

MARCO PIOLI

Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: «Barocco del sud»

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARCO PIOLI

Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: «Barocco del sud»

L'intervento si soffermerà sul concetto di 'barocco', ricorrente nella scrittura di Leonardo Sciascia, e lo si esaminerà attraverso gli studi di Eugenio d'Ors. L'idea di una categoria culturale ricorrente nella storia, identificata dai moti centrifughi e dall'irrazionalismo, può essere utile nell'analisi della società siciliana così come definita dalla scrittura sciasciana. Alla luce di questa ipotesi, la piazza barocca di Montalmo in A ciascuno il suo (cap. XII) si carica di valore simbolico, ossia offre un surplus di senso alla stregua delle numerose citazioni presenti nei romanzi dell'autore. Leggendo Vittorio Bodini emerge, allora, che la città barocca può rappresentare un «luogo dell'anima» nella civiltà meridionale, e se si pensa alle architetture iberiche e al «sentimiento trágico de la vida» espresso dalle Semanas santas spagnole non si può non percepire una forte, quanto drammatica, liaison mediterranea all'insegna del barocchismo etico ed estetico.

La categoria del 'barocco' può risultare utile nell'analisi della società siciliana così come definitiva dalla scrittura di Leonardo Sciascia, soprattutto nei vizi. Inoltre, essa offre una chiave di lettura utile a sintetizzare il gioco di specchi siculo-spagnolo caratterizzante la scrittura saggistica e narrativa dell'autore. Il barocco, infatti, permette di tracciare una *liaison* mediterranea che dall'architettura passa a un comune «modo di essere», irregolare, vitalistico e dal vivo «senso della morte»¹ insieme. Infine, tenendo a mente la famosa lettera con cui Calvino, il 26 ottobre 1964, commentava a Sciascia la lettura de *L'onorevole*, il barocco può agevolare l'approccio alla dimensione sciasciana *tout court*, nella visione del mondo e nello stile di scrittura.² In una proposta critica di questo tipo si dimostrano ottime guide il catalano Eugenio d'Ors e il salentino Vittorio Bodini. Gli elzeviri dedicati da quest'ultimo alla terra natale sono stati recentemente pubblicati nel volume *Barocco del sud*,³ titolo che riprende quello di uno dei testi raccolti e citato anche dal seguente intervento che, per le ristrettezze dell'occasione, si concentrerà specialmente sul primo dei tre punti segnalati.

1. *Lo barroco* di Eugenio d'Ors

In *Morte dell'inquisitore* (1964), Sciascia chiama in causa più volte Eugenio d'Ors, specialmente il saggio *Epos de los destinos* (1945) con cui allestisce un confronto dialettico in merito al tema dell'Inquisizione. Dunque, in una delle sue opere più complesse, l'autore dimostra di conoscere lo scrittore catalano, protagonista della ricca stagione della saggistica spagnola primonovecentesca. In una nota del testo, a proposito dell'artificiosità stilistica del saggio suddetto, si legge: «va bene quando parla del barocco, ma decisamente male quando parla dell'Inquisizione».⁴ Sciascia si riferisce indirettamente a *Lo barroco* (1944),⁵ volume in cui d'Ors raccolse interventi giornalistici e riflessioni sotto forma di 'glosas' compresi tra inizio e anni Trenta del Novecento.

¹ L. SCIASCIA, *La corda pazzza. Scrittori e cose della Sicilia* (1970), in *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, 1166.

² «Ma tu hai, subito dietro di te, il relativismo di Pirandello, e il Gogol via Brancati, e continuamente tenuta presente la continuità Spagna-Sicilia: una serie di cariche esplosive sotto i pilastri del povero illuminismo in confronto alle quali le mie sono poveri fuochi d'artificio. Io mi aspetto sempre che tu dia fuoco alle polveri, le polveri tragico-barocco-grottesche che hai accumulato. E questo potrà difficilmente avvenire senza un'esplosione formale, della tua levigatezza compositiva. [...] Sii ispano-siculo e magari arabo-siculo fino in fondo e vedrai che sarai universale». Cfr. I. CALVINO, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, 490-492.

³ V. BODINI, *Barocco del sud. Racconti e prose*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2003.

⁴ L. SCIASCIA, *Morte dell'inquisitore* (1964), in *Opere 1956-1971...*, 710.

⁵ Il saggio ebbe una prima edizione francese nel 1936, *Du baroque*, con la traduzione di Agathe Rouart-Valery. In questo studio si farà riferimento all'edizione italiana E. D'ORS, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano, Rosa e Ballo, 1945.

Attraverso analisi che agilmente muovono dall'estetica alle scienze naturali, dalla psicologia all'antropologia, *Lo barocco* cercava di delineare un'originale filosofia della storia dialettica ai modelli interpretativi evuzionistici dominanti all'epoca.

D'Ors concepisce la «trama complessa della storia» come un continuo movimento di «costanti» per la cui definizione propone il termine greco «*eone*»:

Nulla è dunque più conforme di questo termine al sentimento che noi cerchiamo di esprimere; alla rappresentazione di queste idee-avvenimento, di queste categorie storiche, di queste costanti che si nascono e riappaiono, si manifestano e si dissimulano nel corso dei secoli, di questi sistemi che uniscono fenomeni lontani e isolano fenomeni vicini.⁶

Tra questi «sistemi sopratemporali» si distingue quello del barocco, dialettico nel suo sviluppo all'*eone* classico. Allo stesso tempo d'Ors tiene conto delle differenze storiche e locali delle forme del barocco. Sul modello delle scienze, allora, propone etichette dicotomiche che presentano l'*eone* come «genere» da specificare nelle sue varie declinazioni, nelle sue «specie»: «si dirà 'Barocco gotico', come si dice 'Felis Tigris', e 'Barocco romantico', come 'Felis catus'». ⁷ Accanto al Barocco «*tridentinus, sive romanicus, sive gesuiticus*» – quello seicentesco, più noto – d'Ors segnala l'«*archaicus*», l'«*alexandrinus*», il «*romanus*», il «*gothicus*», il portoghese «manuelino», l'«*orificiensis*» – per il plateresco spagnolo, il «rococò», il «*romanticus*», il «*fine secularis*» e il «*post-bellus*», per citare i principali. Anche le specie, come il genere, possono essere trasversali nel tempo. Particolarmente interessanti, allora, sono il Barocco «*vulgaris*» e «*officinalis*», quelli che definiscono, rispettivamente, manifestazioni folkloristiche spontanee o ritualizzate come il Carnevale.⁸

La finestra del convento di Thomar nei pressi di Lisbona, campione dello stile manuelino diffusosi in Portogallo nel XV secolo, offre una prova che il barocchismo sia una costante sciolta dal Seicento e, inoltre, rappresenta un immediato campione della «morfologia» caratterizzante questo ricorrente «stile di cultura»:

Tutti i caratteri richiesti da quel gruppo di studiosi per la definizione del Barocco si trovano riuniti [...] in questa famosa finestra [...]: una tendenza al *pittresco* che sostituisce l'esigenza *costruttiva* propria al classicismo; il sentimento della *profondità*, acquistata dall'architettura per una sorta di terza dimensione, sintomo questo tanto chiaro quanto decisivo; il *dinamismo* che sostituisce la preferenza per una apparenza di stabilità; le «forme che volano»; l'uso *crudo* di elementi morfologici naturali; e soprattutto quella disposizione verso ciò che è teatrale, lussuoso, sformato, ed enfatico che la sensibilità meno esercitata scopre subito nel barocco. Né il Bernini, né Churriguera hanno mai superato questa finestra di Thomar, nemmeno nell'ora del pieno fiorire del *rococò*.⁹

Lo stile barocco è «tutto musica e passione»¹⁰ e si rende riconoscibile per «l'uso di schemi multipolari», «fusi e continui». Esso «si fa beffe del principio di non contraddizione»¹¹ e mostra la coesistenza di intenzioni molteplici e opposte. Differentemente, le forme ispirate da uno spirito classicista, razionale, tendono all'«unità», alla «discontinuità», a «schemi unipolari».¹² Ancora un particolare architettonico – proveniente, tra l'altro, da una geografia nota a Sciascia – offre un interessante sostegno a queste tesi:

Siamo davanti alla grata di un tempio, nella città spagnola di Salamanca. Un angelo di concezione barocca corona il lavoro delicato di questa grata in ferro battuto. Il braccio

⁶ Ivi, 52.

⁷ Ivi, 90.

⁸ Cfr. ivi, 88-99.

⁹ Ivi, 62.

¹⁰ Ivi, 60.

¹¹ Ivi, 16.

¹² Ivi, 82.

dell'angelo è rappresentato in un singolare atteggiamento: mentre l'avambraccio si alza come per sollevare un oggetto, per issarlo, la mano, all'incontro, si abbassa, come se stesse per deporlo a terra. C'è una sorta di paradosso muscolare, la coesistenza di due finalità contraddittorie, in uno stesso membro, di due direzioni opposte in uno stesso schema. [...] Rotto, *assurdo*, come la Natura [...] e non unificato e logico, come la Ragione. L'*eone* che ha ispirato questo gesto è l'*eone* del barocco, il cui spirito imita i procedimenti della natura – molto lontano dall'*eone* classico, il cui spirito imita le forme dello spirito.¹³

Come risulta dal passaggio, il «dinamismo» che caratterizza «ogni opera artistica o intellettuale di gusto barocco»¹⁴ è conseguente all'«aspirazione al panteismo» di questo *eone*: «La Natura è vita, attività, cambiamento, fluire» e pertanto «porta in sé il movimento».¹⁵ Il barocco «è l'idioma naturale della cultura»¹⁶ così come il dialetto lo è rispetto alla lingua standardizzata. Addirittura per d'Ors anche la «morfologia della natura» può assumere sembianze baroccheggianti.¹⁷

Probabilmente è proprio per questa idea di «concordia col naturale»¹⁸ che d'Ors lascia intendere una vicinanza tra barocco e dimensione femminile.¹⁹

Per il nostro discorso, interessa soprattutto che classicismo e barocchismo hanno un riflesso anche nell'organizzazione sociale del vivere dato che rappresentano «due stili corrispondenti a due concezioni della vita nettamente opposte».²⁰ Il primo è riconducibile allo «stato di veglia», mentre il secondo al «sonno», a una condizione in cui «l'essere umano rinuncia al suo sguardo».²¹ Il classicismo, dunque, è lo «stile della civiltà», il vitalismo barocco, invece, lo è della «barbarie persistente, permanente sotto la cultura».²² Date queste premesse, «una società deliberatamente formata ed educata con la collaborazione pedagogica dei pazzi [...] tenderà nella sua espressione [...] all'impiego delle forme caratteristiche del barocco».²³

2. Il barocchismo siciliano attraverso *A ciascuno il suo*

Le peculiarità barocche appena analizzate, come anticipato, sembrano riflettersi nella società siciliana delineata da Leonardo Sciascia. Il suo secondo poliziesco, *A ciascuno il suo*, pubblicato nel 1966 presso Einaudi, si dimostra un efficace campione per un discorso di questo tipo. La «disposizione verso ciò che è teatrale, lussuoso, sformato, ed enfatico»²⁴ sembra informare ogni aspetto della vita del paese palermitano di settemilacinquecento abitanti in cui avviene il duplice omicidio indagato dal professor Laurana.

Per esempio, i frequentatori delle riunioni nella farmacia Manno e del circolo cittadino inscenano quotidianamente una recita attenta alla salvaguardia del proprio onore *machista*, tanto che per Laurana assistervi equivale alla lettura delle pagine di Brancati o Pirandello. Appena ricevuta la lettera anonima dalle mani del postino, il primo pensiero di Manno è indirizzato alla moglie e alla disonorevole eventualità del tradimento. Illuminante il cinico pensiero del postino: «se l'apre, ed è questione di corna, non mi dirà niente; ma se è minaccia o altro, me la farà vedere».²⁵ Nel constatare che si tratta della seconda possibilità, Manno si sente allora sollevato, e

¹³ Ivi, 82-83.

¹⁴ Ivi, 76.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, 75.

¹⁷ Ivi, 56.

¹⁸ Ivi, 71.

¹⁹ Ivi, 16-17.

²⁰ Ivi, 60.

²¹ Ivi, 100.

²² Ivi, 12.

²³ Ivi, 38-39.

²⁴ Ivi, 62.

²⁵ L. SCIASCIA, *A ciascuno il suo* (1966), in *Opere*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, I, 2012, 506.

ricollegando la lettera alla prossima apertura della caccia e alle sue abilità venatorie, essa, persino, «finiva col solleticare la sua vanità».²⁶

I caratteri barocchi sopra indicati trovano piena espressione nelle cerimonie funebri e nei lutti successivi al duplice omicidio. I funerali sono organizzati «con quella grandiosità che si addiceva alla condizione delle vittime e delle loro famiglie, alla risonanza del caso, al compianto della cittadinanza».²⁷ I feretri dei defunti, pesando come piombo perché «di noce massiccia» e «incrostati di bronzo», sintetizzano efficacemente la spettacolarità ricercata dalla società siciliana. La cittadinanza è talmente abituata a fingere che nelle riprese fatte dalla polizia durante i funerali tutti sembrano recitare la parte dell'innocente:

non ci fu uno di quelli che parteciparono all'accompagnamento funebre che poi non affiorasse sullo schermo con una faccia che pareva dicesse all'obiettivo, all'operatore, agli inquirenti «Lo so che ci siete, ma state perdendo tempo: la mia è la faccia di un galantuomo, di un innocente, di un amico delle vittime».²⁸

L'amicizia è un valore «teatrale» in Sicilia, opportunisticamente inteso o assunto come garanzia di clientelismo mafioso. Proprio la cerimonia funebre esemplifica la prima formula indicata. Gli amici che avevano sostenuto l'ipotesi dello scherzo a proposito della lettera, seguendo i feretri, allestiscono nella vita del farmacista una ricerca delle zone d'ombra che potessero spiegare l'omicidio, ma in realtà l'operazione si avvicina più all'invenzione. Paradossalmente, proprio il notaio Pecorilla, impegnato più degli altri nella destrutturazione della vita fino a quel momento rispettabile di Manno, è chiamato a pronunciare – o propriamente a recitare, visti i presupposti – l'elogiativo commiato funebre. La risposta dello stesso alle obiezioni sollevate da Laurana risuona sull'intera vicenda come un ammonimento: «E che ne sa lei di quello che un uomo può nascondere?».²⁹

Il lutto della famiglia Roscio doveva necessariamente nascondere qualcosa visto che la sua esibizione sconfinava nel grottesco, «nello sformato ed enfatico» appunto:

dovunque i segni del lutto erano sparsi: persino gli specchi erano velati di nero, ma più diceva del lutto il ritratto di Roscio, ingrandito a proporzioni naturali da un fotografo del capoluogo, [...] lugubrementemente ritoccato e alluttato nel vestito e nella cravatta [...] così forzato a una piega amara nella bocca e ad uno sguardo stanco e implorante, che alla luce della piccola lampada che aveva davanti sembrava un guitto truccato per una parte di fantasma.³⁰

Luisa Roscio, nel Giorno dei morti «elegantemente ingramagliata», «inginocchiata su un cuscino di velluto» e versante «invisibili lacrime»³¹ davanti alla tomba del marito, nasconde in realtà una lunga relazione amorosa con il cugino, la quale, come in un gioco di scatole cinesi, copre a sua volta più complesse e pericolose trame. Il coinvolgimento del farmacista nel delitto era stato un *escamotage* dei mandanti per distogliere le indagini dal vero obiettivo, il dottor Roscio. Questo, dopo aver scoperto la relazione extraconiugale della moglie, si era rivolto all'Arciprete zio della stessa affinché allontanasse il nipote dalla città. In caso contrario, avrebbe denunciato gli illeciti affari dell'avvocato Rosello tramite un deputato comunista suo amico. Prima che si potesse sollevare uno scandalo nocivo per tutta la famiglia, il dottor Roscio è 'naturalmente' eliminato.

²⁶ Ivi, 508.

²⁷ Ivi, 514.

²⁸ Ivi, 514.

²⁹ Ivi, 515.

³⁰ Ivi, 539.

³¹ Ivi, 586.

Dunque un pericoloso «familismo amorale»³² regola la vita della piccola comunità palermitana, come le parole riferite a Laurana dallo stesso Rosello ambiguamente avvisano: «Quando si tratta della famiglia, di uno della famiglia, non c'è partito che tenga».³³ Richiamando in causa d'Ors, si può concludere che ogni cittadino «si fa beffe delle esigenze del principio di non contraddizione»³⁴ per difendere i propri interessi particolari. La recita teatrale, perciò, interessa comportamenti altamente compromettenti, che esulano dalla semplice sfera erotica o affettiva, e, dunque, protomafiosi o propriamente malavitosi.

Emblematiche in tal senso sono le due personalità religiose del romanzo. Il parroco di Sant'Anna traffica nel commercio antiquario e non si limita nei piaceri del letto. Aveva intrapreso la vita ecclesiastica per assecondare la volontà dello zio prete e della madre, e dopo anni di ripensamenti si era adattato a quella «veste».³⁵ Nonostante l'impropria condotta di vita, nessuno si sarebbe azzardato a denunciarlo: se minacciato, poteva far scoppiare un «fuoco d'artificio di scandali».³⁶ L'Arciprete Rosello tutela, invece, non solo la tresca amorosa di Luisa Roscio ma anche gli illeciti del nipote avvocato, potente notabile impegnato in numerose cariche pubbliche e private, campione di opportunismo democristiano in tempi di compromesso storico. Come il nipote, che stima lo zio un «santo»,³⁷ anche il resto della comunità si stringe attorno al potente Arciprete e nessuno, pur sospettando le ragioni dell'omicidio, osa parlare. D'altronde anche i cani, se avessero la parola, sarebbero muti in Sicilia.³⁸

Il gioco dei ruoli, dunque, è alimentato da un diffuso 'sentire mafioso': «come se qui non ci conoscessimo tutti, come se qui non si sapesse di ognuno quello che fa: se specula, se ruba, se...»,³⁹ spiega amareggiata la vedova Manno alla signora Laurana, la quale, a sua volta, offre un ulteriore esempio di contraddittorio spirito civico.

In realtà anche il *detective* della storia partecipa allo «stile della barbarie», e ciò spiega perché *A ciascuno il suo* sia un poliziesco atipico o un «giallo che non è giallo»,⁴⁰ come scriveva Calvino all'autore. Negli esordi del testo, l'uomo si presenta come controcanto razionale al senso comune. Laurana invita il maresciallo a valutare il rovescio della lettera anonima e si dimostra immediatamente dubbioso riguardo alla pista passionale avallata sia dai familiari e dai presunti amici delle vittime che dagli inquirenti. Tale diversità assume spesso tonalità dispregiative se si ascoltano i concittadini del professore: «Lei, si sa, è un uomo che si occupa soltanto dei suoi studi, dei suoi libri...» quasi con disprezzo. «Non ha tempo per occuparsi di certe cose, per vedere certe cose: ma noi...»,⁴¹ dice la Manno. Più avanti, è il parroco di Sant'Anna a isolare Laurana: «anche i bambini», infatti, possono identificare nell'avvocato Rosello un mafioso e solo chi «campa con la testa nel sacco»⁴² come il professore non arriva a una simile constatazione.

Dunque, la «curiosità intellettuale», la «vanità» e l'«inconscio amor proprio»⁴³ che spingono Laurana a indagare autonomamente sul caso, in principio, potrebbero essere ricondotti a una 'inettitudine continentale', propria dell'uomo di lettere che è sentito e si sente diverso dalla massa. In realtà, nello sviluppo della vicenda, quelle peculiarità e quella scelta investigativa si inscrivono in una personalità che assume connotati propriamente siciliani, riconducibili al sentire irrazionale, mafioso dell'isola. L'uomo, quarantenne, scapolo e succube della madre – e anche il matriarcato siciliano potrebbe essere relazionata al barocchismo, se si tiene presente

³² Faccio riferimento alla categoria sociologica proposta nel 1958 da E. C. BANFIELD in *The moral basis of a backward society* (trad. it. *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, il Mulino, 1976).

³³ L. SCIASCIA, *A ciascuno...*, 554.

³⁴ E. D'ORS, *Del Barocco...*, 17.

³⁵ L. SCIASCIA, *A ciascuno...*, 525.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, 555.

³⁸ *Ivi*, 513.

³⁹ *Ivi*, 539.

⁴⁰ Cfr. lettera del 10 novembre 1965 a Sciascia in I. CALVINO, *I libri...*, 538.

⁴¹ L. SCIASCIA, *A ciascuno...*, 539.

⁴² *Ivi*, 559.

⁴³ *Ivi*, 534, 520 e 530.

l'accostamento tra questo e dimensione femminile accennato da d'Ors – nonostante «fosse severo giudice di un modo di vita governato dalle passioni, e da quelle dell'amor proprio e dell'onore particolarmente»,⁴⁴ partecipa dei vizi dei suoi compaesani. Sente «una mancanza di rispetto alla memoria di Roscio» nell'ipotizzare che l'uomo non abbia vendicato subito le corna, preferendo un comportamento da «high-life continentale»,⁴⁵ al fine di tenersi vicina la moglie amata. Nell'incontro con Luisa Roscio al cimitero, Laurana nota che alcuni giovani poco distanti stavano spiando le nudità della donna scoperte dalla stretta veste nera. Se il professore commenta l'episodio con una punta di disprezzo, la voce narrante rende giustizia ai ragazzi riconducendo il *detective* alla loro stessa genealogia: «non considerava che anche lui aveva colto voracemente il bianco lampeggiare della carne tra il nero, e si era accorto di quel gruppo di giovanastri, per il semplice fatto che era della stessa razza».⁴⁶

Più specificatamente, Laurana partecipa della contraddittorietà siciliana perché mentre indaga sul duplice omicidio, arrivando all'individuazione dei moventi e dei responsabili, non vuole avere alcun tipo di comunicazione con gli inquirenti: «era lontano dalla legge, e da coloro che dell'autorità della legge erano investiti, più di quanto Marte sia lontano dalla Terra».⁴⁷ Conformemente allo scetticismo del giornalista, per il quale «chi comanda fa legge»,⁴⁸ «portava contro l'amministrazione della giustizia e il principio stesso da cui l'amministrazione della giustizia discendeva» un «sentimento» e una «filosofia di repugnanza e polemica».⁴⁹

All'indifferenza per la legge, si unisce in Laurana, man mano, anche il timore di finire come Roscio e il farmacista, e per queste ragioni, dopo un mese d'indagini, all'altezza del ponte dei morti, decide «di dimenticare e di farsi dimenticare».⁵⁰ È l'incontro con la vedova Roscio nell'autobus verso il capoluogo, appena riprese le attività scolastiche, a ricondurre il professore nell'intricata trama sortita dai Rosello, e questa volta tragicamente. Consapevole dell'*appeal* erotico esercitato sul represso professore, Luisa Roscio con i suoi sguardi ambigui ciruisce l'uomo fino a farlo cadere nella trappola della confessione:

«La prego, non mi nasconda niente: ho tanto bisogno di lei» disse la signora accoratamente, guardandolo negli occhi con luminosa implorazione.

[...]

«Sono a sua disposizione» balbettò Laurana.⁵¹

Se nell'angelo di Salamanca segnalato da d'Ors è la gestualità del braccio a denunciare il barocchismo, nella Sicilia della narrativa sciasiana sono i movimenti oculari a segnalare la contraddittorietà dell'anima. Già nel precedente incontro nel cimitero la vedova Roscio aveva cercato con Laurana una «implorante intesa nello sguardo».⁵² Il cappellano della parrocchia di Sant'Anna, ritenuto un «cretino» e una «spia» dall'eretico prete lettore di Casanova, «non guarda mai negli occhi», e se non ha saputo trovare il numero de *L'osservatore romano* ricercato dal professore è perché «non ha saputo guardare».⁵³ Allo stesso parroco, allora, aspetta una riflessione importante in merito:

«Una volta, in un libro di filosofia, a proposito del relativismo, ho letto che il fatto che noi, ad occhio nudo, non vediamo le zampe dei vermi del formaggio non è ragione per credere

⁴⁴ Ivi, 583.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, 588.

⁴⁷ Ivi, 585.

⁴⁸ Ivi, 521.

⁴⁹ Ivi, 584.

⁵⁰ Ivi, 587.

⁵¹ Ivi, 595.

⁵² Ivi, 587.

⁵³ Ivi, 522.

che i vermi non le vedano... Io sono un verme dello stesso formaggio, e vedo le zampe degli altri vermi». ⁵⁴

In una società, direbbe il d'Ors, «che non sa quel che vuole», ⁵⁵ disaffezionata allo «stato di veglia», produttrice di molteplici verità quanti sono gli occhi che possono simulare e dissimulare, solo l'esercizio di uno 'sguardo obliquo' può spingere chi non è un verme – o chi non lo è totalmente – alla percezione, e insieme alla denuncia, del suo perverso funzionamento. Laurana arriva a risolvere il caso proprio perché riesce, grazie alla luce «di taglio» ⁵⁶ della farmacia Manno, a leggere il «rovescio» ⁵⁷ della lettera anonima mentre è impugnata dal maresciallo. Tuttavia, l'individualismo tipicamente siciliano vanifica lo sforzo intellettuale del professore riconducendo l'uomo nel barocchismo etico e, propriamente, tra i vermi.

Date queste premesse non sorprenderà, allora, che aspetti proprio a un cieco la sensibilità di intuire «quello che c'era dietro le apparenze». ⁵⁸ Si tratta del professor Roscio, vecchio oculista di fama internazionale, il quale, nelle vesti di moderno Tiresia, vaticina le storture della società che lo circonda e, soprattutto, le cause della morte del figlio.

Per i Rosello, il professor Roscio rappresenta «un vecchio tremendo» e «dannato». ⁵⁹ D'altronde, i personaggi portatori di una diversità, seppur parziale e imperfetta, sono emarginati in una società 'al contrario'. Al professor Laurana, al parroco di Sant'Anna e al vecchio Roscio, occorre aggiungere, allora, Don Benito, protagonista del capitolo XII del romanzo.

Fratello del professore a cui Laurana era intenzionato a fare visita, Don Benito vive a Montalmo rinchiuso in un palazzo signorile. Da tutti è ritenuto un «pazzo», ma l'uomo, in realtà, non è preoccupato per tale reputazione. Per lui, infatti, la pazzia può rappresentare «una specie di porto franco della verità» ⁶⁰ se si è circondati da «ladri» e «imbecilli» come a Montalmo. ⁶¹ A Laurana don Benito spiega di assistere alla recita sociale che lo circonda con queste parole:

«... Qualcosa di simile al teatro: e persino mi ci diverto... Posso anche dirle che, da qui, mi pare teatro tutto quello che accade nel paese: matrimoni, funerali, liti partenze, arrivi... Perché so tutto, sento tutto; e ogni cosa mi arriva moltiplicata, rimbombante di echi...». ⁶²

Il sofisticato personaggio sembra provenire dalla drammaturgia di Luigi Pirandello. Le sue parole riassumono quanto scritto finora sul barocchismo in *A ciascuno il suo*, romanzo, peraltro, fitto di richiami pirandelliani (si pensi all'episodio del caffè Romeris nel cap. XVI). ⁶³ Alla luce delle tesi di d'Ors, il cosiddetto «pirandellismo», allora, può essere assunto, senza eccessive forzature, quale «specie» o «variante» dell'*eone* barocco. L'irrazionalità e la teatralità costituiscono un sostrato comune alle due concezioni esistenziali. Inoltre, il tentativo sciasciano di «liberare Pirandello [...] dal pirandellismo», ⁶⁴ ovvero dall'interpretazione strettamente filosofica delle sue opere, invece di guastare questo accostamento, sembra potenziarlo.

A cominciare da *Pirandello e il pirandellismo* (1953), Sciascia assume in pieno le tesi gramsciane secondo le quali la produzione pirandelliana mette in scena situazioni e personaggi che «fantasticamente trasfigurati, provenivano da una realtà storicamente viva, localizzata nel

⁵⁴ Ivi, 561.

⁵⁵ E. D'ORS, *Del Barocco...*, 16.

⁵⁶ L. SCIASCIA, *A ciascuno...*, 511.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, 610.

⁵⁹ Ivi, 554 e 555.

⁶⁰ Ivi, 573.

⁶¹ Ivi, 574.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Nella menzionata lettera del 10 novembre Calvino segnalava tra i meriti del romanzo proprio «la presenza del nume tutelare Pirandello». Cfr. I. CALVINO, *I libri...*, 538.

⁶⁴ L. SCIASCIA, *Pirandello e il pirandellismo* (1953), in *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambrose, Milano, Bompiani, 2004, 1033.

tempo e nello spazio».⁶⁵ Questo spazio è rappresentato dalla Sicilia interna, provinciale, in cui il barocco, mentre denota le architetture, connoterebbe, secondo la nostra proposta critica, anche la prassi esistenziale. E quanto scritto nel saggio su Pirandello corrobora questa ipotesi, si legge infatti: «i paesi dell'interno [...] di greco hanno i ruderi rovesciati sull'erba stenta, e non l'anima».⁶⁶ Siamo di fronte a quello che a Marcelle Padovani è stato emblematicamente presentato come «pirandellismo in natura»,⁶⁷ il quale riflette il «primo anello della catena»⁶⁸ delle passioni siciliane: l'«amor proprio».⁶⁹ Con esso Sciascia allude a quella «forma esasperata di individualismo in cui agiscono, in duplice e inverso movimento, le componenti della esaltazione virile e della sofisticata disgregazione», come chiarisce in *Pirandello e la Sicilia*.⁷⁰ A tale individualismo, allora, vanno ricondotti tutti i caratteri ritenuti distintivi della società insulare: il gallismo, l'invidia, «l'amicizia nelle sue forme deteriori», il clientelismo.⁷¹ Caratteri tutti riscontrati nell'analisi di *A ciascuno il suo*.

Tornando al romanzo, dunque, date queste premesse pirandelliane e barocche insieme, la particolare collocazione urbana del palazzo di Don Benito non può essere trascurata. All'inizio dell'episodio si legge:

L'indomani, nel pomeriggio, Laurana prese la corriera per Montalmo. [...] Era un bel paese: aperto, armonioso, con strade dritte che irraggiavano da una piazza integralmente barocca. In un palazzo della piazza stava il suo amico: un grande palazzo tanto oscuro dentro quanto fuori era luminoso, per la pietra di compatta arenaria in cui sembrava il sole si fosse rappreso.⁷²

La piazza barocca di Montalmo suggerisce un secondo livello di lettura. Il riferimento colto convoglia un «*surplus* di senso» in linea con la «tendenza più o meno evidente, ma indubbia, alla metaforizzazione» segnalata da Ricciarda Ricorda nella narrativa sciasciana attraverso l'analisi delle numerose citazioni, implicite o esplicite, in essa contenute.⁷³ Per valorizzare questo particolare, più specificatamente, può essere utile rifarsi agli studi di Giovanna Jackson i quali hanno segnalato quanto l'intreccio tra parola e immagine fosse costantemente impiegato dallo scrittore siciliano per arricchire la polisemia dei suoi romanzi:

Leonardo Sciascia si appoggia a pitture, disegni e incisioni non soltanto per animare personaggi e panorami, ma anche per dare rilievo a simboli, allegorie o apologhi che vengono ampliati in metafore. Non solo. Negli scritti di Sciascia si possono notare [...] suggestive impostazioni scenografiche, a volte ridotte al binomio bianco e nero, che creano nella mente del lettore quadri di effetti indimenticabili.⁷⁴

⁶⁵ Ivi, 1029.

⁶⁶ Ivi, 1031.

⁶⁷ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1989, 11.

⁶⁸ ID., *Pirandello e il pirandellismo...*, 1030.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia* (1961), in *Opere 1984-1989...*, 1051.

⁷¹ Cfr. ivi, 1051-1059.

⁷² L. SCIASCIA, *A ciascuno...*, 571.

⁷³ R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in EAD., *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, 153-178: 163 (precedente virgolettato a 164).

⁷⁴ G. JACKSON, *Le arti figurative come metafora*, in EAD., *Nel labirinto di Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 2004, 183-227: 183. Rientrerebbero in questo «sistema delle corrispondenze» o, come ha scritto più recentemente Lavinia Spalanca, in questo «vitale cortocircuito fra linguaggio iconico e linguaggio scritto», anche le immagini selezionate da Sciascia, «appassionato di pittura e *amateur d'estampes*», per le copertine dei suoi libri. Cfr. L. SPALANCA, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 2012, 9. La studiosa, che ha sviluppato le tracce proposte dalla Jackson, segnala che anche il motivo simbolico dello sguardo e dell'occhio – ricorrente non solo in *A ciascuno il suo* ma nell'intera opera dell'autore – è riconducibile all'abitudine alla «trasposizione del pensiero nella sfera della visività»: «pensare in termini plastici finisce [...] per condizionare la stessa scrittura sciasciana». Cfr. ivi, 12.

Secondo la studiosa americana Sciascia consolida tale integrazione sinestetica tra arti visive e parola a partire da *A ciascuno il suo* e propriamente nel capitolo qui in analisi. Don Benito, nel descrivere la Sicilia come una nave corsara sul punto di naufragare, propone per il gran pavese i vivaci colori di Guttuso.⁷⁵ Per la Jackson, tale riferimento «è simbolo della messa in scena, la 'teatralità' con cui i siciliani amano offuscare la verità».⁷⁶ In realtà, l'immagine architettonica sopra segnalata configura ancora più efficacemente quella teatralità sociale. Benché non si tratti di una citazione pittorica, occorre tenere in considerazione che l'arte barocca proprio nell'architettura ha trovato la sua iniziale e più completa via d'espressione. Architettura in cui, tra l'altro, il decorativismo spesso tende al disegno, come dimostrano gli stucchi del palermitano Giacomo Serpotta. Inoltre la facciata prospiciente la piazza di Montalmo presenta quel gioco di luci e ombre ricollegabile a una delle vie percorse da Sciascia per complicare figurativamente, e di conseguenza simbolicamente, la sua narrativa. La polarità luce e ombra, bianco e nero, impiegata da Sciascia per visualizzare esterni ma anche per definire altri particolari (si pensi alla coscia della vedova Roscio, alla sua veste nera e al contesto cimiteriale), a livello tematico «corrisponde ai suoi soggetti e alle sue ricerche dentro la storia dove mistero e verità coabitano ma sempre in tensione».⁷⁷

La «piazza integralmente barocca», dunque, suggerisce che a Montalmo verità e menzogna «convivono nello stesso spazio».⁷⁸ A questo punto la «tentazione» iconica sciasciana si intreccia con «la propensione a sbalzare i luoghi in una dimensione simbolica, a farne metafora di particolari situazioni e condizioni esistenziali»,⁷⁹ rinvenuta dalla Ricorda nella scrittura dell'autore. Seconda la studiosa, già da *Le parrocchie di Regalpetra* è presente una raffinata selezione e caratterizzazione degli spazi, spesso relazionati tra loro secondo principi oppositivi che rimandano all'organizzazione gerarchica della società siciliana. Si pensi alla zolfara, «luogo topico»⁸⁰ nell'universo narrativo sciasciano, sotterranea e, quindi, fisicamente lontana dagli svettanti e luminosi spazi dei notabili. Dal 'chiarchiaro' di Gramoli de *Il giorno della civetta* all'Eremo di Zafer di *Todo modo*, svariati sono i casi in cui Sciascia opera una «funzionalizzazione in chiave simbolica»⁸¹ dei luoghi e degli spazi. D'altronde già il titolo del primo libro riconosciuto dallo scrittore denunciava questa peculiare sensibilità spaziale. In esso Sciascia trasfigurava la nativa Racalmuto nell'immaginaria Regalpetra lasciando assumere al suo «osservatorio»⁸² sociale privilegiato valenza metaforica e, perciò, universale.⁸³

Alla luce di questa poetica figurativa e spaziale, pertanto, nella piazza barocca di *A ciascuno il suo* le bizzarre prospettive sociali delineate da Sciascia, e segnalate attraverso l'ausilio di d'Ors, sembrano trovare il loro naturale punto focale, la loro immediata sintesi simbolica.

3. La città barocca come «luogo dell'anima»

⁷⁵ L. SCIASCIA, *A ciascuno...*, 577.

⁷⁶ G. JACKSON, *Le arti...*, 189. La Jackson poggia la sua interpretazione ricordando l'analisi della *Vucciria* di Guttuso operata da Sciascia in *Il mercato di Palermo in un quadro di Guttuso*, «Sicilia», LXXVI, (1975), 80-88.

⁷⁷ G. JACKSON, *Le arti...*, 186.

⁷⁸ Ivi, 185.

⁷⁹ R. RICORDA, *Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora*, «La modernità letteraria», III (2010), 123-135: 135.

⁸⁰ Ivi, 131.

⁸¹ Ivi, 127.

⁸² L. SCIASCIA, *Nero su nero* (1979), in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, 798.

⁸³ Rainer Stillers, tra i primi ad avvicinare il seguente tema, ha persino proposto una lettura metatestuale dei luoghi sciasciani, ritrovando negli «spazi narrati» metafore dello «spazio della narrazione», ovvero spie «del processo narrativo, della letteratura oppure delle intenzioni dello scrittore». Cfr. R. STILLERS, *Spazio narrato e spazio della narrazione. Riflessioni sulla poetica di Leonardo Sciascia*, in *Sciascia scrittore europeo*, a cura di M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, 131-150: 133.

Vittorio Bodini, ispanista e poeta, nonché amico di Sciascia,⁸⁴ in *Barocco del sud* a proposito di Lecce scrive:

non ha conosciuto che un grande amore, la cui memoria è così gelosamente esclusiva da farla sembrare ancora oggi una città del Seicento. Non ci riferiamo soltanto all'architettura delle sue innumerevoli chiese e palazzi, a quella capricciosa eleganza che sorpassa ogni volta il più folle arbitrio, ma persino all'anima dei suoi abitanti: ai loro astuti ideali e gesticolamenti. [...] Siamo nelle viscere del Seicento [...].⁸⁵

Dunque, per lo scrittore, Lecce e il Salento non rappresentano solo «un luogo della geografia ma una condizione dell'anima»:⁸⁶

una condizione folta d'una angoscia che vi insegna essa stessa mille trucchi e passività per mezzo dei quali potersene liberare. La volubilità, i sofismi forensi o del cuore, gli orologi fermi, la passione del gioco sono altrettanti modi per sfuggire al senso del vuoto che è alle spalle di questa estrema pianura dove l'Europa ha termine, e da cui ognuno coltiva segretamente un progetto di fuga e di effettiva avventura.⁸⁷

Bodini perciò, indirettamente, sostiene l'idea emersa nell'analisi di *A ciascuno il suo* per la quale la città barocca può configurarsi come «luogo dell'anima», comodo salotto per quella che Giuseppe Traina ha definito «la sempiterna irrazionalità»⁸⁸ dei siciliani. E questa intuizione trova definitiva conferma in alcuni elzeviri sciasciani, a partire da *L'ingegnosa Noto*,⁸⁹ articolo dedicato alla celebre città siciliana che, peraltro, mostra affinità architettoniche con la Montalmo del romanzo (nel sistema ortogonale). Per Sciascia entrare a Noto significa valicare «il limite tra una prospettiva reale e una prospettiva dipinta», percorrere una «dimensione incantata» in cui sembra essere lo spazio a muoversi intorno al viandante.⁹⁰

Considerata l'estrema artificialità della città, allora, si capirà perché «la barocca Noto risorta dalle rovine è scenario ideale alla commedia»:⁹¹

vagando per le strade di Noto, [...] pensiamo sia stata proprio una grande occasione mancata che una città come questa, e nel settecento, non abbia avuto il suo Goldoni: un Goldoni magari più coroso e sanguigno, più traboccante di comicità e di erotismo; e con grevi rovesci di malinconia.⁹²

Insomma, si profila la teatralità vista in *A ciascuno il suo*, teatralità in cui l'assurdo che regola i rapporti tra gli attanti sfuma, pirandellianamente, il comico nel suo contrario. L'epiteto settecentesco conferito alla città e riproposto dal titolo dell'elzeviro, allora, acquista nelle argomentazioni sciasciane oltre alla «significazione pratica», ingegneristica, quella «poetica».⁹³ La fantasiosa irregolarità della città comunica con quella dell'*ingenioso hidalgo* partorito dal *Siglo de oro* spagnolo: *el Quijote*.

⁸⁴ La loro corrispondenza epistolare si può leggere in V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di F. Moliterni, Nardò, Besa, 2011.

⁸⁵ V. BODINI, *Barocco del sud*, in ID., *Barocco...*, 73 e 75.

⁸⁶ Ivi, 75.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, 136.

⁸⁹ L. SCIASCIA, *L'ingegnosa Noto*, «Sicilia», XXII, (1959), 95-98.

⁹⁰ Sull'influenza della lettura di Cesare Brandi nella descrizione sciasciana si può leggere G. CIPOLLA, *Leonardo Sciascia e l'architettura in Sicilia tra strutturalismo e immagini letterarie*, «AA: Quadrimestrale dell'Ordine degli Architetti di Agrigento», XV, 30, (2012), 31-37.

⁹¹ L. SCIASCIA, *L'ingegnosa...*, 96.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cfr. ivi, 97.

Villa Palagonia a Bagheria riconferma che l'architettura barocca si addice all'irrazionalismo siciliano. Giovanni Meli, citato da Sciascia introducendo il volume fotografico *La villa dei mostri*,⁹⁴ definì «aborti di bizzarra fantasia» le statue con cui il Principe Ferdinando Gravina e Alliata arricchì, dalla metà del Settecento, gli esterni della sua villa. Essendo evidente la controtendenza della villa rispetto al ritorno in Europa del gusto neoclassico, Sciascia relaziona la sua genesi con il «modo di essere» irrazionale dell'isola:

villa Palagonia s'appartiene a una società, una cultura, un modo di essere tipicamente siciliani; ad una progressione della follia siciliana che in don Ferdinando giunior ascende al grado più libero e assoluto. Già erano una follia le ville, al cui sorgere presiedeva una specie di risveglio dell'antica anarchia baronale introvertita e incupita nella paranoia, un tetro gusto di rivolta e di competizione, una decisione di rinuncia e di auto disgregazione.⁹⁵

Leggendo un altro elzeviro dell'autore, *Palermo barocca*,⁹⁶ scopriamo che anche il capoluogo siciliano presenta come Noto o la villa di Bagheria tratti altrettanto 'chisciotteschi', propri di un vitalismo irregolare. Nella Vucciria, il mercato cittadino, tale brulicante vitalismo si esprime in un'apoteosi cromatica e olfattiva:

Sul tonno disposto in sesione [sic] sul piano di marmo, come un tronco d'albero accuratamente segato e sanguinante, un gran mazzo di rose rugiadose – e sotto i calamari perlacei, le triglie iridate, il verde lucido degli sgombri, il grigio dei merluzzi, la lorica grottesca delle aragoste sul verde marcio delle alghe. E il polipo come un tema sovrano: il motivo di un nodo mostruoso che si scioglie in un ornato tentacolare.⁹⁷

L'abbondanza delle merci è contaminata da uno spiccato senso del grottesco, al quale si affianca anche un penetrante odore di morte:

La frutta in piramidi e colonne, i quarti di vitello lubrificamente dorati, la folta esposizione di carni e visceri, le trippe come bugnato, le grandi forme di cacio, il lucido scatolame americano – tutto rovesciato fuori in simmetrie assurde, in ordini tentennanti; e qualcosa intorno che stagna vorace, un flusso che si ferma avido a corrompere una ricchezza sanguinante e succosa. E se il sole è alto, [...] il senso di disfaccimento si fa più acuto; quasi fosse in noi stessi, che in quel capriccioso precipitare e disporsi di cibi, trascogliamo il nostro. È il senso di una carnalità parossistica, frenetica.⁹⁸

Se nelle strutture ispirate dal barocchismo la «colonna ritorna albero»,⁹⁹ qui è la natura a farsi architettura o comunque materia (es. «le trippe come bugnato»). Alla classica «esigenza di discontinuità» si sostituiscono gli schemi «multipolari», «fusi e continui» del barocco.¹⁰⁰ A Palermo, scrive Sciascia, «è tutta un'aria di metamorfosi».¹⁰¹ E la stessa aria circolava nella provincia palermitana di *A ciascuno il suo*, in cui bastava una sbilenca confessione strappata a una governante perché la «metamorfosi del farmacista veniva così realizzandosi anche sotto il tetto in cui per quindici anni era vissuto da marito fedele, da padre esemplare».¹⁰² Come nella Vucciria, nel caleidoscopio siciliano la vita si rifrange in infinite possibilità, e, dunque, anche nel suo contrario, la morte. Siamo nel menzionato «pirandellismo in natura» il quale, forse, anche secondo lo scrittore siciliano è ricollegabile al barocchismo, se in questo articolo su Palermo è

⁹⁴ Il volume è stato pubblicato nel 1977 per Einaudi e contiene un *reportage* di Scianna. La nota introduttiva di Sciascia è riprodotta in *Cruciverba*.

⁹⁵ L. SCIASCIA, *Villa Palagonia*, in ID., *Cruciverba* (1983), in *Opere 1971...*, 1038.

⁹⁶ ID., *Palermo barocca*, «*Sicilia del Popolo*», 14 giugno 1949.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ E. D'ORS, *Del Barocco...*, 82.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ L. SCIASCIA, *Palermo...*

¹⁰² ID., *A ciascuno...*, 520.

chiamato in causa proprio l'autore di *Lo barroco* (e si tenga presente che siamo nel 1949, prima ancora di *La Sicilia, il suo cuore*):

Dalla «vucciuria» ai Cappuccini: una progressione del barocco alla cui osservazione inviteremo un grande innamorato del barocco: lo spagnuolo Eugenio D'Ors. Perché qui tutto è barocco. [...] E non intendiamo il barocco specificatamente architettonico che, pur essendo notevole, non specchierebbe completamente una nozione del barocco quale quella di D'Ors: intendiamo il barocco della vita, il barocco che ci si respira. Churriguera diventa un evento di natura. E non è in fondo che la suprema aspirazione del barocco, quella di sciogliere la «civiltà» nella «natura».¹⁰³

«Quando l'umanità è in istato di tonicità» – si legge in *Lo barroco* – «l'eone del classicismo s'impone; se invece s'indebolisce, l'eone barocco si mette in primo piano».¹⁰⁴ L'ipotesi che il barocchismo sia una risposta a uno stato patologico non sembra discordare con le tesi di Bodini sull'*horror vacui* che smuoverebbe il suo Salento barocco. E, tantomeno, con quelle di Sciascia sull'insicurezza esistenziale responsabile della «sicilitudine».¹⁰⁵ Dunque, se si pensa alle architetture iberiche e al «*sentimiento trágico de la vida*»¹⁰⁶ espresso dalle manifestazioni folkloristiche spagnole più popolari, non si può non percepire una forte, quanto drammatica, *liaison* mediterranea all'insegna del barocchismo, etico ed estetico. D'altronde nella poesia *Omaggio a Góngora* con queste parole Bodini riassume il senso della sua scoperta iberica: «Cordova è una dolce tempesta/ di bianco verde e nero e in quell'accordo/ di calce e di limoni e di freschi cancelli/ trovo il mio Sud ma con più aperta coscienza/ con più aperta tristezza e più valore».¹⁰⁷ Conformemente in *Pirandello e la Sicilia* Sciascia scrive: «se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo».¹⁰⁸ Tuttavia, queste riflessioni darebbero avvio a un nuovo, lungo discorso, che dalle *Semanas santas* condurrebbe al Mediterraneo degli arabi.¹⁰⁹

¹⁰³ ID., *Palermo...*

¹⁰⁴ E. D'ORS, *Del Barocco...*, 85.

¹⁰⁵ Cfr. L. SCIASCIA, *Sicilia e sicilitudine*, in ID., *La corda...*, 961-967.

¹⁰⁶ Riformulo il titolo della celebre opera unamuniana *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

¹⁰⁷ V. BODINI, *La luna dei Borboni e altre poesie (1945-1961)*, Milano, Mondadori, 1962, 113.

¹⁰⁸ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia...*, 104.

¹⁰⁹ Sull'influenza della cultura araba sul «modo di essere» spagnolo e siciliano segnalo L. SCIASCIA, *La contea di Modica*, in ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989), in *Opere 1984...*, 525-541: 535 e ID., *Festa a Sambuca*, «Prospettive meridionali», IV, 9, (1958), 22-23.