



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

| | |
|--|---|
| ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i> | 9 |
|--|---|

SAGGI

| | |
|--|-----|
| CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i> | 37 |
| MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i> | 49 |
| LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i> | 59 |
| MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i> | 71 |
| MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i> | 89 |
| GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i> | 99 |
| LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i> | 109 |
| LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i> | 119 |
| IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i> | 131 |

| | |
|--|-----|
| DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i> | 147 |
| SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i> | 159 |
| ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i> | 169 |
| SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i> | 187 |
| ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i> | 203 |
| CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i> | 215 |
| ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i> | 225 |
| ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i> | 235 |
| SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i> | 261 |
| ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i> | 273 |
| VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i> | 289 |
| LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i> | 299 |
| GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i> | 309 |
| SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i> | 317 |
| MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i> | 329 |

| | |
|--|-----|
| MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i> | 341 |
| GIUSEPPE PALAZZOLO, « <i>Il nostro più grande romanzo del '900</i> ». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i> | 353 |
| NATALIA PROSERPI, « <i>Forse la realtà è fantastica di per sé</i> » <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi:</i> (<i>Donna di Porto Pim e Notturmo indiano</i>) | 365 |
| CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i> | 383 |
| VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i> | 397 |
| LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i> | 411 |
| PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i> | 421 |
| ANNAMARIA SAPIENZA, « <i>Ti racconto una storia</i> ». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i> | 431 |
| GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i> | 441 |
| ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i> | 451 |
| LAVINIA SPALANCA, « <i>Ars poetica</i> ». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i> | 463 |
| CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i> | 473 |
| FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i> | 483 |
| GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i> | 493 |
| MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i> | 501 |

DISCUSSIONI

| | |
|---|-----|
| <i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino) | 513 |
| AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo) | 522 |
| SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio) | 526 |
| LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio) | 530 |
| <i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia) | 532 |
| RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco) | 538 |
| SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro) | 541 |
| ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa) | 544 |
| <i>Abstracts</i> | 551 |
| <i>Ringraziamenti</i> | 575 |

Maria Silvia Assante

RISCRITTURE NOVECENTESCHE DEL «CANDIDO» DI VOLTAIRE:
IL SOGNO DI SCIASCIA E LA MUSICA DI BERNSTEIN

Dice Montesquieu che «un'opera originale ne fa quasi sempre nascere cinque o seicento altre, queste servendosi della prima all'incirca come i geometri si servono delle loro formule». Non so se il *Candide* sia servito da formula a cinque seicento libri. Credo di no, purtroppo: *ché ci saremmo annoiati di meno su tanta letteratura*¹.

Nel 1977 Leonardo Sciascia dà alle stampe un libello intitolato *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*. Dall'altro capo del mondo, appena un anno prima a New York, un altro Leonard, il compositore Bernstein, si sta cimentando in un'ennesima riscrittura in musica del suo *Candide*. Il *Candido* di Voltaire, forse, non è stato padre di «cinque o seicento altre» opere ma la sua ombra, dal lontano 1759, si allunga fino al Novecento inoltrato per fornire riparo a uomini «ragionevoli» in un mondo sempre più «irragionevole». In questo saggio si descriverà quanto le due scritture, seppur così diverse, abbiano imparato dalla lezione del filosofo francese rendendo giustizia allo spirito ironico, leggero e sarcastico dell'originale.

1. Il tentativo di riscrittura di Sciascia parte da un paradosso tipicamente borghesiano già esplicitato dall'autore in *Todo modo*: tutti i libri possono essere riscritti. «Tutti. Tranne *Candide*»². La consapevolezza di non poter competere con l'opera di Voltaire, seppur il romanzo del 1977 rivendichi una diretta discendenza dal *conte* sin dal titolo, è riaffermata nella nota finale alla traduzione italiana in cui Sciascia, nonostante abbia appena terminato la stesura del suo *Candido*, dichiara che «Quella velocità e leggerezza non è più possibile ritrovarle», «ho cercato di essere veloce, di essere leggero. Ma è greve il nostro tempo, assai greve»³.

In un mondo pesante, inerte, soggetto a una lenta pietrificazione non esiste però altro antidoto che, come suggerito da Calvino nelle *Lezioni americane*, la leggerezza della visione

¹ L. SCIASCIA, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Adelphi, Milano 1990, p. 137.

² SCIASCIA, *Todo Modo*, Adelphi, Milano 2003, p. 188.

³ SCIASCIA, *Candido*, cit., p. 137.

indiretta dell'arte purché questa non sia «rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato vivere» quanto piuttosto prendendola su di sé «come proprio fardello»⁴.

Nel suo *Candido*, Sciascia decide di confrontarsi con il suo tempo assai «greve» attraverso il filtro di un'ironia tutta letteraria. L'opera dell'autore siciliano si confronta continuamente con una realtà sfuggente a qualsiasi comprensione: in essa non vi è verità. La Storia è anch'essa riscrittura delle cose del mondo ma sarà sempre contaminata da queste, solo la letteratura è capace di sublimarla verificando eventi, fornendo dei suoi protagonisti alter ego metastorici, assoluti⁵. La riscrittura diventa così una possibilità per l'autore siciliano di osservare la realtà con occhi candidi e per rinnovare la sua illuministica fede nella leggerezza perché «solo chi sa essere leggero può sperare di risalire alla superficialità, alla banalità»⁶.

Quando Sciascia tenta di costruire un'utopia lo farà pensando a Parigi, la «città libro» per eccellenza, ultimo approdo di *Candido* e della sua amata Francesca. La città concretizza l'«estrema fuga dalla realtà», la realizzazione di un sogno tutto letterario. In un'intervista del 1987 Sciascia dirà di aver scritto «una parodia del *Candido* di Voltaire» che gli ha procurato divertimento e «un intenso sentimento di libertà» sperimentato nella «leggerezza» con cui ha condotto il «gioco delle citazioni, dei riferimenti e delle allusioni».

Il *Candido* di Voltaire non è un'opera comica: il protagonista è colpito da sciagure che si susseguono a un ritmo incalzante, ma nulla è enfatizzato, tutto è trattato dall'autore-narratore con grande distacco. L'autore segue divertito le disavventure del suo *Candido* e l'ironia nasce dall'urto costante delle vicende del mondo⁷ con l'astratta e ingenua teoria leibniziana secondo cui nel «migliore dei mondi possibili» «tutto è per il meglio»⁸. Persino *Candido*, provato, finirà per ammettere che l'ottimismo del maestro altro non è che «il

⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2009, p. 9.

⁵ P. ORVIETO, *Candido: da Voltaire a Sciascia*, in A. DOLFI, *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, University Press, Firenze 2013, p. 100.

⁶ SCIASCIA, *Nero su nero*, Adelphi, Milano 2014, p. 717.

⁷ Un romanzo italiano che si inserisce nel solco del *Candido* di Voltaire, precedente alla riscrittura di Sciascia, è sicuramente il *Barone di Nicastro* di Ippolito Nievo da cui si ramificherà una tradizione che ha la sua più compiuta realizzazione nel *Barone Rampante* di Calvino. *Candido* di Voltaire attraversa una storia che potrebbe essere senza tempo, quello di Sciascia degli anni ben precisi dal dopoguerra italiano in cui i riferimenti ai fatti sono puntuali, le accuse ben mirate. Il barone di Nievo invece è un uomo che è cresciuto nella più pura astrazione, protetto dal suo castello. Quando deciderà di testare i suoi studi con la pratica del mondo inizia lo scontro non con la Storia ma con la realtà quotidiana che vanifica e decostruisce ogni possibile teoria filosofica aprioristica. Il suo viaggio di formazione lo porterà non a una crescita ma a una scissione: a scoprire la dualità delle cose del mondo in perenne contraddizione, per le quali non è possibile alcuna riconciliazione, alcun compromesso, soprattutto teorico. È da questa consapevolezza che nasce il *Candido* di Sciascia e da questa si muove disegnando per sé una favola a lieto fine, onirica e per certi versi irrealista. Cfr. G. MAZZACURATI, *Pitagora a New York: per una prefazione al Barone di Nicastro di Ippolito Nievo*, in ID., *Forma e ideologia*, Liguori, Napoli 1974.

⁸ La traduzione di Voltaire a cui si farà riferimento d'ora in avanti è quella a cui segue la nota critica di Sciascia: VOLTAIRE, *Candido o l'ottimismo*, trad. it. di R. BACCHELLI, Einaudi, Torino 1983, p. 4.

delirio di sostenere, ahimè [...] che tutto è bene, quando la va male»⁹. Ma questa nuova consapevolezza, sempre messa in discussione, non vieterà di far approdare Candido alla formulazione di un modello alternativo fondato sul lavoro che metterà d'accordo tutti: dal redivivo Pangloss che lo definirà principio costitutivo dell'uomo dall'atto della creazione, al pessimista Martino per il quale lavorare è in fondo l'«unico modo di rendere supportabile la vita»¹⁰.

Quando Sciascia decide di riscrivere per gioco il *Candido* lo fa dosando tutti gli ingredienti essenziali dell'originale, la rapidità e la distaccata leggerezza, con lo scopo di mettere a nudo le contraddizioni dell'Italia del dopoguerra. L'applicazione di questi insegnamenti permetterà all'autore siciliano di dare vita alla sua opera più libera in cui si avverte un «ritrovato gusto narrativo, (una) rinnovata gioia di raccontare»¹¹.

Candido Mufanò nasce a Palermo nel 1943 durante i bombardamenti della liberazione americana. Nel suo mondo esiste il *Candido* del 1759, libro che già contiene le vicende e l'epilogo della propria storia, eppure questo è un testo pressoché sconosciuto. Malgrado ciò, la lezione del francese ciclicamente torna a incarnarsi. Nel labirinto delle citazioni che costituiscono il “sogno” di Sciascia, il primo testo a essere chiamato in causa è proprio quello del padre Voltaire.

L'esistenza di un libro intitolato a quel nome, di un personaggio che vagava nelle guerre tra avari e bulgari, tra gesuiti e regno di Spagna, era perfettamente ignota all'avvocato Francesco Maria Mufanò; nonché l'esistenza di Francesco Maria Arouet, che di quel personaggio era stato creatore – come poi entrambi i genitori avessero attraversato ginnasio, liceo e università senza mai sentire parlare di Voltaire e di Candido, non è da stupirsi, capita ancora¹².

Francesco Maria è padre di Candido Mufanò come lo è François-Marie Arouet. Tutte le volte che nel testo si incontra una citazione scoperta, questa consente all'autore di costruire ponti con la tradizione, di dialogare con questa. La citazione ha però anche la funzione di abbassare il tono dei testi o delle teorie riportate, mettendo sullo stesso piano realtà e finzione letteraria, usando l'una per deridere l'altra. Il percorso dell'ingenuo Candido infatti è caratterizzato da un continuo incontro/scontro con i propri padri che siano essi filosofici, letterari, politici, religiosi. Persino il precettore di Candido, Don Antonio Lepanto alter ego di Pangloss, è continuamente alla ricerca di un ideale, di una fede, che sia quella religiosa o quella al partito comunista, che possa fargli comprendere il senso del mondo. Come Lepanto, Candido tenta di trovare una corrispondenza concreta fra azione e ideale ma è come condannato a un occhio puro, obiettivo, alla parola schietta, a un pensiero mai fermo, sempre alla ricerca della verità.

⁹ Ivi, p. 70.

¹⁰ Ivi, p. 124.

¹¹ R. LUPERINI, *Sciascia, la naturalità e il razionalismo*, in «Belfagor», 33, gen. 1978, p. 105.

¹² SCIASCIA, *Candido*, cit., p. 10.

Nessun compromesso è possibile per Candido e questo lo renderà agli occhi del mondo, prima di tutto a quelli dei genitori, un mostro. Il viaggio che dovrà affrontare lo porterà ad assecondare la propria natura, sempre a suo discapito. Nonostante ciò, Candido riuscirà a mantenersi puro in mezzo al mondo, libero da qualsiasi incasellamento dogmatico e a raggiungere nel finale la consapevolezza che la vera felicità, diversamente da quella proposta da Voltaire, consiste «nel coltivare la propria testa anziché il proprio giardino».

Nel finale infatti si realizza la vera emancipazione del romanzo di Sciascia dal modello: il Candido francese subisce gli eventi e infine si abbandona quasi rassegnato a una soluzione, quello siciliano ragiona ad alta voce e così facendo «palesa le contraddizioni della realtà ma anche le proprie nel riconoscerle»¹³. Il continuo rimuginare gli permette di coltivare, grazie all'amore di Francesca, una felicità senza rinunce, forse meno piantata a terra ma sognante e carica di promesse ancora a venire («Qui si sente che qualcosa sta per finire e qualcosa sta per cominciare: mi piace veder finire quel che deve finire»¹⁴).

Nel finale Candido Mufanò, e con lui Sciascia, riesce infatti ad affrancarsi¹⁵ persino dal padre spirituale Voltaire conservando la propria purezza. Candido infatti «si sentiva figlio della fortuna; e felice»¹⁶. Ai modelli, come analizzato da Baldi, da quelli letterari a quelli politici, Candido contrappone la vita e l'amore nella loro semplicità biologica¹⁷. Ed è nel percorso che porta a questa affermazione che Sciascia realizza il suo divertimento attraversando, in un fitto gioco di specchi, tutta quella che era stata la sua grande letteratura da Hemingway a Marcuse, da Diderot a Bonnefoy¹⁸. Lo stesso aveva fatto Voltaire sfruttando, nel capitolo venticinquesimo, l'occasione della visita di Candido alla biblioteca del nobile veneziano Pococurante, passando in rassegna i mostri sacri da Omero a Cicerone, da Virgilio a Milton, ridotti a essere autori di testi «pieni di sistemi vani, senza neanche una cosa utile»¹⁹. Perché «solo rifiutando i padri si (può) mantenere con loro un possibile legame di filiazione»²⁰.

In Sciascia la citazione, l'allusione, la parodia letteraria costituiscono la quintessenza della sua costruzione ironica. Questo costante dialogo con un'alterità tutta letteraria permette di dare una certa tridimensionalità alla sua scrittura secca, quasi cronachistica e ne costituisce la sua ricchezza. La realtà non necessita di un surplus ironico: essa

¹³ N. TEDESCO, *Moralità ed ironia*, in *La memoria e il futuro*, a c. di M. COLLURA, Bompiani, Milano 1999, p. 78.

¹⁴ SCIASCIA, *Candido*, cit., p. 135.

¹⁵ Sola certezza di Don Antonio che «aveva una specie di idea fissa, piuttosto complicata ma approssimativamente riducibile a questi termini: che tutti i bambini uccidono il loro padre». Ivi, p. 35.

¹⁶ Ivi, p. 136.

¹⁷ A. BALDI, *Il Candido di Sciascia fra utopia ed eresia*, in «Misure critiche», VIII, 1978, p. 411.

¹⁸ ORVIETO, *Candido: da Voltaire a Sciascia*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 86.

¹⁹ VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 103.

²⁰ L. BIANCHI, *Il secolo educatore. Leonardo Sciascia e l'Illuminismo*, in *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell'incontro di studi di Napoli, Palazzo Du Mesnil, 6-7 maggio 2010, p. 57.

è costituzionalmente ironica, ambigua²¹. L'unico modo per poter osservare il mondo criticamente è attraverso la letteratura, in particolar modo attraverso la riscrittura. L'ironia potrà caricarsi di una funzione etica solo qualora questa venga condotta, come nota Scuderi, attraverso «una deflagrazione della tradizione» realizzata attraverso un continuo dialogo con questa, caricando cioè il testo di un sovrasenso morale. L'utilizzo della citazione letteraria, che ha lo scopo di mettere in comunicazione due testi, è quindi «inscindibile dalla ricerca di un senso nel e del mondo»²².

Persino il gioco ironico è sempre condotto sotto gli occhi della letteratura, questo è evidente nell'episodio intitolato *Della difficoltosa indagine che il partito condusse per identificare Fomà Fomìc*. Candido, ammirato, paragona i discorsi del Segretario del Partito Comunista a quelli di un tale Fomà Fomìc. Anche se nessuno sa a cosa si stia riferendo, il confronto è immediatamente interpretato come ingiurioso. Vengono scomodate tutte le gerarchie del partito, dalla Sicilia fino alla Russia, per poi scoprire che Fomà non è altro che il protagonista del romanzo umoristico di Dostoevskij *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti*. Il gioco è palesemente metaletterario ed extra-testuale: pochi uomini però sono ormai capaci di comprendere le allusioni, di sorridere dell'inconveniente. Per gli uomini non colti tutto è sullo stesso piano, tutto è serio anche se in fondo nulla lo è davvero più. La vita di Candido, grande lettore, continua però a confondersi con la letteratura tanto che, derubato dalla sua amante di tutto tranne che dei candelabri d'argento, ripensando ai *Miserabili* di Hugo esclama «crediamo di vivere, di essere veri, e non siamo che la proiezione, l'ombra delle cose già scritte»²³. Secondo Lorenzato, Candido subisce un condizionamento soprattutto letterario: il protagonista «sembra adattare ed identificare il proprio ruolo in rapporto a situazioni comuni della dimensione fittizia a cui appartiene»²⁴ che però nessuno è più in grado di riconoscere. Ma, mentre il Segretario, inconsapevole Fomà Fomìc, rimarrà come impantanato in quel doppio, Candido riuscirà a fare di se stesso proiezione e superamento del suo avo francese. Il suo viaggio termina lì dove era idealmente iniziato, in una Francia che accoglierà non un'ombra di cosa già scritta ma un nuovo Candido, figlio di un sogno siciliano.

2. Nell'ultima messinscena del *Candide*, il 13 dicembre 1989 a Londra, un anziano Leonard Bernstein, mentre sta per iniziare a condurre, si volta verso il pubblico e domanda «Ma perché proprio Candide, perché Voltaire?».

Lenny e la sua sceneggiatrice Lillian Hellman avevano ritrovato in quel romanzo tutte le ingiustizie e le contraddizioni della loro epoca. L'ombra di una nuova inquisizione, resa ancora più scura dallo scintillante ottimismo liberale americano, era infatti sovrapponibile a quella del maccartismo di cui la Hellman e Bernstein, sospettati di aver avuto rapporti con il comunismo, erano stati vittime.

²¹ A. SCUDERI, *L'ironia di Sciascia*, in «Critica letteraria», 2, 2005, p. 57.

²² *Ibidem*.

²³ SCIASCIA, *Candido*, cit., p. 102.

²⁴ G. LORENZATO, *Di Candido ovvero del buon uso della letteratura*, in «Italice», 71, 2, 1994, p. 200.

La scrittura del libretto sarà condotta a stretto contatto con l'originale. La trama del *Candido*, allegorica e metastorica, non necessitava di cambiamenti: facile sarebbe stato il riconoscimento del proprio mondo in quel mondo un po' sopra le righe descritto nel lontano 1759. In un primo momento la Hellman tentò un'operazione di ammodernamento creando dei ponti narrativi fra un capitolo e l'altro di quel «caos di idee chiare» dell'originale di Voltaire²⁵ in cui l'andamento episodico rendeva difficoltosa la messinscena. Con questo intento d'ordine, l'operetta fu più volte riscritta fino a quando non si pensò di epurarla da tutte le parti riflessive, a loro modo tragiche, perché diventasse un lungo scherzo, soprattutto per poter rimediare alla cattiva risposta del pubblico alla sua prima rappresentazione il 29 ottobre del 1956 al Colonial Theatre di Boston. Ma lo scherzo, come aveva già spiegato Bernstein nelle sue lezioni alla Carnegie Hall di New York, la sola messa in ridicolo di qualcosa di noto, la sola distruzione, è in fondo il modo più basso di intendere l'umorismo, anche in musica. Il testo verrà infatti abbandonato e riscritto molte volte. Dal 1974²⁶ il compositore scelse un nuovo librettista, Hugh Wheeler, per riscrivere un testo che ritornasse allo spirito tragicomico dell'originale.

Il risultato doveva essere un'operetta satirica capace, «con una faccia impassibile», nel caso del *Candido* la sua serissima orchestrazione sinfonica, di prendersi «beffa delle cose per poter dire qualcosa di nuovo e possibilmente anche di bello»²⁷. Il mito di un'America libera, terra contaminata da alcuna storia, in cui trapiantare un modello democratico maturo ed epurato da ogni dogma, nasce proprio nell'Europa illuminista settecentesca: è lì che si trova l'Eldorado di Voltaire, non a Parigi.

La cieca e ingenua fiducia nel sogno americano, l'intolleranza e la discriminazione erano tutti aspetti che Bernstein ben conosceva: era americano, ebreo, omosessuale presunto comunista. Sarebbe stato troppo facile riversare nel *Candido* tutte le frustrazioni appena vissute dall'accusa di comunismo, al mancato rinnovo del passaporto nel '53 fino alla dichiarazione che lo fece traditore di se stesso, negando qualsiasi simpatia per le idee comuniste e progressiste giurando fedeltà all'ebraismo e al governo degli Stati Uniti d'America²⁸.

Il riferimento è chiaro nel sottotitolo: «A comic operetta based on Voltaire's satire». Bernstein dimostra come sia possibile il passaggio di uno spirito fatto di parole nella musica e di come questa, a sua volta, riesca a conservarne tutte le sfumature. La musica, infatti, anche senza il sostegno del testo, può essere valido veicolo ironico. Lo stesso compositore americano lo dimostrerà in una serie di lezioni per i bambini tenute dal 1956 al 1966 alla Carnegie Hall con la Filarmonica di New York. La capacità comunicativa,

²⁵ SCIASCIA, *Nota critica*, in VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 132.

²⁶ Il libretto verrà infatti riscritto da Hugh Wheeler.

²⁷ L. BERNSTEIN, *Leonard Bernstein vi spiega la musica: l'umorismo sul pentagramma*, 1956-1966 (lezioni reperibili nell'archivio Rai): <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/leonard-bernstein-vi-spiega-la-musica-umorismo-sul-pentagramma/8040/default.aspx>

²⁸ B. SALDES, *Leonard Bernstein. Vita Politica di un musicista americano*, trad. it. di F. COSI, EDT, Torino 2011, p. 59.

verbale, mimica oltre che musicale di Lenny resero queste lezioni celebri e sono una valida chiave di comprensione delle ragioni profonde delle proprie scelte compositive. È il caso della lezione sull'umorismo nella quale Bernstein spiega, con efficace semplicità, accompagnando le parole a dimostrazioni, tutte le possibili realizzazioni della modalità comica in musica che sono anche quelle proprie della letteratura: lo spirito, la parodia, lo scherzo, la farsa, la satira, la buffoneria. Ciascuna necessita di una serie di espedienti retorici come la caricatura, l'imitazione di altri strumenti musicali, di altre musiche o di elementi esterni e di una serie di espedienti metrici come la variazione di ritmo, di velocità, di intensità, di accenti. L'effetto comico, però, non potrebbe realizzarsi se non quando la musica contiene qualcosa di «sorprendente, di imprevisto, di inaspettato, di assurdo cioè di incongruo». È l'incongruo, per Bernstein, il principio motore del comico in musica: la convivenza di cose che non dovrebbero stare insieme.

Tutto il *Candide*²⁹ è un magistrale saggio di umorismo in musica. La cifra dell'operetta è il buon umore, sentimento prevalente sin dall'Ouverture che introduce l'ascoltatore alle vicende di Candido. Un preludio che sa di Broadway, un motivo "Allegro con molto brio" da commedia americana in cui ci vengono presentati tutti i temi portanti dell'opera. Primo fra tutti, filo conduttore dell'intera opera, il tema *The best of all possible world*, carico di ottimismo. Caratterizzante è la presenza di un borbottante fagotto, voce strumentale di Pangloss, strumento che, dall'apprendista stregone di Dukas in poi, permette alla musica di seguire, nello stile chiamato dal Maestro "topolino", l'azione del personaggio passo passo.

Ogni scherzo che si rispetti, continua Bernstein nella sua lezione, deve essere ai danni di qualcosa o di qualcuno: «qualcosa deve rimetterci e solitamente è la logica». L'incongruo realizza in musica l'insegnamento del maestro Pangloss per il quale, senza alcun dubbio, «questo è il migliore dei mondi possibili». Per Voltaire non era stato difficile distruggere un'idea che già in principio gli era sembrata ironica, illogica. Bernstein infatti non fa altro che calcare le parole con una musica ovviamente ottimistica, allegra, anche troppo.

Se uno dei cardini attorno al quale ruota l'umorismo della favola filosofica di Voltaire è la presa in giro dei padri del pensiero e della letteratura, lo stesso farà Bernstein proprio in apertura del suo *Candide*. Su un principio imitativo è infatti costruito il breve brano con cui si apre il primo atto: *Westfalia Chorale*. Il coro esegue a cappella un inno nazionale che ha tutto il sapore della, si legge nel libretto, «Teutonica rusticità» delle corali luterane di Bach, il cui andamento pomposo accentua l'evidente parodia al maestro tedesco. Anche in questo caso, come nella riscrittura di Sciascia, l'ironia viene condotta grazie a un sapiente dosaggio di citazioni capaci di costruire una fittissima rete di rimandi. L'estro inventivo del compositore e la sua vasta cultura gli permettono inoltre di giocare con le diverse sonorità linguistiche, con le culture, con i luoghi comuni musicali a esse associate, imitandoli ma allo stesso tempo canzonandoli. Tutto questo realizza situazio-

²⁹ La cui prima versione fu completata proprio nel primo anno delle lezioni, il 1956.

ni sceniche “incongrue”, nella maggior parte dei casi tragiche: il grottesco Auto da fé, allestito dagli inquisitori per scongiurare il terremoto che aveva distrutto Lisbona ha le martellanti sonorità di una «fiesta scellerata»³⁰; l'ingresso di Candido a Buenos Aires è accompagnato da un brano simile alla colonna sonora di un film d'avventura. Nel brano *I am easily assimilated*, una delle poche aggiunte alla trama, Bernstein fa satira dell'illusoria facilità d'integrazione di un immigrato³¹. L'Old Lady, a Cadice, scimmiottando una serie di luoghi comuni musicali latini, racconta quanto sia facile adattarsi a una nuova cultura («oui, oui, sì sì, ja ja ja, yes yes, da da»). Parole a cui il coro fa il verso: «Me muero, me sale una hernia. A long way from Rovno Gubernya»³², il cui senso è incomprensibile all'ascoltatore anglofono che ne avverte solo l'allegria sonorità latina.

L'ironia non è costruita solo attraverso riferimenti al romanzo originale, alla storia della musica colta e popolare, ma anche tramite citazioni interne. A metà del secondo atto compare un nuovo personaggio, Martin. Costui è un uomo dotto disgustato dalla vita «che aveva lavorato per i librai di Amsterdam [...] derubato dalla moglie, picchiato dal figlio e abbandonato dalla figlia, che s'era fatta rapire da un portoghese»³³, ultimo manicheo rimasto sulla terra. Martin è il contrario di Pangloss, è un nuovo maestro che accompagnerà Candido e come tale ci viene presentato dalla musica. Siamo di fronte alla realizzazione di ciò che Bernstein chiama “caricatura in musica”: il personaggio è dipinto con tratti esagerati, tali da non poter essere presi sul serio. Nella lezione in cui spiega in cosa consista la caricatura, il direttore fa l'esempio delle vicende della vecchia bisbetica dell'operetta *Mikado* di Sullivan. La vecchia, abbandonata dal suo giovane fidanzato, canta una serissima e disperata aria da melodramma che non può che suscitare il riso in chi l'ascolta. Lo stesso accade per *Martin's laughing song*, brano scritto per la versione del 1971, costruito sulla citazione in negativo del tema di Pangloss *The best of possible world*. Il procedimento parodico è realizzato attraverso un espediente metrico quasi infantile: la musica è la stessa del tema di Pangloss ma il ritmo rallentato, trascinato, ricorda il passo di un triste clown, che, come la *Suite Teatro* di Copland, non fa che «cadere e ritirarsi su in continuazione»³⁴. Nella canzone di Martin l'effetto è accentuato dal suono borbottante del trombone, doppio strumentale del personaggio, come lo era stato il più mite fagotto per Pangloss. Martin non ha parole per descrivere la follia della vita se non una: «assurdo!». Si domanda perché perdere tempo a parlare di Spinoza o a studiare un piccolo epitaffio di Shakespeare «Fa troppo ridere, ma non mi fate ridere, fa male ridere!».

³⁰ D. OLIVIERI, *I volti del Candide. Il romanzo di Voltaire, il musical di Bernstein e le sue varianti*, Fondazione Teatro San Carlo, Napoli 2007, p. 19.

³¹ Tema assai caro al compositore basti pensare a *West side story*, riscrittura di *Romeo e Giulietta*.

³² Paese polacco di cui Bernstein dichiarò fosse originario il padre.

³³ VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 74.

³⁴ Parole usate da Bernstein nella sua lezione sugli effetti comici nella musica tenuta nel '56 alla Carnegie Hall di New York.

«This worst of all possible worlds». Intrappolati in una prigione di polvere, tutto finirà in polvere, non ha senso nemmeno riderne. È questo il punto più basso in cui arriva sia la musica, carica di effetti facilmente comici, sia la parabola del viaggio di Candido. Da questo punto in poi non si potrà che risalire.

Eppure, dopo aver testato con Candido la liceità della posizione di Martin è opportuno chiedersi, come Luciano, personaggio di *Cruciverba* di Sciascia, «E come si può ridere, in questa alternativa?». La musica commenta e schernisce le parole di Martin, come aveva fatto con Pangloss, a dimostrazione del fatto che neanche il ribaltamento della dottrina leibniziana nel suo esatto contrario può funzionare come chiave di lettura del vivere.

«Non c'è un piacere nel criticare ogni cosa [...]?» farà chiedere Voltaire a un Candido ammirato dall'altezzoso disprezzo di Pococurante, ormai convinto che questo atteggiamento possa essere risolutivo. Martino rilancia a sua volta con una domanda: «Sarebbe a dire [...] che c'è piacere a non aver piaceri?»³⁵. Nell'ultima parte della lezione newyorkese, Leonard Bernstein, dopo aver fatto ascoltare al giovane pubblico il grado più basso a cui può arrivare l'umorismo, decide di concludere con il suo opposto, introducendo il più alto esempio di ironia musicale, lo Scherzo della *Sinfonia n. 4* di Brahms, con queste parole:

Ci sono vari tipi di umorismo in musica. L'umorismo non consiste solo in barzellette che fanno ridere. L'umorismo, sia in musica che altrove, può essere forte o importante, come i viaggi di Gulliver ad esempio e può perfino far provare emozioni profonde, ma è sempre umorismo perché ti fa stare bene dentro ed in definitiva a questo serve la musica.

Quanto detto trova piena realizzazione nella chiusura del suo *Candide*. L'operetta satirica, dopo essersi presa beffa di tutto deve «poter dire qualcosa di nuovo e possibilmente anche di bello», affermando qualcosa dopo aver distrutto tutto, dimostrando, con Voltaire, che il divertimento non consiste solo nel «criticare ogni cosa». Il coro tira le fila del discorso e intona a cappella che la vita non è bella né brutta e che gioie e dolori sono fittamente intrecciati.

Candide ha ormai deciso che sposterà, seppur brutta e vecchia, la sua ritrovata Cunegonde: non è più puro, né più saggio degli altri, può solo cantare «will do the best we know». Tutti i personaggi espongono quanto hanno imparato e «l'orchestra dipinge, nelle ultimissime battute del pezzo, uno scenario luminoso e vastissimo»³⁶ rivelando il vero senso delle parole con cui si chiude il romanzo di Voltaire: «ma bisogna coltivare il nostro giardino»³⁷. Parole non troppo amate dallo stesso Sciascia che aveva preferito rileggere come un invito a coltivare la propria testa.

Let dreamers dream what worlds they please;
those Eden can't be found.

³⁵ VOLTAIRE, *Candide*, cit., p. 104.

³⁶ OLIVIERI, *I volti del «Candide». Il romanzo di Voltaire, il musical di Bernstein e le sue varianti*, cit., p. 27.

³⁷ VOLTAIRE, *Candide*, cit., p. 125.

The sweetest flowers, the fairest trees
Are grown in solid ground.

Bernstein segue ancora una volta più da vicino il testo e come Voltaire, nel finale, depone le armi del sarcasmo scrivendo un inno alla vita nonostante tutto attualizzando così l'insegnamento del filosofo francese ribadendo uno dei punti chiave della democrazia americana attraverso un omaggio al talento e al lavoro, unico terreno solido su cui edificare una possibile felicità. La rilettura del finale dell'originale, così apparentemente diversa nei due autori è in egual modo un invito a continuare a coltivare, che sia tramite un lavoro intellettuale o pratico, che sia rimanendo saldi al proprio essere o accettando un compromesso con la realtà, uno sguardo critico sul mondo, uno sguardo necessariamente ironico.

E questa è la grande, affascinante contraddizione di *Candide*: che un libro scritto a fondare il pessimismo e a irridere l'ottimismo, scorre effettivamente a infondere ottimismo. E almeno in questo senso: che un mondo in cui c'è stato un uomo che ha scritto *Candide* e in cui ancora ci sono uomini che con uguale spirito lo leggono, è davvero il migliore dei mondi possibili³⁸.

³⁸ SCIASCIA, *Nota critica*, cit., p. 132.