

CRISTINA NESI

*La parodia come contronarrazione in un'Italia di piombo e di acquasantiere:  
La serata a Colono di Elsa Morante e il contesto di Leonardo Sciascia*

In

*Letteratura e Potere/Poteri*

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA NESI

*La parodia come contronarrazione in un'Italia di piombo e di acquasantiere:  
La serata a Colono di Elsa Morante e Il contesto di Leonardo Sciascia*

*Elsa Morante con La serata a Colono. Parodia (incluso in Il mondo salvato dai ragazzini, 1968) e Leonardo Sciascia con Il contesto. Una parodia (1971) ricorrono alla παρωδία come contronarrazione, nella consapevolezza amara che nell'Italia di quegli anni le istituzioni preposte alla cura dell'individuo o alla tutela dell'ordine non fossero impegnate che all'autoconservazione della propria autorità.*

*Per cogliere il dialogo critico con il Potere e l'identità del presente il 'contesto' sarà per entrambi determinante. Nell'Edipo della Morante siamo in un reparto neuro-deliri di una città sudeuropea (sono gli anni in cui si discute sui manicomi e che porteranno in seguito alla Legge Basaglia del 1978). All'analfabeta Antigone, figlia adolescente di Edipo, più vicina a Nunziata di L'Isola di Arturo che alla donna che tiene testa a Creonte nelle tragedie greche, Morante affida il suo 'canto parallelo' al femminile, un decennio prima di The Bloody Chamber (1979) di Angela Carter. Anche con Sciascia il genere romanzo, messo al bando dal Gruppo 63, si rinnova profondamente a partire proprio dalla parodia come 'canto parallelo', grazie al montaggio e all'innesto di più sollecitazioni attinte da Il contesto, dove il Potere è capace di tessere nelle sue trame tutto, comprese opposizione e contestazione, fino a rendere lo Stato detenuto.*

Alla fine degli anni Sessanta Elsa Morante e Leonardo Sciascia ricorrono alla parodia come a un 'canto parallelo', secondo il senso etimologico di παρωδία e non secondo quello ludico di Genette in *Palimpsesti*. Lo faranno con *La serata a Colono. Parodia* (incluso nel poema-ballata della Morante *Il mondo salvato dai ragazzini*, 1968)<sup>1</sup> e con *Il contesto. Una parodia* (1971)<sup>2</sup> di Sciascia, due opere che segnano per entrambi gli scrittori uno snodo irreversibile nella loro parabola letteraria e che muovono dalla consapevolezza amara che nell'Italia di quegli anni le istituzioni preposte alla cura dell'individuo o alla tutela dell'ordine non fossero impegnate che all'autoconservazione della propria autorità. Avvicinarsi alla parodia significa, allora, per i due scrittori sperare in un miglior esercizio dello spirito critico nei confronti delle strutture del Potere e in una maggiore capacità di contronarrazione.

Come confesserà la Morante in un'intervista del 1968 rilasciata a Michel David per «Le Monde»,<sup>3</sup> la parodia è chiamata a disciplinare anche la materia rovente di un dolore privato. A cinque anni dal suicidio dell'amato Bill Morrow, ricordato in *Addio*, proprio la scrittura parodica di *La serata a Colono* tenta di depersonalizzare questo stato di 'irrealtà' per arrivare a un esame 'di realtà' lucido e senza i toni ironici di Achille Campanile, che dieci anni dopo su Edipo avrebbe scritto una *Tragedia in due battute* (1978). Anzi, come annota Cesare Garboli, *Il mondo salvato dai ragazzini* è un libro «leopardiano: una storia privata, un romanzo autobiografico vissuto in termini universali».<sup>4</sup>

Elsa Morante racconta gli ultimi giorni di Edipo ormai cieco, vecchio, povero, alcolizzato e drogato e lo affianca alla *pietas* della figlia quattordicenne Antigone, una creatura indifesa che si arrende totalmente al padre e che incarna l'inascoltata e universale pena umana in *La serata a Colono*. Non dimentichiamo che la parola 'parodia' è presente in tutti e quattro i romanzi della Morante, rilevata con puntualità nello studio di Lucia Dell'Aia,<sup>5</sup> e che diventa in *L'Isola di Arturo* figura primaria del romanzo, al punto da far dire a Giorgio Agamben che la Morante «ha fatto di un genere letterario – la parodia – il protagonista»<sup>6</sup>.

Anche quando a parlare è esclusivamente «il linguaggio segreto dei segnali»,<sup>7</sup> che Arturo crede di condividere solo con il padre, il termine spunta dalla gestualità di Tonino Stella, allorché sprezzante scaccia Gerace: «Vattene, Parodia»,<sup>8</sup> mentre è proprio nel sotto capitolo intitolato *Parodia* che il masochismo di Wilhelm Gerace affiora, allorché Stella lo ridicolizza agli occhi del figlio: «Tuo padre e □ una Parodia».<sup>9</sup>

Come avrebbe profetizzato Romeo l'Amalfitano «alle anime viventi possono toccare due sorti: c'è □ chi nasce ape, e chi nasce rosa»,<sup>10</sup> e «Secondo me, tu Wilhelm mio, sei nato col destino più dolce

e col destino più amaro: tu sei l'ape e sei la rosa». <sup>11</sup> A Wilhelm è toccata dunque in sorte l'ambiguità di un destino doppio, che condensa in sé l'unione di umano e di divino e a questa 'sorte' misteriosa, tema dominante di tutta l'opera della Morante, è destinato anche Arturo perché il suo «sangue e □ come un animale doppio, e □ come un cavallo grifone, come una sirena». <sup>12</sup>

L'attitudine visionaria della Morante, che emerge con nitore nei passi ora citati del *Sogno dell'Amalfitano*, avvia il lettore alla percezione di una seconda natura misteriosa annidata nei corpi e ci rimanda anche ad un sodalizio con una divinità «incestuosa», <sup>13</sup> per dirla con Garboli: «Arturo ci appare in primo luogo un 'grande e insieme piccolo' (come Edipo dice di se stesso in Sofocle) comprimario di qualcosa che lo trascende». <sup>14</sup> C'è dunque, qualcosa di Edipo anche in Arturo.

In *La serata a Colono* determinante è il 'contesto' per cogliere il dialogo critico retrospettivo con il Potere e per costruire l'identità del presente. Dove mi trovo? chiede di continuo Edipo. Siamo in un corridoio bianco illuminato a neon, in un reparto Neuro-deliri di una città sudeuropea, in uno stato di «confusione di voci» simile a «una specie di novena». <sup>15</sup> Stretto da cinghie di contenzione (sono gli anni in cui si discute sui manicomi e che porteranno in seguito alla Legge Basaglia del 1978), l'Edipo della Morante è circondato da un coro di matti ricoverati, antitetico al razionale Coro sofocleo sempre rispettoso del Potere e, per quanto Edipo sia in preda a un delirio autoaccusatorio, non esplicita mai la sua colpa che forse è proprio quella rimproverata dalla Suora: «Troppi libri leggevi». <sup>16</sup>

Tramite il delirio, Edipo si affaccia sul mistero di ciò che è umano e di ciò che è divino, fino al momento in cui Apollo lo abbandona per sempre: mai vengono concesse commistioni fra i due mondi, così che alla fine il personaggio rimane *Senza i conforti della religione*, se vogliamo dirlo mimando il titolo di un romanzo non finito della Morante stessa.

Il linguaggio di Edipo si mantiene nel territorio delle allusioni intertestuali al testo sofocleo (ad esempio ha un «flusso verbale caratterizzato da lunghe monodie d'intonazione pseudo-liturgica o epica» <sup>17</sup>), ma la sua vita ricorda più le sregolatezze dei poeti della *Beat generation*, che quelle dell'*Edipo a Colono* e a provarlo ci sono inserti testuali da *Son* di Allan Ginsberg <sup>18</sup> sull'amore.

L'amore terrestre comunque, s'incarna in Antigone, non in Edipo, interdetto dai figli maschi. È a questa ragazzina, che nella sua innocenza adolescenziale e di genere si dedica alle cure con tutte le attenzioni filiali e che non perde mai la venerazione per il padre («me lo pigliasse io questo male vostro»), <sup>19</sup> che Morante affida il ruolo di 'protettore' che era del padre, secondo la 'variante' benefica del mito di Edipo sviluppatasi a partire dal Settecento. Certo, Antigone è un'analfabeta, più vicina a Nunziata di *L'Isola di Arturo* che alla donna che tiene testa a Creonte nelle tragedie greche, ma è capace di tessere al femminile il suo 'canto parallelo', seppure lo faccia in una lingua povera, piena di sgrammaticature, imbastardita da forme di ascendenza forse ciociara, senza essere un realistico dialetto: «S'inzogna che sempre è giorno signò che per questo / non ce la fa a dormire... [...] Armeno signò però fate intanto questo piacere di non lasciarmelo così messo / coi piedi verso l'uscita / che nella malattia non è buono di stare così che porta / disgrazia». <sup>20</sup> Un decennio prima di *The Bloody Chamber* (1979) di Angela Carter, dunque, la scelta della parodia servirà alla Morante per ri-narrare la letteratura greca, facendo emergere questa nuove soggettività femminile in ombra.

Anche per Sciascia *Il contesto. Parodia* segna uno snodo fondamentale, tant'è che Bufalino indica una evoluzione dell'amico da «guardia investigativa di Regalpetra» a «grande inquisitore del mondo» <sup>21</sup> e da quel momento, sul modello della *Colonna infame* che occhieggia già fra le pagine di *Il contesto* («libello sul processo del 1630»), <sup>22</sup> lo scrittore farà sempre più «cantare i documenti come brigatisti pentiti» e lo farà «con quella sua eroica magrezza di stile, e l'affabulante procedere per guadagni minuscoli e decisivi, fino a raggiungere l'osso delle cose, da inquisitore paziente». <sup>23</sup>

Il genere romanzo, messo al bando dal Gruppo 63, si rinnova profondamente a partire proprio dal ‘canto parallelo’ di *Il contesto*, grazie al montaggio e all’innesto di più sollecitazioni attinte dal ‘contesto’ storico e sociale.<sup>24</sup> L’apporto dello scrittore nel rinnovamento del romanzo italiano è ben delineato da Carlo Tassinari De Medici in un saggio dal titolo emblematico: *Sciascia e le strutture narrative contemporanee*.<sup>25</sup>

Come il commissario Maigret di Simenon, Sciascia mostra di non essere interessato al colpevole, ma di studiare *Il contesto*, cosicché il titolo artiglia la parola chiave indispensabile per individuare i rapporti complessi fra i personaggi e per cogliere i tanti valori impliciti e sottaciuti nelle enunciazioni. Nell’intervista del 1971 con Sandra Bonsanti, Sciascia regala alla giornalista e ai suoi lettori una esatta definizione del termine: «*Contesto* nel senso del dizionario. *Contextus*, tessuto. Messo insieme. Composito. Intessuto. Conserto. Collegamento. Testo nelle relazioni in sé. Il potere che mette tutto e tutti insieme, che intesse tutto. Che assimila tutto. E in questo gioco, tutti dentro, nessuno fuori, anche l’opposizione. Anche la contestazione».<sup>26</sup>

‘Dentro’ a quel tessuto composito alla fine ci finiranno tutti, compreso il capo dell’opposizione politica Amar, segretario generale del Partito Rivoluzionario Internazionale, e perfino l’ispettore Rogas. Senza che se ne esplicitino le modalità, entrambi moriranno durante un incontro segreto alla Galleria Nazionale. Che l’ispettore abbia ucciso Amar, prima di essere ucciso da un agente, come rivela il vice segretario del Partito? Che siano stati uccisi tutti e due? Da chi?

I dubbi di ogni lettore sono gli stessi che assalgono Calvino alla lettura del romanzo. In una lettera da Torino del 14 settembre 1971<sup>27</sup> confessa di non aver capito tutto di questo «finto giallo»<sup>28</sup> e neppure sa «se quel che non ho capito deve restare mistero o dovevo capirlo, e questo mi dà un po’ di disagio».<sup>29</sup>

Non c’è dubbio che uno scioglimento dell’enigma non ci sia, eppure a ben guardare Sciascia consegna ai lettori dei dettagli allusivi, che non possono essere casuali: Rogas è stato ucciso nella «Sala XI»<sup>30</sup> e Amar nella «Sala XII»<sup>31</sup> e, dato che in *Il contesto* i morti sono alla fine tredici e che il XIII sarà proprio il presidente della Corte Suprema Riches, il numero delle sale museali potrebbe alludere alla successione delle morti: Rogas l’undicesimo morto, Amar il dodicesimo e Riches il tredicesimo. Una successione che escluderebbe l’uccisione di Amar da parte di Rogas.

Il cadavere di Rogas viene inoltre trovato sotto la Madonna della Catena, mentre quello di Amar è «Una massa scura ai piedi di un ritratto in piedi»<sup>32</sup> di Lazaro Cardenas. Quest’ultima è un’opera mai realmente dipinta da Velasquez, pittore chiamato in causa da Sciascia forse per la sua capacità di mettere a nudo con i suoi ritratti il Potere, perpetuo e incumbente. Proprio il Potere ingloba in sé tutte le differenze, una tecnica ben chiarita a Rogas anche dal personaggio del Ministro:

Perché gruppi come quelli di Galano e di Narco, e specialmente quello di Narco, di cattolici rivoluzionari, a me fanno comodo. Mi fanno comodo quasi quanto *la catena dell’Onesto Consumo*, che come lei sa è cosa di Narco. Per dirla brutalmente: consumo (è la parola che fa al caso) l’uovo di oggi e la gallina di domani, stando con loro. L’uovo del potere e la gallina della rivoluzione... Voi sapete qual è la situazione politica; della politica, per così dire, istituzionalizzata. Si può condensare in una battuta: il mio partito, che malgoverna da trent’anni, ha avuto ora la rivelazione che si malgovernerebbe meglio insieme al Partito Rivoluzionario Internazionale; e specialmente se su quella poltrona - indicò la sua dietro la scrivania - venisse ad accomodarsi il signor Amar. Ora la visione del signor Amar che da quella poltrona fa sparare sugli operai in sciopero, sui contadini che chiedono acqua, sugli studenti che chiedono di non studiare: come il mio predecessore buonanima, e anzi meglio; questa visione, debbo confessarlo, seduce anche me. Ma oggi come oggi è un sogno. Il signor Amar non è un imbecille: sa benissimo che io su quella poltrona ci sto meglio di lui. (*Nostro il corsivo*)

Abbiamo evidenziato la «catena dell'Onesto Consumo» perché quella Madonna della Catena sotto la quale crolla il povero Rogias è, sì, la Vergine liberatrice dalle tribolazioni, presente in tutta la tradizione religiosa siciliana, ma soprattutto l'immagine allusiva alla «catena» dell'Onesto Consumo, potente organizzazione economica gestita da Narco.

Procedendo sempre per ipotesi interpretative, il falso quadro di Velasquez con il ritratto di Lazaro Cardenas, mitico combattente messicano del Partito Rivoluzionario, fautore di riforme sociali radicali e morto proprio nel 1970, potrebbe lasciar intuire come Amar sia stato ridotto a «una massa scura ai piedi di un ritratto in piedi» dal suo stesso Partito, che intende rimanere «in piedi» in un momento di grave tensione sociale, come lascia intuire il vicepresidente del Partito nella clausola conclusiva a *Il contesto*:

Siamo realisti, signor Cusan. Non potevamo correre il rischio che scoppiasse una rivoluzione -.  
E aggiunse - Non in questo momento.<sup>33</sup>

La curvatura che nel finale Sciascia impone a *Il contesto* implica un ruolo cooperativo del lettore, chiamato a interrogarsi sulla gestione del consenso e a decifrare le ragioni del Potere, che assimila tutto per autoconservarsi, fino a rendere «Lo Stato detenuto».<sup>34</sup> Sciascia stesso chiarirà a Sandra Bonsanti che «Un giallo accumula dei misteri per poi risolverli; nel mio racconto invece il mistero si accumula e la soluzione è affidata al lettore, non in senso pirandelliano ma in senso storico».<sup>35</sup>

L'uccisione di Pietro Scaglione, Procuratore della Repubblica di Palermo, che avviene il 5 maggio 1971 ci dà il clima che si respira in Italia all'uscita in libreria di *Il contesto*, che si apre sull'uccisione di un magistrato e prosegue con una serie multipla di morti fino ad annoverarne ben tredici. L'assonanza fra fatti di cronaca e fatti narrati non deve però trarre in inganno: la prima parte di *Il contesto* viene pubblicata a gennaio-febbraio 1971 sulla rivista siciliana «Questioni di letteratura» e nella *Nota*<sup>36</sup> di postfazione al romanzo Sciascia ci ricorda come il testo fosse già da due anni in gestazione sulla sua scrivania.

Senza saperlo, insomma, Sciascia finisce per intuire il 'compromesso storico' e gli eventi che avrebbero insanguinato l'Italia negli anni di piombo, cogliendo l'insicurezza ontologica del mondo a lui contemporaneo. Se una sollecitazione di cronaca c'è stata, questa riguarda solo un tentato uxoricidio, nel quale gli indizi sarebbero forse stati predisposti dalla stessa moglie con astuzia per liberarsi del marito. «Intorno a questo caso, - racconta Sciascia - mi si delineò la storia di un uomo che va ammazzando giudici e di un poliziotto che, ad un certo punto, diventa il suo alter ego».<sup>37</sup>

La parodia tragica di Sciascia si serve del romanzo giudiziario, ritenuto alla fine degli anni Sessanta letteratura di second'ordine,<sup>38</sup> per fare della letteratura la latrice di una peculiare possibilità di indagine del reale. Lo farà tenendo come stella polare *La promessa*<sup>39</sup> di Friedrich Dürrenmatt che riesce a «smontare la logica del racconto poliziesco»: <sup>40</sup> un poliziotto in cerca dell'assassino di varie bambine segue una sua logica geniale, ma tanto ferrea da rivelarsi astratta, perché sottratta alla ragionevolezza del reale. Non a caso il sottotitolo che Dürrenmatt aveva posto era *requiem per il romanzo giallo*. Nemmeno in *Il contesto* i colpevoli sono individuati, né tantomeno puniti, mentre Rogas finisce vittima della sua stessa ossessione logica.

Tutto ha un doppio e Rogas ha la sensazione di trovarsi di fronte a uno 'specchio', quando incrocia per caso l'assassino Cres: due uomini, ossessivamente logici, messi in scacco dalla razionalità del reale: «Se tutto ciò che è reale è razionale, è appunto la ragione a sconfiggere la logica. [...] Il colpevole non

paga e il poliziotto resta vittima della sua logica, ossessionato e reietto». <sup>41</sup> Sono parole di Sciascia, che legge Dürrenmatt, ma sembrano perfettamente spendibili anche per *Il contesto*.

La personalità dell'ispettore Rogas è assimilabile ad altri personaggi intellettuali di Sciascia, disprezzati come 'cretini' <sup>42</sup> dai conoscenti come Paolo Laurana in *A ciascuno il suo* (1966), perché restii alla corruzione. Rogas conosce Pascal, coglie al volo certi passaggi dal diario di Pontormo, cita in francese Voltaire, legge Chesterton e al contempo sfoggia un colorito «sto cazzo del PSIUP sta cacando il cazzo»: una spia utile a capire come Sciascia recuperi la contrapposizione parodica anche fra codici linguistici secondo modelli mediolatini, quando a fronteggiarsi erano il latino e il volgare come nei *Carmina Burana*.

Nell'intraprendere questa strada inesplorata di rinnovamento del romanzo, Sciascia rimarrà sorpreso della piega che il suo racconto prende in corso di stesura: inizialmente dice di aver cominciato a narrare con «divertimento»; poi, suo malgrado, la scrittura avrebbe proceduto «per altro verso», muovendosi alla fine «in un paese del tutto immaginario; un paese dove non avevano più corso le idee, [...] dove soltanto il potere per il potere contava». Lo dice Sciascia nella *Nota* e conclude che il libro è divenuto alla fine «un apologo sul potere nel mondo». <sup>43</sup>

Rimane salda ne *Il contesto* la polifonia delle voci discordanti, evidenti nel dialogo tra Rogas e Riches, presidente della Corte Suprema. Riches spiega il rito giudiziario come un rito religioso: se nel sacro non può accadere che la transustanziazione non avvenga, nel rito giudiziario non può avvenire che la giustizia non sia celebrata e rivelata. Riches sostiene che l'errore giudiziario non esiste e per farlo disquisisce sui punti deboli del *Traité sur la tolerance* di Voltaire e dice di conoscere il testo a memoria.

È solo uno degli esempi di dialogo a dimostrazione dell'importanza della polifonia delle voci discordanti in Sciascia. Ed è l'acme di quella tecnica pluridiscorsiva, iniziata con le *Pararchie*, che permette ai personaggi di esprimere idee che possono non essere d'accordo con la voce narrante. Ma, da *Il contesto* in poi, forse per l'accrescersi della tensione degli anni di piombo, la polifonia cede il passo alla presenza autoriale. Basterebbe a dimostrarlo il silenzio delle voci che potrebbero far apparire meno positiva e credibile Caterina in *La strega e il capitano* oppure l'omissione delle tesi a sostegno della pena di morte in *Porte aperte*: due libri ispirati a casi di cronaca documentati, ma anche nati in una stagione in cui Sciascia non nasconde il suo senso di disperazione e vuol far sentire 'più forte' la sua voce.

<sup>1</sup> E. MORANTE, *La serata a Colono. Parodia*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi-C. Garboli, Milano, Meridiani Mondadori, 2003, II, 35-114.

<sup>2</sup> L. SCIASCIA, *Il contesto. Una parodia*, in *Opere*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, I, 615-708.

<sup>3</sup> M. DAVID, *Entretien. Elsa Morante*, «Le Monde», 13 aprile 1968 (suppl.), 8.

<sup>4</sup> C. GARBOLI, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, 151. In *Oppressi e felici* pubblicato su «Il Mondo» il 12 settembre 1971 Cesare Garboli non aveva ancora colto questo aspetto dell'opera, al punto da indurre l'amica Elsa a chiarirgli a sua volta che non si trattava di una riflessione sulle forze del male che mirano a distruggere la vitalità del mondo, ma di una meditazione sull'irrealtà, in cui ci dibattiamo. Garboli stesso racconta il diverbio in *Il gioco segreto*.

<sup>5</sup> Cfr. L. DELL'AIA, *La parodia nei romanzi di Elsa Morante*, «Cuadernos de Filologia Italiana», 21 (2014), Nu. m. Especial, 101-112. Per lo studio della parodia nei testi della Morante si veda anche C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. "Aracoeli", "La Storia", "Il mondo salvato dai ragazzini"*, Roma, Carocci, 2003.

<sup>6</sup> G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, 40.

<sup>7</sup> E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, in *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, 2001, I, 1297.

<sup>8</sup> Ivi, 1299.

<sup>9</sup> Ivi, 1324.

<sup>10</sup> Ivi, 1017.

<sup>11</sup> Ivi, 1017.

<sup>12</sup> Ivi, 1016.

<sup>13</sup> C. GARBOLI, *Introduzione*, in *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1995, VII (precedentemente pubblicato in *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, 58).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> MORANTE, *La serata a Colono. Parodia...*, 39. Colono è il luogo consacrato alle Furie, dette anche Eumenidi, cioè le Benigne. Inizialmente il dramma avrebbe dovuto intitolarsi *Mezzanotte su una scalinata*, probabilmente quella di Trinità dei Monti, dove si ritrovavano i giovani consumatori di LSD.

<sup>16</sup> Ivi, 107.

<sup>17</sup> Ivi, 47.

<sup>18</sup> Numerosi sono gli inserti di frammenti da varie opere nel dramma, che siano da Sofocle (quando il Dottore si rivolge a Edipo con linguaggio forbito e con puntuali citazioni) o da *Son* di Allan Ginsberg o da *Abbitte* di Friedrich Hölderlin. «Mi pare che il loro uso possa essere messo in relazione con la dichiarazione di inadeguatezza delle parole, appena compiuta da Edipo nel dramma, e che abbia il senso di attribuire alla Morante stessa una tale dichiarazione se, come credo, il silenzio finale della sua voce, il suo ostentato gesto di cedere la parola alle fonti coincide, in questo caso, con il riconoscimento del limite del suo linguaggio e con la dichiarazione di una crisi poetica». D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante...*, 124.

<sup>19</sup> Ivi, 60.

<sup>20</sup> Ivi, 42-43.

<sup>21</sup> G. BUFALINO, *Il poliziotto di Dio*, «Il Giornale», 6 agosto 1983, inserito poi in *Cere perse*, ora in *Opere 1981-1988*, introduzione di F. Caputo, a cura di M. Corti-F. Caputo, Milano, Bompiani, 1996, 863.

<sup>22</sup> SCIASCIA, *Il contesto. Una parodia...*, I, 685.

<sup>23</sup> G. BUFALINO, *Una kodak per Faust*, «Il Giornale», 23 marzo 1984, inserito poi in *Cere perse*, ora in *Opere...*, 858.

<sup>24</sup> L. SCIASCIA, *I barbari sono tra noi*, «Epoca», XXIX, 1448, 5 luglio 1978, 36-40. Si tratta della traduzione dell'intervista di H. BIANCIOTTI e J. P. ENTHOVEN pubblicata su *Le Nouvel Observateur* del 19-25 giugno 1978 con il titolo *Un entretien avec Leonardo Sciascia: Les barbares sont parmi nous*.

<sup>25</sup> Cfr. C. TIRINANZI MEDICI, *Sciascia e le strutture narrative contemporanee*, 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 G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, ADI Editore, 2016 <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/Tirinanze.pdf>

<sup>26</sup> L. SCIASCIA, *La mia arma è scrivere*, intervista a cura di S. Bonsanti, «Il Mondo», XXIII, 49, 5 dicembre 1971, 27.

<sup>27</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Milano, Meridiani Mondadori, 2000.

<sup>28</sup> Ivi, 1110

<sup>29</sup> Ivi, 1112.

<sup>30</sup> SCIASCIA, *Il contesto ...*, 695.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, 705.

<sup>34</sup> Ivi, 678.

<sup>35</sup> L. SCIASCIA, *La mia arma è scrivere...*, 27

<sup>36</sup> ID., *Nota*, in *Il contesto...*, 707-708.

<sup>37</sup> Ivi, 707.

<sup>38</sup> Cfr. L. RAMBELLI, *Storia del 'giallo' italiano*, Milano, Garzanti, 1979 e V. Spinazzola, *Misteri d'autore. Gadda, Fruttero e Lucentini, Eco*, Torino, Aragno, 2010.

<sup>39</sup> F. DÜRRENMATT, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, Milano, Feltrinelli, 1959; poi Torino, Einaudi, 1975.

<sup>40</sup> L. SCIASCIA, *Friedrich Dürrenmatt*, in *Il metodo Mairret e altri scritti sul giallo*, Milano, Adelphi, 2018, 125.

<sup>41</sup> ID., *Friedrich Dürrenmatt...*, 126.

<sup>42</sup> «Intorno al 1963 si è verificato in Italia un evento insospettabile e forse ancora, se non da pochi, sospettato. Nasceva e cominciava ad ascendere il cretino di sinistra: ma mimetizzato nel discorso intelligente, nel discorso problematico e capillare. Si credeva che i cretini nascessero soltanto a destra, e perciò l'evento non ha trovato registrazione. Tra non molto, forse, saremo costretti a celebrarne l'Epifania». È da ritenere che questo brano, tratto da *Nero su nero* [p. 56] (diario tenuto fra il 1969 e il 1979), sia stato scritto dopo la pubblicazione di *Il Contesto* (1971, due anni prima che del varo ufficiale della formula di coesistenza politica fra comunisti e democristiani, definita da Berlinguer «compromesso storico»), in concomitanza con l'uscita dell'*Affaire More*, che di cretini, soprattutto a sinistra, ne avrebbe stanati tanti. Sempre da *Nero su nero*: «È ormai difficile incontrare

---

un cretino che non sia intelligente e un intelligente che non sia cretino. Ma di intelligenti c'è stata sempre penuria; e dunque una certa malinconia, un certo rimpianto tutte le volte ci assalgono che ci imbattiamo in cretini adulterati, sofisticati. Oh i bei cretini di una volta! Genuini, integrali. Come il pane di casa. Come l'olio e il vino dei contadini», l'intera citazione è tratta da M. COLLURA, *Cretino*, in *Alfabeta Sciascia*, Milano, Longanesi, 2009, 55. Una prima edizione di *Alfabeta Sciascia* è uscita presso Longanesi nel 2002 col titolo *Alfabeta eretico*.

<sup>43</sup> SCIASCIA, *Nota*, in *Il contesto...*, 708.