

*Di questo, sono certo: io
son giunto alla disperazione
calma, senza sgomento.*

Scendo. Buon proseguimento
(G.Caproni, "Congedo del viaggiatore cerimonioso)

METODO SCIASCIA

(Una questione di stile)

Questa nota si propone di enucleare l'opera di Sciascia attorno a due temi di fondo che la caratterizzano:

a. La rappresentazione del Potere

b. la funzione della letteratura

e tenta di farlo individuando nelle **forme stilistiche** una "spia" dei mutamenti che intervengono intorno a tali questioni, nello sviluppo interno all'opera dello scrittore racalmutese.

La rappresentazione del Potere

Non è certo un caso che il "giallo" e la narrativa d'inchiesta siano le forme letterarie entro le quali si dispone, in piena autonomia, la scrittura di Sciascia: "la causa prima" che muove la sua attività di scrittore è, infatti, l'indagine intorno al Potere e alle sue continue metamorfosi.

Ma fin dall'inizio il ricorso agli schemi di genere trova un condizionamento sostanziale nella prospettiva da cui Sciascia guarda alla realtà italiana, che egli intende "svelare" attraverso la rappresentazione offerta al lettore. La sua indagine si presenta, fin dagli esordi, nella forma di *"poliziesco impuro, sistematicamente privo di uno scioglimento positivo della vicenda"*ⁱ. E' lo stesso Sciascia a spiegarci le ragioni di tale circostanza laddove dichiara che difficilmente in Italia può nascere una letteratura poliziesca come segno di aspirazione alla giustizia, perché in Italia *"la sfiducia nella giustizia è totale e assoluta"*; essa, la giustizia, è considerata *"un ente irrazionale ed arbitrario cui è affare di ciascuno l'evitarlo, il sapersene disincagliare, il sofisticato sottrarsi"*ⁱⁱ.

Dunque, se in Italia non è credibile un "giallo" che si concluda con il trionfo della giustizia e dell'ordine, i "gialli" di Sciascia non avranno soluzione, si configureranno cioè nei modi *dell'anti-detective novel*ⁱⁱⁱ. Questa "costante" strutturale necessita però di una precisazione: se i primi romanzi pubblicati da Sciascia negli anni Sessanta, "Il giorno della civetta" (1961) e "A ciascuno il suo" (1966), presentano delitti impuniti^{iv}, di cui però sono ben noti all'investigatore (e con lui al lettore) mandanti ed esecutori, nelle narrazioni degli anni Settanta lo scenario muta: le trame dei delitti che si consumano nel "Contesto" (1971) e in "Todo Modo" (1974) rimarranno oscure e irrisolte, essendo generate da un Potere tanto ramificato e tentacolare da rendere irriconoscibili le responsabilità individuali, moltiplicandole a dismisura.

Vi è però un ulteriore mutamento che emerge con crescente evidenza nell'ultima fase creativa dello scrittore agrigentino: in opere quali "1912+1" (1986), "Porte Aperte" (1987), "Il cavaliere e la morte" (1988), "Una storia semplice" (1989), dietro la maschera del Potere appare in trasparenza il

volto enigmatico della Morte, che trasforma la vita stessa in un mistero insondabile: Sciascia approda così al “giallo” assoluto di sapore metafisico^v. La Morte diverrà allora quell’oscuro mistero che tiene in ostaggio la vita, negandole la possibilità di ancorarsi ad un significato razionalmente riconoscibile. Si comprenderà allora perché commentando le vicende narrate in “1912+1” Sciascia giungerà ad affermare che *“di solito ogni racconto poliziesco pronuncia [il nome di Dio] involgendolo nella parola “giustizia”*”.^{vi} L’anelito di giustizia si affianca così al profondo desiderio umano di svelare il senso della vita. Ma come il primo è destinato alla sconfitta, così anche il secondo non potrà essere soddisfatto: essendo la ragione umana strumento insufficiente a chiarire il mistero. Solo la mente divina (il salto metafisico), che non può essere toccata da nulla che sia umano, *“si può credere non distingue l’uccisore dall’ucciso, il boia dalla vittima, il torturatore dal torturato, la gioia dal dolore”*^{vii}.

Ma non è da credere che questo approdo “metafisico” snaturi la proverbiale struttura razionale della ricerca di “verità” che informa tutta l’attività intellettuale e l’impegno civile di Sciascia: le sue opere sono lì a testimoniarlo. Eppure ci appare come dato meritevole di approfondimento l’aprirsi di una ulteriore dimensione, in cui l’immagine centrale del Potere che genera ingiustizia, sembra allargare i propri orizzonti oltre la sfera storico-politica, includendo aspetti di carattere esistenziale.

Alberto Moravia, all’indomani della morte di Sciascia, lo ricorda sul “Corriere della sera” con queste parole: *“Molte cose per i siciliani sono misteriose; per Sciascia lo erano tutte. Ma curiosamente, il mistero non appariva a Sciascia nel primo momento del suo rapporto con la realtà. Tutto all’inizio era invece chiaro, razionale, sicuro. Poi, però, via via che lo scrittore procedeva nella sua implacabile analisi, il rapporto col reale diventava sempre più oscuro, dubbioso, enigmatico e finalmente al posto della cultura originaria, subentrava appunto l’oscurità del mistero. A dirla in breve, Sciascia procedeva con il metodo opposto a quello dei suoi amati illuministi; questi andavano dal mistero alla verità e alla razionalità; Sciascia andava invece dalla verità e dalla razionalità al mistero”*.^{viii}

Ecco, se da queste penetranti osservazioni di Moravia tiriamo via il riferimento alla “verità” (che crediamo faccia anche per Sciascia tutt’uno col “mistero”), possiamo concordare con l’idea che l’itinerario compiuto dallo scrittore agrigentino presenti una evoluzione interna non sempre emergente in una lettura che lo veda irrimediabilmente ancorato ad un unico schema interpretativo della realtà. Sciascia, partito dal convincimento che l’ingiustizia sia un dato strutturale della società italiana, per l’azione mistificatrice che il Potere stesso pone in atto, giunge alla constatazione che quel Potere generatore di ingiustizia, costituisce una realtà pervasiva del “contesto” in cui esso opera e da cui viene generato, a tal punto da divenire indistinguibile nelle sue molteplici ramificazioni. La sua ricerca di “verità” approda infine ad una sorta di pacato turbamento metafisico, nella percezione che dietro il volto oscuro del Potere si manifesti quello altrettanto insondabile della Morte.

La funzione della letteratura

Come abbiamo visto, nelle opere che giungono fino alla metà degli anni ’70, la letteratura ha per Sciascia un valore di “denuncia”; essa intende smascherare le trame nascoste di un Potere via via

più diffuso e pervasivo, dotato di una straordinaria capacità camaleontica. La ricerca di giustizia non verrà soddisfatta: gli operatori di giustizia sono destinati alla sconfitta. Ma la letteratura assolve comunque ad un compito civile: svelare le occulte trame del Potere e presentare, come è stato detto^{ix}, una “controstoria” del nostro Paese, che smentisca le versioni ufficialmente accreditate.

Vi è però nell’ultimo quindicennio della produzione letteraria di Leonardo Sciascia l’emergere di una diversa e più complessa visione della letteratura e delle finalità a cui essa tende. Questa visione e queste finalità non rinnegano il carattere di “svelamento” riscontrato nella produzione precedente, ma allargano il proprio campo d’irradiazione al punto d’abbracciare accanto alla dimensione storico-politica anche quella esistenziale. Una tendenza, questa, che attribuisce alla letteratura un primato conoscitivo ineguagliabile, in forza del quale Sciascia potrà affermare che *“nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non glielo apprende”*^x. Così, in “Nero su nero”, Sciascia dirà che la letteratura *“è la più assoluta forma che la verità possa assumere”*^{xi}. Alla base di tali affermazioni vi sta un presupposto: l’idea che la letteratura costituisca un inesauribile repertorio della memoria universale, un deposito del millenario scandaglio condotto dagli scrittori di ogni epoca intorno alla condizione umana, al mondo, alla vita. La letteratura è, con le parole di Sciascia, *“ un sistema di oggetti eterni che variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono, si eclissano, tornano a splendere a ad eclissarsi – e così via - alla luce della verità. Come dire: un sistema solare”*^{xii}.

ⁱ Paolo Squillaciotti, Nota al testo di Leonardo Sciascia, “Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo”, Adelphi, 2018.

ⁱⁱ L. Sciascia, Breve storia del romanzo “giallo”, in “Il metodo Maigret”, cit.

ⁱⁱⁱ All’ampio dibattito sul genere fa riferimento sin dalle sue prime pagine il saggio di Attilio Scuderi “Lo stile dell’ironia – Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo”, Milella, Lecce, 2003.

^{iv} Vi sono ovviamente delle differenze tra i due romanzi, inserendosi il secondo (“A ciascuno il suo”) più propriamente nella categoria dell’*anti-detective novel*: basti pensare che l’investigatore, il professor Laurana, rimarrà vittima della sua stessa curiosità investigativa.

^v Occupandosi di Gadda e del suo “Pasticciaccio”, che considera il miglior “giallo” che sia venuto fuori dalla letteratura italiana, Sciascia afferma che *non risolvendo il suo “giallo”, Gadda creò effettivamente il “giallo” assoluto, quello che continua ad essere tale nella mente del lettore(...) in “Il metodo Maigret” cit.*

^{vi} L. Sciascia, “1912+1”, Opere (1984-1989), Bompiani, pag. 317.

^{vii} Ivi, cit.

^{viii} L’articolo di Moravia è riprodotto in “Ricordare Sciascia”, a cura di Paolo Ciloni, Publicicula editrice, 1991, pagg. 57-58.

^{ix} Massimo Onofri, “Storia di Sciascia”, Laterza, 1994, 2004.

^x L. Sciascia, “La strega e il capitano” in Opere (1984 -1989), Bompiani, 3^a ed. 1991, pag. 207.

^{xi} L. Sciascia, “Nero su nero”, Opere (1971-1983), Bompiani, 3^a ed. 1991, pag. 830.

^{xii} Op. cit.

Ora, da tale concezione deriva un nuovo metodo di scrittura che potremmo denominare il “Metodo Cruciverba”, con riferimento al titolo di un’opera di Sciascia, pubblicata nel 1983, Questo “metodo” consiste nell’indagare, approfondire e sviluppare un tema, un argomento, un’idea, ricorrendo ad una pluralità di fonti storiche, letterarie, artistiche, documentarie, non immediatamente collegate tra loro, ma che rivelano, filtrate dalla nutrita cultura dell’indagatore, affinità e contrasti, da cui poter ricavare significati nuovi e insospettati, capaci di mostrare al lettore aspetti nascosti di una qualche verità.

Nei suoi “Cruciverba” Sciascia, partendo da uno spunto occasionale (un libro, un film, una mostra, un fatto storico o un mito, un personaggio, un luogo, un edificio, il frammento di un diario, di una cronaca, una battuta memorabile), conduce il lettore a scoprire, di casella in casella, l’ordine delle somiglianze^{xiii} che legano tra loro gli archetipi letterari, le loro molteplici replicazioni e i fatti della vita. Il lettore sarà così guidato a intravedere insospettabili affinità tra opere diverse per genere o collocazione storica, che mostreranno, come su un asse verticale, la profondità a cui può giungere nella sua indagine conoscitiva la letteratura; mentre sull’asse orizzontale verranno giustapposti i riferimenti ad opere che svolgendo lo stesso tema ne indagano le differenti declinazioni.

È così che Sciascia, nel suo “cruciverba” intitolato “Appunto su Bouvard e Pécuchet”, partendo dal romanzo di Flaubert, ritrova il tema dell’umana stupidità prima nella novella di Pirandello, in cui l’incauto Zi’ Dima finisce stupidamente con rinchiudersi dentro la giara che aveva magistralmente riparato; poi in un passo dell’amato Savinio, che trasforma la vituperata stupidità in un “Paradiso Perduto” per i “figli dell’intelligenza”; successivamente in una conferenza di Musil intitolata “Discorso sulla stupidità”, in cui lo scrittore austriaco segnala che l’armamentario letterario sta all’origine di quella che egli denomina “stupidità onesta”; ed infine tira in ballo, anche solo per un fugace richiamo, Ortega y Gasset, Kracauer, Longanesi e Brancati: associati in orizzontale dall’esplorazione che è partita da Flaubert.

Oppure Sciascia procederà con un più acrobatico salto sull’asse verticale quando, rivedendo a 45 anni di distanza il film di Marcel l’Herbier ispirato al “Fu Mattia Pascal” di Pirandello, in una saletta degli “archives du cinéma” di Bercy, dove migliaia di pellicole sono custodite in “due grandi, ermetici parallelepipedi di alluminio”, egli proverà dinanzi a queste due mastodontiche urne cinematografiche “un senso di smarrimento, di vertigine, quasi mi trovassi improvvisamente – scrive – di fronte alla materializzazione – solidificata, mineralizzata, inaccessibilmente squadrata e pure segretamente e rischiosamente accessibile – dei più ardui problemi che il pensiero umano da secoli declina, delle più ardue fantasie. Il divenire e l’essere, il tempo, la libertà, la predestinazione, l’identità, il potere. Eraclito, Parmenide, Platone, Agostino. Shakespeare, Einstein. Borges. E Pirandello. Tutto quel che sarà è già stato. Il tempo sottratto al tempo e in attesa del tempo. L’uomo uno, nessuno e centomila. La vita soltanto un sogno, un archivio d’ombre”.^{xiv}

La lunga citazione trova ragione nel presupposto che essa contenga “in nuce” l’idea di letteratura che presiede alla composizione dell’opera e rappresenta emblematicamente l’approdo a cui giunge la ricerca intellettuale di Sciascia, nonché il **metodo d’indagine** che egli adotta in ambito saggistico. Attraverso il “metodo Cruciverba”, Sciascia riconferma la vocazione ermeneutica della

^{xiii} Il sesto e il settimo capitolo del saggio di Massimo Onofri, già citato, prendono titolo da due “cruciverba” di Sciascia: “Il volto sulla maschera” e, appunto, “L’ordine delle somiglianze”.

^{xiv} L. Sciascia, “Cruciverba” – “Il volto sulla maschera” in “Opere (1971 – 1983), Bompiani, 1989.

letteratura nel suo rapporto con la realtà, ma pervenendo adesso a ribaltare il rapporto tra i due termini: se prima la letteratura puntava a fornire una rappresentazione della realtà atta a rivelarne i lati oscuri, occultati dalla mistificazione posta in atto dal Potere; adesso, nei “cruciverba”, la letteratura non si sovrappone alla realtà, ma la precede, così che la realtà possa trovare nella matrice letteraria una chiave interpretativa capace di conferirle un senso, un significato.

A questo proposito, Massimo Onofri ha parlato di un approdo ad una concezione che potrebbe dirsi “platonica”, in cui la realtà diviene “una copia più oscura e degradata dei suoi archetipi letterari”^{xv}.

Questa evoluzione concettuale che abbiamo riscontrato sia intorno alla rappresentazione del Potere sia in merito alla funzione della letteratura ha poi un interessante risvolto stilistico, sul quale tentiamo adesso di inoltrarci.

Le scelte stilistiche

La chiave stilistica non è tra quelle più impugnate dalla critica che si è occupata delle opere di Sciascia. Ciononostante, alcuni importanti studi l’hanno scelta per penetrare più a fondo nella costruzione narrativa del nostro autore^{xvi}.

Se dovessimo erigere una figura retorica ad emblema dell’opera narrativa di Sciascia, potremmo certamente individuarla nell’**ironia**, ma con una precisazione: il meccanismo antifrastico tipico dell’ironia (dire il contrario di ciò che si vuole affermare) non è certo l’unico ad essa riconducibile: vi sono molti altri modi di espressione ironica che nascono dalla contrapposizione (esplicita o implicita) tra il sistema valutativo di chi fa dell’ironia e di chi la subisce. Il distanziamento che la postura ironica consente tra l’autore/narratore e l’oggetto rappresentato è misura del risentimento etico con cui Sciascia guarda alle storture e ai crimini del Potere. Basta aprire le pagine di opere quali “Il giorno della civetta”, “A ciascuno il suo”, “Il contesto” per trovarvi una infinità di esempi.

Il ricorso all’ironia comincia ad assumere una più chiara valenza drammatica, quando scaturisce da eventi posti in contrasto tra loro, mostrando quanto l’antitesi possa giungere agli estremi del paradosso. In effetti, vi è poco da stare allegri se si è ormai consapevoli che la realtà è solo una mascherata messa su per occultare la corruzione che dilaga nelle istituzioni dello Stato chiamate a garantire la legalità, senza risparmiare la cosiddetta società civile^{xvii}.

^{xv} Onofri, cit. pag. 230

^{xvi} Tra gli studi dedicati agli aspetti stilistici e retorici delle opere di Sciascia vanno qui ricordati l’approfondito saggio di Attilio Scuderi, “Lo stile dell’ironia”, Milella editore, 2003; la preziosa analisi che Riccarda Riccarda ha dedicato a “Sciascia ovvero la retorica della citazione” in Studi Novecenteschi, VI, n.16, marzo 1977; per gli aspetti più propriamente legati all’uso del lessico, Salvatore Claudio Sgroi, “Per la lingua di Pirandello e Sciascia”, Salvatore Sciascia editore, 1990.

^{xvii} Così nel “Contesto” il narratore potrà informare il lettore che *Il Presidente della Corte Suprema abitava l’attico di una palazzina immersa nel verde di un parco che una volta era stata la residenza estiva, appena fuori le mura, dei duchi di San Concordio. L’associazione per la tutela del verde aveva menato scandalo per il parco che diventava zona residenziale, ma ora in quella zona avevano trovato residenza due o tre membri del consiglio direttivo della stessa associazione, oltre un paio di ministri, una decina di deputati (di diversa, si dice per dire, fede politica), il presidente e il procuratore della Corte Suprema?*

Se ciò che appare sotto i nostri occhi è spesso una messinscena architettata dal Potere per nascondere le oscure trame intessute dalle sue mille ramificazioni, bisognerà sempre più rifiutare la *doxa*, l'opinione comune e condivisa, per affidarsi ai *paradoxa* come "forme di verità", capaci di gettare una luce diversa su ciò che accade.

Seguendo le classificazioni presentate da Bice Mortara Garavelli, possiamo assumere il "**paradosso**" come una variante dell'**ossimoro**, una manifestazione dell'*acutum dicendi genus*, di quelle "acutezze", cioè, che hanno avuto la loro florida stagione nel barocco; si tratta di una "*sfida all'intelligenza*", una sorta di "*provocazione al gioco e al piacere intellettuali, che instaurano una specie di complicità tra l'autore e chi ascolta o legge, stimolato a una cooperazione interpretativa oltre la forma apparente del dire*"^{xviii}. Un gioco dell'intelligenza, in cui l'ingrediente principale è la sorpresa. Tra i possibili effetti prodotti dal paradosso vi è l'inquietudine per l'inconsueto. Una inquietudine che nel gioco dell'intelligenza a cui il lettore di Sciascia è chiamato a partecipare, giunge a generare una sorta di vertigine; uno smarrimento sensorio, in cui gli opposti si ribaltano e si fondono tra loro, sino a diventare indistinguibili.

È quello che accade, secondo Sciascia, con il famoso esperimento di montaggio cinematografico passato alla storia come "l'esperimento di Mosjoukine", meglio noto come "Effetto Kulešov". Nel "cruciverba" intitolato "Il volto sulla maschera", Sciascia afferma che tale esperimento si può considerare una *dimostrazione per assurdo*, del "*Paradoxe sur le comédien*" di Diderot^{xix}. I due montatori russi Kulešov e Pudovkin associarono un primo piano dell'attore Mosjoukin a tre differenti immagini: una tazza di minestra su un tavolo, una bara in cui giaceva una donna morta, una bambina che giocava con un orso di pelo. Ecco come Pudovkin riferisce l'esito dell'esperimento: "*Quando proiettammo queste tre combinazioni davanti ad un pubblico ignaro, ne risultò un effetto straordinario. Gli spettatori furono rapiti dall'arte dell'attore. Notarono un'intensa espressione affamata quando guardava la minestra; un profondo accoramento quando guardava la donna morta; un leggero e gaio sorriso sulle sue labbra quando guardava la bambina. Eppure noi sapevamo che in tutti i tre casi il volto era assolutamente simile...*"

E così di seguito commenta Sciascia: "*Siamo al paradosso del paradosso: poiché sarebbe stato impossibile concepire un simile esperimento e ottenerne quegli effetti senza il volto di un grande commediante, senza il volto di Mosjoukine*".^{xx}

E' su questa scia che Sciascia, esasperando il ribaltamento logico che si annida nelle sue **antitesi paradossali**, perviene ad intravedere una compenetrazione degli opposti, che giungono a identificarsi l'uno con l'altro. Si scopre allora che dietro un'apparente contrapposizione si cela una inattesa convergenza, un avvicinamento che si risolve in una sovrapposizione dei significati. La compenetrazione degli opposti ha un suo corrispondente retorico nella figura **dell'antimetabole o "commutatio"**, per la quale si ripetono in ordine inverso (con disposizione a chiasmo) le parole della proposizione precedente. La compenetrazione degli opposti, espressa dall'antimetabole, è il corrispettivo retorico della consapevolezza che nel dominio della verità la realtà è spesso

^{xviii} Bice Mortara Garavelli, "Manuale di retorica", Bompiani, 2018 (prima ed. 1998) pag.408

^{xix} In "Cruciverba – "Il volto sulla maschera" cit., così Sciascia riassume il "paradosso sull'attore" di Diderot: "*consiste nell'affermazione che, a raggiungere la grandezza, la sensibilità deve essere governata dall'insensibilità*".

^{xx} Citazione e commento di Sciascia in "Cruciverba", "Il volto sulla maschera", cit.

imbrigliata in un gioco degli specchi in cui immagini contraddittorie si sovrappongono sino ad identificarsi.

Un primo esempio lo ricaviamo dal “Contesto”: l’ispettore Rogas, indagando sugli omicidi di vari giudici, si reca nell’officina meccanica di un sospettato che era stato condannato ingiustamente da due delle vittime:

- *Sì, ero innocente, ma che vuol dire essere innocente, quando si cade nell’ingranaggio? Niente vuol dire, glielo assicuro.*

- *Ma non tutti sono innocenti – disse Rogas – Dico: quelli che capitano nell’ingranaggio.*

- *E il meccanico: - Per come va l’ingranaggio, potrebbero essere tutti innocenti.*

E Rogas: - E allora si potrebbe dire: per come va l’innocenza potremmo tutti cadere nell’ingranaggio.^{xxi}

Insomma: se è vero che, a causa delle storture dell’ingranaggio, non esiste una piena giustizia, è vero anche il suo contrario: non esiste una piena innocenza.

Un esempio tematicamente ragguardevole di antimetabole lo traiamo da “Una storia semplice”: vi è qui il personaggio del brigadiere Lagandara che, insieme al professore Franzò, scopre che dietro un delitto si celano un giro di droga e un traffico d’opere d’arte, in cui sono coinvolti un commissario di polizia e altre autorità insospettabili. In un dialogo tra il brigadiere e il professore, quest’ultimo, affetto da una malattia incurabile, ormai consapevole di appressarsi alla fine dei propri giorni dice: *“ad un certo punto della vita non è la speranza l’ultima a morire, ma il morire è l’ultima speranza”.*^{xxii}

La morte, il morire, il dolore che può precedere il trapasso, il mistero che dal punto estremo a cui giunge ogni vita si rifrange sulla vita stessa: sono molte le pagine, nelle opere dell’ultima fase compositiva di Sciascia, occupate da annotazioni e riflessioni intorno a questo inestricabile nodo dell’esistenza. “Il cavaliere e la morte”^{xxiii} è probabilmente il testo più intensamente attraversato da questa tensione, che si scioglie nella consapevolezza della sua inanità. Il Cavaliere sarà sconfitto nel suo estremo tentativo di giungere *“alla chiusa cittadella in alto, la cittadella della suprema verità, della suprema menzogna.”*^{xxiv} Giunto al termine dei suoi giorni^{xxv}, il Vice (protagonista narratore, “alter ego” dell’autore) è *“quasi arrivato all’indifferenza”* nei confronti di tutto ciò che accade, perché vede benissimo *“che non può andare che per come va.”*^{xxvi} La morte si insinua nella vita attraverso la malattia e il dolore che ne deriva. Il sentimento della morte, quando invade il corpo, esplode, occupandone ogni spazio, e trabocca su ogni cosa, impadronendosi anche del

^{xxi} L. Sciascia, “Il contesto”, Opere (1971-1983), Bompiani, 3^a ed. 1991,, pagg. 18-19.

^{xxii} L. Sciascia, “Una storia semplice” Opere (1984-1989), Bompiani, 3^a ed. 1991, pag. 754.

passato, dei lieti ricordi: *“come ci fosse sempre stato, come non ci fosse mai stato un tempo in cui non c’era, in cui si era sani, giovani, il corpo modulato dalla gioia, per la gioia”*^{xxvii}.

E’ il volto della Morte quello che traspare dietro le mille maschere del Potere: riconoscerlo può forse finalmente sedare l’inquietudine della ricerca mutando, come accade al Vice che si accosta alla propria morte, il risentimento in pietà: *“pietà per tutti quelli che restano”*^{xxviii}.

Pietà per chi resta in un mondo che, ormai giunto alla fine dei suoi giorni, appare agli occhi di Sciascia sempre più mostruoso, da abbandonare senza rimpianto, con *serena disperazione*.^{xxix}

^{xxiii} Il titolo dell’opera fa riferimento alla famosa incisione del Dürer “Il cavaliere, la morte e il diavolo”, che il Vice (protagonista del romanzo) tiene in bella mostra nella sua stanza del commissariato di polizia in cui lavora.

^{xxiv} L. Sciascia, “Il cavaliere e la morte”, Adelphi, 1988, pag.70.

^{xxv} Il Vice è affetto da un cancro giunto allo stadio terminale; non è superfluo notare che quando Sciascia scrive quest’opera è anch’egli affetto da un cancro che l’anno successivo lo condurrà alla morte.

^{xxvi} L. Sciascia, “Il cavaliere e la morte”, cit. , pag.81.

^{xxvii} Ivi, pagg. 75-76

^{xxviii} Ivi, pag. 84.

^{xxix} In un colloquio con il dottor Rieti che gli chiede del suo stato di salute, il Vice del “Cavaliere e la morte” risponde: *“Sto morendo – e lo disse con tanta serenità che all’altro si gelarono di falsità le parole che stava per dire”*, op. cit. pag.55. e così, a chiusura di questa nota, fedeli anche noi al “metodo cruciverba”, vogliamo associare a queste parole del Vice, che sono anche parole di Sciascia, i versi di Giorgio Caproni posti in epigrafe del nostro lavoro.