

Retorica dello strazio (Manzoni e Sciascia)

Giuliana Benvenuti

1.

Per organizzare nel modo più funzionale alla relativa brevità di questo intervento la comparazione che propongo (quella tra i modi con i quali Manzoni e Sciascia rappresentano il 'governo dei corpi' da parte dell'istituzione), muovo – *in medias res* – da una questione critica che in effetti non va da sé, anche se abitualmente rimane sommersa sotto un certo *andar-da-sé*¹: gli scrittori riscrivono quello che hanno scritto, prima di loro, altri scrittori; e – così facendo – trascalgono, manipolano e dislocano il testo di partenza. Questo è più interessante ancora nei casi in cui, come avviene tra Sciascia e Manzoni, il riferimento a un modello (il testo oggetto di riscrittura) è usato se non per giustificazione, certamente per garanzia o per autorizzazione di senso.

L'autorizzazione, dunque, è il campo in cui collocare una comparazione come questa, specialmente per due ragioni: la prima è che il discorso per il quale Sciascia ricorre a Manzoni investe direttamente una questione politica, ossia – per dirla con Foucault – l'atto di governare che si articola al corpo del governato, e così ne dispone e lo occupa proprio per significare, in prima istanza, la *libido governandi* in sé stessa; la seconda ragione, invece, sta nel fatto che Sciascia, a questo scopo di demistificazione politica, recupera e a suo modo (mai come in questo caso, possiamo dire: *a ciascuno il suo*) riscrive uno dei grandi monumenti letterari nazionali che ha alle spalle, stagiato maestosamente nel paesaggio nazionale e nazionalistico ottocentesco.

Ora, visto che questo monumento è appunto Alessandro Manzoni, una cosa occorre notare: che non può essere ripreso da uno scrittore novecentesco (per esempio, da Sciascia) così come potrebbe esserlo un

¹ D'altronde, la critica dovrebbe consistere sostanzialmente proprio nella rimozione di qualunque *andar-da-sé* dall'oggetto sottoposto a esame (cfr. Barthes 1991: 145 e Genette 1969: 273).

qualunque altro collega venuto da un passato più o meno prossimo. No, il testo manzoniano è destinato a ritornare (sorta di *revenant* linguistico-testuale e ideologico da vampirizzare) nella forma di una catacresi, di un tropo abitualizzato che poi è compito della critica – in sede storica non meno che letteraria – *dis-abusare*, riportare alla sua legittimità, e insomma *dis-autorizzare*.

Insomma, per uno scrittore di secondo Novecento, Manzoni è il latore di una massa sovradeterminata di idee: di prescrizioni o modelli politici in letteratura; riceverlo, recuperarlo e poi riscriverlo richiede una scelta politica determinata, un lavoro analitico e critico che decida quale Manzoni eleggere a proprio modello, tra tutti i possibili Manzoni plurali che pure, e sincronicamente, sono a disposizione di colui che lo riscrive: in questo caso, di Sciascia.

2.

Questo punto è di particolare rilievo, quando si studia la posizione che Sciascia si impegna ad occupare, in quel campo che è la letteratura italiana di secondo Novecento. Perché il rapporto con Manzoni assume la forma, sotto un certo aspetto, di una volontaria “elezione”, quasi arbitraria: ossia non prestabilita in base alla più ovvia filiera di una tradizione determinata.

E infatti, oltre a Manzoni, dietro a Sciascia ci sono i più prevedibili, diciamo così, Pirandello e Brancati; i quali costituiscono il terminale cronologico pacifico di una certa esperienza della letteratura che può riguardare Sciascia: e questo perché sono a lui contigui nel tempo (occupano, a due diversi stadi generazionali, la prima parte del Novecento), e perché rientrano nel più ampio discorso sulla ‘sicità’ letteraria. Convogliati da Pirandello e da Brancati, e dunque in rapporto con quei due antecedenti per opposizione o per solidarietà, ci sono poi un certo numero di altre esperienze letterarie e intellettuali influenti su Sciascia. Quelle stesse di cui si tratta nel saggio *Sicilia e sicità* del 1969, raccolto in volume l’anno dopo nella *Corda pazza* (Sciascia 1987: 961-967), dove è messa tutta in fila la sequela di scrittori siciliani sui quali, datando a quel momento, Sciascia si è soffermato e tornerà a soffermarsi: il Marchese di Villabianca, Navarro della Miraglia, Capuana, Verga, Francesco Lanza, Pirandello e Brancati, appunto, e in ultimo Lucio Piccolo. Un nome da aggiungere a questo scarno regesto è quello di Giuseppe Pitré, ‘demopsicologo’ e folklorista siciliano di area positivista.

Al di là del solo *Sicilia e sicità*, è tutta la raccolta della *Corda pazza* – non causalmente sottotitolata *Scrittori e cose di Sicilia* – a

occuparsi di questo campo regionale e culturale che è un capitolo di storia letteraria e sociale che a Sciascia preme molto: la Sicilia, infatti, è l'ambientazione di pressoché tutti i suoi romanzi e racconti-inchiesta (con qualche rara eccezione, come per il *Contesto*, per esempio, o per *La strega e il capitano*, che però è un omaggio manzoniano, e proprio per questo si situa fuori di Sicilia)². Da questo punto di vista, per Sciascia è inevitabile citare la linea siciliana, i problemi politici e culturali che riguardano il rapporto tra Sicilia e Italia, ma anche l'Europa, se pensiamo alla posizione capitale e decisiva, per Sciascia, di Diderot, Voltaire, Courier e Stendhal (un quadrato francese di riferimenti, che si dispongono *prima* e *dopo* la Rivoluzione), Tolstoj, Borges.

In termini generali converrà anticipare che la prospettiva di Sciascia appare, in questo quadro di riferimenti e problemi, decisamente "glocale"; e che il *local* è l'unico suo mezzo per installare nel discorso letterario una consistenza di indirizzo *global*³. Ed è qui che torna fuori la *funzione-Manzoni*, in Sciascia: l'identità letteraria che lo scrittore si costruisce ha insomma a che vedere con il controverso e talvolta apertamente conflittuale rapporto tra locale, nazionale e sopranazionale.

3.

Vediamo come questo rapporto prenda forma, per mezzo di un incrocio significativo, nel *Consiglio d'Egitto*: il romanzo – nella fattispecie, romanzo storico – è ambientato in Sicilia, e dunque l'ancoraggio locale è il punto da cui si muove, attraverso Manzoni, per dirigere verso un piano nazionale e sopranazionale.

Il consiglio d'Egitto esce nel 1963, presso Einaudi. Poi è ristampato nel '73, sempre da Einaudi, e qualche anno dopo (1989) da Adelphi. Frattanto, però, è stato già incluso nella raccolta delle *Opere* di Sciascia che Claude Ambroise sta curando con l'apporto decisivo – in sede di selezione dei testi – dello stesso autore: qui è stampato nel primo volume, che esce nel 1987. Alla fine di questo lungo percorso di edizioni e riedizioni, lo leggiamo nella seconda e recente raccolta delle *Opere* di Sciascia, quella pubblicata da Adelphi per cura di Paolo Squillaciotti. Le notizie che fornisce la *Nota al testo* di quest'ultima edizione sono numerose e molto utili per comprendere meglio i due punti critici che in questo momento particolarmente mi interessano: a) l'aspetto "glocale" della scrittura di Sciascia, perfettamente

² Cfr. Sciascia 2012: 615-707 e Ambroise 1991: 199-257.

³ Cfr. Bauman 2005; Damrosch 2008.

esemplificata dal *Consiglio d'Egitto*; b) l'uso che Sciascia fa del 'romanzo storico' in quanto protocollo narrativo da piegare e riformulare proprio in vista del punto precedente.

Rispetto al *glocal*, come si annotava, quasi tutta l'opera narrativa, 'inquisitiva', saggistica ecc. di Sciascia è collocata in Sicilia, e questo vale anche per *Il consiglio d'Egitto*. Ma qui, come in altri casi, la clausura isolana è funzionale a un'idea di analisi politica – attraverso la forma del romanzo – che mette in relazione due correnti e due aree. Da un lato c'è l'Europa (che in ambientazione settecentesca per Sciascia significa, più o meno, il mondo in quanto tale), e dall'altro c'è la Sicilia. Narrare una vicenda sdoppiata come quella che il romanzo mette in scena comporta descrivere l'arretramento della Sicilia in rapporto ai movimenti culturali e politici europei. Quello che preme a Sciascia, quello che più rappresenta l'oggetto del suo racconto, è descrivere la vicenda del giacobinismo in Sicilia, al termine del XVIII secolo e sulle soglie del XIX.

Nel caso, si tratta di una storia quasi inesistente, ridotta alla frammentaria e circostanziale testimonianza di una presenza periferica. Così, il *subplot* che nel romanzo riguarda l'avvocato Di Blasi è narrativamente scompensato: ma questo 'scompenso' è voluto. Per larga parte del racconto, Di Blasi è uno dei figuranti del racconto, come altri nobili sta sullo sfondo dell'impostura messa in opera da Vella, uomo di chiesa di estrazione popolare, che sfrutta le sue scarse nozioni di lingua araba e una fortunata e casuale circostanza, per far passare un manoscritto che narra la vita di Maometto per una raccolta di documenti cancellereschi che risalgono della dominazione araba in Sicilia. A questa prima manomissione di un codice effettivamente esistente, che lui traduce inventandone di sana pianta il contenuto, in séguito, ne aggiunge una seconda, in certo senso più 'integrale': Vella, infatti, allestisce e compila dal nulla un secondo codice (il *Consiglio d'Egitto*, per l'appunto), altra raccolta di lettere e relazioni arabe che testimonia delle condizioni politiche in Sicilia durante la dominazione normanna. Dai due "Consigli", e specialmente dal secondo, si desume che numerose proprietà della nobiltà, e numerose norme del diritto considerate incontrovertibili, sono state il frutto di usurpazione commessa ai danni della corona del Re di Napoli.

Per buona parte del romanzo, Di Blasi si differenzia dagli altri nobili per il fatto di essere il solo sostenitore dei tentativi di trasformazione politica del Viceré Caracciolo. E Caracciolo è per l'appunto il testimone dell'Europa in Sicilia: ha soggiornato a lungo a Parigi, ha frequentato il *milieu* degli enciclopedisti, è amico personale di Diderot ecc. Così, divenuto *longa manus* del governo napoletano in Sicilia, Caracciolo tenta di ridurre e sovvertire il codice politico

dell'isola, sottraendo diritti e privilegi alla classe nobiliare. Di Blasi, tra gli aristocratici che il romanzo mette in scena, è l'unico a stare dalla sua parte. E la sua funzione narrativa – del resto marginale – è per lunghe pagine tutta qui. Ma succede che più avanti, dopo che Caracciolo è stato richiamato a Napoli, e dopo che la sua impresa di trasformazione politica è fallita, Di Blasi ordisca un tentativo di colpo di stato giacobino. Ecco, di questa congiura, e di questo *golpe*, il romanzo in verità non dice quasi nulla. Pochissime parole sono spese per darcene conto.

Da qui poi, però, il ruolo che Di Blasi assolve nel racconto diventa dominante. Tutta la vicenda si articola, da da questo momento, intorno a lui; non intorno alla sua "azione", in verità, ma piuttosto intorno alla sua "passione". Di Blasi – in quanto agente narrativo – patisce e non agisce: patisce la persecuzione, la reclusione, la tortura e alla fine l'esecuzione di una sentenza capitale (è decapitato pubblicamente).

Nella parte del romanzo che precede, invece, il vero protagonista è Vella, al quale Sciascia affida un ruolo metaforico, in termini di pragmatica narrativa, speculare a quello di Di Blasi. Quest'altro ruolo riguarda un aspetto della cultura europea che è senz'altro rilevante negli anni tra fine Sette- e inizio Ottocento; ma che – agli occhi di Sciascia – è relevantissimo anche nel decennio '60-'70 del Novecento. E proprio questa perdurante rilevanza, in breve, è il sottotesto politico su cui il romanzo si articola: esiste in Europa, ci dice lo scrittore, una sotto-Europa mediterranea pre-moderna, anti-Statuale, culturalmente e socialmente strutturata religiosamente, nella misura in cui – però – la *religio* coincide senza residui spirituali o morali con l'esercizio dell'*instrumentum regni*. Ecco qui Vella, dunque, che nel *Consiglio* di Sciascia è l'incarnazione dell'ideal-tipo dell'italiano, così come l'ha tratteggiato Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente de' costumi degl'Italiani*.

La soggettività di questi due personaggi è, dunque, essenzialmente negoziale: essi narrativamente si suppliscono a vicenda, si strutturano l'uno attraverso l'altro in termini di complementarità. Nella specularità di questi due personaggi, di queste due soggettività che, lungo il corso del romanzo, si scoprono paradossalmente identificabili, si incrociano diverse correnti di ordine nazionale e sovranazionale, si pone cioè un problema di ordine identitario. Il carattere *glocale* di questa prassi del romanzo sta nel fatto che Sciascia non avrebbe mai potuto muovere da nessun altro punto se non dalla Sicilia, intesa quale luogo depresso, pre-moderno, addirittura degradato, per disegnare questo suo quadro differenziale.

La conferma ci viene dalle pagine della *Nota al testo* nella nuova edizione di Squillaciotti, dove si verifica che la prima scintilla da cui

nasce il romanzo scocca nello scrittore mentre legge un libro dedicato a *Racalmuto. Memorie e tradizioni*, pubblicato dal racalmutese Nicolò Tinebra Martorana ad Agrigento nel 1897. Tutto inizia dunque con Racalmuto, vero e proprio luogo di nascita dello scrittore: non tanto nel senso banalmente biografico, ma in quello propriamente letterario e testuale, se è vero che Racalmuto è la matrice dell'ideale Regalpetra in cui si ambientano *Le parrocchie di Regalpetra* (Sciascia 1987: 1-170), primo tentativo in direzione del racconto-inchiesta per Sciascia. Ora, passata anche l'esperienza narrativa dei racconti e del romanzo successivo (*Gli zii di Sicilia* e *Il giorno della civetta*, Sciascia 2012: 37-343), con il *Consiglio d'Egitto* il nucleo del romanzo è tutto in questa progressiva estensione simbolica del *focus* politico, che da racalmutese si fa siciliano, e poi italiano ed europeo.

4.

Il *Consiglio*, dunque, è un romanzo storico. Il che ci riporta alla seconda questione appuntata sopra, e ci costringe a porre alcune domande. Romanzo storico, *perché?* Meglio ancora: romanzo storico, ma *come?* Sulla presenza di Manzoni in Sciascia, non ci sarebbe – in sé – tanto da discutere. In più luoghi, è stato Sciascia stesso a dichiarare la sua discendenza dall'avo Manzoni. Ma, al di là delle pronunce esplicite, i richiami al Manzoni, e soprattutto a quello della *Colonna infame*, sono numerosissimi⁴. La questione, d'altra parte, riguarda comunque il "come" di questa discendenza, e dunque riguarda quanto già avanzavo in apertura: ossia, *quale* Manzoni interessa Sciascia?

I richiami alla *Colonna infame*, e le sue osservazioni circa l'incomprensione cui l'appendice storica del romanzo sarebbe andata incontro, situano Sciascia dalla parte dei manzonisti eccentrici: tra coloro, cioè (e sono stati sempre pochi), che hanno prestato attenzione a un testo effettivamente paradossale e contraddittorio, e in più di scarsissima fortuna, per certi versi imbarazzante; e imbarazzante proprio in rapporto a quella immagine istituzionale di Manzoni come grande scrittore patrio che il Risorgimento e la cultura italiana postunitaria hanno dipinto e ci hanno poi consegnato. Il paradosso e la contraddizione di cui la *Storia della Colonna infame* è supporto testuale sta nella sua stessa faticosa elaborazione, da parte di Manzoni, e nella sua collocazione quale supplemento di senso contiguo al romanzo, ma

⁴ Quanto agli aspetti informativi e bibliografici che riguardano sia la riflessione manzoniana sul romanzo storico, sia gli esiti diretti e indiretti che questa riflessione ha su Sciascia, rimando per brevità a Benvenuti 2013: 23-65 e *passim*.

da esso separato. Sarebbe piaciuta a Derrida, la storia esterna della redazione della *Colonna infame*, per il fatto che è incernierata al romanzo, ma la cerniera – o la cicatrice – che al romanzo la connette è anche il punto che da esso la separa: supplemento “giudiziario” tutto inteso a testimoniare quel “vero storico” che il romanzo non riesce mai a captare, in quanto “componimento misto di storia e di invenzione”, effetto spurio di una tensione al vero ineluttabilmente delusa, e meramente degradata a “forma speciosa” e ad “apparenza” (Manzoni 1981: 281-282).

Questo paradosso e questa contraddizione, Sciascia decide di farli giocare l’uno nell’altro, e soprattutto decide di verificarne la possibilità politica invertendo la funzione di senso che il romanzo e la sua appendice dovrebbero, insieme, in certo modo assolvere. Così, *Il consiglio d’Egitto* è allo stesso tempo e l’uno e l’altra: è romanzo storico nel quale i rapporti di forza tra “storia” e “invenzione” sono invertiti. Il lungo lavoro di documentazione, al quale prima facevo cenno, lo stesso procedimento ideativo (che muove dalla Sicilia – anzi, da Racalmuto – per giungere a mettere in scena una questione sovranazionale), e anche lo svolgimento politico della matassa narrativa; ecco, tutto ciò a un tempo richiede e implica che nel racconto non ci sia “invenzione” propriamente detta; o, meglio, che l’invenzione sia riservata al campo dell’introspezione come vedremo tra poco.

Se si vuole, questa osservazione è anche banale: ma credo che allo stesso tempo sia decisiva per capire in che senso Sciascia *non* è Manzoni. Perché quest’ultimo, secondo il modello scottiano, lavora una *fabula romance* collocandola nella cornice del *novel* (che, per lui, è assicurata dal procedimento narrativo della documentazione storica e del vaglio documentale). I due modelli o protocolli romanzeschi non si intrecciano senza residui e incertezze: alla vicenda d’invenzione, perciò, Manzoni acclude una postilla, una appendice storica; nella quale, senza ricorso alcuno all’invenzione, ricostruisce una vicenda criminale, analizza tutti i documenti che restano del procedimento giudiziario seguito a quella vicenda criminale, ne interpreta le ragioni politiche, storiche e sociali: e arriva sino al punto di rivelare che il crimine non era stato commesso, che la fattispecie di reato era vuota superstizione, e che il perseguimento della giustizia era la semplice mascheratura, da parte del governo, di un atto di assoggettamento e di controllo sociale indebito. Fatto questo passo, quello di aggiungere al romanzo un’appendice che meglio dovrebbe bilanciare i rapporti tra “invenzione” e “Storia”, Manzoni avverte che l’appendice ha sbilanciato il tutto dalla parte opposta, che ora c’è troppa Storia, che la Storia comunque, ove sia utilizzata per bilanciare l’invenzione, perde la sua coerenza veritativa, e così giunge pessimisticamente – in *Del*

romanzo storico – a sconfessare il suo stesso ventennale *opus*. Ossia, decide di divulgare quel saggio, iniziato già nel 1828-29, rimasto nei suoi cassetti, e davvero cogente quando lo pubblica – nel 1850 – a meno di dieci anni dall'uscita delle ultime dispense dei *Promessi sposi*.

Ecco, Sciascia, che viene dopo questa sconfessione, cerca con *Il consiglio d'Egitto* una strada alternativa, che gli consenta di mediare tra queste istanze e così di eludere il carattere "impossibile" dell'impresa. Sulla sua vicenda, dunque, lavora come lavorava Manzoni, e come lavora uno storico, e il contenuto del *romance* lo va a cercare in una sorta di immanenza delle leggi narrative. Effetto empirico di tutto ciò: i suoi personaggi sono tutti storici. Non ci sono qui né Renzi, né Lucie e Don Abbondi, né Agnesi o Perpetue. Vella, Di Blasi, monsignor Airoidi, Caracciolo, il principe di Caramanico, l'abate Meli, il marchese di Villabianca, la stragrande maggioranza degli aristocratici che costellano – pur con un tasso di individuazione narrativa assai basso, che li rende poco più che figuranti o addirittura comparse – i salotti in cui si ambientano un buon numero di scene, nel romanzo; tutti costoro sono personaggi storici, sui quali tra l'altro l'autore ha indagato, e sui quali ha raccolto documenti. Così facendo, Sciascia è poi costretto – secondo una linea di sviluppo tipica del romanzo modernista – a cercare la traccia del *novel* e insieme del *romance* (i due livelli finiscono per coincidere, e in certo senso per implodere), nell'interiorità dei personaggi. La "finzione" ottocentesca di un Manzoni ora si traduce in psicologia, ossia in ciò che i documenti non potranno mai testimoniare. È il protocollo realistico del Novecento che lo richiede, e il narratore esegue: si adagia in prossimità dell'interiorità, e dei personaggi descrive i pensieri e i "moti dell'anima". I personaggi manzoniani, per metà inventati, sono molto più astratti, più tetragoni: sono funzioni del racconto più facilmente riconoscibili in relazione appunto alla loro funzionalità. Diversamente, per il romanziere storico di secondo Novecento, la soggettività del personaggio acquisisce un'apertura interiore anche abissale, che è proprio lo spazio che il narratore decide di abitare.

5.

L'interiorità, sia chiaro, non è solamente un fatto "interno": è cosa che si riversa anche nell'esterno del corpo, le cui affezioni sono risvolto significativo degli stati interiori. Anche sotto questo aspetto, il lavoro di riscrittura manzoniana, da parte di Sciascia, si verifica in quanto spazio di traduzione, peraltro abbastanza infedele: e in certo modo – con gli auspici dell'ottimo abate Vella – in quanto spazio di falsificazione.

Questa falsificazione, sul versante della lingua (e ne darò conto tra breve), si esercita per mezzo di un procedimento artigianale di restauro che si direbbe “effetto di anticato”. Ma l’anticato linguistico serve a bilanciare quanto non potrebbe mai appartenere al romanzo manzoniano e all’appendice storica del romanzo, con i quali Sciascia ha deciso di gareggiare: con i due ipotesti, cioè, che usa quali modelli.

La rappresentazione del corpo, da questo punto di vista, è un indizio lampante di questo doppio registro – introiettivo e insieme deiettivo – sul quale si fondano le pratiche della riscrittura. Nella terza parte del *Consiglio d’Egitto*, infatti, i rapporti artistico-allusivi con il modello manzoniano (soprattutto con la *Storia della Colonna infame*) sono patenti: vi si narra un arresto, un’inquisizione per mezzo della tortura, una condanna e una pena capitale. L’avvocato Di Blasi patisce questi effetti della giustizia, così come li avevano patiti gli incolpevoli Piazza e Mora, in Manzoni, accusati ingiustamente di unzione.

Basti osservare, qui, un altro aspetto, che come dicevo concerne direttamente la rappresentazione del corpo. Questa lunga terza parte del *Consiglio d’Egitto* è dedicata alla scrittura dello strazio, così come lo erano molti passaggi della *Colonna infame*: là dove il tema, la cosa messa in scena, e la cosa sottoposta a discussione è la tortura, ovviamente il corpo campeggia in primo piano. Ma, nel *Consiglio sciasciano*, meno ovvia di quanto non parrebbe d’acchito è l’insistenza, la cura estrema nella descrizione del dettaglio, la varietà dei ricorsi retorici intesi alla rappresentazione, il procedimento al *ralenti* di una vera e propria scarnificazione del discorso corporale, la frammentazione tropica e l’evocazione volutamente sgradevole – oltre i limiti del ribrezzo da suscitare nel lettore – di questo corpo torturato a più riprese. E quindi: di un corpo ferito e mutilato, sul quale – dopo averlo ferito e mutilato – si torna a procedere in termini di fermento e mutilazione; con l’effetto di ridurlo progressivamente, di tagliarlo e sfigurarlo, di annientarlo con diligente e meticolosa sollecitudine.

Tutto ciò non è così ovvio, e per due motivi: il primo sta nel fatto che il “corpo” – in quanto oggetto narrativo, e deposito di senso – *non ha* grande posto nella scrittura di Sciascia, che vi ricorre solitamente in modo obliquo e indiziario. Il *Consiglio d’Egitto*, dunque, costituisce un’eccezione, proprio nella misura in cui il corpo è oggetto di una rappresentazione tanto frontale e dettagliata, tanto impietosa e cruda, quanto rigorosa nei procedimenti di spazializzazione, qualificazione, metaforizzazione e insomma di messa in scena in quanto tale.

E dunque, qui, nell’eccesso di “dizione corporale” si rivela uno degli effetti tipici di ogni messaggio iterato, ridondante e ipertrofico: quello di significare qualcos’altro da ciò che appare sulle prime. Tra gli altri aspetti che riguardano questa sovradeterminazione del senso, c’è

anche il rapporto con il modello. Nella *Colonna infame* di Manzoni, il racconto delle pene corporali, e la centralità dei due personaggi sottoposti alla violenza legale, è infinitamente minore. Così come i personaggi, per il narratore ottocentesco, sono funzioni assai più astratte e rigide, così la dizione del corpo torturato è ben più sterilizzata e nominale. La voce del narratore, sia chiaro, è netta: e prende posizione chiara rispetto alla tortura, alla sua ingiustizia, all'indegnità di una procedura che costringe gli innocenti a fingersi colpevoli. Ma è proprio qui un punto sostanziale, quanto alla soggettivazione del discorso narrativo: Manzoni resta in posizione di dicitore esterno, e di giudice di giudici. Sciascia affida al soliloquio dello stesso Di Blasi la spiegazione dall'interno, dalla posizione dell'interiorità, cioè, del male della tortura, del suo effetto di mutilazione e de-figurazione della personalità, dell'identità, del contenuto di umanità via via sempre più impalpabile, sia nell'inquisito sia nell'inquisitore.

6.

A questo procedimento di messa in scena, com'è necessario per regola compositiva, corrisponde un eguale procedimento di elaborazione retorica. Se il corpo, in Sciascia, occupa il centro della scena; e se questo corpo messo in scena è il supporto significativo di una identità in progressivo disfacimento (e dunque di una denuncia politica: sfigurare il soggetto è la risorsa migliore per esercitare il governo; sfigurarne il corpo, poi, è la più rapida scorciatoia per arrivare al soggetto da parte del governante), evidentemente il giro di frase praticato per metterlo in scena deve riflettere tanto il *compianto del corpo mutilato*, quanto la denuncia sulla funzione politica di ciò.

Ho pensato di verificare questa rispondenza semantica analizzando in che modo, nelle scene di tortura, Sciascia utilizzi metafora e similitudine per scrivere lo strazio. Considerata la vocazione dialettica di questi due tropi, occorre vedere quanto della metafora agisca in una similitudine; e quanto della similitudine agisca in una metafora. E questo perché la retorica, in effetti, è un complesso di regole e di istruzioni inteso a persuadere; in letteratura, un complesso di regole e istruzioni inteso a processare l'enunciato per raddoppiare e intricare l'articolazione argomentativa su cui si fonda l'effetto di persuasione.

Nei quattro capitoletti della terza parte del *Consiglio d'Egitto*, quelli in cui più è in questione la dizione del corpo, ho selezionato sei brevi passaggi in cui lo scrittore percorre – con estrema sobrietà di

mezzi retorici e stilistici, secondo il suo codice d'autore, ma anche con un gusto per l'elaborazione della frase che deriva dalla mimesi ricercata di un certo tono 'anticato', funzionale al genere storico del romanzo – tutta la gamma dei rapporti tra metafora e similitudine. Li elenco ordinatamente:

(1) Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore: grave di racimoli, incommensurabile. I racimoli di sangue, l'oscuro sangue dell'uomo. (Sciascia 2012: 467)

(2) Di colpo precipitò in un mare buio, il cuore come un'ala spezzata. (Sciascia 2012: 467-468)

(3) Di nuovo la carrucola stridette, amorfo ed oscuro il corpo frondeggiò di strazio. (Sciascia 2012: 468)

(4) Disteso sul tavolaccio, si guardava in iscorcio i piedi, che ne uscivano fuori non perché il tavolaccio fosse corto ma perché vi era disteso in modo che non lo toccassero: i piedi informi come zolle che si attaccano agli arbusti sradicati, sanguinolente e grommose zolle di carne. E facevano lezzo di unto bruciato, di decomposizione. (Sciascia 2012: 477)

(5) Pensava a quei vermi che stanno interrati nell'umido: tagliati in due, ciascuna delle due parti continua a vivere; e così si sentiva, una parte del suo corpo viva soltanto del dolore, l'altra della mente. (Sciascia 2012: 477)

(6) Di Blasi era a tal punto abituato al dolore che soltanto sentiva piccole trafitture, come di ago. (Sciascia 2012: 495)

Una dettagliata analisi del congegno discorsivo di questi passi non è ora possibile, ma quello che colpisce è il fatto che le metafore sono lavorate per dilatazione, e le similitudini per contrazione, o semplificazione.

«Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore: grave di racimoli, incommensurabile. I racimoli di sangue, l'oscuro sangue dell'uomo»: qui, in (1), il procedimento, in termini generali, è banalmente metaforico. Tuttavia, se si rilegge all'indietro il doppio periodo (“doppiamente” doppio: ognuno dei due è secato in due), si vede anche l'aggiunzione di metafora su metafora, la disseminazione di attributi che si innestano sulla metafora, con dislocazione sintattica («grave», «incommensurabile»), e addirittura l'ulteriore effetto iterativo ottenuto per mezzo di una frase nominale contigua a quella

che fa il corpo centrale del tropo, ma che recupera solo un blocco dell'informazione e così lo isola. Poco più di tre righe a stampa, nell'edizione delle *Opere Adelphi* 2012, e insieme un concentrato di informazioni ripetitive e intricate. Qui la metafora si presenta quasi come lavoro non ancora completato per una similitudine a venire.

In (3) si vede all'opera il procedimento opposto («Di nuovo la carrucola stridette, amorfo ed oscuro il corpo frondeggiò di strazio»), quello di una metafora che, dal punto di vista dell'elaborazione, giunge al massimo grado di contrazione retorica e di semplificazione sintattica, in totale asindeto e con allusione consecutiva meramente spaziale. Non a caso, l'effetto di intraducibilità è più lavorato: cosa comporti, per un corpo, frondeggiar di strazio, è tutt'altro che ovvio⁵.

Le similitudini, da parte loro, lavorano in direzione opposta, o meglio speculare. Ci sono, ancora una volta, un paio di esempi di quella sorta di grado *quasi* zero che si è visto – per la metafora – in (1): si tratta di (2) e di (6). Ad essi, si aggiunge il caso abbastanza largo e “tradizionale” di (4); e in ultimo un caso, costituito da (5), nel quale l'esito retorico, e dunque persuasivo, della similitudine è ottenuto per “ritardo” espressivo, nel quale il «così» similitudinario ha la sua consueta funzione di operatore logico della comparazione, ma del comparante («quei vermi *ecc.*») appare funzione comparativa solo nella terza delle frasi che compongono il periodo: «Pensava a quei vermi che stanno interrati nell'umido: tagliati in due, ciascuna delle due parti continua a vivere; e così si sentiva, una parte del suo corpo viva soltanto del dolore, l'altra della mente».

7.

A questo punto è necessario chiedere: ma Manzoni? Voglio dire, nella Colonna infame, che ne è dei corpi, delle figure della tortura, delle descrizioni o evocazioni di senso del dolore, della mutilazione e degli effetti soggettivi di tutto ciò? In verità, nulla. Questo è un punto che, in certo senso potrebbe essere anche abbastanza ovvio, ma che poi, riguardato da vicino, risulta assai rilevante per concepire quali rapporti di forza si producano nelle prassi di riscrittura. Manzoni, nella Colonna, nomina i corpi e nomina i soggetti. Nomina anche le pratiche di collocazione di quei corpi e di quei soggetti sotto un potere giuridico

⁵ Ho l'impressione che, su questa metafora, operi direttamente e funzionalmente un'eco intertestuale: «battuto dai venti, / un cimitero frondeggia», scrive Cardarelli ai vv. 2-3 di *Nostalgia* (cfr. Cardarelli 1981: 90). È stato Onofri (2004²: 12-20) a dimostrare quanto sia importante, per Sciascia, la scrittura dei rondisti.

che i suoi detentori esercitano in spregio alla legge che dovrebbero applicare. Questo è forse l'aspetto scandaloso del suo libello storico, quello per il quale non ci si limita a criticare e demistificare la tortura come istituto giuridico, ma se ne esamina la malagestione *in re*, per dire così. Il corpo e il soggetto, d'altra parte, è assente.

Nelle poche pagine dedicate effettivamente al racconto della tortura con la quale sono interrogati i due imputati delle unzioni, nella Milano del 1630, il dolore e la violenza sui corpi sono appunto 'nominati', non spiegati né detti. Cito dall'edizione semi-anastatica curata da Nigro, quella dei «Meridiani» di Mondadori: lì si legge della tortura alle pp. 785-789, e poi ancora alle pp. 820-827. Prima si tratta di Piazza, e poi di Mora. Il linguaggio del narratore è completamente svuotato di ogni stratagemma retorico, di ogni astuzia persuasiva, di ogni slancio di interiorizzazione personale. Così, possiamo leggere un «è messo alla tortura; gli si intima *che si risolva di dire la verità*, risponde, tra gli urli e i gemiti e l'invocazioni e le supplicazioni: *l'ho detta, signore*» (Manzoni 2002: 785); oppure: «Il Piazza, rimesso alla tortura, alzato da terra, intimatogli che verrebbe alzato di più, eseguita la minaccia, e sempre incalzato *a dir la verità*, rispose sempre: *l'ho detta; prima urlando, poi a voce bassa; finché i giudici, vedendo che ormai non avrebbe più potuto rispondere in nessuna maniera, lo fecero lasciar giù, e ricondurre in carcere*» (Manzoni 2002: 785); o, ancora: «Il Mora fu messo alla tortura! L'infelice non aveva la robustezza del suo calunniatore. Per qualche tempo però, il dolore non gli tirò fuori altro che grida compassionevoli, e proteste d'aver detta la verità. *Oh Dio mio; non ho cognitione di colui, né ho mai hauuto pratica con lui, et per questo non posso dire... et per questo dice la bugia che sia praticato in casa mia, né che sia mai stato nella mia bottega. Son morto! misericordia, mio Signore!*» (Manzoni 2002: 820).

Potremmo girare in lungo e in largo queste pagine, e trovare altri passaggi come questi; ma, per quanto li interrogassimo e magari li torturassimo, non riusciremmo a far dire a Manzoni nulla di più sul corpo dei suoi personaggi torturati, sul dolore che la tortura infligge a questi corpi, e sulla mutilazione fisica (nel suo caso, trattandosi di tortura della corda, lo slogamento) che si trasforma in mutilazione del soggetto. Manzoni mette in scena una turpe e dolorosa scena del dolore, ma non rompe mai la quarta parete. Usando i riferimenti cinematografici del caso, Manzoni concepisce solamente il montaggio interno all'inquadratura: che è fissa e che ci assegna, in quanto lettori, una funzione rigidamente definita. Ciò vale ovviamente per la *Colonna infame* e non per il romanzo, sul quale il discorso sarebbe – sotto questo aspetto – molto più scivoloso e delicato.

8.

Ma se torno a Sciascia posso verificare un'altra cosa: la struttura analogica dei tropi serve per adeguare il significato di una cosa, che non si sa *come* dire, a una cosa che si suppone perfettamente conosciuta. Qui in questione è il corpo, il dolore del corpo e quel soggetto che si scopre dato solo attraverso gli effetti che il mondo ha sul suo corpo. Bene: le metafore sopra menzionate, e le similitudini, quale adeguamento o equazione producono? Se escludo il caso di (6), che lavora veramente al minimo graduale della similitudine, gli oggetti tematici chiamati in causa sono: la pianta della vite, un uccello, un ramo colpito dal vento, due zolle, due vermi. Oggetti vegetali e animali, cose: ma cose naturali e viventi: vita ridotta al minimo di autocoscienza, al nulla di linguaggio ma alla condizione di essere. Nuda vita, insomma.

Nel caso specifico: riduzione del corpo a una "cosa naturale": il tutto, però, con l'uso dei mezzi retorici più sottili, di quelli più circoscritti e tenui, che passino – se possibile – quasi inosservati. Mezzi comunque atti a mettere in luce che il potere non è una pura istanza di repressione, ma semmai un apparato di produzione. Produzione di "cose" e di persone, e soprattutto di rapporti tra le persone che sono, in effetti, rapporti "cosali". Alle "cose", infatti, il potere di governo può ricondurre quando vuole le "persone". È proprio questa la sua possibilità, il suo *potere*: la potenza che si trasforma in atto là dove la "persona" è trasformata in "cosa" dalla violenza. Mutilando il corpo di Di Blasi, e poi facendolo corpo morto, il governo borbonico in Sicilia non si limita a reprimere la volontà e la vita di un suo governato, ma mette in scena uno spettacolo – segregato prima (la tortura), e poi *en plein air* (l'esecuzione) – che investe l'immaginazione minerale e animale dell'essere sociale.

Secondo il Foucault di *Sorvegliare e punire*, nell'*âge classique* è lo strazio del corpo la forma di spettacolo rituale che il potere utilizza per legittimarsi. In seguito, invece, il primo segnale di un mutamento – e insomma l'annuncio dell'epoca «in cui tutta l'economia del castigo viene ridistribuita» (Foucault 1993³: 9) e «per effetto di questo nuovo ritegno, tutto un esercito di tecnici ha dato il cambio al boia, anatomista immediato della sofferenza: sorveglianti, medici, cappellani, psichiatri, psicologi, educatori» (Foucault 1993³: 13) – è appunto costituito dalla sparizione dei supplizi:

in pochi decenni il corpo suppliziato, squartato, amputato, simbolicamente marchiato sul viso o sulla spalla, esposto vivo o

morto, dato in spettacolo, è scomparso. È scomparso il corpo come principale bersaglio della repressione penale. (Foucault 1993³: 13)

La frontiera che separa questi “pochi anni” è più o meno situata in un arco di grandi riforme penali che va dal 1769 al 1791 (Foucault 1993³: 9). Ma qui, con il processo al congiurato Francesco Paolo Di Blasi, personaggio storico oltretutto romanzesco, il corpo straziato occupa ancora il centro della scena: e siamo nel 1795. Sembra che Sciascia scelga accortamente di situare, proprio nel momento in cui – per Foucault – qualcosa si trasforma, il racconto di qualcosa che permane, che rifiuta testardamente di trasformarsi secondo il registro cui si adegua il resto d’Europa. Si sa, il romanzo storico, come qualunque tipo di dislocazione ambientale-geografica o storica (già dai tempi della commedia di Plauto), è un procedimento che per prima cosa serve a parlare – senza troppo farse accorgere – di corda in casa dell’impiccato; o, altrimenti, a dire a nuora perché suocera intenda. A questo serviva, per l’ottocentesco Manzoni, la Milano spagnolesca del Seicento. E a questo serve anche la Sicilia tardosettecentesca allo scrittore Leonardo Sciascia, in pieno Novecento.

Ma la cosa più interessante è questa: si ha come l’impressione che più o meno sul finire degli anni Cinquanta e all’inizio dei Sessanta, e dunque dopo la conclusione definitiva della stagione neorealista, l’intellettuale italiano avverta una sorta di contrazione del suo spazio di parola, un restringimento della libera espressione che si impone non tanto attraverso espliciti divieti, ma semmai si verifica trasversalmente e tangenzialmente, nella progressiva confusione e babele cui va soggetto – anche per mezzo del processo di modernizzazione sociale – il dibattito politico e ideologico. E così, ognuno a suo modo, diversi intellettuali si volgono anche al modello del romanzo storico (non solo a quello, è ovvio): Calvino, Sciascia, Morselli, Consolo (sulla scia anche di Sciascia) ecc. Si volgono, questi scrittori, a un tipo di discorso che parla, per travestimento passatista, dell’oggi. Il percorso di questi travestimenti, in Sciascia, sarà tutto inclinato a questa sdoppiata condizione parabolica, anche nella direzione del racconto-inchiesta, che sempre più attirerà le sue cure: da un lato *La scomparsa di Majorana* (1975), e *L’affaire Moro* (1978) dall’altro. La cronaca e la storia, dunque, sono sottoposte agli stessi procedimenti narrativi e inquisitivi. Si vede qui una delle principali qualità, e insieme una delle principali astuzie del romanzo in quanto tale (teste il *Don Quijote* di Cervantes): fare, di uno scacco reale o solo avvertito, il proprio spazio di parola.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt, *Globalizzazione e glocalizzazione*, saggi scelti a cura di P. Beilharz, Roma, Armando, 2005.
- Barthes, Roland, *L'avventura semiologica*, Ed. Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1991.
- Benvenuti, Giuliana, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bononia University Press, 2013.
- Cardarelli, Vincenzo, *Opere*, Ed. Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1981.
- Damrosch, David, *How to Read World Literature*, Malden (MA), Blackwell, 2008.
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993³.
- G n tte, Gerard, *Frontiere del racconto* (1966), in Barthes, Roland *et al.*, *L'analisi del racconto*, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri – P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1969.
- Manzoni Alessandro, *Scritti di teoria letteraria*, Ed. Adelaide Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981.
- Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi (1840), Storia della colonna infame*, Ed. Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, II.
- Onofri, Massimo, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2004².
- Sciascia, Leonardo, *Opere. 1956-1971*, Ed. Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 1987.
- Sciascia, Leonardo, *Opere. 1984-1989*, Ed. Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 1991.
- Sciascia, Leonardo, *Narrativa, teatro, poesia, Opere*, Ed. Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, I.

L'autrice

Giuliana Benvenuti

Insegna Letteratura italiana contemporanea all'Universit  di Bologna. Di recente ha pubblicato le seguenti monografie: *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana contemporanea* (2008), *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria e narrazione* (2012), *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto* (2013) e, con Remo

Ceserani, *La letteratura nell'età globale* (2012). È membro dell'Editorial Board di *Studi culturali, Scritture migranti, Poetiche e TransPostCross*.

Email: giuliana.benvenuti2@unibo.it

L'articolo

Data invio: 16/04/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Benvenuti, Giuliana, "Retorica dello strazio: Manzoni e Sciascia", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>