambina; non la vede, preoccupato la chiama e poi la

²¹⁸ Dai dialoghi del film.

²¹⁹ Idem.

scorge in lontananza con qualcosa in mano. Un uomo, Consolo, le si è avvicinato e le ha lasciato in mano un libro per il padre: si tratta delle opere di Dostoevskij.

Nel romanzo ciò che consente al magistrato di scoprire la verità è un'immagine religiosa, nel film è un libro. Leggendo le pagine dello scrittore russo comprende che c'è ancora qualcuno che crede nei valori alti dell'umanità (Saponari, 2009, p. 202).

«Gianni Amelio pone la «salvezza», la chiave della vita, della sacralità della vita sempre innocente di fronte all'arbitrio della «sentenza» umana, proprio in un libro di Dostoevskij»²²⁰.

La seconda testimonianza dell'autista ribalta il corso del processo. L'uomo ammette la relazione tra la moglie di Scalia e l'avvocato Spadafora, ma dice che era costretta dal marito a subire questo rapporto in cambio di favori. A questo punto è impossibile negare la premeditazione. Tutto il suo disegno di combattere una legge ingiusta con le scappatoie legali diviene impossibile (Saponari, 2009, p. 202). Sconfitto si copre gli occhi con le mani, mentre Scalia vittorioso afferma: «*Ora mi dovete ammazzare!*»²²¹. Una camionetta militare attraversa all'alba la città. Una panoramica mostra Scalia nella sua cella immerso in un sonno profondo, contemporaneamente si vede il giudice che si prepara un caffè mentre sfoglia il Dostoevskij. In camera di consiglio il Presidente chiede di passare velocemente alla votazione, ma Consolo chiedendo la parola afferma:

«Scusate signor Presidente, scusate signor giudice, gli articoli 61 e gli altri, che non mi ricordo, dicono una cosa chiara: che l'imputato deve essere condannato alla fucilazione, anche la gente lo dice: «Ammazzatelo, se lo merita!». Però una cosa è parlare così, al caffè, per strada, senza pensarci e altra cosa è affermare con nome e cognome la sentenza. Ognuno di noi ha un fucile in mano. Io non voglio sparare se gli altri spareranno. Io voglio sapere se io sparero'. E per saperlo tutta la vostra conoscenza delle leggi non mi basta. La mia vita è troppo differente dalla vostra. Perciò perdonatemi, signor Presidente, ma non è vero che abbiamo poco da discutere; dobbiamo ancora incominciare»²²².

Scalia viene inquadrato con la faccia rivolta al muro, sembra una fucilazione, ma invece la macchina si gira e ne rivela il volto, mentre una voce nascosta gli comunica che è stato condannato all'ergastolo. Si allontana, si siede su una panchina, estrae un pezzo di pane dalla tasca e lo mangia: il pane rappresenta la metafora della vita (Saponari, 2009, p.203).

²²⁰ Cfr. B. Roberti, *Le porte giuste*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 119

²²¹ Dai dialoghi del film.

²²² Idem.

Qui che si inserisce la seconda sequenza luminosa del film: il giudice è con Consolo, parlano e la conversazione ruota attorno alla lettura di Dostoevskij. Accompagnato dalla figlia raggiunge il casale del giurato. Ha deciso di fargli un'improvvisata, si ritrova ad un matrimonio, Consolo felice lo fa accomodare al tavolo degli sposi. C'è gioia, spensieratezza e il giudice viene accolto con molto calore. Il contadino lo porta nella vecchia biblioteca che contiene settemila volumi, il magistrato rimane incantato da quella vista, vuole restituire il Dostoevskij ma Consolo vuole che lo tenga. I due iniziano a discutere della pena capitale. Passeggiano tra i campi e leggono le pagine de *L'idiota* in cui viene raccontato il momento dell'esecuzione. Consolo al processo ha usato le parole del libro. Per ora l'imputato è salvo anche se la sentenza è stata impugnata e si dice che verrà condannato.

Nel frattempo Di Francesco è stato trasferito in una pretura di montagna. Non si preoccupa per la sua carriera, ma per la lotta che hanno fatto e di cui non ne resterà traccia. Consolo, invece, si professa fiducioso. Il film si chiude sul primo piano del giudice che mostra i suoi dubbi di fronte alla dichiarazione speranzosa di Consolo. Nel romanzo, invece, a prevalere è la paura del futuro.

Nelle parole finali del film c'è tutta la fiducia di Amelio nell'umanità. Consolo rappresenta l'utopia; al contrario il giudice, come Sciascia, resta immobilizzato dal dubbio. Gli occhi di Volontè trasmettono la sfiducia di Sciascia negli ultimi anni della sua vita.

Il «piccolo giudice» di *Porte Aperte* è un uomo di principi in un paese che non ne ha più (Saponari, 2009, p. 204). In questo senso sembra un autoritratto di Sciascia, infatti, quando discute di pena di morte c'è lo scrittore che gli presta la voce. Di Francesco rischia la carriera pur di seguire l'onore. È un giudice con una coscienza, ma il suo tentativo di piegare la legge dello Stato contro se stessa risulta vano e il suo sforzo per non fare condannare l'imputato sarà stato inutile. La Saponari afferma:

«Il coraggio del piccolo giudice [...] è il coraggio della ragione, che recupera la fede illuministica di Sciascia, che sempre confina con un'intima disperazione. Sentimenti che nel film hanno il volto sofferto di Gian Maria Volontè» (Saponari, 2009, p. 206).

3.8.1. *Lo stile del film*

All'inizio Amelio sembra citare, anche se non esplicitamente, il film americano *Assassinio per contratto* (1958) di Irving Lerner, che lo aveva affascinato e di cui ne

recupera lo stile all'americana, soprattutto nell'uso della camera e del montaggio (Saponari, 2009, p. 208).

Il cineasta per *Porte aperte* sceglie il genere giudiziario, ma poi non ne rispetta le convenzioni, vuole piuttosto addentrarsi nelle psicologie dei personaggi. Morandini ha definito questo di Amelio il miglior film giudiziario del cinema italiano (Morandini, 1990). Ma confrontando i lungometraggi giudiziari classici emergono subito le differenze. Qui le scene in tribunale sono solo quattro e non risultano significative (Saponari, 2009, p. 208). In *Porte aperte* c'è il colpevole ed è pure reo confesso. L'opera di Sciascia non si interessa del singolo caso giudiziario, ma lo usa come spinta per esprimersi contro la pena di morte sia per gli innocenti che per i colpevoli.

Il film di Amelio rifugge gli stereotipi; il regista raccoglie l'eredità del cinema di impegno civile degli anni Sessanta e Settanta, ma non fa cinema politico. A lui interessa l'introspezione, per questo sceglie un'opera della maturità di Sciascia. Accentua la dimensione esistenziale, vuole riempire i vuoti che lo scrittore lasciava al lettore che li interpretava con il racconto dello stato d'animo e delle azioni dei personaggi ed in particolare del giudice. A questo proposito spiega: «Per me era importante che venisse fuori il ragionamento, più che l'emozione diretta, come magistralmente emerge dalle pagine dello scrittore racalmutese»²²³. Utilizza uno stile personale, attraverso la presa diretta e precisa e con lenti movimenti di macchina. Coglie i mutamenti degli ambienti che vengono raccontati in modo sobrio ed elegante. Descrive le ambiguità fisiche e psicologiche di una Palermo anni Trenta caratterizzata da un'implacabile violenza che entra nei procedimenti giudiziari e che si dissolve poi nella luminosità di un paesaggio che è specchio della ragione (Saponari, 2009, p. 210). La sequenza iniziale di *Porte aperte* è scandita sui tempi secchi dell'azione, i tre delitti si susseguono convulsi e precisi introducendo immediatamente sul piano della visibilità la metafora della «porta».

Il lungometraggio si dà subito la sua «forma», che sarà quella di un lavoro di sottrazione allo sguardo, di economia della visione, di messa in gioco del «fuori campo». Una forma che è la perfetta traduzione visiva di ciò che Sciascia operava sulla «forma del giallo»²²⁴.

Gli omicidi, dunque, non vengono mostrati. La pugnalata dell'avvocato è girata in modo tale che la schiena dell'assassino faccia da fondu per la macchina da presa. Il delitto

²²³ Cfr. G. Amelio, *La forza del ragionamento*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 175.

²²⁴ Cfr. B. Roberti, *Le porte giuste*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 121.

dell'impiegato avviene fuori scena, lo si intuisce da dietro il vetro. Il voler chiudere continuamente la porta, rafforzata dagli spazi e dalle luci, «provoca nella sequenza iniziale un andamento musicale, come di un tenebroso preludio» (B. Roberti, 1990).

Fabrizio Catalano ci fa riflettere su un altro personaggio: l'imputato e la sua condanna:

«Per tutto il film, sembra invocare la propria condanna a morte, sembra far di tutto per accelerarla. Non soltanto il triplice delitto, ma anche lo squallore, e si potrebbe dire perfino l'infamia, accumulati nel corso degli anni potrebbero aver tolto qualunque senso alla stessa esistenza: l'ergastolo, il vivere inesorabilmente in carcere, ad arrovellarsi sul compromesso e a rivedere i propri crimini, potrebbe non essere una pena inferiore alla capitale»²²⁵.

Il film fu apprezzato dalla critica, Roberto Escobar così scrive su *Il Sole 24 ore*:

«A Gianni Amelio è riuscito, e alla grande, quel che non è riuscito ad altri: trarre un film da un racconto di Leonardo Sciascia senza banalizzarlo né involgarirlo, e senza farne un insopportabile pistolotto moralistico. [...] Il tema centrale – l'inciviltà della pena di morte – è «raccontato» senza effettismi e senza prepotenze ideologiche, e forse proprio per questo con implacabile coerenza civile. (...) Tutto questo – strutturato in una sceneggiatura essenziale – è raccontato con ritmi ampi ed eleganti, che nulla mai concedono alla retorica. [...] Di Palermo Amelio cerca e racconta le penombre e le misteriose ambiguità: quelle fisiche del tribunale e delle abitazioni e anche, in primo luogo, quelle psicologiche»²²⁶.

Anche Gregorio Napoli sottolinea la bellezza con la quale Amelio presenta Palermo che: «Forse mai era apparsa così straordinaria, sullo schermo, nel suo cupo dolore, e gran merito va, certamente, alla fotografia di Tonino Nardi»²²⁷.

Nel Mereghetti così leggiamo:

«Dal libro di Leonardo Sciascia, ispirato a un fatto realmente accaduto, una riflessione asciutta e pessimista sul tema del delitto e del castigo, e un atto di fede nella ragione malgrado tutto: Amelio rimane distante da ogni stereotipo sulla Sicilia e sul fascismo, e riesce a fare un cinema di pensiero che sarebbe piaciuto a Rossellini. Ogni banale suspense da film giudiziario è bandita, ma l'emozione non è assente, grazie anche alla passione con la quale gli attori si calano in personaggi ricchi di sfumature e contraddizioni. Una citazione particolare per la rivelazione cinematografica dell'attore teatrale Renato Carpentieri (il giurato Consolo), praticamente perfetto»²²⁸.

²²⁵ Cfr. F. Catalano, V. Aronica (a cura di), *Sciascia e il cinema, op. cit.*, pp. 130-131.

²²⁶ Cfr. R. Escobar, *Porte aperte*, in *Il Sole 24 ore*, 5/6/1990.

²²⁷ Cfr. G. Napoli, *Porte aperte*, in *Giornale di Sicilia*, 31/3/1990.

²²⁸ Cfr. P. Mereghetti, *Porte aperte*, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 2278.

La pellicola ebbe numerosi riconoscimenti, tra cui diversi premi come miglior film (*European Film Award, David di Donatello, Globo d'oro*); alla regia di Amelio (*Nastro d'Argento*) e altri premi a Gian Maria Volontè ed Ennio Fantastichini. Prestigiosa fu anche la nomination come Miglior film straniero al Premio Oscar del 1991.

3.9. Una storia semplice (1991)

Questo è il titolo dell'ultimo romanzo sciasciano, nato in una ventina di giorni trascorsi tra Milano e Palermo, composto tra i dormiveglia durante la chemioterapia. Con questo lavoro lo scrittore ritorna al genere poliziesco, ma ora ha una nuova consapevolezza e può quindi tirare le somme della sua riflessione sulla situazione culturale e sociale siciliana, italiana e del mondo che sta per lasciare (Saponari, 2009, p. 211). Questo giallo presenta una novità rispetto ai lavori di Sciascia: la verità verrà fuori nel finale, ma il chiudere il caso non prevede la punizione dei colpevoli. Si giungerà a una verità parziale, il giallo verrà risolto, ma l'azione continuerà all'insegna dell'ambiguità. Il racconto si sviluppa come una sorta di duello tra il brigadiere e il commissario assassino, tra chi ha il compito di lottare contro l'ingiustizia e il criminale. Il commissario ha in sé la connivenza tra criminalità e potere, tra delinquenza organizzata e istituzioni che dovrebbero reprimerla, per Sciascia i mali più grandi della società (Saponari, 2009, pp. 212-213).

Sin dalla prima pagina si capisce la colpevolezza del commissario, nel finale viene svelata, ma sarà evidente che la verità nasconde altre verità rette da un sistema così complesso che difficilmente verrà fermato. Ancora una volta il testo diviene un pretesto per altre riflessioni sulla giustizia e sull'esistenza. Greco viene suggestionato dal lavoro di Sciascia e quindi cerca di accaparrarsi i diritti cinematografici prima che esca l'intero romanzo, del quale aveva letto il primo capitolo su *Mercurio* di *Repubblica*²²⁹. Lui e

Figura 11. Locandina del film: Una storia semplice



²²⁹ Cfr. E. Greco, *Una storia semplice, ovvero piuttosto complicata*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 177

Sciascia sono simili entrambi hanno la stessa esigenza intellettuale: smascherare la verità ed esibirla in tutte le sue contraddizioni (Saponari, 2009, p. 214).

Il cineasta trova la sua autonomia nella trasposizione cinematografica senza però tradire il romanzo o la fedeltà ad esso. Il libro prende le mosse dalla Sicilia, ma l'ambiente serve a Sciascia per raccontare una storia universale. Lo stesso è stato per Greco che ha girato il film nella masseria in cui Cimino aveva girato *Il siciliano*, vicino Caltagirone. Un'altra parte del film è stata girata nella campagna laziale.

«Un aspetto del racconto che mi è particolarmente congeniale è la mancanza, in esso, di sociologia e psicologia. Vale a dire che la storia si svolge «naturalmente» in Sicilia ma potrebbe svolgersi in qualunque altro posto e non cambierebbe nulla o molto poco. E i protagonisti della vicenda, più che i personaggi, sono, in buona sostanza, maschere»²³⁰.

Per la Saponari, Greco ha trovato in Sciascia il referente ideale, un autore letterario che racconta storie non fine a se stesse, ma che rimandano ad altro (Saponari, 2009, p. 215). Il regista trasforma le pagine sciasciane secondo le sue esigenze, le conduce verso il tema dello scarto tra realtà e apparenza, tra vedere e pensare, tra coscienza e ragione.

Il film inaugurò il festival di Venezia di quell'anno senza ottenere riconoscimenti. A Gian Maria Volontè venne assegnato il premio alla carriera. Ancora una volta ha interpretato con maestria il personaggio sciasciano dandogli le movenze e gli atteggiamenti dello scrittore, rendendo somigliante personaggio e autore. Da Sciascia acquisì il codice comportamentale, la sua parlata lenta e faticosa e persino lo stile della pettinatura.

«Ma forse, in filigrana, attraverso l'attore, è stato premiato anche uno scrittore che, col cinema, per tutta la sua vita, è stato sempre tenacemente intrigato. E, nella fattispecie, è l'autore di un romanzo di cui il film presentato è una discendenza fedele e perfetta, doppiamente medium di una realtà pratica e immaginaria, di problemi, affettività e ragioni che afferiscono alla nostra vita sociale e individuale»²³¹.

La pellicola di Greco segue la narrazione del romanzo, pochissime le scene aggiunte, fra questa la più significativa è quella iniziale. Il film si apre con i titoli di testa che scorrono sulle immagini del parcheggio di un traghetto che naviga la Sicilia. Un uomo, Massimo Ghini, sosta la sua Volvo bianca e sale sul ponte dove incontra un anziano signore, interpretato da Gian Maria Volontè, seduto su una panchina. Gli si

²³⁰ Cfr. Idem

²³¹ Cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *Al cinema con Sciascia*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 52

siede accanto, sono vestiti uno di bianco e l'altro di nero, dialogano sotto un cielo nebbioso. L'anziano signore ha visto l'auto dell'uomo, dalla targa ha appreso che viene dal nord, da Verona, quindi ha fatto un lungo viaggio. I due continuano a parlare, l'uomo vende medicinali, l'anziano è un insegnante. Il professore si allontana in campo lungo, l'uomo della Volvo scende dal traghetto e percorre l'autostrada siciliana illuminata da un rosso tramonto. Giunge in una cittadina in cui si bruciano i vecchi mobili per la festa di San Giuseppe. Mentre la Volvo gira per le vie del paese, squilla un telefono e la scena si sposta in questura.

È a questo punto che inizia il romanzo: alle 9.37 del 18 marzo un certo Luca Roccella (Giorgio nel libro), telefona alla polizia chiedendo del questore. Questi non c'è e la telefonata viene presa dal brigadiere Lepri (Lagandara nel romanzo), interpretato da Ricky Tognazzi, che assicura all'uomo il celere intervento della polizia. Roccella chiede di essere raggiunto nella sua casa di campagna. Il commissario, alias Ennio Fantastichini, che si è fatto negare al telefono, rassicura il brigadiere dicendogli che non può trattarsi davvero di Roccella in quanto è un ambasciatore o un console che non torna in paese da anni. Gli consiglia di dare un'occhiata l'indomani e gli ordina di non disturbarlo più per l'intera giornata. Al mattino presto Lepri e due uomini si recano alla villa, prima però raccolgono cicorie selvatiche.

Una lenta panoramica sembra accarezzare le colline descritte con affetto da Sciascia (Saponari, 2009, p. 218). La macchina da presa inquadra l'antica abitazione, poiché il portone è chiuso i poliziotti entrano da una finestra: nella stanza trovano il cadavere di un uomo colpito alla tempia da un'arma da fuoco. Uno dei poliziotti torna in pretura e chiama il medico legale. L'altro prende appunti ascoltando le osservazioni del brigadiere, alla destra del cadavere c'è una vecchia pistola tedesca. Sembra un suicidio, ma se davvero fosse tale il braccio dovrebbe trovarsi a penzolini nella direzione dell'arma, invece è poggiato sulla scrivania su un foglio su cui c'è scritto: «*Ho trovato.*». Non è una frase interrotta poiché c'è il punto, per il Lepri c'è un assassino che vuol far credere che l'uomo si sia suicidato. La macchina da presa passa in rassegna gli oggetti sulla scrivania, poi quelli nella stanza in cui è stato trovato il cadavere, infine in quelle accanto: pare ci sia stato qualcuno. Il brigadiere va in soffitta, cerca l'interruttore ma non lo trova, nel buio individua solo statue di santi. All'esterno sono evidenti impronte di macchine o di autocarri. Mentre il Lepri riflette sulla vicenda poco chiara,

pensa a ciò che diranno e faranno i suoi superiori e coloro i quali verranno coinvolti: «Chissà i romanzi che si scriveranno!»²³².

Il regista attraverso questa affermazione introduce un elemento presente nel romanzo: il tema della scrittura che torna più volte in Sciascia e anche nella pellicola a voler sottolineare la coincidenza tra l'indagine poliziesca e la riflessione letteraria, entrambe caratterizzate dalla ricerca incessante della verità (Saponari, 2009, p. 218-219).

Il questore, interpretato da Massimo Dapporto, raggiunge la villa insieme al colonnello dei carabinieri, alias Paolo Graziosi, che manifesta il suo disappunto per non essere stato avvisato prima dell'accaduto. Il questore semplifica il tutto come suicidio. Al brigadiere chiede di preparare velocemente il verbale per evitare di far montare il caso e per liberarsene presto. Lepri confida i suoi dubbi al brigadiere dei carabinieri, per il primo Roccella aveva trovato qualcosa in casa e terrorizzato aveva chiamato la polizia. Aveva iniziato a scrivere quando qualcuno ha suonato alla porta; convinto che fossero i poliziotti si era alzato per aprire, poi era tornato alla scrivania dove c'era l'arma. L'assassino vista la pistola l'aveva presa e gli aveva sparato, poi aveva messo il punto sul foglio. Il brigadiere dei carabinieri, convinto dalla logica del racconto del poliziotto, come previsto, racconta tutto al colonnello. I capi delle due forze armate discutono della vittima: ha pranzato al ristorante, poi ha chiamato un tassista, cosa che lo stesso ha confermato, perché lo accompagnasse alla villa. Il questore accusa Lepri di avere insinuato nel verbale l'omicidio, rendendo complicata una storia semplice. Gli chiede di far rientrare il commissario che non si era visto per tutta la giornata e che torna in questura la mattina seguente. Dopo la sua solita battuta sul clima informa di essere a conoscenza degli eventi grazie alla radio e ai giornali. Alla notizia che il professore Franzò gli vuole parlare afferma: «Ecco, cominciamo con i romanzi!»²³³. Questa affermazione, oltre a sottolineare il già citato legame con la scrittura, vuole essere un riferimento al personaggio del professore, alter ego di Sciascia, anche lui scrittore di gialli. Il dialogo è raccontato attraverso un serrato campo e controcampo che mostra la contrapposizione tra i due personaggi che rappresentano il conflitto tra il bene e il male. Roccella era andato a far visita improvvisamente a casa del professore. Era giunto in Sicilia per recuperare vecchie lettere conservate in una cassapanca nel solaio. Si trattava di lettere scritte da Garibaldi al suo bisnonno e alcune scritte da Pirandello a

²³² Dai dialoghi del film.

²³³ Dai dialoghi del film.

suo nonno, che aveva fatto il liceo con lo scrittore. La voglia di trovare quelle lettere l'aveva spinto a coinvolgere il suo vecchio amico, ma il professore Franzò non aveva potuto accompagnarlo alla villa, perché doveva fare la dialisi, questo particolare conferma l'identificazione di Sciascia con il personaggio. I due uomini avevano appuntamento per il giorno dopo ma era arrivata prima la notizia della sua morte. Franzò comunica al commissario delle stranezze che ha notato. La prima, la telefonata che gli ha fatto dalla villa, dove non sapeva ci fosse installata la linea telefonica; la seconda che gli aveva detto che mentre cercava le lettere aveva trovato un famoso quadro scomparso anni prima. Roccella sembrava agitato e Franzò gli aveva consigliato di chiamare la polizia. Il commissario, dopo aver chiesto al brigadiere di fare un controllo sulla linea telefonica, torna a chiedere notizie del quadro chiedendo chiarimenti. Franzò reagisce rispondendo con una domanda che sottende il sospetto che il commissario ne sappia più di lui. I due si scontrano, per la Saponari (2009, p. 220) lo spettatore come il lettore hanno chiaro il fatto che i due personaggi simboleggino il bene e il male, la conoscenza e l'occultamento della verità.

Tornato in stanza, il Lepri conferma l'installazione della linea telefonica avvenuta tre anni prima e registrata con una falsa firma del Roccella. Il questore cerca di fare il punto della questione insieme con il commissario, il colonello dei carabinieri e il procuratore. Il colonello vorrebbe seguire la pista del brigadiere, ma il questore cerca di fermarlo dicendo: «Lei sta scrivendo un romanzo»²³⁴. Il procuratore vuole che si collabori nelle indagini.

Uno stacco mostra le ruote di un treno fermo per via di un semaforo. Sciascia introduce qui un episodio che ha realmente vissuto. Gli era capitato una volta di vedere un treno bloccato perché il capostazione si era addormentato. Sulla strada che costeggia la ferrovia da Palermo a Racalmuto il capotreno aveva fermato l'auto di Sciascia, guidata dal genero per chiedere aiuto²³⁵. Nella finzione il capotreno e i passeggeri si chiedono il perché di quella sosta così lunga e ipotizzano che il capostazione si fosse addormentato. Il capotreno va verso la strada e ferma il conducente di una Volvo bianca, lo stesso uomo che ha incontrato il professore Franzò sul traghetto. Gli chiede di andare alla stazione di Monterosso e di avvisare il capostazione del disguido. Dato che passa del tempo e non accade nulla, il capotreno va a piedi alla vicina stazione e lì trova il capostazione e un altro ferroviere morti. L'uomo della Volvo in macchina apprende

²³⁴ Dai dialoghi del film.

²³⁵ Cfr. M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, op. cit., p. 367.

dalla radio di essere ricercato dalla polizia decide quindi di tornare indietro spontaneamente. Giunto in questura l'uomo racconta, come nel romanzo, di essersi recato in una stazione, come lo aveva pregato di fare il capotreno e di avere informato quello che per lui era il capostazione, dato che gli aveva aperto la porta della stazione; con lui c'erano altri due uomini che arrotolavano un tappeto. Quest'ultimo particolare fa venire in mente al Lepri un collegamento con il caso Roccella: poteva trattarsi del quadro scomparso e poi ritrovato. L'uomo della Volvo non riconosce le foto del capostazione e dell'altro uomo morto, quindi probabilmente lui ha visto gli assassini. Il procuratore stravolge la verità creando soluzioni inaccettabili, visto che non si basavano su delle prove, riuscendo a scandalizzare persino il questore e il commissario che vanno via impalliditi (Saponari, 2009, p. 221). Non riesce però a sostenere il dialogo con il professore. Anche in questo caso Greco ripropone le stesse battute del romanzo. Ancora una volta diventa evidente l'identificazione dello scrittore con il professore. Riportando le parole di Sciascia, il regista vuole sottolineare la posizione sciasciana che lui condivide: lo scrittore crede nella forza della ragione, ma non che gli uomini ai vertici delle istituzioni sappiano ragionare (Saponari, 2009, p. 222).

Il procuratore non segue la logica dei fatti ma consegna alla giustizia false testimonianze e criminali non colpevoli. Si passa a una nuova sequenza che mostra le mani di una donna che gioca nervosamente con i suoi anelli, si sfilava la fede e si specchia. È la moglie di Roccella venuta dall'estero per tutelare i suoi diritti sull'eredità. Segue il primo piano malinconico e inquieto di un ragazzo che viaggia su un'auto: è il figlio della vittima. Quando i due si incontrano scoppia una lite rivelatrice di vecchi risentimenti. Da un lato c'è l'arroganza di una donna avida, dall'altro il dolore di un figlio che si sente in colpa per aver lasciato che il padre facesse quel viaggio, di cui sapeva il motivo, da solo. La polizia viene a sapere dal ragazzo che la proprietà era abbandonata. A occuparsene era padre Cricco, alias Omero Antonutti, un prete stimato nella zona. Il sacerdote viene interrogato e pure lui sostiene la tesi del suicidio. Il brigadiere smentisce entrambi dicendo che sulla pistola sono evidenti impronte cancellate e quelli gli rimandano occhiate intimidatorie.

Il poliziotto conduce il professore Franzò alla villa; durante il tragitto i due parlano di scrittura, di natura e di libri. Il brigadiere confessa il suo sogno di una laurea in legge, è diventato poliziotto ma spera ancora di studiare. Qui Sciascia personifica la letteratura, le dà i panni di un professore di lettere, campione del ragionamento. Greco in più le presta il volto di Sciascia che del ragionare ne ha fatto uno strumento di vita e di

conoscenza (Saponari, 2009, p. 223). Ed è in questo momento che il professore afferma: «Ad un certo punto della vita non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire è l'ultima speranza»²³⁶. Il romanziere sa che sta per morire e sostiene la morte come necessità.

Arrivati alla villa trovano le porte dei magazzini aperte, mentre il giorno prima erano chiuse con dei lucchetti nuovi; all'interno si sente odore di zucchero bruciato e di foglie di eucalipto macerate. Il commissario raffreddato non riesce a sentire alcun odore. Chiede al suo sottoposto di fare strada poiché non era mai stato alla villa, ma quando salgano riesce a trovare l'interruttore della luce nascosto dietro al busto di sant'Ignazio. Lepri, che il giorno prima non era riuscito a trovarlo, resta incredulo e smarrito; il commissario capisce di aver commesso un errore. Sulla via del ritorno il carabiniere rivela i suoi dubbi al professore che aveva già capito tutto: il commissario era già stato in quella villa anche se aveva negato. Al poliziotto sembra incredibile che il commissario possa essere coinvolto in quella faccenda così complicata. Franzò consiglia di andare oltre l'apparenza: il quadro scomparso non valeva così tanto da giustificare un assassinio. Si tratterà di qualcosa di più grosso. Nella villa di Roccella è accaduto qualcosa: l'uomo tornato improvvisamente avrà interrotto qualcosa in corso. Non viene palesata l'ipotesi del traffico di droga, ma viene comunque denunciata la compromissione di uomini di legge con il crimine (Saponari, 2009, p. 224).

Nel film è citato il Dürrenmatt che nel romanzo è posto come epigrafe al testo: «Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia»: il professore spera ci sia ancora possibilità di giustizia.

Il commissario arriva in questura la mattina, il freddo lo ha costretto ad indossare i guanti. Il brigadiere è attento all'ultimo tassello che gli permette di ricostruire la verità. A sparare a Roccella è stato il commissario, avvezzo a usare i guanti. I due uomini si scrutano come a cercare di indovinare le mosse altrui, come in un duello western. Mentre il commissario prende dal suo armadietto la pistola, l'olio lubrificante e la pezza di lana, Lepri lo scruta da dietro il giornale di Sicilia. I due si scambiano battute sull'abilità di usare le armi e di centrare il bersaglio. Sicuro che il commissario voglia colpirlo il brigadiere, fa appena in tempo a prendere la sua pistola d'ordinanza dal cassetto della scrivania, a schivare il colpo con agilità e a sparare a sua volta. Per difendersi ha ucciso il commissario e riesce a dimostrare la legittimità della sua tesi. Il questore gli crede, lo dice al procuratore che anche davanti all'evidenza cerca altrove la

²³⁶ Dai dialoghi del film.

verità e ipotizza che la colpa sia del brigadiere. Questi viene fatto allontanare e si cerca una versione dei fatti che non faccia scandalo, a metà tra giustizia e crimine. Nella versione ufficiale viene detto che si è trattato di un incidente, il brigadiere puliva la sua arma ed è partito un colpo.

In questura l'uomo della Volvo incontra padre Cricco, va via, sale in macchina e si allontana; ad un certo punto si ferma a pensare. Inizia a piovere, ripensa a quel prete. Un flash-back lo porta al suo arrivo alla stazione di Monterosso: l'uomo che gli aveva aperto la porta, quindi l'assassino, era proprio quel prete. Decide di tornare indietro, poi ci ripensa e si ferma, rifà inversione e va via uscendo dal campo. Nel romanzo l'uomo della Volvo si allontana cantando, si libera del peso della giustizia lasciando che l'ingiustizia faccia il suo corso. Gli unici che conoscono la verità sono il professore e l'uomo della Volvo, che però scappa, spettatore esterno che ha scorto nella nebbia la difficoltà della vita in Sicilia (Saponari, 2009, p. 225).

Il lungometraggio sin da subito mostra il dialogo tra un uomo del sud, il professore/scrittore scettico e dubbioso e un uomo del nord che non conosce la realtà siciliana e che rappresenta l'ottimismo ingenuo di chi non conosce le cose. I due uomini rappresentano due punti di vista differenti, uno interno e l'altro esterno alla Sicilia, a Greco interessa il punto di vista del professore, ovvero quello di Sciascia.

Nel film non c'è solo l'ultimo romanzo sciasciano, ma una parte della riflessione dello scrittore sulla vita, sulla morte, sulla situazione politica e sociale del sud (Saponari, 2009, p. 227). Il regista recupera anche il pirandellismo dello scrittore, difatti il professore Franzò è insieme il suo creatore (Sciascia) e il suo ispiratore (Pirandello). Ad interpretarlo c'è Gian Maria Volontè, al suo quarto film ispirato a Sciascia. L'attore affida la sua recitazione ai silenzi, alle pause e ad uno sguardo malinconico e penetrante. La Saponari afferma:

«È certo che nel professore Franzò, ultimo personaggio interpretato in un film italiano, Volontè abbia centrato la sostanza del suo essere uno e centomila personaggi insieme» (Saponari, 2009, p. 229).

3.9.1. Lo stile del film

Il film di Greco può essere considerato un poliziesco, anche se mancano i colpi di scena ed è privo di inseguimenti. Il tutto appare semplice e chiaro, ma veicola messaggi profondi e sottesi che ricordano la relatività di ogni cosa. Il regista segue un percorso

personale: attraverso la lettura di Sciascia porta a compimento il suo discorso sulla «*indeterminatezza della realtà*», mettendo in scena la perdita delle certezze e il dubbio.

All'uscita la pellicola ha convinto la critica proprio per il suo taglio severo e sobrio. Alcuni hanno però visto in questa sua scelta un taglio più televisivo che cinematografico. Il film di Greco, comunque, dimostra che si può andare oltre l'immagine per raccontare un'idea. Utilizzando con maestria la macchina da presa (belli i cambi di angolo visuale, le soggettive, i dettagli), egli abolisce l'effetto suspense tipico del giallo e rinnegando le regole di genere le reinventa, come spesso ha fatto Sciascia nei suoi lavori (Saponari, 2009, pp. 229-230).

Il cineasta introduce diverse metafore: ad esempio la pioggia che cade quando l'uomo della Volvo sceglie di non aiutare la giustizia, che diventa espressione di un desiderio di pulizia morale che sembra non possa più risiedere nelle coscienze degli uomini. Come anche la metafora del viaggio, il traghetto che porta in Sicilia, il treno che l'attraversa, come ricerca della verità: nella macchina del brigadiere si risolve il caso attraverso il dialogo sulla e con la letteratura. Inoltre la Volvo che corre, che fa marcia indietro per due volte, la prima verso la giustizia, la seconda verso la sfiducia negli altri e nelle istituzioni. E poi il presentare la moglie del defunto Roccella con il particolare delle mani inanellate sottolinea l'avidità della donna, alla quale interessa solo il patrimonio. Dalle mani della moglie si passa a quelle del figlio, che libera una caramella dall'involucro a sottolineare la ricerca dell'essenza della verità sulla morte del padre. Greco si sofferma, oltre che sul particolare delle mani dei due, sulle loro labbra: quelle di lei mentre toglie il rossetto (che cela la verità), quelle di lui mentre porta in bocca la caramella (verità). Si tratta ovviamente di altre verità estranee al delitto²³⁷.

E continua Antonella Giardina sottolineando come appaiano interessanti alcune inquadrature: quelle delle linee dell'autostrada, dei lampioni e del fuoco del falò, che permettono di vedere anche nel buio della notte; e quella in cui è evidente il gioco della macchina da presa che segue tra le strade del paese la Volvo bianca (Giardina, in S. Gesù, p. 138).

La pellicola alterna panoramiche lente con primi piani, mezzi busti e piani americani, scene dialogate in campo e in controcampo e inquadrature lunghe, come

²³⁷ Cfr. A. Giardina, *Senza «punto», una storia apparentemente «semplice»*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 137.

anche particolari e dettagli. La musica e i suoni accentuano il messaggio mandato dalle immagini e ci collegano alla gestualità, misurata e contenuta²³⁸.

Greco nel suo film, come Sciascia nel romanzo, denuncia celatamente la mafia, non la nomina ma, come già detto, mostra quanto questa organizzazione riesca ad entrare dove voglia.

A questo proposito chiaramente, nelle pagine della *Gazzetta del Sud*, Vittorio Spiga esplicita il proprio pensiero scrivendo:

«Emidio Greco ha composto un'opera che unisce una sobria ma efficace spettacolarità alla parabola del male insito non solo nella terra e nel sangue dei siciliani, ma anche di chi, in confini più dilatati, cede al ricatto della paura, della connivenza. Senza cadere nei toni di una denuncia gridata, Greco fa filtrare nella sua bella opera un'Italia soffocata dal potere (magistratura, polizia, politica, Chiesa) tronfio, arrogante, dispotico. Un'Italia in sfacelo: dove il cittadino viene sempre sopraffatto e «sconsigliato» dal far valere i suoi diritti e il suo coraggio civile. Nelle pagine di Sciascia come nel film vibra un occulto furore che a poco a poco la rassegnazione soffoca inesorabilmente»²³⁹.

Il Mereghetti recensisce il film con queste parole:

«Dall'ultimo libro di Sciascia, adattato dal regista assieme ad Andrea Barbato, un giallo di ambizioni metafisiche che allude e allegorizza e non ha neanche bisogno di fare nomi e cognomi: un aggiornamento amaro dei temi del *Giorno della civetta* e di *Todo modo*. Volonté ruba la scena nei panni dello scettico professor Franzò, che aveva intuito tutto dall'inizio. Ma l'impegno degli attori e la correttezza della messinscena non tolgono al film un'aria di maniera»²⁴⁰.

Il film nel 1992 ottenne diversi premi: Il Nastro d'Argento per la sceneggiatura ad Andrea Barbato e ad Emidio Greco; il Globo d'oro per il miglior film a Emidio Greco e alla migliore sceneggiatura e la Grolla d'oro per il miglior attore a Gian Maria Volonté, Massimo Dapporto, Ennio Fantastichini, Ricky Tognazzi e Massimo Ghini.

3.10. Il Consiglio d'Egitto (2002)

In quest'opera Sciascia si occupa della più grande impostura mai raccontata (Saponari, 2009, p. 230). Così racconta alla Padovani:

«*Il Consiglio d'Egitto* è stato scritto al posto di un altro libro; volevo fare la cronaca del massacro dei presunti giacobini, avvenuto a Caltagirone alla fine del XVIII secolo, e avevo cominciato a

²³⁸ *Ibidem*, p. 138.

²³⁹ Cfr. V. Spiga, *Una storia semplice*, in *Gazzetta del Sud*, 4-9-1991.

²⁴⁰ Cfr. P. Mereghetti, *Una storia semplice*, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 2839

documentarmi sull'argomento. Scorrendo la storia letteraria della Sicilia di Domenico Scinà, raccogliendo il materiale rimasto negli archivi, e poi leggendo le Cronache del marchese di Villabianca, mi si è imposta la figura dell'abate Vella. Poi, negli stessi documenti che mi servirono per *Il Consiglio d'Egitto*, ho incontrato quell'altro personaggio che non doveva più lasciarmi, fra Diego De la Matina, che mi fornì lo spunto per La morte dell'inquisitore, dei miei libri quello che preferisco»²⁴¹.

Sciascia modifica la sua opinione in merito alla Rivoluzione Francese e ciò che questa ha significato per la Sicilia. L'idea chiara gli viene grazie alla lettura di alcuni romanzi popolari di William Galt (pseudonimo di Luigi Natoli). Dai testi dei beati Paoli recupera l'altro protagonista del romanzo: l'avvocato Francesco Paolo di Blasi, le cui idee lo portarono alla convinzione che: «La Rivoluzione francese sia stato l'unico grande avvenimento rivoluzionario che si sia verificato in tutto il mondo»²⁴².

Nel 1792 la Sicilia dipende dal Regno di Napoli sul cui trono ci sono i Borboni. A governarla c'è il viceré Caracciolo che rappresenta un freno al potere dell'aristocrazia feudale siciliana. La nobiltà teme le innovazioni del viceré, ha paura di perdere i privilegi e vede distruggere l'archivio dell'Inquisizione, che aveva costituito la prova della connivenza tra le classi aristocratiche siciliane e uno dei tribunali più temuti della storia dell'Occidente.

Sciascia intraprende negli archivi una ricerca metodica di documenti. Lo scrittore deve, però, fare i conti con le fonti storiche e con la testimonianza romanzesca di personaggi che quella storia hanno vissuto (Saponari, 2009, p. 231). Il romanziere nota come un autore sia riuscito a far passare come vero un documento falso nonostante si sapesse che fosse tale, lui stesso citò quel documento come vero nella sua prima opera.

L'azione di falsificazione dell'abate Vella è posta al centro de *Il Consiglio d'Egitto* insieme con il tentativo rivoluzionario dell'avvocato di Blasi in una Sicilia non pronta ad accogliere il cambiamento. L'ingiustizia contro cui il Diciottesimo secolo si è sollevato attraverso filosofi e pensatori è il tema che accomuna la vicenda di Giuseppe

Figura 12. Locandina del film: Il consiglio d'Egitto



²⁴¹ Cfr. L. Sciascia (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 69.

²⁴² Cfr. L. Sciascia, *op. ult. cit.*, p. 59.

Vella, che concepì un imbroglio contro l'aristocrazia per una rivalse personale, a quella dell'avvocato Francesco Paolo Di Blasi, che provò a scuotere le coscienze attraverso una rivoluzione giacobina. Il tema dell'ingiustizia è quello che al romanziere interessa da sempre. La storia si conclude con la condanna a morte del Di Blasi a lungo torturato.

A dieci anni di distanza da *Una storia semplice*, Emidio Greco torna all'opera sciasciana con la stessa curiosità che gli aveva fatto scoprire le loro affinità intellettuali e artistiche. Il regista, prima di trasformare in immagini il libro, aveva letto tutti gli scritti, i romanzi e i saggi sciasciani, dai quali emergeva il problema dell'essere siciliano, la concezione della storia nonché la sua ricerca ossessiva della verità. Tra tutti scelse *Il Consiglio d'Egitto*, che rappresenta una riflessione sul potere atualizzabile e una nuova formula per poter continuare il proprio discorso sull'ambiguità (Saponari, 2009, p. 234). Il cineasta ragiona in questo film utilizzando le coordinate sciasciane per rivolgersi all'umanità-disumanità dell'esistenza e cercare il segno di un'autenticità che ormai sembra persa. Se per Sciascia contava mettere in luce il relativismo del progetto rivoluzionario del Di Blasi, a Greco interessa svelare la sconfitta di quel progetto. Il regista recupera, anche lui da Borges, il tema della Storia «madre della verità» e si interroga sulla possibilità di raggiungere la verità quando l'umanità è gestita da un potere che si regge su una serie di bugie, che schiacciano e costringono a una reazione uguale e contraria.

Senza cambiare la struttura del romanzo, diviso in due parti simmetriche dedicate ai due protagonisti, Greco dà voce e corpo a personaggi che risultano veri e capaci di farsi comprendere dal pubblico contemporaneo. Essi sono costretti a confrontarsi con una realtà ambigua entro cui le loro ambizioni reali finiscono per apparire anch'esse menzogne (Saponari, 2009, pp. 235-236).

La pellicola si apre con una panoramica che si ferma sui resti di un naufragio. La voce fuoricampo di Giancarlo Giannini, recitando le parole di Sciascia, spiega che l'imbarcazione naufragata è quella dell'ambasciatore del Marocco alla corte di Napoli, Adballah Mohamed ben Olman, che cercava di tornare alla sua terra. L'incidente blocca l'uomo a Palermo provocando disagio a Caracciolo, che non conosce l'arabo, unica lingua parlata dal diplomatico. C'è una sola persona a Palermo che pare conoscere quella lingua: Giuseppe Vella, cappellano maltese abile nell'interpretazione dei sogni. Mentre costui è intento a chiarire un sogno ad un popolano per dargli i numeri da giocare, viene prelevato da un messo del viceré e portato a palazzo. Dovrà accompagnare l'ambasciatore insieme a monsignor Airoidi e fare da interprete. Mentre

Caracciolo dice a Vella ciò che dovrà fare, una panoramica mostra delle donne bellissime che ascoltano musica e tavolate imbandite che stuzzicano il palato dell'ospite. Di nuovo la voce fuori campo chiarisce qualcosa: la disperazione del Vella al pensiero che l'ambasciatore parta mettendo fine a quei momenti di piacere e a quella vita agiata. Monsignor Airoidi vuole approfittare della presenza di un arabo e di un traduttore per cui si reca al monastero di san Martino dove è custodito un codice portato a Palermo un secolo prima da don Martino La Farina. L'ambasciatore con una lente d'ingrandimento cerca di decifrare il codice. La traduzione del Vella però, come dimostrano i sottotitoli inseriti dal Greco, non coincide con le parole dell'arabo. Nel timore di tornare alla vita di prima l'abate ha escogitato l'impostura: fa passare una comune vita del profeta Maometto per un prezioso documento sulla conquista della Sicilia e la sua dominazione da parte degli arabi. Partito l'ambasciatore Vella, che aveva paura di essere scoperto, tira un sospiro di sollievo e si compiace quando il monsignore gli mette a disposizione una casa purché egli lavori alla traduzione del codice, a cui si legheranno i nomi del monsignore e dell'abate.

La macchina da presa indugia sugli strumenti da lavoro con cui il Vella si appresta a creare un codice tutto inventato, frutto della sua immaginazione: inchiostri, timbri, carte e calchi con cui preparare la sua grande impostura. Il suo lavoro si compirà in tre fasi: mescolerà i fogli del codice originale, come fossero carte da gioco, trasformerà il testo in caratteri maltesi e creerà dal nulla la storia dei musulmani in Sicilia. Nascerà così *Il Consiglio di Sicilia* (Saponari, 2009, p. 238).

Intanto nelle sale del palazzo l'aristocrazia palermitana discute dell'iniziativa del viceré di bruciare i libri della santa Inquisizione, di togliere i titoli e di incarcerare chi commette reati. I nobili sono scandalizzati, l'avvocato Di Blasi difende il Caracciolo e parla di uguaglianza e di tempi che stanno cambiando. Si parla anche della differenza di don Rosario Gregorio con il Vella, l'avvocato suppone che non conosca l'arabo e che il codice se lo stia inventando. Monsignor Airoidi lo difende perché lo considera incapace di un simile inganno. La scena si sposta nella piazza della città dove c'è il falò dei libri dell'Inquisizione; ad assistervi vi è solo l'avvocato, poi arriva il Vella al quale il Di Blasi spiega che li stanno bruciando poiché il viceré ha capito che hanno sempre costituito un'impostura. L'abate pensa che il suo codice potrebbe affermare un nuovo sistema giuridico che tolga privilegi alla nobiltà. Quando sta per finire il lavoro decide di redigere un nuovo codice che chiamerà *Consiglio d'Egitto*, per il quale fa venire un vecchio amico da Malta, il monaco Camilleri, che potrà aiutarlo in questa operazione

che richiede pazienza e perfezione. La nobiltà continua a discutere di sentimento nelle sale drappeggiate, l'avvocato afferma che tutti gli uomini hanno sentimento e questa sua posizione indigna gli ascoltatori. La contessa di Regalpetra confida a Di Blasi la sua preoccupazione sulla probabilità che il Consiglio di Sicilia possa togliere dei privilegi al marito e non è l'unica ad avere questo timore. L'avvocato le promette che intercederà presso il Vella.

Ora Greco introduce un dialogo tra Vella e il monaco Camilleri che riproduce le parole del romanzo. Don Giuseppe rivela che il lavoro dello storico consiste in una impostura, o meglio nel costruire lui stesso una storia. Riceve a casa doni di ogni tipo e lui si diverte ad intimorire la nobiltà. Nel *Consiglio d'Egitto* ci sono informazioni, ovviamente inventate, sugli antenati delle famiglie importanti della città. Il viceré non è protagonista della serata, nessuno si cura di lui, a tutti importa di fare bella figura con don Giuseppe Vella. Solo Di Blasi ha attenzione per Caracciolo, che per lui ha contribuito a porre le basi per un futuro migliore per la storia della Sicilia. Caracciolo lascia il suo posto a un viceré illuminato: il principe di Caramanico.

Le vicende riprendono, dopo quasi dieci anni, con il funerale di quest'ultimo. A Vella poco importa del viceré, in quegli anni si è fatto dei nemici per cui ha altre preoccupazioni. Tra essi vi è Hager che non conosce l'arabo ma vuole vedere i codici. Per evitare il peggio Vella decide di inscenare un furto con l'aiuto del monaco, a cui fa giurare di non dire nulla; trasferisce quindi carte e documenti a casa del nipote. Il giudice che si occupa del caso non crede all'abate, la sua versione dei fatti non lo convince. Per risultare più credibile si fa trovare dal messo di monsignor Airoidi agonizzante a letto. Così prima di sera tutta Palermo sa che l'abate sta per morire. Il fatto che si possa provare la falsità dei codici interessa a molti in quanto potrebbero riavere tutti i beni confiscati e i privilegi tolti. Frattanto viene trovato e interrogato il monaco; temendo l'inferno non dice nulla del furto, ma confessa di aver lavorato a un falso codice. L'abate Vella, dopo aver ricevuto l'Unzione, come miracolato esce di casa e raggiunge Airoidi. Insieme si recano dal nuovo viceré, Lopez y Royo, che rivela di voler ristabilire l'ordine dopo il governo dei precedenti viceré che avevano creato confusione nel regno. Vella è convinto di dimostrare l'originalità dei suoi codici e decide di affrontare pubblicamente Hager in una conferenza per affermare l'autenticità del *Consiglio di Sicilia*; essa viene raccontata attraverso dei flash-back. Con vari espedienti Vella riesce a far passare per bugiardo Hager e a convincere tutti di essere nel vero. Solo Di Blasi crede che sia Hager ad aver ragione. L'abate intanto si sente come

svuotato e desidera fare qualcosa per non dover disprezzare se stesso. Dopo aver convinto che i codici fossero autentici, ha bisogno che gli venga riconosciuta la capacità di averli creati vuole essere apprezzato come artista. Si reca da monsignor Airoidi per dirgli la verità, l'ecclesiastico resta scioccato per l'inganno e lo caccia con la minaccia dell'arresto. Di Blasi trova giustificabile l'impostura del Vella. Organizza una vera e propria rivoluzione, ma una confidenza di troppo al parroco Prizzi fa scoprire tutto; viene perquisita la casa dell'avvocato e si chiede il suo arresto.

Sulle terrazze i nobili discutono i recenti avvenimenti; l'argomento più caldo è la rivolta placata e l'implicazione del Di Blasi che l'aveva contrastata. In un sotterraneo i giudici torturano l'avvocato e lo interrogano sul coinvolgimento di altri uomini e dei francesi, ma lui non parla. La nipote informa Vella dell'arresto dell'avvocato, l'abate si reca dagli zii dell'uomo che gli rivelano che il nipote intendeva fare una rivoluzione per instaurare la Repubblica. Di Blasi viene torturato terribilmente: viene mostrata una panoramica con la stanza delle torture e poi il dettaglio dei piedi bruciati. Viene arrestato anche Vella, ma lui non è preoccupato del carcere. I nobili discutono la sentenza del processo: per Di Blasi la decapitazione, per i complici la forca; per lui che credeva nell'uguaglianza la sua pena è più forte. Vella, che prima dell'esecuzione della sentenza si trova nello stesso carcere in cui è detenuto Di Blasi, vorrebbe salutarlo per l'ultima volta. Chiede a padre Teresi di portargli un messaggio in cui si pente di quello che ha fatto. Il parroco porta il messaggio al condannato, che esce nel cortile. Vella è affacciato alla balaustra, accecato dal sole scorge la sagoma dell'avvocato e resta atterrito dalla visione dei capelli bianchi del giovane. Attraverso l'intercessione del parroco, Di Blasi risponde al messaggio di Vella nel quale dice che la vita ha tante imposture ma almeno quella del Vella era allegra.

Mentre l'abate scrive una lettera al re, l'avvocato subisce l'ultima tortura. L'esecuzione è pubblica, una dissolvenza mostra il volto compassionevole dell'abate e poi l'esecuzione. La decapitazione sta per avvenire ma in piazza non c'è nessuno, vi è solo una carrozza in lontananza, dalla quale la contessa di Regalpetra, la donna che lo aveva amato, assiste alla sua pena. E il film si chiude in nero (Saponari, 2009, p. 243).

I due protagonisti de *Il Consiglio d'Egitto* volevano cambiare il corso della Storia, crearne una nuova attraverso le loro capacità. L'abate Vella mescola le sue carte e mette in dubbio la verità storica in nome di una nuova verità che emerge nella sua stessa coscienza (Saponari, 2009, p. 244). Il voler riconosciute le proprie capacità lo porta ad ammettere di aver barato, rischiando la sua stessa vita; alla fine si rivela più come

letterato che come impostore. Egli con la sua impostura vuole reagire al sistema simbolico che sostiene l'ordine sociale, riuscendo a guardare in faccia la verità nella sua drammaticità.

Di Blasi rappresenta il tipico personaggio sciasciano: un uomo razionale, intellettuale, amante delle letture e dei francesi, che incarna i valori della ragione. Egli è «un agnostico liberale, capace di resistere alle peggiori torture e che finisce per simboleggiare quanto di meglio v'è nell'essere umano»²⁴³. Nel finale i pensieri del Di Blasi sono quelli di Sciascia. Le speranze dell'avvocato vengono annullate dalle atrocità che si commetteranno. Negandole, attraverso le attese del personaggio, Sciascia le ammette (Saponari, 2009, p. 245). Ma lo scrittore è vicino anche al Vella, che riesce a vedere le cose per come realmente sono. I due protagonisti dell'opera sono dunque due facce della stessa medaglia. Greco ha colto questa specularità e l'ha delineata nel film. Di Blasi è l'unico che riesce a interpretare l'impostura dell'abate e ad ammetterne le sue qualità artistiche. Vella, che stimava l'intelligenza dell'avvocato, con il tempo imparerà a conoscere i suoi ideali e a condividerli.

La Saponari afferma che:

«Tra i due avviene uno scambio di posizioni e di conoscenza per cui si realizza, nel finale, l'aspirazione dell'abate di veder coincidere la propria esistenza con quella dell'altro. Realizzerà di vedere in sé affiorare quel sentimento di onestà e chiarezza che apprezzava nell'avvocato e in sé non riusciva a trovare. A sua volta Di Blasi percepisce la funzione costruttiva della menzogna quando contraddice una verità fondata su principi iniqui e inaccettabili» (Saponari, 2009, p. 247).

Accomunati da forza e coraggio nonché da un sentimento di ostilità verso le ingiustizie e i soprusi si scoprono e si confondono in una simbolica dimensione che appartiene appieno all'universo sciasciano quanto ad affermazione della verità. A quella di Greco, invece, quanto ad ammissione della dimensione ambigua da cui quella verità è derivata (Saponari, 2009, p. 247).

3.10.1. *Lo stile del film*

Emidio Greco ha realizzato un film elegante e sobrio, gli ambienti sono rappresentati con una luce intensa e i dettagli sono curati. Diverse sono le citazioni filmiche di impronta figurativa. Fra le varie sequenze la Saponari ricorda quella della tortura del Di

²⁴³ Cfr. L. Sciascia (Intervista di M. Padovani), *op. cit.*, p. 62.

Blasi. Il corpo disteso su un tavolaccio viene percorso dalla macchina da presa. Ci sono poche inquadrature e in esse la camera si muove lentamente cercando spiragli e vie di fuga dal clima in cui i personaggi vivono.

Greco racconta le trame oscure della società Settecentesca e i dialoghi nascondono tensioni. Ancora una volta il cineasta legge Sciascia attraverso il suo stile di freddezza e rigore. Le scelte di regia sono volutamente stranianti; non desidera necessariamente assecondare i gusti del pubblico, ragiona in base alle proprie esigenze artistiche (Saponari, 2009, pp. 248-249). Il regista desidera che l'interpretazione delle immagini avvenga attraverso un complesso ragionamento. Greco, leggendo Sciascia, pare acquisire nuovi strumenti di analisi critica.

Il film è vicino ai western di Sergio Leone; nonostante i pochi esterni le soluzioni di regia sembrano davvero seguire quel genere filmico. Ne *Il Consiglio d'Egitto* è la passione che si manifesta nelle sue diverse forme: passione civile quella del Di Blasi, delirante e ambiziosa quella del Vella, passione per la verità quella di Hager ecc. Ma la passione è destinata a crollare, soprattutto quando l'uomo non riesce a cambiare la storia.

In questa pellicola Greco affronta temi vicini al nostro tempo di trasformismi, di imposture, di bugie e smentite. È la modernità fasulla che ha generato menzogna e violenza:

«Greco con questo film ha attualizzato la riflessione sciasciana sui limiti dell'umanità e sul desiderio di autenticità, risolvendola nella dolorosa, esistenziale e concreta ricerca infinita della verità» (Saponari, 2009, p. 251).

Da Fabrizio Catalano scopriamo il motivo per cui tra il primo e il secondo film di Greco passano diversi anni. Inoltre il nipote dello scrittore ci spiega anche la genesi de *Il Consiglio d'Egitto*:

«Emidio Greco ha inseguito per anni questo progetto, incontrando non pochi ostacoli. Uno di questi ostacoli era mia nonna. Dopo la morte di mio nonno, infatti, lei ha gestito i diritti con un riguardo che non sarebbe azzardato definire religioso: valutava con attenzione ogni progetto, era fedelissima alle indicazioni che le aveva lasciato il marito, e più di una volta si è travata a rifiutare delle proposte, spesso economicamente allettanti, perché non la convincevano. Per tutti noi è stata un esempio di coerenza, di coscienza, di rettitudine. Anche mia nonna non è più su questa terra da diversi anni; eppure per me (...) è impossibile, di fronte ad alcune proposte, non interrogarsi su come lei avrebbe risposto. Mio nonno, come abbiamo visto, è stato piuttosto leggero, ma erano i suoi libri. Mia nonna ci ha insegnato che quei libri – e i pensieri che da quei libri traboccano – non sono una fonte di

reddito, ma un patrimonio da salvaguardare. Ecco: mia nonna non era molto soddisfatta del film tratto da *Una storia semplice* e, sebbene il cinema italiano alla fine degli anni '90 e all'inizio di questo millennio ancora offrisse cifre non trascurabili, non aveva dato il suo consenso. Io nel frattempo avevo conosciuto Emidio Greco; ed ero giovane, romantico, e animato da una sorta di spirito cavalleresco o di fratellanza fra registi. Per cui, perorai la sua causa, e insistetti parecchio. Tanto più che, nelle nostre conversazioni, Emidio Greco mi aveva prospettato un film un po' diverso: una grossa co-produzione italo francese, con Jean Reno nel ruolo di Vella. Non cito questo nome per esterofilia, ma perché il Vella davvero vissuto nel XVIII secolo era un tipo imponente, con un fisico dunque che corrispondeva a quello dell'attore francese e decisamente lontano da quello di Silvio Orlando. Non so esattamente cosa accadde durante la preparazione, ma il risultato è un film in tono minore. Apparentemente fedelissimo, in molte scene, al romanzo: ma tutte quelle belle parole, quegli afflatti di libertà, quegli arguti scambi di fioretto, quel sottile gioco di specchi e di menzogne, si sfumano e si diluiscono – mi duole dirlo – in una messa in scena non all'altezza. Ho dovuto ammettere allora, e a rischio di sembrare sgradevole lo confermo oggi, che mia nonna aveva ragione. Da allora non si è più prodotto nessun film tratto dalle opere di Sciascia»²⁴⁴.

Il Mereghetti così descrive questa pellicola:

«Emidio e Lorenzo Greco adattano il romanzo omonimo di Leonardo Sciascia con tutte le buone intenzioni, ma è ardua impresa trasporre in immagini i dibattiti e i conflitti delle idee: la metafora sulla fine dell'ancien régime ha ormai poco da dire, la voce narrante (di Giancarlo Giannini) è ingombrante ed è forzato il passaggio di Vella dal viscidume alla simpatia. Accademico»²⁴⁵.

Il film ricevette nel 2002 il Nastro d'Argento per la miglior scenografia.

²⁴⁴ Cfr. F. Catalano, V. Aronica (a cura di), *Sciascia e il cinema*, op. cit., p. 156

²⁴⁵ Cfr. P. Mereghetti, *Il Consiglio d'Egitto*, in *Il Mereghetti*, op. cit., p. 692

Capitolo IV La Scomparsa di Majorana

Conosciamo la vita di Ettore Majorana grazie a Erasmo Recami, biografo ufficiale del genio, a cui anche Leonardo Sciascia ha fatto riferimento per la creazione del suo testo. Egli ha rinvenuto e consultato i documenti inediti dell'archivio della famiglia Majorana e ha ricostruito gli anni, i giorni e le ore che hanno portato alla scomparsa del celebre fisico. Sostanziale è il contributo di Recami agli scritti scientifici di Majorana, riscoperti e ricondotti al loro profetico valore²⁴⁶.

Ettore Majorana nasce a Catania il 5 agosto 1906, quarto di cinque figli. Proviene da una famiglia dell'alta borghesia siciliana in cui i vari membri mostrarono subito la loro genialità scientifica e si affermarono in politica²⁴⁷. Anche Ettore ha la stoffa del genio. A quattro anni svolge a memoria calcoli complicatissimi. Nel 1921 i Majorana si trasferiscono nella capitale, dove il padre viene nominato ispettore generale del ministero delle Comunicazioni. Ettore li frequenta medie e ginnasio, in collegio, presso l'Istituto *Massimiliano Massimo* dei gesuiti, passando l'ultimo anno al Liceo Statale Tasso, dove conseguì la maturità classica nel 1923. Lo stesso anno si iscrive alla facoltà di Ingegneria e viene subito notato per le sue straordinarie abilità matematiche. Tra i compagni di corso ci sono il fratello Luciano e il futuro fisico Emilio Segrè. Dopo alcuni anni quest'ultimo si iscrive alla facoltà di Fisica e gli fa incontrare Enrico Fermi, poco dopo anche Majorana farà il passaggio di corso. Via Panisperna, stretta tra il Palatino e il Quirinale, è una grande fucina di idee, diverse le menti acute che vi operano (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 17). Lì si faranno svariati esperimenti, ad esempio nel 1934 Fermi e i suoi ragazzi provocheranno la prima fissione nucleare artificiale di un atomo di uranio. Majorana e Fermi hanno un rapporto burrascoso, sono in continua competizione, si sfidano spesso²⁴⁸ e a volte questo li porterà a dei veri e

²⁴⁶ Cfr. E. Recami, *Il vero Ettore Majorana*, Roma, Di Renato Editore 2017.

²⁴⁷ Il nonno Salvatore è stato senatore, deputato e due volte ministro sotto Depretis. Il padre Fabio Massimo si è laureato a soli diciannove anni in Ingegneria, e poi di nuovo in Scienze fisiche e matematiche. Lo zio Quirino è un importante scienziato, professore universitario di Fisica sperimentale e presidente della Società di fisica d'Italia. Lo zio Angelo è riuscito a laurearsi alla tenera età di sedici anni: a diciotto già era libero docente, a trentadue deputato, a trentotto ministro delle Finanze con Giolitti. Cfr. G. Borello, L. Giroffi, A. Sceresini, *La seconda vita di Majorana*, Milano, Chiarelettere editore 2018, p.13.

²⁴⁸ Racconterò un altro ragazzo di via Panisperna, Bruno Pontecorvo: «Qualche tempo dopo l'ingresso nel gruppo di Fermi, Majorana possedeva già una erudizione tale ed aveva raggiunto un tale livello di comprensione della fisica da potere parlare con Fermi di problemi scientifici da pari a pari. Lo stesso Fermi lo riteneva il più grande fisico teorico dei nostri tempi. Spesso ne rimaneva stupito. Ricordo esattamente queste parole di Fermi: "Se un problema è già posto,

propri litigi. Dopo la laurea, ottenuta nel 1929, il giovane si mette al lavoro. Si occupa di spettroscopia, di fisica terrestre, di termodinamica e di fisica nucleare. I contributi dello scienziato catanese sono spesso acuti e visionari: nel 1938 ipotizza l'esistenza dei fermioni, la cui prova scientifica arriverà solo nel 2012 (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 20). Nel 1932 sostiene l'esame per la libera docenza in Fisica Teorica. Nello stesso anno pubblica un importante articolo, proponendo per le particelle elementari della materia un'equazione "a infinite componenti"²⁴⁹. Nel 1933, per circa otto mesi, Majorana è ospite degli Istituti di Fisica di Lipsia e Copenaghen: incontra Niels Bohr e Werner Heisenberg, il quale lo convince a pubblicare due articoli su riviste specializzate tedesche. È un periodo felice in cui il fisico riesce a dare il meglio di sé, raggiungendo successi internazionali. Torna a Roma e il suo carattere subisce dei cambiamenti. Al ritorno non riprende il suo posto nella vita dell'Istituto; anzi, non vuole più farsi vedere nemmeno dai vecchi compagni. Sciascia sostiene che sul turbamento del suo carattere ha influito un fatto tragico che ha colpito la famiglia Majorana. Un bimbo in fasce, cugino di Ettore, è morto bruciato nella culla, che ha preso fuoco inspiegabilmente. Si è parlato di delitto. Viene accusato uno zio del piccino e di Ettore. Quest'ultimo si assume la responsabilità di provare l'innocenza dello zio. Con grande risolutezza si occupa personalmente del processo, tratta con gli avvocati, cura i particolari. Lo zio viene assolto; ma lo sforzo, la preoccupazione continua, le emozioni del processo non potevano non lasciare effetti duraturi in una persona sensibile quale era Ettore²⁵⁰.

Tornato da Lipsia farà di tutto per vivere, pirandellianamente, da "uomo solo" (Sciascia, 1975, p. 47). Per diversi anni non esce di casa e non si reca neppure all'Istituto, e «quando riceve una missiva la rispedisce indietro con la dicitura: "Si respinge per morte del destinatario"»²⁵¹. Vive ormai come un eremita, quasi barricato in casa. Si occupa di teoria dei giochi e strategia navale, ma anche di economia, politica e medicina (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 23). Si dedica sempre alla fisica, infatti lavora a una teoria delle particelle elementari e approfondisce lo studio dell'elettrodinamica quantistica, ma non è interessato ai riconoscimenti da parte della comunità scientifica, sia in patria che all'estero. Decide nel 1937, stupendo tanti, di concorrere all'assegnazione della seconda cattedra italiana di Fisica Teorica presso

nessuno al mondo lo può risolvere meglio di Majorana"». Cfr. G. Borello, L. Giroffi, A. Sceresini, *La seconda vita di Majorana*, op. cit., p. 19.

²⁴⁹ Cfr. E. Recami, *Il vero Ettore Majorana*, op. cit., pp. 43-44.

²⁵⁰ Cfr. L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Torino, Einaudi 1975, pp. 27-34.

²⁵¹ Cfr. G. Borello, L. Giroffi, A. Sceresini, *La seconda vita di Majorana*, op. cit., p. 22.

l'Università di Palermo²⁵². Il 16 novembre 1937 viene nominato professore straordinario presso l'Università di Napoli. La designazione avviene d'ufficio, «indipendentemente dalla normale procedura del concorso», «per l'alta fama di singolare perizia» (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 24). Così si trasferisce a Napoli dove resterà fino alla sua scomparsa. Sciascia ci informa che la sua vita nella città partenopea, in quei primi tre mesi del 1938, si svolge tra l'albergo e l'Istituto di Fisica. direttore dell'Istituto, dopo la lezione si intratteneva lungamente, parlando di tematiche scientifiche e questi aveva l'impressione che stesse lavorando a qualcosa di molto impegnativo, di cui non desiderava parlare (Sciascia, 1975, pp. 53-54).

La sera del 25 marzo egli si imbarca per la Sicilia e prima di partire scrive due lettere. La prima, indirizzata alla famiglia, è stata lasciata in maniera ben visibile sulla scrivania e recita:

«Ho un solo desiderio: che non vi vestiate di nero. Se volete inchinarvi all'uso, portate pure, ma per non più di tre giorni, qualche segno di lutto. Dopo ricordatemi, se potete, nei vostri cuori e perdonatemi».

Il secondo biglietto è destinato a Carrelli:

«Caro Carrelli, Ho preso una decisione che era ormai inevitabile. Non vi è in essa un solo granello di egoismo, ma mi rendo conto delle noie che la mia improvvisa scomparsa potrà procurare a te e agli studenti. Anche per questo ti prego di perdonarmi, ma sopra tutto per aver deluso tutta la fiducia, la sincera amicizia e la simpatia che mi hai dimostrato in questi mesi. Ti prego anche di ricordarmi a coloro che ho imparato a conoscere e ad apprezzare nel tuo Istituto, particolarmente a Sciuti; dei quali tutti conserverò un caro ricordo almeno fino alle undici di questa sera, e possibilmente anche dopo».

Prima ancora di ricevere il messaggio, il 26 marzo il direttore si vedrà recapitare uno strano breve telegramma: «Non allarmarti. Segue lettera. Majorana». Arrivano poi, a strettissimo giro di posta, entrambe le missive, quella del 25 e quella del 26 (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 26).

Con la lettera, capì il senso del telegramma e telefonò a Roma ai Majorana. Gli arrivò poi un'altra lettera di Ettore, da Palermo, su carta intestata del *Grand Hotel Sole*:

²⁵² Racconterà Laura Fermi: «La terna dei vincitori era stata già tranquillamente decisa, come d'uso, prima della espletazione del concorso; e in quest'ordine: Gian Carlo Wick primo, Giulio Racah secondo, Giovanni Gentile junior terzo. La commissione, di cui faceva parte anche Fermi, si riunì a esaminare i titoli dei candidati. A questo punto un avvenimento imprevisto rese vane le previsioni: Majorana decise improvvisamente di concorrere, senza consultarsi con nessuno. Le conseguenze della sua decisione erano evidenti: egli sarebbe riuscito primo e Giovannino Gentile non sarebbe entrato in terna» Cfr. G. Borello, L. Giroffi, A. Sceresini, *La seconda vita di Majorana, op. cit.*, pp. 23-24.

«Caro Carrelli, spero ti siano arrivati insieme il telegramma e la lettera. Il mare mi ha rifiutato e ritornerò domani all'albergo Bologna, viaggiando forse con questo stesso foglio. Ho però intenzione di rinunciare all'insegnamento. Non mi prendere per una ragazza ibseniana perché il caso è differente. Sono a tua disposizione per ulteriori dettagli».

La lettera è del 26 marzo (Sciascia 1975, p. 58). Sembrerebbe che la sera dello stesso giorno, alle sette, Majorana si sia imbarcato per Napoli. Ma non si comprende il senso di tutto ciò, da una ricostruzione dei movimenti del fisico pare che prima di partire abbia recuperato il passaporto valido per l'espatrio all'estero e tutti i suoi risparmi, cosa che fa pensare che non intendesse suicidarsi. Il 27 marzo acquista un biglietto di ritorno per Napoli, sempre con la compagnia Tirrenia, ma non possiamo sapere se sia salito o meno sul mezzo. Stando a quanto riportato sulla prenotazione, avrebbe diviso la cabina con altre due persone: il professor Vittorio Strazzeri dell'Università di Palermo, e un viaggiatore inglese, tale Carlo Price (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 27). In *La Scomparsa di Majorana* leggiamo che fosse impossibile rintracciare il Price; ma fu facile arrivare al professor Strazzeri. Questi, sollecitato da una lettera del fratello di Ettore, esprime due dubbi: di avere effettivamente viaggiato con Ettore Majorana e che "il terzo uomo" fosse un inglese. Non smentisce che si chiamasse Price, ma sosteneva che parlasse italiano ed avesse modi piuttosto rozzi, da negoziante. Dato che il professor Strazzeri ha scambiato qualche parola con l'uomo che doveva essere Carlo Price e nessuna con quello che doveva essere Ettore Majorana, è facile ed attendibile, per Sciascia, l'ipotesi che l'uomo che non parlò fosse l'inglese; mentre colui che poi gli dissero doveva essere il Price, fosse invece un siciliano, un meridionale, un negoziante quale appariva, che viaggiava al posto di Majorana (Sciascia 1975, pp. 60-62). Dunque il fisico è evidente che non voglia comparire. Si annuncia la sua scomparsa, il senatore Arturo Bocchini ordina ai questori di rintracciarlo, il filosofo Giovanni Gentile gli chiede di intensificare le indagini. La madre, che non smetterà mai di cercarlo e resterà fino alla morte convinta che non si fosse suicidato, il 27 luglio scrive persino a Mussolini²⁵³, allegando una lettera di Fermi che attestava la genialità del ragazzo; il

²⁵³ Così si legge nella lettera: «Fu sempre savio ed equilibrato e il dramma della sua anima o dei suoi nervi sembra dunque un mistero. Ma una cosa è certa, e l'attestano con grande sicurezza tutti gli amici, la famiglia, ed io stessa che sono la madre: non si notarono mai in lui precedenti clinici o morali che possano far pensare al suicidio; al contrario, la serenità e la severità della sua vita e dei suoi studi permettono, anzi impongono, di considerarlo soltanto come una vittima della scienza».

duce ordina che si trovi (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 29). Strazzeri suggerisce di cercare Ettore nei conventi, ma è tutto vano.

Il saggio di Leonardo Sciascia, sulla scomparsa del giovane fisico siciliano, ebbe notorietà in tutto il mondo. Del resto, come sostiene Recami: «Sciascia-detective non poteva non essere affascinato da quel giallo, di alto livello culturale, qual è la vicenda relativa alla scomparsa del nostro fisico teorico»²⁵⁴. Il suo intento fu quello di trattare temi che riguardano la questione della responsabilità dell'intellettuale rispetto all'uso che può esser fatto delle conquiste tecnologiche, a questo proposito il biografo sostiene che lo scrittore siciliano: «ci ha ricordato in tal modo la responsabilità che noi tutti abbiamo di fronte all'uso che si fa, nel bene e nel male, delle conquiste del "progresso"»²⁵⁵. Leggendo i documenti a sua disposizione, Sciascia seppe intuire aspetti che, poi grazie a scoperte ulteriori e successive, si rivelarono veritieri, per esempio ipotizzò che Majorana si ritirò dalla vita consueta, senza suicidarsi ed in effetti, Ettore lasciò la famiglia, e il gruppo di fisici con cui lavorava, con in tasca il passaporto e almeno una quindicina, o ventina, di migliaia di dollari (Recami, 2017, p. 59). L'ipotesi di fuga, e non suicidio, viene avallata in base a documenti successivamente ritrovati, i quali suggeriscono come il Majorana si sia probabilmente ritirato in un luogo appartato. Recami conclude le pagine del suo libro dedicato ad Ettore sostenendo:

«Il fascino della vita di Majorana ed il suo insegnamento umano sono forse quelli di uno scienziato che scopre, ad un certo punto, come più importante del ricevere dieci premi Nobel sia il riuscire semplicemente a vivere, come ciascuno di noi»²⁵⁶.

Nel 2008 si ritorna a parlare di Majorana nella trasmissione di Rai Tre *Chi l'ha visto?* Un meccanico, Francesco Fasani, ha delle rivelazioni da fare. In *La seconda vita di Majorana* possiamo leggere l'intervista integrale che venne fatta al signor Fasani, emigrato negli Stati Uniti e vissuto in Venezuela tra il 1955 e il 1958. Sostiene di aver conosciuto in quegli anni un uomo, il Signor Bini, che poi un amico gli disse essere Ettore Majorana, uno scienziato geniale. Oltre alle sue personali testimonianze, l'ex meccanico di Terracina può produrre anche qualche altra prova: una vecchia fotografia in bianco e nero, scattata a Valencia verso la metà degli anni Cinquanta, che lo ritrae accanto a Bini (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 39). La notizia rimbalza nei quotidiani e nel web, si analizza la vita dell'uomo e appare chiaro che non abbia nessun

²⁵⁴ E. Recami, *Il vero Ettore Majorana*, op. cit., p. 49.

²⁵⁵ Idem, p. 55.

²⁵⁶ Idem, p. 59.

motivo per mentire. L'uomo viene ascoltato tre volte dal procuratore Laviani e dai suoi interrogatori possiamo scoprire molti particolari. In questa storia ci sono tre personaggi chiave: il primo è Ciro, l'uomo siciliano che presenta Bini a Fasani; i due si conoscono a bordo del piroscafo che li porterà in Venezuela. Il secondo è un ingegnere di Udine di cui Fasani ricorda il nomignolo, Nardin. Il terzo, colui il quale disse a Fasani che quell'uomo era Majorana: il signor Carlo. Bini e Fasani erano molto intimi, passavano molto tempo insieme anche se il primo era molto schivo ed introverso per cui il ragazzo non conosceva molto della sua vita, sapeva che era nato nel 1906, proprio come Majorana. Nel febbraio del 2015 il caso viene archiviato con queste parole:

È da ritenersi che sono stati acquisiti elementi per poter escludere la sussistenza di condotte delittuose o autolesive contro la vita o contro la libertà di determinazione e movimento di Ettore Majorana, dovendosi concludere che il predetto si sia trasferito volontariamente all'estero permanendo in Venezuela almeno nel periodo tra il 1955 e il 1959».

Dunque lo scienziato non è morto nel 1938, non è stato rapito e non si è suicidato. Al contrario: egli ha lasciato volontariamente l'Italia e ha attraversato l'oceano per iniziare una nuova vita in America Latina. L'inchiesta si chiude e si riapre il mistero che i tre giornalisti, autori de *La seconda vita di Majorana*, hanno cercato di chiarire, recandosi personalmente nei luoghi in cui il Fasani sostiene di aver conosciuto Bini. Sono riusciti a scoprire, tramite diverse fonti, per lo più telematiche, ma anche attraverso testimonianze di uomini del luogo, le vere identità dei tre uomini-chiave di questa storia. Parlando con i loro familiari hanno potuto appurare che tutte le dichiarazioni dei verbali del Fasani corrispondessero al vero, per cui possono affermare con più consapevolezza che Majorana fosse realmente vivo in quegli anni in Venezuela, assumendo l'identità del signor Bini. I tre ragazzi hanno quindi potuto constatare che Ettore Majorana bazzicava l'ambiente degli ingegneri e collaborava forse a certi progetti governativi; che veniva dall'Argentina (dove era conosciuto con il suo vero nome)²⁵⁷; che a Buenos Aires aveva frequentato gli stessi giri dell'alta borghesia italiana; che probabilmente fu spaventato dalla crescente instabilità politica che accompagnò il declino di Perón; e che all'inizio degli anni Cinquanta seguì il suo amico Carlo Venturi alla volta di Valencia. Ogni punto è supportato da diverse testimonianze, le cui conclusioni molto spesso coincidono (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 133).

²⁵⁷ Cfr. G. Borello, L. Giroffi, A. Sceresini, *La seconda vita di Majorana, op. cit.*, pp. 107-121.

Alla fine della loro permanenza in una Venezuela completamente diversa da quella degli anni Cinquanta, sia dal punto di vista economico che sociale, in quanto adesso è diventato pericoloso circolare in quelle strade dove i tre uomini si sono anche trovati nel mezzo di sparatorie, devono prendere consapevolezza del fatto che:

«Majorana avrebbe avuto una tripla identità: la sua, nota solo a Carlo Venturi e a pochi altri, quella di Bini, riservata agli amici e ai conoscenti occasionali, e una terza, quella ufficiale, che noi purtroppo ignoriamo completamente» (Borello, Giroffi, Sceresini, 2016, p. 148).

Ad un certo punto Fasani, stanco dei vari interrogatori, si era rifiutato di fornire alcune importanti informazioni alla magistratura rivelandole invece ai familiari che le hanno comunicate ai tre reporter. Nel gennaio del 1958, in seguito al colpo di Stato, Fasani e Bini ebbero improvvisamente paura e decisero di andarsene. Fasani aveva buoni agganci in Vaticano:

«un suo zio faceva l'artigiano nel centro storico di Roma e lavorava spesso per la Santa Sede. Fu grazie alla sua intercessione che il meccanico riuscì a mettersi in contatto con l'entourage del vescovo Petrus Canisius Jean Van Lierde, vicario generale di Sua Santità, il quale si diede subito da fare. La soluzione fu presto trovata: Bini e Fasani vennero nascosti nel convento dei cappuccini di Valencia, dove rimasero per oltre due mesi. Bini portò con sé il suo bene più prezioso, quella Studebaker gialla di fabbricazione americana per la quale mostrava un attaccamento quasi maniacale. Fortunatamente tutto andò liscio: i ribelli golpisti non osarono oltrepassare i portoni dell'edificio sacro, le acque si calmarono e i due riuscirono a scamparla. Quando la situazione si fu tranquillizzata, Francesco Fasani decise di rientrare in Italia. Per farlo dovette travestirsi da frate: raggiunse Caracas sotto mentite spoglie e in un modo o nell'altro riuscì a imbarcarsi su un volo diretto in Europa. Quanto a Bini, non ci è dato sapere altro. Presumibilmente restò in Venezuela, dove comunque aveva una casa e degli amici. Fasani non ricevette più sue notizie, né mai provò a rintracciarlo, e questo è tutto ciò che ha raccontato»²⁵⁸.

E tanti anni prima anche Leonardo Sciascia immaginava Majorana in un convento²⁵⁹: probabilmente aveva ragione!

²⁵⁸ Cfr. G. Borello, L. Giroffi, A. Sceresini, *La seconda vita di Majorana, op. cit.*, pp. 155-156.

²⁵⁹ «E aggiunse perciò che si diceva sì, ma cosa certa non era, una voce, una diceria, che nel convento, in quel convento, fosse stato o ancora si trovasse uno dell'equipaggio del B-29 che aveva sganciato su Hiroshima l'atomica» Cfr. L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana, op. cit.*, pp.74-75.

4.1. La scomparsa di Majorana al cinema

4.1.1. *I ragazzi di Via Panisperna* (1988)

Abbiamo già accennato in questo lavoro al fatto che Sciascia sia arrivato alla composizione del suo scritto su Majorana dopo tempo. L'occasione che lo ha portato alla decisione di scrivere qualcosa sul caso del fisico scomparso fu la partecipazione a una trasmissione televisiva svizzera, al termine della quale l'atteggiamento compiaciuto del fisico Segré alla visione di un film sull'esplosione della bomba atomica l'ha tanto indignato da spingerlo a ripensare al suo vecchio progetto e a scrivere *La scomparsa di Majorana*. Il racconto viene pubblicato nel 1975

«L'avevo scritto, nella memoria che avevo della scomparsa e su documenti che per tramite del professore Recami ero riuscito ad avere, dopo aver casualmente sentito un fisico parlare con soddisfazione, ed entusiasmo persino, della sua partecipazione alla costruzione delle bombe che avevano distrutto Hiroshima e Nagasaki. Per indignazione, dunque: e tra documenti e immaginazione – i documenti aiutando a rendere probante l'immaginazione – avevo fatto di Majorana il simbolo dell'uomo di scienza che rifiuta di immettersi in quella prospettiva di morte cui altri – con disinvoltura, a dir poco – si erano avviati»²⁶⁰.

L'intento dell'autore è quello di condurre un discorso morale sul problema della responsabilità dello scienziato, tema appunto del suo racconto. Non vuole quindi risolvere il caso della scomparsa di Majorana, ma vuole esplicitare le dinamiche che lo spinsero a scegliere di scomparire (Saponari, 2009, pp. 171-172).

Affidandosi ai documenti ricevuti da Recami, alla biografia di Majorana pubblicata da Amaldi nel 1966 e ai suoi scritti scientifici, lo scrittore elabora una sua tesi sulla scomparsa del fisico che lo porta a condannare la cultura scientifica e questo, ancora una volta, ci informa la Saponari, sollevò reazioni violente. Per Sciascia il fisico intuì le conseguenze catastrofiche della fissione nucleare e volle scomparire, secondo lui ritirandosi in convento.

Nel testo della Saponari leggiamo:

«Come un detective che legge e interpreta tutti i documenti, «montandoli» come si costruisce un film, Sciascia innalza una struttura narrativa che, sfuggendo ai pregiudizi e alle determinazioni, comunque giunge a una conclusione ben precisa. Lucidamente, come di solito gli accade, lo scrittore traccia in fosche nebulose una strada di luce e mostra all'arrivo una soluzione che, lungi dall'essere determinativa, appare accettabile e attendibile. L'unica vera possibile perché schiettamente letteraria» (Saponari, 2009, p. 174).

²⁶⁰ Cfr. L. Sciascia, *Majorana e Segrè*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, op. cit., p. 42.

Nel 1988 Gianni Amelio realizza *I ragazzi di Via Panisperna*, un film che racconta la vicenda del gruppo di fisici dal 1928 al 1938, l'anno dell'era atomica. Il film non è ispirato all'opera dello scrittore ma il regista, con un linguaggio diverso, affronterà le stesse tematiche indagate da Sciascia. Questi, nel 1989, vedendo il film, riconobbe se stesso, le sue intenzioni ideologiche e morali, le stesse che lo portarono a parlare di Majorana.

«Per la prima volta in vita mia ho visto un film intero sul piccolo schermo della televisione; e per di più di due ore. Se dico, dunque, che *I ragazzi di Via Panisperna* mi è piaciuto, a maggior merito del film di Amelio bisogna mettere il superamento della mia idiosincrasia o nevrosi nei riguardi dello schermo televisivo. Come si vede dalle didascalie, il film non è tratto dal mio racconto-inchiesta sulla scomparsa di Majorana, né ad esso come si dice nel gergo cinematografico si è liberamente ispirato (e spesso nel senso che liberamente si fa scempio di un'opera letteraria); ma io vi ho trovato, senza velo di vanità, una sostanziale fedeltà all'idea per cui quattordici anni fa scrissi il racconto. Nonostante quello che Verga, parlando del rapporto tra cinema e letteratura, chiamava l'ingrossamento del quadro, mi pare che quel che nel mio libretto intendevo dire, e mi pare di aver detto, Amelio abbia saputo autonomamente e suggestivamente svolgerlo in altra forma [...]. Non potevo impedirmi di vedere nel film una parte di me: con emozioni e momenti di commozione»²⁶¹.

Amelio come Sciascia parte dalla realtà e la elabora con la fantasia. Nella sua pellicola fa rivivere i personaggi evitando il documentarismo; come sostiene la didascalia di apertura del film:

«Le persone e i fatti che il film mette in scena sono realmente esistiti. Ma alcuni dei protagonisti tuttora viventi non si ritroveranno nell'invenzione e nel racconto dei fatti. Con l'aiuto della fantasia gli autori hanno cercato di seguire più un sentimento che una didascalica fedeltà ai caratteri e agli avvenimenti reali».

Il film verrà criticato da Amaldi poiché, come il lavoro sciasciano, non racconta come sono accaduti realmente i fatti; al regista e all'autore non interessava l'aderenza ai fatti, ma piuttosto hanno voluto interrogare la realtà e i suoi protagonisti, interpretandoli. Delineando la personalità dei personaggi, il cineasta rende più accettabile il messaggio del film: nella trama elegante si insinua poi il mistero di una scomparsa dietro la quale si nascondono la responsabilità della politica, il problema della scienza e l'angoscia intima di un genio, malgrado lui (Saponari, 2009, pp.178-179).

Il film inizia con la sequenza dello scherzo organizzato per schernire Guglielmo Marconi. Edoardo Amaldi ed Emilio Segrè, interpretati da Giovanni Romani e Alberto

²⁶¹ Cfr. L. Sciascia, *Ho ritrovato il mio Majorana*, in *Corriere della Sera*, 4 febbraio 1989.

Gimignani, chiedono ad Ettore Majorana, alias Andrea Prodan, di aiutarli a boicottare la trasmissione radiofonica in cui intervorrà l'inventore della radio. I ragazzi non sono ancora iscritti alla facoltà di Fisica, dopo poco tempo istituita e affidata al professore Enrico Fermi. La macchina da presa indugia sul primo piano del Majorana che si impone come protagonista subito contrapposto da Fermi, alias Ennio Fantastichini, con il quale il giovane avrà un rapporto conflittuale. Ciò appare chiaro sin dalla prima sequenza in cui si mostra Fermi mentre sta entrando in un'aula universitaria in cui Ettore sta risolvendo brillantemente e in pochissimo tempo un'equazione alla lavagna, il docente resta incantato e gli chiede se ha voglia di studiare fisica moderna. Il giovane risponde chiarendo il suo essere un teorico puro che non ama le contaminazioni:

«In realtà mi piace la matematica ma mi dà fastidio che tutti se ne servano: fisici, ingegneri, generali d'artiglieria... La fatica di risolvere un problema dovrebbe bastare a se stessa; un calcolo perfetto andrebbe subito distrutto»²⁶².

Il film è costruito su una serie di parallelismi. La scena seguente è quella della gita al lago di Vico, dopo la visita all'osservatorio astronomico di Ettore e Fermi, in cui il docente convince lo studente a passare a Fisica. La scena si chiude con un finto annegamento di Ettore che vuole così spaventare i colleghi che lo avevano tormentato con discorsi futili; Amelio inserisce in un clima sereno la sofferenza che porterà il Majorana all'idea del vero suicidio per annegamento sul traghetto per Palermo (Saponari, 2009, p. 180). Il lungometraggio riprende a mostrare la spensieratezza dei giovani studenti e si delinea poi una scena che mostra un film muto comico che è dimostrazione dell'ancoramento del Fermi alle posizioni conservatrici di chi non vuole cambiare. Il cineasta vuole così mettere in evidenza l'apertura mentale del Majorana, che riesce sempre ad arrivare in anticipo sulle cose. Ettore alcuni giorni dopo chiede ospitalità a Fermi, lì riesce a lavorare bene, ma quando la madre va a riprenderselo, per ripicca brucia i suoi calcoli e da quel momento sarà ostile a Fermi. Tornato in laboratorio Ettore sorprende uno studente, Bruno Pontecorvo, interpretato da Giorgio Dal Piaz, intento a buttare i suoi fogli. Arrabbiato gli dice che ciò che racconta Fermi sull'atomo è sbagliato: nel nucleo non ci sono elettroni, ma una particella fantasma. Il giovane lo rivelerà a Fermi che già era preoccupato perché aveva intuito che Ettore avesse previsto tutto. I due si incontrano in una trattoria all'aperto, il professore gli porge la rivista con l'articolo della straordinaria scoperta. Fermi si mostra con

²⁶² Dai dialoghi del film.

atteggiamento paternalistico e di risentimento nei confronti di Ettore, ritenendo che non avrebbe dovuto nascondere l'esito delle sue ricerche; lo rimprovera e ciò addolora Ettore che provoca il docente, il quale reagisce schiaffeggiandolo. La macchina da presa si allontana da Ettore, lasciandolo nel dolore di quelle accuse che lo feriscono fino alle lacrime.

La scena si sposta in un laboratorio dove Fermi, Amaldi, Segré e Pontecorvo lavorano ai loro esperimenti con la pistola a elettroni. Intanto Laura, la moglie di Fermi, interpretata da Laura Morante, sta per partorire; mentre nasce la bambina nascono pure due nuovi elementi atomici: l'Ausonio e l'Esperio. Fermi è in ansia perché non è sicuro della sua scoperta. Quando Majorana, di ritorno dalla Germania, dove aveva incontrato Heisenberg, si appresta a partecipare al convegno, Laura gli va incontro e gli dice che sarebbe meglio per tutti se evitasse di intervenire. La donna gli toglie il diritto di parola e quindi anche la dignità. Con un telegramma comunica la sua rinuncia all'intervento. Segue la sequenza in cui Fermi e gli altri fisici lavorano al famoso esperimento nella fontana dei pesci rossi del 1934, in cui pare abbiamo realizzato, in maniera inconsapevole, la prima fissione nucleare. Ettore si è ritirato a vita privata nella sua villa nel catanese. Fermi lo raggiunge, a tavola i due uomini, ora trasformati nell'aspetto, dividono il pranzo e dialogano, ricordando i vecchi tempi in cui dividevano tutto. Fermi spera di riportarlo a Roma, ha in mano il brevetto per l'uso industriale dell'energia atomica, ma ha molti dubbi che solo Ettore può aiutarlo a sciogliere. Nelle parole di Ettore è evidente il pericolo che si insinua se a uno scienziato gli sfugge una scoperta di mano. Amelio è nella stessa direzione di Sciascia: entrambi raffigurano Majorana come interprete profetico della catastrofe nucleare.

Fermi partirà senza Ettore, che resta in Sicilia. Questi fa i suoi calcoli ma poi li brucia. Il suo tormento interiore viene mostrato attraverso il contrasto della musica di sottofondo, una ninnananna popolare in dialetto siciliano che introduce un flash-back. Ettore è un bambino di otto anni, viene trascinato in casa dalla madre e portato dinnanzi a un gruppo di signore che gli sottopongono diversi quesiti matematici difficili; lui li risolve tutti mentalmente senza mai sbagliare. Viene trattato come un diverso dalle prodigiose qualità, ciò gli procurerà disagio e incapacità relazionale.

Ettore ottiene per fama una cattedra all'Università di Napoli, quindi vi si trasferisce. Durante una lezione il professore Majorana viene ripetutamente interrotto e corretto da un giovane studente che si comporta come lo stesso Ettore ai tempi in cui era

studente nella prima parte del film. In preda al disagio di quell'aula decide di scappare scomparendo dietro la porta-lavagna (Saponari, 2009, p. 183).

In un caffè Fermi e gli altri si ritrovano a parlare della scomparsa di Ettore Majorana, qualcuno ammette le proprie colpe, fra le più gravi il sentire quell'allontanamento come una liberazione. Enrico Fermi si reca a Napoli dove incontra il direttore del Dipartimento di Fisica Carrelli, che gli legge le lettere e il telegramma che gli aveva lasciato il Majorana il 25 e il 26 marzo.

Nel film, a Napoli vengono restituiti gli effetti personali di Ettore a Enrico, in un libro che gli aveva regalato trova una foto con un'epigrafe che si trova in una lapide in un convento. Fermi vi si reca e lì un amico di Ettore gli dice: «Chi cerca la verità a ogni costo è sempre sull'orlo di un abisso»²⁶³.

Il film si chiude sulla nave che conduce Enrico Fermi, ormai premio Nobel, e la sua famiglia negli Stati Uniti. Sul ponte discute con la moglie di futuro e di Ettore, per la moglie privo di buon senso (Sciascia attribuisce al professore queste parole). Per Amelio, Enrico dubita che Ettore sia morto, per lui ha scelto di vivere nel mistero: «Ettore è voluto scomparire e non darci la certezza della sua morte. È stato un genio anche in questo. Così ci costringe a pensarlo vivo: ci osserva e ci giudica». Rimasto solo nella notte, Enrico si poggia pensoso sulla balaustra del ponte e guarda da destra verso sinistra. Con un montaggio parallelo il regista mostra Ettore che, con lo stesso sguardo pensoso guarda, da sinistra verso destra, lo stesso orizzonte. Tre dissolvenze incrociate sfumano il primo piano dell'uno in quello dell'altro. Ecco che il volto di Ettore perde nitidezza ... ed è nero (Saponari, 2009, p. 185).

4.1.1.1. Lo stile del film

Il film, scritto con Vincenzo Cerami e con la collaborazione del giovane studente di fisica Alessandro Sermoneta, è diviso in due parti simmetriche. La prima parte anticipa ciò che accadrà nella seconda. Diverso è il registro narrativo che si trasforma da gioioso in malinconico, da sereno in angoscioso.

«In un tempo in cui la sovrabbondanza del segno è proporzionale alla povertà del senso Amelio fa un cinema all'insegna della discrezione e, avendo fiducia nello spettatore, sa che non c'è bisogno di dire tutto: gli basta suggerire. Il suo «scrivere bene», come diceva Scott Fitzgerald, è un nuotare sott'acqua e trattenere il fiato»²⁶⁴.

²⁶³ Dai dialoghi del film.

²⁶⁴ Cfr. M. Morandini, *I ragazzi di Via Panisperna*, in *Il Giorno*, 4 febbraio 1989.

Così come farà nel finale del film, quando scrittore e regista lo immaginano riemergere dalle acque per nascondersi chissà dove.

Le luci perfette di Tonino Nardi mutano dai freddi paesaggi lacustri della prima parte del film, al caldo degli interni o delle soleggiate campagne siciliane nella seconda parte. Nella stessa maniera vengono utilizzate musiche ardite: insolito il passaggio dalle canzoni leggere della radio ai canti popolari siciliani che fanno da sottofondo ad elaborazioni matematiche.

Così il Mereghetti si esprime sul film:

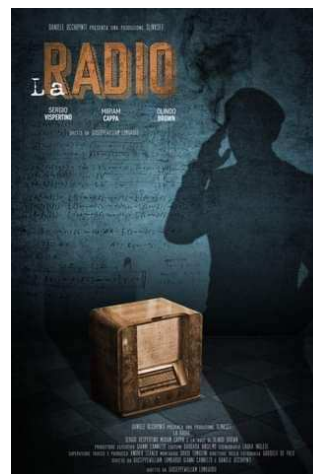
«La passione e l'etica, l'intuizione e la ragione, l'eccesso e la misura, la collaborazione e le rivalità, i successi e i dubbi: Amelio tralascia del tutto gli aneddoti e lavora sulle idee e sui personaggi, in qualche modo "autobiografici". Non quindi una ricostruzione storicamente fedele delle vicende del gruppo, ma un'opera di fantasia, più ricca e complessa di quanto ci si aspetterebbe, centrata su due figure principali (Fermi e Majorana) per molti versi antitetiche e complementari, sia nella professione che nel privato. Quasi goliardico nella prima parte, più cupo e raccolto nella seconda, il film ha il suo punto di forza in uno stile "povero", che dà spessore a un gusto del racconto ormai poco comune nel cinema italiano, e in un cast giovane ed efficace. In origine era destinato solo alla tv (...)»²⁶⁵.

Nonostante le sue qualità tecniche e artistiche, il film non ha ottenuto riconoscimenti di rilievo.

4.1.2. *La Radio* (2019)

La Radio e *La particella Fantasma* sono due progetti audiovisivi prodotti da Daniele Occhipinti²⁶⁶ (Slinkset for Innovation) e Paolo Guerra (Agidi s.r.l., società che fin dalla sua nascita, nel 1981, si è occupata di Management artistico e di produzione e distribuzione di spettacoli). La Slinkset for Innovation è una nuova società di consulenza progettuale e produzione cinematografica con sede a Roma. Il suo obiettivo è quello di sostenere le imprese di produzione e distribuzione audiovisive ed individuare il miglior modello di business per

Figura 13. Locandina spin-off:
La Radio



²⁶⁵ Cfr. P. Mereghetti, *I ragazzi di Via Panisperna*, in *Il Mereghetti*, op. cit., pp. 2429-2430.

²⁶⁶ Daniele Occhipinti, lavora nell'ambito del "Project Management" di prodotti cinematografici, televisivi e web, supportando le imprese della filiera nella ricerca di risorse economiche e nella valorizzazione della migliore strategia finanziaria da impiegare.

il progetto.

Entrambi sono ad alto impatto tecnologico, infatti Gabriele Ciaccio (Compositor VFX e co-founder Island VFX) ha investito sulla tecnologia innovando il prodotto cinematografico attraverso la tecnica del *compositing*, con cui l'immagine viene creata o modificata attraverso la grafica. Gli effetti visivi digitali supportano lo storytelling. L'innovazione del prodotto cinematografico è avvenuta anche grazie a Andrea Dinoboy Leanza (prosthetic make-up designer) e dunque, all'impatto del suo trucco prostetico che ha permesso di creare illusioni ottiche, a volte accentuando anche i difetti degli stessi attori, (grazie al trucco prostetico è stato possibile ricostruire esattamente le stesse sigarette che fumava Ettore).

I due corti hanno come protagoniste due donne legate alla vita e alla scomparsa di Majorana

La Radio (5') ha un team di produzione tutto siciliano, infatti è stato scritto da William Lombardo e Giovanni Cannizzo, direttore della fotografia è Gabriele De Paolo e Laura Inglese è la scenografa. Racconta una storia parallela a quella de *La particella fantasma*, che si svolge in un arco temporale diverso rispetto al cortometraggio. È tutta ambientata negli anni Trenta e per poter rendere tutto il più realistico possibile, sono stati coinvolti i cittadini ed il territorio palermitano. All'interno del set sono presenti oggetti originali di quegli anni: libri di astrofisica, penne ecc., la stessa radio è del 1938, anno in cui scomparve Ettore.

Esso introduce lo spettatore nella casa di famiglia di Anna, che riceve in dono una radio da un pretendente. Il padre (Vespertino) che vede l'oggetto in bella mostra, crede che la propria figlia sia pronta ad accettare la proposta di matrimonio del rampollo di una importante famiglia nobile; questo risolleverebbe le sorti della sua famiglia, caduta in disgrazia. Ma in realtà Anna è molto più attratta da complicate equazioni matematiche da risolvere e da un certo Majorana²⁶⁷, che dall'idea di sposarsi.

Protagonista è l'attore palermitano Sergio Vespertino. Tra gli interpreti ci sono Miriam Cappa ed Olindo Brown.

Avendo avuto la possibilità di intervistare il giovane regista²⁶⁸, alla domanda sul progetto *La Radio* così si è espresso:

²⁶⁷ Cfr. G. SGARLATA, "Palermo, un corto su Majorana presentato a Cannes", in *La Repubblica.it* 22/05/2019.

²⁶⁸ Giuseppe William Lombardo nasce a Palermo il 23/02/1994. Durante gli anni liceali viene notato dal Sovrintendente dell'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico), Dott. Fernando Balestra, che gli offre l'opportunità di lavorare come assistente alla regia per Claudio Longhi

«Esso nasce come spin off del cortometraggio “La Particella Fantasma”. Si tratta di un corto utile a convincere i finanziatori della casa di produzione ad investire su di me e sul mio film. Ne “La Radio” ho scelto di raccontare la scomparsa di Ettore Majorana dal punto di vista di una sua studentessa realmente esistita: Gilda Senatore, interpretata dalla giovane attrice Miriam Cappa. Nel corto mi soffermo molto sul desiderio di una giovane ragazza nella Napoli di fine anni '30 di intraprendere studi scientifici a dispetto di ciò che invece le vorrebbero imporre i suoi genitori, ossia un matrimonio con un buon partito. Il corso che Ettore teneva a Napoli prima di scomparire era molto all'avanguardia e soprattutto rappresentava un unicum tra i vari poli universitari perché era frequentato principalmente da studentesse. Questa cosa mi affascinava perché potevo raccontare la storia di una ragazza emancipata a tutti gli effetti che si taglia i capelli alla Marlene Dietrich e sceglieva di “fare fisica” piuttosto che fare figli, come lo volevano imporre non solo i genitori ma la politica fascista».

4.1.3. La particella fantasma (2020)

La particella fantasma è la storia di Maria Majorana, della sua ricerca per trovare il fratello scomparso che tanto amava. È anche quella particella, il neutrino, che secondo le teorie del fisico siciliano sarebbe la più misteriosa ed elusiva dell'universo, in quanto in grado di attraversare la materia in ogni istante senza che però possa essere rilevata dai nostri strumenti: «Come definiresti una particella che sai che esiste, ma non può, o forse non vuole, essere rilevata? Un Fantasma»²⁶⁹

Ettore Majorana, alias Francesco La Mantia, giovane fisico dalle capacità straordinarie, scompare in circostanze misteriose. Quando il capo della polizia fascista, Arturo Bocchini, interpretato da Vincenzo Pirrotta, archivia l'indagine su Ettore, la sorella più piccola Maria, nel film Denise Sardisco, non si rassegna e convince i due fratelli maggiori, Salvatore alias Vincenzo Crivello e Luciano, Giuseppe Spata, a continuare da soli le ricerche. Durante questo percorso, tra false piste e commissariati, Maria vivrà una serie di sogni durante i quali incontrerà il fratello scomparso. Si tratta solo di sogni dovuti al trauma della perdita o forse Ettore, proprio

per l'allestimento del XLVIII ciclo di rappresentazioni classiche. Durante l'allestimento del “Prometeo” la famosa regista italiana Roberta Torre lo prende come assistente regista per le sue opere teatrali a Palermo. Con Roberta Torre, Lombardo porta in scena “Trash the dress - Uno studio teatrale per Medea” presso la sala De Seta de I Cantieri Culturali della Zisa di Palermo. Cfr. Giuseppe William Lombardo in www.cinemaitaliano.info

²⁶⁹ Dai dialoghi del cortometraggio.

Figura 14. Locandina: La particella fantasma



come le particelle da lui teorizzate, ha davvero trovato un modo per trascendere lo spazio ed il tempo e comunicare con la amata sorella? Le scene sono state girate a Palermo tra la Posta centrale, Palazzo Giurisprudenza, il Chiostro della chiesa della Magione, la Villa Niscemi e il Parco Airoidi. Su *La particella fantasma* Lombardo afferma:

«Nato nella Sicilia in cui “l’assenza se non il rifiuto della scienza era diventata forma di vita”, già l’essere scienziato doveva costituire una dissonanza di cui Majorana avvertiva l’angoscioso “peso di morte”. Si trattava di un modo assolutamente moderno di raccontare la figura di Ettore. Volendo saperne di più ho contattato prima via mail e poi telefonicamente il professor Erasmo Recami, ricercatore dell’INFN (Istituto Nazionale di Fisica Nucleare) e biografo ufficiale di Ettore Majorana. Il professore gentilmente mi ha fornito un sacco di materiale cartaceo, anche inedito, che mi ha permesso di guardare la vicenda dello scienziato siciliano da un punto di vista diverso e per certi versi “fresco”. Infatti, tra quelle carte vi erano parecchie testimonianze di Maria Majorana, la sorella più piccola di Ettore. Più leggevo le parole di questa ragazza sul suo rapporto col fratello più nella mia mente si andava formando un quadro chiaro di cosa sarebbe dovuto essere il mio film. Sempre grazie al professor Recami ebbi l’opportunità di entrare in contatto con uno dei nipoti diretti di Ettore, Fabio Majorana, figlio di Luciano. Fabio fu così gentile da invitarmi nella villa in cui Ettore, Maria e gli altri due fratelli erano cresciuti. Ogni singola stanza di quella villa è intrisa dei ricordi di questi ragazzi. Questo mi ha spinto a scrivere le prime bozze di soggetto e sceneggiatura che sono state la base su cui poi è stata costruita la stesura definitiva. I tempi e le risorse nel caso di un cortometraggio sono davvero ridotti e quindi non c’è molto tempo per lavorare con gli attori, per questo è stato importante scegliere attori giovani ma con un’importante filmografia alle spalle per i protagonisti e unirli ad attori navigati e affermati nei ruoli secondari. Ognuno degli attori, Denise Sardisco, Francesco La Mantia, Vincenzo Crivello, Giuseppe Spata, Vincenzo Pirrotta, Melino Imparato e Marco Feo, ha fatto un grande lavoro di studio e ricerca. Nonostante gli impegni di ognuno di loro su altri set o in teatro, sono stati tutti incredibilmente desiderosi di conoscere a fondo i rispettivi personaggi tanto da passare diverse ore al telefono per parlare anche del più minimo dettaglio, dal modo di parlare a quello di tenere in mano la sigaretta fino alla camminata. *La particella fantasma*: ho cercato di utilizzare un mix di movimenti di macchina e montaggio in modo da bilanciare ogni singolo momento e in questo senso il lavoro fatto da Matteo Santi (nastro d’argento 2016), il montatore del film, è stato importantissimo. Visivamente la scelta delle lenti cade spesso su focali corte come il 10mm, il 18mm ed il 25mm. Non amo utilizzare focali lunghe perché mi sembra che appiattiscano l’immagine. Al direttore della fotografia, Gabriele De Palo, ho chiesto di aiutarmi a creare delle immagini il più possibile cinematografiche quindi immagini immersive che necessitavano di una grande quantità di luce e di un importante lavoro di scenografia e costumi. Abbiamo guardato molto alla pittura metafisica di De Chirico, Felice Casorati e Mario Sironi e alla fotografia di Vittorio Storaro ne “Il Conformista” di Bernardo Bertolucci».

Il cortometraggio di Lombardo Al Sicilymovie – Festival del Cinema di Agrigento ha ricevuto i seguenti premi: miglior colonna sonora del maestro Giuseppe Vasapolli e miglior fotografia di Gabriele De Palo. È stato inoltre selezionato tra i corti per il Toko Film Fest, un festival della durata di quattro giorni a Salerno.

La figura di Ettore Majorana consente anche di introdurre un tema delicato: quello dell'isolamento sociale, affrontato dalla Dottoressa Rosanna D'Onofrio, durante la diretta streaming trasmessa sulla pagina Facebook de "La particella fantasma"²⁷⁰.

Secondo la D'Onofrio quello di Majorana fu un isolamento psicologico volontario, incapsulato nel termine giapponese *Hikikomori*, che letteralmente vuol dire *stare in disparte*. Dice:

«Quello che porta l'Hikikomori a vivere in ritiro sociale e in isolamento è una problematica psicologica importante. È la paura di dovere dimostrare al mondo e, soprattutto, a se stessi, di essere in grado di soddisfare le aspettative altrui. Probabilmente Majorana, negli anni '30, è stato un ritirato sociale, proprio come lo sono gli Hikikomori dei nostri giorni. Ettore sentiva la pressione di dover essere all'altezza del mondo accademico»²⁷¹.

La dottoressa D'Onofrio nel suo intervento invita a guardare alla scelta del Majorana in maniera positiva:

«Dovremmo imparare da Ettore... fare di questo momento di isolamento un momento di riflessione e, poi, mettere l'esperienza, le riflessioni e il viaggio interiore che abbiamo fatto, a disposizione degli altri».

A volte, del resto, è utile fermarsi, trovare dei momenti per se stessi, ritrovarsi per poi ri-donarsi agli altri con maggiore forza.



Figura 15 e Figura 16. Bozzetti opera di Paolo Martinello²⁷²



²⁷⁰ Cfr. <https://www.facebook.com/LaParticellaFantasma/videos/1135812916753315/>

²⁷¹ Idem.

²⁷² Tratti dal sito della Slinkset: <https://www.slinkset.it/it/blog/blog-la-particella-fantasma-a628.html>

4.1.4. Altri video documenti su Ettore Majorana

Erasmus Recami nel suo testo segnala e riporta tre filmati che contribuiscono ad approfondire alcuni aspetti della vita del fisico.

Il primo filmato Youtube, *Sulle tracce di Majorana*²⁷³ è del 1987. Voluto da Arrigo Levi, è stato realizzato dal regista Salvo Ponz de Leon e trasmessa su Canale 5. Il materiale documentale, interamente fornito da Recami, comprende anche alcune interviste a colleghi fisici, a Leonardo Sciascia e a Maria Majorana.

Il secondo filmato *Ettore Majorana. Un giorno di marzo*²⁷⁴ è del 1990, è stato realizzato dal regista Bruno Russo e trasmesso su Rai 3. Anche questo video contiene interviste storiche, in particolare al grande fisico sperimentale Giuseppe (Beppo) Occhialini, il quale ha fornito una testimonianza commovente; a Maria Majorana e anche alla professoressa Gilda Senatore, che fornisce la sua prima testimonianza, la più veritiera.

Il terzo filmato di Radio Radicale: *VI Leonardo Sciascia Colloquium. La scomparsa di Majorana: riflessioni e inquietudini*²⁷⁵. È datato 21 novembre 2015 e comprende la conferenza “onoraria” di Recami tenutasi a Palermo in occasione del Convegno organizzato dall’Associazione Amici di Sciascia. Sede in cui, per la prima volta, si è data notizia delle lettere scritte a Recami da entrambi i principali contendenti di una nota polemica tra Leonardo Sciascia e alcuni fisici (in particolare Edoardo Amaldi), su Ettore Majorana e la responsabilità morale degli intellettuali²⁷⁶.

²⁷³ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=RLqHu2w7Rds>

²⁷⁴ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=bv4DlzOTLKg>

²⁷⁵ Cfr. <https://www.radioradicale.it/scheda/459275/>

²⁷⁶ Cfr. E. Recami, *Il vero Ettore Majorana*, op. cit., p. 80-81.

Conclusioni

L'obiettivo di questa tesi era quello di palesare l'amore intenso di Sciascia per la settima arte, nonché per la sua terra: la Sicilia.

Per fare ciò si è cercato di andare alle fonti, per cui un'analisi dei suoi lavori ha permesso di notare come e quanto i suoi scritti fossero influenzati dalla passione cinematografica e quanto quest'ultima abbia condizionato i suoi lavori letterari.

Numerose le opere sciasciane presentate, tra cui le due che hanno diretta connessione con il cinema: il saggio *La Sicilia nel cinema* e il lavoro curato da Paolo Squillaciotti: *Questo non è un racconto*, opere di cui si è accennato nel secondo capitolo e in cui è stato possibile scoprire come sia nata e si sia sviluppata questa passione sciasciana. Da esse emerge anche, però, la delusione che ad un certo punto gli procurò il grande schermo, tanto profonda da portarlo a smettere di andare al cinema.

Dopo aver analizzato le trasposizioni cinematografiche tratte dai suoi romanzi, sembra alquanto condivisibile quanto riportato da Liborio Termine nel suo lavoro *Il cinema, con difficoltà*, in cui asserisce che Sciascia amasse dire:

«È curioso come si intestardiscono a cavar fuori sceneggiature dai miei romanzi senza accorgersi che essi sono già autentiche sceneggiature: uno spreco». E lo diceva col tono di chi, nel rapporto con la letteratura, vedeva il cinema come dissipazione, spreco, sperpero. Non a caso aveva profondo rispetto solo degli autori di cui poteva dire che «il film regge anche sulla carta»²⁷⁷.

E si è cercato a questo proposito, infatti, di fare emergere il suo pensiero sulle pellicole tratte dai suoi lavori o meglio sui registi che hanno voluto trasformare i suoi scritti in film, che lui considerava autori proprio perché creatori dell'opera.

Sciascia fu uno scrittore profondo, nelle sue opere ha cercato sempre di far emergere le sue idee e le sue convinzioni, anche se questo ha comportato riversare su di sé numerose critiche e, a volte, anche pesanti calunnie.

Tema dominante nelle opere sciasciane, come si è appurato, è la ricerca della verità, spesso intrappolata tra le trame e le tessere composte da chi è al potere e che permette alle organizzazioni mafiose di espandersi e dilagare sempre più. Egli rifiuta e combatte ogni tipo di potere, sia politico che religioso. È stata evidenziata, a questo proposito la sua posizione inerente i preti e la Chiesa, così come si è potuto vedere e ribadire l'idea di Sciascia sulla mafia, per lui presente in Sicilia, soprattutto, perché lo Stato è pressoché assente e forse ancora oggi è proprio così.

²⁷⁷ Cfr. L. Termine, *Il cinema, con difficoltà*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 34.

Leggere l'intervista di Marcelle Padovani offre uno spaccato della vita dello scrittore, di ciò che ha vissuto, di come abbia affrontato le tragiche esperienze della sua vita, delle scelte che ha fatto e delle motivazioni che lo hanno portato a compierle e poi anche dei valori in cui crede.

Grazie a questa intervista è stato facile capire quanto fosse stretto il legame tra lo scrittore e la Sicilia, una patria scomoda che lo attrae e lo intrappola nello stesso tempo, in primis a causa delle idee arcaiche in essa ancora radicate, che si fa sempre più fatica ad estirpare poiché la Sicilia è sempre più isola, è sempre più sola. Ma è proprio in ciò che si delinea la sicilianitudine di cui parla Sciascia, che altro non è che una visione particolare della Sicilia e dei suoi abitanti (La Grutta, 2021). Una terra abitata lungo il corso dei secoli da vari popoli, Francesca La Grutta sulle pagine del periodico siciliano *Il vomere*, constatando che con questo termine lo scrittore mette in evidenza solo gli aspetti negativi dell'isola, scrive:

«Il punto comune in cui si incontrano tutte queste varietà è quello che si potrebbe chiamare la “sicilianità”, cioè un complesso di tratti fondamentali e secolari impressi nella natura stessa della nostra gente. La sicilianità è il nostro glorioso passato da far rivivere per conoscere le nostre radici»²⁷⁸,

per lei la sicilianità è la speranza, la sicilianitudine la delusione.

Si è scelto di dare rilievo al *caso Majorana*, in quanto emblema delle passioni del romanziere: ritorno alle fonti storiche e giuridiche, ricerca costante della verità, desiderio di attestazione di giustizia, affinità con la cultura e quindi con la scienza di cui il Majorana era un genio, nonché il pirandellismo. Anche questo personaggio incarna gli aspetti precipui dei protagonisti di Pirandello: chissà se dopo la sua scomparsa Ettore sia stato uno, nessuno o centomila.

Si ringrazia particolarmente il giovane regista, William Lombardo per la sua disponibilità nel farsi intervistare dando ancor più valore e attualità a questo lavoro di tesi. Le sue risposte sono state utili a capire quanto, ancora oggi, l'operato di Sciascia e le tematiche da lui affrontate siano valide, tanto da incentivare una società cinematografica a produrre un cortometraggio su uno dei temi più cari allo scrittore, ovvero “La scomparsa di Majorana”. Il viaggio tra le pagine di Sciascia è stato affascinante, le trasposizioni filmiche non sempre davano giustizia alle pagine dello

²⁷⁸ Cfr. F. La Grutta, *Leonardo Sciascia e la “Sicilitudine”*, in www.ilvomere.it, 08/01/2021.

scrittore, ma hanno comunque cercato di mantenere salda l'idea di fondo di Sciascia
cercatore di verità e di luce per la *sua Sicilia*.

Bibliografia

Saggi

Amelio, G. (1992), “La forza del ragionamento”, in S. Gesù (a cura di), *Leonardo Sciascia*, G. Maimone Editore, Catania, p. 175.

Bini, L. (1976), (a cura di) *Attualità Cinematografiche*, Edizioni Letture, Milano.

Borello, G., Giroffi, L., Sceresini, A. (2018), *La seconda vita di Majorana*, Chiarelettere editore srl, Milano.

Castelli, R. (1992), “Todo «Moro»: i pince-nez dell’Onorevole”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 93-103.

Catalano, F. – Aronica, V. (2021), (a cura di), *Sciascia e il cinema. Conversazioni con Fabrizio*, Rubettino, Roma.

Cecchi A.(1989), *Ombre bianche*, Sellerio Editore, Palermo.

Collura, M. (1996), *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Longanesi & C., Milano.

Comune di Racalmuto, Registro stato civile 1921, Atti di nascita.

Comuzio, E. (1992), “La macchina da presa è un’altra penna. Dai romanzi *Il giorno della civetta* e *A ciascuno il suo* ai film relativi attraverso la sceneggiatura: proposta di analisi testuale.”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-79.

Consolo, V. (1990), *La cuna del sogno*, in G. Tornatore, *Nuovo Cinema Paradiso*, Sellerio, Palermo.

Damiani, D. (1992), “Per Leonardo Sciascia”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 171.

Di Grado, A. - Distefano, B. (2021), *In Sicilia con Leonardo Sciascia*, Giulio Perrone Editore, Roma.

Ferrara, G. (1992), “Quel documentario su commissione...”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 173-174.

- Finocchiaro Chimirri, G. (1992), *Al cinema con Sciascia*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 47-53.
- Genovese N. - Gesù, S. (1992), “Uno scrittore con la macchina da presa”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 7-21.
- Gesù, S. (1992), *La mafia: un fenomeno che non capisco più*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 151.
- Giardina, A. (1992) *Senza «punto», una storia apparentemente «semplice»*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 135-139.
- Gioviale, F. (1992), “Damiani e Il giorno della civetta; dalle oblique ironie della scrittura alla pienezza epica dell’immagine”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 87-91.
- Greco, E. (1992), “Una storia semplice, ovvero piuttosto complicata”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, p. 177.
- Mingozzi, G. (1992), “Due immagini”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 167-168.
- Petri, E. (1992), “Brevi considerazioni a proposito di Leonardo Sciascia”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 81-85.
- Picone. S., Restivo, G. (2021), *Dalle parti di Leonardo Sciascia, i luoghi, le parole, la memoria*, Zolfo Editore, Milano.
- Pirro, U. (1988), *Per scrivere un film*, Rizzoli Bur, Milano.
- Pirro, U. (1992), “Solarità siciliana e oscurità della mafia”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 161-162.
- Ramperti, M. (1981), *L’alfabeto delle stelle*, Sellerio Editore, Palermo.
- Recami, E. (2017), *Il vero Ettore Majorana*, Di Renzo Editore, Roma.
- Roberti, B. (1992), “Le porte giuste”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 119-125.
- Rosi, F. (1992), “Il mio Sciascia”, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 153-155.

- Saponari, A. B. (2009), *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita*, Progedit, Bari.
- Sciascia, L. (1963), *Gli zii di Sicilia*, Einaudi, Torino.
- Sciascia, L. (1971), *Il Contesto. Una parodia*, Einaudi, Torino.
- Sciascia, L. (1973), *Il mare colore del vino*, Einaudi, Torino.
- Sciascia, L. (1975), *La scomparsa di Majorana*, Einaudi, Torino.
- Sciascia, L. (1977), *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, Einaudi, Torino.
- Sciascia, L. (1979 a), *La Sicilia come metafora*, (Intervista di Marcelle Padovani), Mondadori, Milano.
- Sciascia, L. (1979 b), *Dalle parti degli infedeli*, Sellerio, Palermo.
- Sciascia, L. (1980), *Il volto sulla maschera*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Sciascia, L. (1981), *Il teatro della memoria*, Einaudi, Torino.
- Sciascia, L. (1985), *Cronachette*, Sellerio, Palermo.
- Sciascia, L. (1988), *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano.
- Sciascia, L. (1989), *Il Consiglio d'Egitto*, Adelphi, Milano.
- Sciascia, L. (1999), "C'era una volta il cinema", in Id, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Roma, L'Unità/Sellerio, Vol. II, pp. 27-33.
- Sciascia, L. (1999), "Majorana e Segrè", in Id, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Roma, L'Unità/Sellerio, Vol. II, pp. 41-47.
- Sciascia, L. (2001), "La Sicilia nel cinema", in Id., *La corda pazzo*, in Id., *Opere 1956-1971*, C. Ambroise, (a cura di), Bompiani, Milano, pp. 1201-1222.
- Sciascia, L. (2003), "Cruciverba", in *Opere 1971-1983*, C. Ambroise, (a cura di), Bompiani, Milano.
- Sciascia, L. (2003), "Nero su nero", in Sciascia, L., *Opere 1971-1983*, C. Ambroise, (a cura di), Bompiani, Milano.

Sciascia, L. (2021), *Questo non è un racconto. Scritti per il cinema e sul cinema*, (a cura di) P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, edizione digitale, pp. 1-50.

Termine, L. (1992), *Il cinema, con difficoltà*, in S. Gesù (a cura di), *op. cit.*, pp. 33-39.

Articoli tratti da quotidiani e da riviste

Ajello, N. (2002), *Leonardo Sciascia eretico imprudente*, La Repubblica.it, 23/04/2002.

Bolzoni, F. (1976), *Cadaveri eccellenti*, Avvenire, 21/02/1976.

Castorina, S. R. (1976) “Una vita venduta”, *Lavoro Italiano*, n. 17.

Comuzio, E. (1970), “Un caso di coscienza”, *Cineforum*, n. 92/93.

Deaglio, E., Clemente M. (1979), *Incontro con Leonardo Sciascia*, Lotta continua, 05/05/1979.

Di Giammatteo, F. (1976), *Cadaveri eccellenti*, Avanti!, 15/02/1976.

Escobar, R. (1990), *Porte aperte*, Il Sole 24 ore, 5/6/1990

Fulvi, F. (2021), *Leonardo Sciascia e il cinema, una lunga storia d'amore*, in *avvenire.it*, 08/01/2021.

Grassi, G. (1990), *In un film la piovra del potere vista da Sciascia*, Corriere della Sera, 12/01/1990.

Grazzini, G. (1976), *Todo modo*, Corriere della Sera, 04/05/1976

Grazzini, G. (1976), *Una vita venduta*, Corriere della Sera, 28/08/1976

Gullo, T. (2002), *Crescenzo Cane*, in La Repubblica.it, 04/08/2002.

Kezich, T. (1989), *Il cinema silenzioso*, in Corriere della Sera, 21 Novembre 1989.

La Grutta, F. (2021), *Leonardo Sciascia e la “Sicilitudine”*, *Ilvomere.it*, 08/01/2021.

Macaluso, G. (2019), *Maria, la sognatrice distratta che incantò Leonardo Sciascia*, *Giornale di Sicilia*, 19/11/2019.

- Memè, R. (1992), in L. Tornabuoni, *Grand Hotel des Palmes*, in Catalogo «Retrospectiva su Memè Perlini», Palazzo delle espressioni, Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, 29 Aprile-2 Maggio 1992.
- Morandini, M. (1976), *Cadaveri eccellenti*, *Il Tempo*, 22/02/1976.
- Morandini, M. (1989), *I ragazzi di Via Panisperna*, *Il Giorno*, 04/02/1989.
- Moravia, A. (1979), “Grand Hotel des Palmes”, *L’Espresso*, n. 4.
- Napoli, G. (1976), *Cadaveri eccellenti*, *Giornale di Sicilia*, 27/02/1976.
- Napoli, G. (1990), *Porte aperte*, *Giornale di Sicilia*, 31/3/1990.
- Quaglietti, L. (1976), “Todo modo”, *Cinemasessanta*, n. 109.
- Ramperti, M. (1943), “Giornale radio”, *Film*, n. 9.
- Rondi, G. L. (1976), *Todo modo*, *Il Tempo*, 01/05/1976.
- Rossani, O. (1976), “Intervista a Leonardo Sciascia”, *Playboy*.
- Sciascia, L. (1976), *Todo modo*, *La Repubblica*, 5/05/1976.
- Sciascia, L. (1981), *Alfredino, il nostro rimorso*, *Epoca*, 27/06/1981
- Sciascia, L. (1987), *Quel falso mito di Giuliano*, in *Corriere della Sera*, 27/10/1987.
- Sciascia, L. (1989), *Ho ritrovato il mio Majorana*, in *Corriere della Sera*, 04 /02/1989.
- Sgarlata G. (2019), *Palermo, un corto su Majorana presentato a Cannes*, in *La Repubblica.it*, 22/05/2019.
- Sguinzi, S. (1968), “Il giorno della civetta”, *Cineforum*, n.79.
- Spiga, V. (1991), *Una storia semplice*, in *Gazzetta del Sud*, 4-9-1991.
- Zambetti, S. (1967), “A ciascuno il suo”, in *Cineforum*, n. 63.

Voce di dizionario

- Mereghetti, P. (2007), *A ciascuno il suo*, in *Il Mereghetti Dizionario dei film 2008*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, p. 31.

- Mereghetti, P. (2007), Cadaveri eccellenti, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 468.
- Mereghetti, P. (2007), Grand Hotel des Palmes, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 1329.
- Mereghetti, P. (2007), I ragazzi di Via Panisperna, in *Il Mereghetti, op. cit.*, pp. 2429-2430.
- Mereghetti, P. (2007), Il Consiglio d'Egitto, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 692.
- Mereghetti, P. (2007), Il giorno della civetta, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 1262.
- Mereghetti, P. (2007), Porte aperte, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 2278.
- Mereghetti, P. (2007), Todo Modo, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 2978
- Mereghetti, P. (2007), Un caso di coscienza, in *Il Mereghetti, op. cit.*, pp. 536-537.
- Mereghetti, P. (2007), Una storia semplice, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 2839.
- Mereghetti, P. (2007), Una vita venduta, in *Il Mereghetti, op. cit.*, p. 3265.

Sitografia

- Amici di Sciascia, <https://www.amicisciascia.it/leonardo-sciascia/le-opere/narrativa/il-mare-color-del-vino-1973.html>
- Archivio Storico Siciliano del cinema, <https://www.as-cinema.com/il-giorno-della-civetta-1968/>
- Camera dei Deputati Portale storico <https://storia.camera.it/deputato/leonardo-sciascia-19210108/componentiorgani#nav>
- Charta Sporca, <https://www.chartasporca.it/una-parodia-fin-troppo-seria/>
- Cinema Italiano, <https://www.cinemaitaliano.info/pers/112111/giuseppe-william-lombardo.html>
- Cultura al femminile, <https://culturalfemminile.com/2020/01/13/la-sicilia-il-suo-cuore-favole-della-dittatura-di-leonardo-sciascia/>
- Drammaturgia, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=8091>

Facebook, <https://www.facebook.com/LaParticellaFantasma/videos/1135812916753315>

Malgrado tutto web, <https://www.malgradotuttoweb.it/quelle-estati-alla-noce/>

Rai Cultura, <https://www.raicultura.it/cinema/articoli/2019/02/Il-giorno-della-civetta-1135c895-a421-40cb-9c89-0877be8d1b65.html>

Rivista Spiragli, <http://www.rivistaspiragli.it/2018/06/19/sciaccia-e-il-cinema/>

Sicilian Fan, <https://www.siciliafan.it/il-caso-ficarra-nellopera-leonardo-sciaccia-dalle-parti-degli-infedeli-gaetano-augello/>

Volpi che camminano sul ghiaccio, <https://www.elenaferro.it/occhio-di-capra/>

Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=bv4DlzOTLKg>

Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=RLqHu2w7Rds>

La Giurisprudenza

Sciaccia, L. (1981), *Disegno di legge n. 2862*, Camera dei Deputati, Roma 8 Ottobre 1981.

Appendice A: Schede filmografiche

A ciascuno il suo

Genere: Drammatico

Anno: 1967

Regia: Elio Petri

Attori: Gian Maria Volonté, Irene Papas, Gabriele Ferzetti, Salvo Randone, Luigi Pistilli, Laura Nucci, Mario Scaccia, Luciana Scalise, Leopoldo Trieste, Gianni Pallavicino, Franco Tranchina, Anna Rivero, Orio Cannarozzo, Carmelo Olivero, Valentino Macchi, Carlo Ferro, Michele Vannucci, Tanina Zappalà

Paese: Italia

Durata: 92 min

Formato: Panoramica Technicolor, 35 mm.

Distribuzione: Panta - Ab Video, Azzurra Home Video

Sceneggiatura: Elio Petri, Ugo Pirro

Fotografia: Luigi Kuveiller, Danilo Desideri

Montaggio: Ruggero Mastroianni

Musiche: Luis Bacalov

Produzione: Giuseppe Zaccariello per Cemofilm

Il giorno della civetta

Genere: Drammatico

Anno: 1967

Regia: Damiano Damiani

Attori: Franco Nero, Claudia Cardinale, Lee J. Cobb, Tano Cimarosa, Nehemiah Persoff, Serge Reggiani, Fred Coplan, Gianni Pallavicino, Laura De Marchi, Brizio Montinaro, Giuseppe Lauricella, Vincenzo Norvese, Vincenzo Falanga, Lino Coletta, Ugo D'Alessio, Ennio Balbo

Paese: Francia, Italia

Durata: 112 min

Formato: Technicolor, Techniscope, 35 Mm.

Distribuzione: Euro Int. Film - Cd Videosuono

Sceneggiatura: Damiano Damiani, Ugo Pirro

Fotografia: Tonino Delli Colli

Montaggio: Nino Baragli

Musiche: Giovanni Fusco

Produzione: Ermanno Donati E Luigi Carpentieri Per Panda Cin.Ca (Roma) Les Films Corona (Paris)

Un caso di coscienza

Genere: Comico, Commedia

Anno: 1970

Regia: Giovanni Grimaldi

Attori: Michele Abruzzo, Lando Buzzanca, Aldo Bufi Landi, Paolo Carlini, Ida Carrara, Aura D'Angelo, Grazia Di Marzà, Turi Ferro, Nando Gazzolo, Giselle Pascal, Monica Pardo, Raymond Pellegrin, Alfredo Rizzo, Françoise Prévost, Aldo Puglisi, Ileana Rigano, Carlo Sposito, Linda Sini, Dagmar Lassander, Antonella Lualdi

Paese: Italia

Durata: 113 min

Formato: Kodakcolor

Distribuzione: Paramount

Sceneggiatura: Giovanni Grimaldi

Fotografia: Aldo Greci

Montaggio: Dolores Tamburini

Musiche: Riz Ortolani

Produzione: Maurizio Lodi Fe' Per Mars Film

Cadaveri eccellenti

Genere: Giallo, Poliziesco, Thriller

Anno: 1976

Regia: Francesco Rosi

Attori: Lino Ventura, Tino Carraro, Marcel Bozzuffi, Paolo Bonacelli, Max von Sydow, Charles Vanel, Fernando Rey, Tina Aumont, Renato Salvatori, Anna Proclemer, Alfonso Gatto, Luigi Pistilli, Corrado Gaipa, Alain Cuny, Giorgio Zampa, Silverio Blasi, Florestano Vancini, Paolo Graziosi, Carlo Tamberlani, Accursio Di Leo

Paese: Francia, Italia

Durata: 127 min

Formato: Panoramica Technicolor

Distribuzione: Pea United Artists - Ricordi Video, Vivivideo, Rcs Films&Tv

Sceneggiatura: Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Jannuzzi

Fotografia: Pasqualino De Santis, Mario Cimini

Montaggio: Ruggero Mastroianni

Musiche: Piero Piccioni

Produzione: Alberto Grimaldi Per Pea (Produzioni Europee Associate) (Roma), Les Artistes Associes (Parigi)

Todo modo

Genere: Commedia

Anno: 1976

Regia: Elio Petri

Attori: Gian Maria Volonté, Marcello Mastroianni, Mariangela Melato, Ciccio Ingrassia, Franco Citti, Cesare Gelli, Tino Scotti, Adriano Amidei Migliano, Giancarlo Badessi, Michel Piccoli, Renato Salvatori, Marcello Di Falco, Giulio Donnini, Aldo Farina, Giuseppe Leone, Renato Malavasi, Riccardo Mangano, Piero Mazzinghi

Paese: Italia

Durata: 130 min

Formato: Panoramica, Eastmancolor, 35 Mm.

Distribuzione: PIC, WB

Sceneggiatura: Elio Petri, Roberto Pelosso

Fotografia: Luigi Kuveiller

Montaggio: Ruggero Mastroianni

Musiche: Ennio Morricone

Produzione: Daniele Senatore Per Cinevera

Una vita venduta

Genere: Guerra

Anno: 1976

Regia: Aldo Florio

Attori: Daniele Dublino, Gerardo Amato, Rodolfo Bianchi, Marino Cenna, Tony De Leo, Germano Longo, Imma Piro, Gabriele Tozzi, Enrico Maria Salerno

Paese: Italia

Durata: 110 min

Formato: Vistavision Colore

Distribuzione: Ital Noleggio Cinematografico - Golden Video

Sceneggiatura: Aldo Florio, Bruno Di Geronimo, Fulvio Gicca Palli

Fotografia: Riccardo Pallottini, Franco Delli Colli

Montaggio: Nino Baragli, Carlo Reali

Musiche: Ennio Morricone

Produzione: Comma 9

Grand Hotel des Palmes

Genere: Drammatico

Anno: 1978

Regia: Memé Perlini

Attori: Antonello Aglioti, Bettina Best, Vittorio Vitolo, Giuliana Calandra, Enzo Robutti, Vita Accardi, Giancarlo Badessi, Fiammetta Baralla, Raffaele Di Mario

Paese: Italia

Durata: 103 min

Sceneggiatura: Nico Garrone, Memé Perlini

Fotografia: Gianfranco Transunto

Montaggio: Francesco Malvestito

Musiche: Alvin Curran

Produzione: San Francisco Film

I ragazzi di via Panisperna

Genere: Biografico, Drammatico, Storico

Anno: 1988

Regia: Gianni Amelio

Attori: Andrea Prodan, Ennio Fantastichini, Mario Adorf, Laura Morante, Virna Lisi, Alberto Gimignani, Michele Melega, Giorgio Dal Paz, Giovanni Romani, Cristina Marsillach, Sabina Guzzanti, Eleonora Morabita, Carlo Boldrini, James Braddel, Peter Hinz, Matteo Di Castro, Stefano Antoci, Valeria Sabel, Bianca Pesce, Nicola Vigilante

Paese: Italia

Durata: 122 min

Formato: Panoramica A Colori

Distribuzione: Bim Distribuzione (1989) - General Video, San Paolo Audiovisivi

Sceneggiatura: Gianni Amelio, Alessandro Sermoneta

Fotografia: Tonino Nardi

Montaggio: Roberto Perpignani

Musiche: Riz Ortolani

Produzione: Urania Film, Rai Uno Roma, Taurus Film Munchen

Porte aperte

Genere: Drammatico

Anno: 1989

Regia: Gianni Amelio

Attori: Gian Maria Volonté, Ennio Fantastichini, Renato Carpentieri, Tuccio Musumeci, Silverio Blasi, Giacomo Piperno, Melita Poma, Gigliola Raja, Eleonora Schinina', Luigi Stefanachi, Francesco Sineri, Maria Spadola, Orazio Stracuzzi, Egidio Termine, Turi Catanzaro, Antonio Appierto, Lydia Alfonsi, Vitalba Andrea

Paese: Italia

Durata: 108 min

Formato: Panoramica

Distribuzione: Istituto Luce Italnoleggio Cinematogr (1990) - Deltavideo, Video Club Luce, Gruppo Editoriale Bramante (Joker, Cinecitta')

Sceneggiatura: Gianni Amelio, Vincenzo Cerami, Alessandro Sermoneta

Fotografia: Tonino Nardi

Montaggio: Simona Paggi

Musiche: Franco Piersanti

Produzione: Erre Produzione, Urania Film, Istituto Luce, I.N.C.

Una storia semplice

Genere: Drammatico

Anno: 1991

Regia: Emidio Greco

Attori: Gian Maria Volonté, Ricky Tognazzi, Ennio Fantastichini, Massimo Dapporto, Massimo Ghini, Paolo Graziosi, Gianluca Favilla, Omero Antonutti, Macha Meril, Gian Marco Tognazzi, Tony Sperandeo

Paese: Italia

Durata: 96 min

Formato: Panoramica a colori

Distribuzione: Columbia Tri-Star Films Italia - Pentavideo (Pepite)

Sceneggiatura: Emidio Greco, Andrea Barbato

Fotografia: Tonino Delli Colli

Montaggio: Alfredo Muschietti

Musiche: Luis Bacalov

Produzione: Bbe International Srl, Claudio Bonivento Productions Srl

Il consiglio D'Egitto

Genere: Storico

Anno: 2001

Regia: Emidio Greco

Attori: Silvio Orlando, Tommaso Ragno, Renato Carpentieri, Marine Delterme, Manfredi Aliquò, Yann Collette, Antonio Catania, Leopoldo Trieste, Enzo Vetrano, Ubaldo Lo Presti, Guido Cerniglia, Carlo Vitale, Ornella Giusto

Paese: Francia, Italia, Ungheria

Durata: 135 min

Distribuzione: Key Films (2002)

Sceneggiatura: Emidio Greco, Lorenzo Greco

Fotografia: Marco Sperduti

Montaggio: Bruno Sarandrea

Musiche: Luis Bacalov

Produzione: Mariella Li Sacchi E Amedeo Letizia Per Factory (Italia) - Focus Filmproduction And Distribution (Ungheria) - Sdp (Francia)

La particella fantasma

Genere: Cortometraggio

Anno: 2020

Regia: Giuseppe William Lombardo

Attori: Denise Sardisco, Francesco La Mantia, Vincenzo Crivello, Giuseppe Spata, Vincenzo Pirrotta, Marco Feo, Melino Imperato

Paese: Italia

Durata: 20 min

Formato: HD – Colore

Distribuzione: Premiere Film (Italia)

Sceneggiatura: Giuseppe William Lombardo, Gianni Cannizzo, Daniele Occhipinti

Fotografia: Gabriele De Palo

Montaggio: Matteo Santi

Musiche: Luis Bacalov

Produzione: Slinkset, AGIDI

Appendice B: Intervista a Giuseppe William Lombardo

1) Chi è William Lombardo e come nasce la sua esperienza come regista?

R: *Sono un giovane regista cinematografico siciliano. Il mio primo lavoro non è stato nel cinema ma in teatro e più precisamente al Teatro Greco di Siracusa. A 17 anni venni scelto dal Sovrintendente Fernando Balestra, ex dirigente RAI, per svolgere il ruolo di primo assistente alla regia per l'allestimento de "Il Prometeo Incatenato" con la regia di Claudio Longhi ed il noto attore Massimo Popolizio come attore protagonista. Venni scelto dopo che il Sovrintendente vide un mio cortometraggio e decise di investire su di me offrendomi questa grande opportunità. Durante il lavoro a Siracusa venni notato dalla nota regista cinematografica Roberta Torre che mi offrì l'opportunità di farle da assistente e così iniziai a conoscere anche molti dei miei futuri collaboratori tra cui la scenografa Laura Inglese (La Ragazza del mondo, Il Traditore, Sicilian Ghost Story, Fa' Bei Sogni).*

2) Perché hai scelto come tematica del tuo cortometraggio proprio un romanzo di Leonardo Sciascia? Come, quando e perché ti sei interessato alla sua figura?

R: *Sciascia ha influenzato la mia adolescenza, ha influenzato il mio modo di vivere ed intendere la Sicilia e i siciliani. La Sicilia è quasi sempre al centro delle opere di Sciascia, a volte occulta, altre invece rivelata. Un'isola che agli occhi dello scrittore appare un crogiuolo di contraddizioni e al tempo stesso il nascondiglio per eccellenza di trame oscure e sopraffazioni che il potere ordisce per annichilire il pensiero e la ragione. Quando a sedici anni lessi il pamphlet "La Scomparsa di Majorana" mi ritrovai immerso in una scrittura dell'inquietudine, esibita come l'espressione partecipe e resistente della ragione, reclamante nuove richieste di verità contro le verità mistificanti propagandate da ogni forma di potere e di sopraffazione. Per molti Sciascia è uno scrittore "civile" ma in realtà io ho sempre visto nelle sue pagine una certa propensione alla metafisica, al mistero, utili ad una maggiore e più profonda analisi della realtà. Questo modo di raccontare la nostra terra mi ha fatto capire molto sul punto di vista da adottare nel mio futuro lavoro di regista.*

3) In che modo pensi che Sciascia abbia contribuito a dare risalto al cinema con i suoi scritti?

R: *Questa risposta in qualche modo fa seguito alla precedente: a partire da "Il giorno della civetta" la letteratura poliziesca di Sciascia presuppone sempre una metafisica, rappresentata dalla grazia illuminante del detective, quella qualità che permette a questi individui speciali di "leggere il delitto nel cuore umano oltre che nelle cose" e, soprattutto, di rappresentare la legge in assoluto più che la legge ordinaria. Questo modo di usare il genere poliziesco non poteva non esaltare registi come Francesco Rosi, Elio Petri o Gianni Amelio che hanno visto nell'opera dello scrittore di Racalmuto la possibilità di raccontare non solo un intero Paese e le trame oscure che lo attraversavano ma di mettere in scena le grandi domande della vita. La scrittura di Sciascia è sempre stata molto essenziale e descrittiva simile ad una sceneggiatura cinematografica quindi facilmente traducibili in immagini. Se però ci pensi un attimo i migliori film tratti dalle sue opere non sono quelli che hanno seguito fedelmente i libri*

ma che al contrario li hanno traditi come hanno fatto Francesco Rosi con “Cadaveri Eccellenti” o Petri con “Todo Modo”. Il miglior cinema sulle opere di Leonardo Sciascia è paradossalmente quello che meglio ha tradito l’opera di partenza.

4) Parlaci de “La Radio”. Progetto del 2019 con protagonisti Sergio Vespertino e Miriam Cappa. Da giovane regista ovviamente investi su giovani talenti.

R: *“La Radio” nasce come spin off del cortometraggio “La Particella Fantasma”. Si tratta di un corto utile a convincere i finanziatori della casa di produzione ad investire su di me e sul mio film. Ne “La Radio” ho scelto di raccontare la scomparsa di Ettore Majorana dal punto di vista di una sua studentessa realmente esistita Gilda Senatore, interpretata dalla giovane attrice Miriam Cappa. Nel corto mi soffermo molto sul desiderio di una giovane ragazza nella Napoli di fine anni ’30 di intraprendere studi scientifici a dispetto di ciò che invece le vorrebbero imporre i suoi genitori ossia un matrimonio con un buon partito. Il corso che Ettore teneva a Napoli prima di scomparire era molto all’avanguardia e soprattutto rappresentava un unicum tra i vari poli universitari perché era frequentato principalmente da studentesse. Questa cosa mi affascinava perché potevo raccontare la storia di una ragazza emancipata a tutti gli effetti che si taglia i capelli alla Marlene Dietrich e sceglieva di “fare fisica” piuttosto che fare figli, come lo volevano imporre non solo i genitori ma la politica fascista.*

5) Parlaci del tuo progetto cinematografico “La particella fantasma” (da cosa nasce; la trama...). Come hai suddiviso ogni tappa di questo percorso.

R: *La passione per la figura di Ettore Majorana risale agli anni del liceo quando l’insegnante di letteratura ci assegnò la lettura de “La Scomparsa di Majorana” di Leonardo Sciascia. La “verità letteraria” di Sciascia scarta le tesi ufficiali del suicidio e della follia, propende per l’ipotesi che il giovane scienziato abbia organizzato la sua scomparsa “come una minuziosamente calcolata e arrischiata architettura”, per non collaborare all’avvenire distruttivo intravisto nelle ricerche atomiche. Nato nella Sicilia in cui “l’assenza se non il rifiuto della scienza era diventata forma di vita”, già l’essere scienziato doveva costituire una dissonanza di cui Majorana avvertiva l’angoscioso “peso di morte”. Si trattava di un modo assolutamente moderno di raccontare la figura di Ettore. Volendo saperne di più ho contattato prima via mail e poi telefonicamente il professor Erasmo Recami, ricercatore dell’INFN (Istituto Nazionale di Fisica Nucleare) e biografo ufficiale di Ettore Majorana. Il professore gentilmente mi ha fornito un sacco di materiale cartaceo, anche inedito, che mi ha permesso di guardare la vicenda dello scienziato siciliano da un punto di vista diverso e per certi versi “fresco”. Infatti, tra quelle carte vi erano parecchie testimonianze di Maria Majorana, la sorella più piccola di Ettore. Più leggevo le parole di questa ragazza sul suo rapporto col fratello più nella mia mente si andava formando un quadro chiaro di cosa sarebbe dovuto essere il mio film. Sempre grazie al professor Recami ebbi l’opportunità di entrare in contatto con uno dei nipoti diretti di Ettore, Fabio Majorana, figlio di Luciano. Fabio fu così gentile da invitarmi nella villa in cui Ettore, Maria e gli altri due fratelli erano cresciuti. Ogni singola stanza di quella villa è intrisa dei ricordi di questi ragazzi. Questo mi ha spinto a scrivere le prime bozze di*

soggetto e sceneggiatura che sono state la base su cui poi è stata costruita la stesura definitiva.

6) Potendo attingere a tante fonti e testimonianze, qual è la tua opinione in merito alla scomparsa di Majorana? Raccontaci del trasporto emotivo che hai subito nell'imbatterti in questa vicenda?

R: Su Ettore è stato scritto tanto ed esistono le ipotesi più disparate rispetto al suo destino ultimo. Dopo cinque anni dedicati ad Ettore Majorana sento di poter dire che tutte le ipotesi fatte sono vere e false allo stesso tempo. Per me Ettore ha messo in piedi un grande gioco volto a depistare tutti replicando i concetti della meccanica quantistica nel nostro mondo macroscopico. E' un po' come il paradosso del gatto di Schroedinger: Ettore è vivo e morto allo stesso tempo per me. Il mio punto di contatto emotivo con Ettore è rappresentato dalla sua incredibile famiglia. Mi sento molto legato a quelle dinamiche che Ettore ha vissuto da bambino, specie nel rapporto con i fratelli. I registi e gli sceneggiatori necessitano di un trasporto emotivo che gli dia la scintilla per trasmettere agli attori prima in preparazione e poi sul set le emozioni che finiranno sullo schermo. Un regista deve nutrirsi quanto più possibile di emozioni e sensazioni altrimenti non potrebbe fare il suo lavoro.

7) Rapporto con il cast. Raccontaci il clima che si è creato. Come hai guidato i tuoi attori nella ricerca del personaggio? Quanto avete lavorato insieme prima delle riprese?

R: I tempi e le risorse nel caso di un cortometraggio sono davvero ridotti e quindi non c'è molto tempo per lavorare con gli attori per questo è stato importante scegliere attori giovani ma con un'importante filmografia alle spalle per i protagonisti e unirli ad attori navigati e affermati nei ruoli secondari. Ognuno degli attori, Denise Sardisco, Francesco La Mantia, Vincenzo Crivello, Giuseppe Spata, Vincenzo Pirrotta, Melino Imperato e Marco Feo, ha fatto un grande lavoro di studio e ricerca. Nonostante gli impegni di ognuno di loro su altri set o in teatro, sono stati tutti incredibilmente desiderosi di conoscere a fondo i rispettivi personaggi tanto da passare diverse ore al telefono per parlare anche del più minimo dettaglio, dal modo di parlare a quello di tenere in mano la sigaretta fino alla camminata.

8) Girare un cortometraggio nella tua terra cosa ha significato per te?

R: La Sicilia è casa mia e la porto sempre con me quando mi reco per lavoro a Roma. Da regista con "La Particella Fantasma" ho avuto l'opportunità di raccontare al mondo una Sicilia diversa rispetto a quella "mafiosa" che per molto tempo è stata raccontata.

9) Quali sono state le scelte di regia che hai preso per questo cortometraggio? Hai preferito raccontare con movimenti di macchina evidenti o con immagini statiche? Perché hai scelto questo genere di regia?

R: Ne "La Particella Fantasma" ho cercato di utilizzare un mix di movimenti di macchina e montaggio in modo da bilanciare ogni singolo momento e in questo senso il lavoro fatto da Matteo Santi (nastro d'argento 2016), il montatore del film, è stato importantissimo. Visivamente la scelta delle lenti cade spesso su focali corte come il

10mm, il 18mm ed il 25mm. Non amo utilizzare focali lunghe perché mi sembra che appiattiscano l'immagine. Al direttore della fotografia, Gabriele De Palo, ho chiesto di aiutarmi a creare delle immagini il più possibile cinematografiche quindi immagini immersive che necessitavano di un grande quantità di luce e di un importante lavoro di scenografia e costumi. Abbiamo guardato molto alla pittura metafisica di De Chirico, Felice Casorati e Mario Sironi e alla fotografia di Vittorio Storaro ne "Il Conformista" di Bernardo Bertolucci.

10) Quanto credi che la fotografia sia rilevante in un film? Qual è il tuo rapporto con la direzione della fotografia, e con il direttore della fotografia che hai scelto per questo progetto? A chi vi siete ispirati?

R: Guarda risposta sopra.

11) Rapporto Cinema-Scienza: come lo hai mostrato a livello cinematografico?

R: Ne "La Particella Fantasma" la scienza occupa un posto molto importante. Ho cercato di raccontare la personalità di Ettore attraverso le sue teorie sul neutrino che rappresentano a mio giudizio una vera e propria metafora di lui e della sua scomparsa. La particella teorizzata da Ettore, e al centro tutt'ora di importanti studi nei laboratori del Gran Sasso, del CERN e a Princeton, è un neutrino che vivrebbe contemporaneamente in stadi sovrapposti, vita e morte contemporaneamente. Una particella dotata di massa minima che per mezzo dei raggi cosmici raggiunge il nostro pianeta e a causa della sua massa in grado di eludere i nostri rilevatori e attraversare la materia e lo stesso nucleo terrestre, una particella fantasma appunto.

12) Per un giovane regista cosa vuol dire partecipare a dei festival nazionali, internazionali? Raccontaci dei vari riconoscimenti.

R: Il mio più grande orgoglio è stato poter vedere il pubblico nelle sale dei vari festival sia in America che in Italia appassionarsi alla storia di Ettore e della sua famiglia. I premi fanno sempre piacere ma i riconoscimenti più belli sono quelli che vengono dal pubblico e che ancora oggi mi scrivono lettere e messaggi.

13) Qual è la tua opinione del mercato cinematografico italiano? E quanto offre la nostra amata Sicilia in tal senso?

R: Il mercato cinematografico sta attraversando una fase di trasformazione che è iniziata nel 2015 con l'uscita di "Lo chiamavano Jeeg Robot". Quel film ha fatto capire ai produttori e ai distributori che il pubblico italiano è desideroso di pellicole che non siano le solite commedie o film autoriali, che è possibile pensare ad un cinema più internazionale. L'avvento di Netflix e Amazon Prime, ma anche di Disney + e della sua piattaforma Hulu, sta spingendo molti produttori a pensare storie che abbiano un appeal più internazionale, con un occhio al cinema di genere, e questo per i giovani autori rappresenta una grande opportunità per mettersi in mostra. Negli ultimi due anni c'è stata una riscoperta della Sicilia e stanno diventando sempre di più le produzioni nazionali ed internazionali che scelgono di investire su questa terra per ambientare le proprie storie. La Sicilia offre una grande varietà di location che si prestano alle storie più diverse.

14) Quanto ha inciso la pandemia nel proseguo del lavoro?

R: *La pandemia ha influenzato in particolare modo il lavoro sui visual effects e sul suono perché durante il primo lockdown gli uffici e gli studi sono stati costretti a chiudere. Questo ha influenzato inevitabilmente anche il lavoro della distribuzione perché il film è stato ufficialmente terminato ad ottobre invece che a maggio come originariamente previsto.*