

LUCIA FAIENZA, **Una rumorosa intertestualità: 1912+1 tra ironia e microstoria**

Nel 1986 vedono le stampe due opere brevi di Sciascia: *La strega e il capitano*, romanzo microstorico dall'ampia risonanza che vuole essere una sorta di 'omaggio' al Manzoni della *Colonna infame*, e *1912+1*¹, divertissement storico-cronachistico che prende spunto da un episodio delittuoso dei primi anni del secolo scorso. Nonostante la diversa fortuna critica, e la diversa importanza rispetto all'opera totale dell'autore, i due romanzi condividono più di un motivo: entrambe le costruzioni narrative ruotano attorno a un processo e alla presunzione di innocenza degli accusati: ma se ne *La strega e il capitano* l'ingiustizia e il sopruso sono il cuore tragico dell'agire storico, in *1912+1* la probabile inaderenza della verità processuale a quella dei fatti accaduti è la farsa, il tragico non appartiene alla sua realtà perché trasformato in maschera grottesca.

Anche in *1912+1* la ricerca dell'autore si svolge seguendo il filo della documentazione depositata negli archivi, tra carte processuali, articoli di giornale, lettere di chi da casa si appassiona al processo e offre la sua lettura dei fatti. L'approccio metodologico di Sciascia alla realtà storica ha più di un punto di contatto con le riflessioni sviluppate in ambito storico da Ginzburg, Levi, Grendi. Una prima tangenza è nella scelta del soggetto da raccontare che è in linea con il criterio 'qualitativo' della nuova indagine storiografica, così come sottolineato da Ginzburg e Poni nelle loro riflessioni²: scegliere un 'micro-

¹ Sciascia (1986).

² Ginzburg, Poni (1979).

momento' significa dare forma a un'analisi verticale, capace di valorizzare anche i materiali di 'scarto' dell'archivio, quelli che rimangono fuori dall'approccio *estensivo* della storiografia tradizionale, che si concentra unicamente sugli elementi più significativi dell'asse diacronico. Anche Sciascia, al pari dei microstorici, individua un *punctum* della storia nazionale che acquisisce valore per la molteplicità dei 'discorsi' che contribuiscono all'analisi dell'episodio in questione: se per Ginzburg l'altra faccia dello studio storico è l'antropologia, per Sciascia il romanzo- che è sempre uno studio dell'uomo e del suo tempo- viene attraversato dall'analisi delle fonti documentarie, ma anche dalle riflessioni sull'arte e sulla letteratura. A nostro avviso, vi sono almeno due livelli in cui interviene l'influenza dello studio microstorico in Sciascia: l'uno, di analogia tematica, che avvicina un'opera come *La strega e il capitano* a *Il formaggio e i vermi* o *L'eredità immateriale*; in queste opere il centro del racconto è la descrizione delle classi subalterne attraverso un 'campione' sociale e umano rappresentativo del proprio tempo e dei rapporti di potere interni a quella società. Un secondo livello di influenza del metodo microstorico sul romanzo sciasciano è la possibilità di applicare un approccio 'olistico', che nello specifico del romanzo si declina come riflessione a tutto tondo sull'episodio storico in cui intervengono i 'saperi' di varie discipline, per un fine conoscitivo³. E infatti, tanto per i romanzi di argomento storico quanto per i gialli (si pensi alle divagazioni filosofiche e letterarie del pittore di *Todo Modo*), i prestiti intellettuali fuori dal recinto

³ Si riporta a sostegno di quest'argomentazione quanto introdotto da Grendi, a proposito del rapporto di 'complementarietà' tra la storia e l'antropologia: «Ma è chiaro che non si tratta della corrispondente rilevanza del presente per il passato quanto, per così dire, di una rilevanza «analogica», che fonda la possibilità di un impiego di concetti e schemi euristici connessi col suddetto approccio olistico che ha conseguenze radicalmente critiche nei confronti di certi parametri settoriali che governano la ricerca storica e distinguono i campi d'indagine (il politico, l'economico, il religioso, il demografico, il sociale, ecc.) spesso correlati con discipline scientifiche specifiche (la scienza economica, la demografia...)». Si veda Grendi (1977).

letterario di cui si serve l'autore hanno il compito principale di avvicinare l'oggetto del romanzo alla sua verità.

Osservando, quindi, gli elementi messi in campo anche questo breve romanzo di Sciascia pare aderire alla logica della ricostruzione microstorica, al pari de *La Strega e il capitano*- quella in cui, per dirla con Ginzburg, l'autore veste i panni dell'Inquisitore nella strenua ricerca della verità⁴. La tesi postulata in questo studio sostiene invece che nel romanzo l'apparato microstorico venga utilizzato principalmente come dispositivo di finzione, poiché il fine della narrazione non è- almeno in prima istanza- quello di riabilitare la verità storica sull'omicidio dell'attendente Polimanti ma di restituire una fotografia dell'Italia e degli italiani di inizio secolo. Osserviamo infatti che gli elementi esteriori dell'indagine microstorica sono presenti in abbondanza; in primo luogo la tensione tra verità storica e verità giudiziaria da cui nasce il percorso di ricerca dell'autore e, non meno importante, il ricorso a quello che è un elemento di debolezza dell'indagine storica tradizionale, ossia la valorizzazione degli elementi 'parziali' presenti nell'archivio, in tal modo «Viene dunque svelato il metodo seguito da chi scrive e ne viene mostrato il percorso, come se si trattasse di un 'giallo', in modo tale che le ipotesi formulate e le direzioni seguite possano essere osservabili e verificabili dal lettore nel loro farsi⁵». Quello che cambia è il senso complessivo dell'operazione, perché se la coscienza illuminista del narratore de *La strega e il capitano* insorge sin dalle prime pagine, commentando che «Terrificante è l'amministrazione della giustizia, e dovunque. Specialmente quando fedi, credenze superstizioni, ragion di stato o ragion di fazione la dominano o vi si insinuano⁶», nel processo alla contessa Tiepolo l'urgenza morale non è nella denuncia della superstizione ma dei meccanismi- semiotici, narrativi- perversi

⁴ Ginzburg (2006).

⁵ Maiolani (2019).

⁶ Sciascia (1999).

che infangano la verità. E infatti, mentre nella storia della sfortunata popolana accusata di stregoneria la ricostruzione «micrologica [...] assurge a metodo e luogo di restituzione della voce a chi voce non ha avuto⁷», in *1912+1* vi è un eccesso di voci che si sovrappongono: su queste si eleva l'osservazione dell'autore, nel tentativo di ripulirle, individuando la tara dei condizionamenti sociali e culturali che le hanno determinate. Si potrebbe trarre un'ulteriore riflessione e ipotesi dall'accostamento cronologico dei due romanzi: al centro della scena vi sono due donne, ma di estrazione sociale opposta, l'una popolana e l'altra nobile, alle quali spetterà un diverso destino processuale. Sotto una prospettiva comparata e storica la 'vittoria' delle ragioni del soggetto sociale più forte, nella riproposizione dello schema padrone-servo, è dimostrazione dell'immutabilità dei rapporti di forza che condanna i deboli all'eterna oppressione del potere.

Sciascia, dunque, in *1912+1* coglie un momento storico particolare, quello 'generativo' della fisionomia nazionale, con i suoi vizi di pensiero e di costume: sono gli anni dell'età Giolittiana, la cui esistenza sarà legata anche all'ambiguo fenomeno del trasformismo; dell'apertura ai cattolici del parlamento, con la nascita di lì a poco del Partito Popolare Italiano; dell'incipiente conflitto mondiale che muterà per sempre le sorti dell'Europa. Sciascia, dunque, incorniciando nel perimetro narrativo un fatto di cronaca nera parla indirettamente degli attori del presente verso cui indirizza la polemica: il meccanismo non è nuovo alla scrittura dell'autore siciliano, basti prendere come esempio gli attacchi rivolti alla DC che attraversano tutta la sua opera, dal dramma in tre atti *L'Onorevole* (1965) a *Todo Modo* (1976) alla critica più feroce ne *L'affaire Moro* (1978); e ancora la critica del fallimento politico del centrosinistra in *A ciascuno il suo* (1966)⁸.

⁷ Benvenuti (2013).

⁸ Per un approfondimento sul rapporto dell'opera di Sciascia con la politica del proprio tempo si veda Collura (1996).

La storia che vede coinvolta la bella contessa Tiepolo sul banco degli imputati diventa quindi il canovaccio di una trama che si sviluppa nelle regioni del presente- della storia, della politica, della sociologia- e abbraccia, nel finale, anche considerazioni più generali sulla natura della verità. La linearità della ricostruzione delittuosa è quindi inframmezzata da una serie di riferimenti intertestuali che rendono le divagazioni della 'passeggiata' nel tempo, così come è stato definito il romanzo dal suo autore, dei blocchi tematici paralleli al filone principale. Le inserzioni intertestuali si configurano principalmente su due livelli: un primo di carattere polifonico- nel senso in cui intende Bachtin la polifonia di voci, quale espressione di forze contrastanti⁹- che annette all'interno del testo le deposizioni dei teste dell'accusa e della difesa, il racconto dei giornalisti, le congetture dei cittadini che seguono il processo, i pettegolezzi dei conoscenti; un secondo invece è rappresentato dall'ingente archivio di riferimenti letterari e autoriali che amplificano e commentano la vicenda o alludono a interpretazioni dei fatti non immediatamente leggibili, ma possibili. Anche in quest'ultimo caso abbiamo diverse modalità di apertura intertestuale, di cui verrà analizzata l'applicazione sul testo. Il fine rimane però quello di esplorare le regioni del contesto, culturale e umano, in cui è maturata l'uccisione di Polimanti. L'indagine nelle retrovie del contesto da elemento derivato e secondario finisce per coprire il primo piano della narrazione, attraverso lo sguardo sentenzioso e ironico del narratore: anzi, più precisamente, l'ironia è data proprio da questo secondo livello dell'osservazione per cui i personaggi e le ricostruzioni vengono guardati attraverso le lenti del narratore. In tal modo l'identificazione del lettore non avviene con i personaggi- quali maschere della Storia che ripropongono dinamiche eterne della coscienza e dell'agire politico- ma con il «narratore-

⁹ Bachtin (1968).

giudice¹⁰»: è in quest'impostazione strutturale del testo che possiamo riconoscere ancora una volta l'influenza di Manzoni che, se più esplicita e immediata nei temi de *La strega e il capitano*, continua a scorrere anche tra le pagine di *1912+1*. Se l'ironia per Manzoni serve a distanziare la «potenza delle passioni» quindi a restituirle «attraverso la lente di un cannocchiale rovesciato»¹¹ senza che questo ne prosciughi la verità, per Sciascia l'operazione di distanziamento è soprattutto rivelatore dell'impossibilità della conoscenza. L'onniscienza del narratore, infatti, è anch'esso bersaglio dello scetticismo dell'autore e aggiungerei, nel confronto con Manzoni, che il problema della conoscenza si pone al di fuori del recinto della Storia e del sentimento morale: lo spazio che separa Sciascia da Manzoni è attraversato da Bergson, Joyce, Pirandello, l'oggetto-verità ha perso la sua innocenza, e la connotazione parmenidea di interezza e immobilità¹² appare poco più che un residuo romantico. Sciascia inserisce nel testo quella che sembra essere una rappresentazione illusionistica, e ancora una volta ironica, della funzione-autore attraverso la duplice immagine del soggetto che scruta- prima dal buco della serratura, poi dalla finestra- e la cui visione parziale lascia frustrato il desiderio di conoscenza:

al sopralluogo eccoli tutti- giudici, giurati, avvocati e giornalisti- con l'occhio ai buchi delle serrature: della camera da letto, che però offriva visione mutila e non probante; del salotto che invece la dava completa [...] Un perito in voyeurisme da buco di serratura: sembra impossibile lo si possa trovare, di un vizio così segreto¹³

E sono indubbiamente le mani dell'attendente quelle che le due dirimpettaie, dedite a scrutare la cucina di casa Oggioni, vedono un giorno muoversi a carezzare un torso femminile: che non

¹⁰ Si rimanda al testo di Palumbo Mosca (2020).

¹¹ *Ivi*, p. 39.

¹² A tal proposito nelle ultime pagine del libro, nel commento che fa da coda alla narrazione, l'autore rimanda a Parmenide contrapponendolo allusivamente a Pirandello e, più direttamente, a Borges («L'essere è, il non essere non è. E se fossero la stessa cosa? Ma già la parola 'cosa' rimbalza vuota nel vuoto, nulla nel nulla»), p. 85.

¹³ Sciascia (1986), p. 56.

*possono giurare fosse quello della signora o della cameriera, la disposizione delle imposte non permettendo una completa visione [...]*¹⁴

Nella ricorsività della descrizione voyeuristica l'autore pare offrire un autoritratto dello scrittore che vaga negli archivi della storia, o della microstoria, per poter ricomporre un'immagine unitaria di quanto accaduto: proposito talvolta maldestro, che espone a errori e moltiplica le ipotesi, allontanando per sempre la comprensione razionale dalla verità dei fatti. Letti in termini di prospettiva metodologica questi passaggi assumono un intento parodico nei quali si mostra che il lavoro di detection è spesso votato al fallimento per la mancanza di una visione d'insieme, per miopia, per aumento del rumore di fondo così come avviene nei polizieschi, dal *Giorno della civetta* a *Una storia semplice*¹⁵. E infatti nel processo Tiepolo le indagini non aggiungono elementi utili al chiarimento delle dinamiche perché si arenano nella «palude delle testimonianze¹⁶» e nell'inconcludenza delle perizie¹⁷, ricalcando nello schema una modalità compositiva centrale nel giallo sciasciano¹⁸.

È nel solco che viene a crearsi tra la verità e le ipotesi che trova spazio la divagazione letteraria: se è impossibile accertare la veridicità dei fatti è invece dovere dello scrittore-investigatore approssimarsi all'ipotesi più *plausibile*. Ed è per questo motivo che trova ragione la divagazione letteraria, artistica, filosofica, nella misura in cui aiuta a ricostruire i contorni di una figura fuori fuoco; la divagazione, quindi, che da svagata 'passeggiata' diventa quasi un'analisi sociologica e matematica nel tentativo di «cogliere la connessione tra l'uno e il

¹⁴ *Ivi*, pp. 57-58.

¹⁵ Cfr. Faienza (2020).

¹⁶ Sciascia (1986), p. 61.

¹⁷ Il narratore dirà che «Non c'è nulla, in un processo penale, che rechi incertezza, semini dubbio, crei confusione quanto le perizie», p. 43.

¹⁸ Per un approfondimento si rimanda al testo di Pietropaoli (1986).

due, tra l'apparenza e la verità¹⁹». E ancora una volta l'invenzione letteraria per Sciascia è complementare alla ricerca storica, perché laddove l'archivio registra un vuoto, la scrittura «*completa* e corregge la storia²⁰»: il rapporto però in *1912+1* risulta rovesciato, perché è l'episodio storico che sembra funzionale alla narrazione; la storia del processo Tiepolo diventa infatti l'emblema di una mentalità, una 'prova' che sostiene l'interpretazione di un sentimento comune in cui si riflette l'identità nazionale, che è forse il vero orizzonte di questa passeggiata nei primi del Novecento.

Uno spazio denso: le Storia e le storie

Il dialogo con il contesto introduce il lettore da subito in quello che è il panorama culturale e storico in cui prende forma l'assassinio, ma questo avviene attraverso la ricostruzione dell'*umore* dell'epoca²¹, tramite i riferimenti alla letteratura e alla politica interna ed estera. Le pagine di *1912+1* abbondano di letteratura soprattutto per descrivere il clima psicologico in cui si svolgono l'omicidio e il processo: sono gli anni di D'Annunzio- verso cui l'autore non nasconde la propria antipatia- e dell'estetismo esasperato che accende la fantasia dei borghesi. Nella ricostruzione di Sciascia accanto a D'Annunzio troneggiano Lawrence, Rudel, Casanova, Di Giacomo, Stendhal e altri; tuttavia, verso D'Annunzio indirizza l'ironia più feroce, ridicolizzando i temi e il linguaggio del poeta al punto da farne il retrotesto principale del delitto. Questo passaggio offre un mirabile esempio dell'immaginario che discende dalla penna del poeta:

¹⁹ Sciascia (1986), p. 38.

²⁰ Sgroi (2019).

²¹ La formula utilizzata da Sciascia è quella di 'era nell'aria'. Questo suggerisce che all'autore non interessa tanto la scientificità dell'analisi, quanto il cogliere la mentalità e le suggestioni del contesto attraverso un atto di sintesi (operazione trasversale che rende superfluo l'onere della 'prova').

*Cantava, cantava: cantava: 'il selvaggio anelito, la gota che gronda, il lungo sforzo a testa bassa, i polsi tra le razze della rota, [...] l'urlo roco delle strozze riarse ad ogni schiera abbattute, l'allegro ardor del gioco; o Ameglio, e il ferro freddo...' (sono, si capisce, versi: ma li trascrivo come prosa per vieppiù restituirli all'insensatezza e all'atrocità, poiché la prosa non perdona)*²²

Le tematiche esotiche e la lingua desueta del poeta non devono trarre in inganno il lettore contemporaneo: non si tratta di una realtà lontana e perduta, ma quello rappresentato è il mondo dei moderni, o meglio, quello in cui ha inizio il presente nel quale siamo immersi²³. Se dunque D'Annunzio è responsabile degli errori interpretativi e cognitivi del grande pubblico (e non solo) dinanzi alla vicenda giudiziaria, i riferimenti alla realtà politica nazionale e internazionale non sono meno rilevanti. Tra questi campeggiano il Patto Gentiloni²⁴, che apre ai cattolici la partecipazione alla vita politica, e le vicende della guerra libica. La tesi di Sciascia è che, salvando dalla condanna la contessa, il nascente stato italiano edificava i suoi pilastri ideologici: da un lato sostenendo l'indistruttibilità dell'onore della famiglia, e allontanando quindi lo spettro del divorzio; dall'altro evitando di compromettere ulteriormente la reputazione dell'esercito (il marito della contessa è infatti un generale), già fiaccata dalla deludente campagna libica. Smontare la tesi dell'accusa sulla relazione adulterina tra l'attendente e la moglie del generale ha quindi, per Sciascia, un valore *sovraindividuale* e, aggiungeremo, sovratemporale. Nella logica dell'autore è chiara, infatti, la transitività tra passato e presente:

²² Sciascia (1986), p. 16.

²³ Quest'affermazione trova sostegno nelle parole di Calvino: «L'estetismo – e tutto ciò che seguirà sulla sua scia – non solo è un frutto della civiltà industriale, ma ne è il frutto primo e il più diretto. Si «evade» nei Mari del Sud perché pare l'unico modo di affermare qualcosa riguardo all'industrialismo, si fa del simbolismo o si scopre l'arte negra o si recupera l'infanzia e il tempo perduto o s'instaura il culto della parola pura o quello dell'inconscio o quello della disponibilità alla contraddittoria varietà della vita, sempre in funzione d'un rapporto –di lotta, o di riforma, o d'adattamento – con l'ambiente in cui si vive», in Calvino (1980).

²⁴ Si vedano le riflessioni di Ivan Pupo a proposito della centralità del Patto Gentiloni nella genesi tematica dell'opera, in Pupo (2014).

Si apriva il lungo tempo- che arriva fino a noi, che è da credere che andrà ben oltre la nostra vita- delle transazioni, delle conciliazioni, degli accordi: con più o meno clamorose celebrazioni. Il patto Gentiloni. I patti lateranensi. L'articolo 7 dei patti lateranensi votato dalla Costituente repubblicana. L'unità o solidarietà nazionale di ieri, con Moro immolato su quell'altare²⁵.

Il riferimento a Moro esplicita l'intento polemico verso il presente, di cui il processo Tiepolo rappresenta l'ideale architetto: il legame tra ieri e oggi è da ravvisarsi proprio nel concetto di 'accordo', che la Democrazia Cristiana fa suo nella prassi del compromesso con la propria coscienza politica (in virtù del quale non si fa scrupoli nel firmare la condanna a morte di Aldo Moro).

Inoltre, tra i sottotemi che vengono intercettati nella ricerca sul carattere degli italiani spicca quello dell'impossibilità del sublime, per una mancanza congenita all'eroismo: tale appare il riferimento al furto della Gioconda avvenuto qualche anno prima

Era scomparsa inspiegabilmente, misteriosamente: ricompare, per così dire, banalmente: l'aveva con estrema facilità presa un operaio italiano che voleva restituirla alla patria, ma non senza qualche premio. Una delusione: si era pensato a un Rocamboles, vien fuori un imbianchino già noto alla polizia francese, non si capisce se per un furto o una contravvenzione²⁶.

L'episodio fa da eco al rapporto che la realtà instaura con la letteratura, poiché il filtro attraverso cui è mostrato l'autore del furto è quello di un personaggio letterario, il ladro gentiluomo Rocamboles, le cui avventure dovevano essere note ai lettori di inizio secolo. La letteratura popolare offre quindi la base per l'educazione sentimentale degli italiani, e sta all'origine dei suoi errori di pensiero: tale constatazione sembra rovesciare sardonicamente l'accezione gramsciana di nazional-popolare, e soprattutto il valore positivo che connette la

²⁵ *Ivi*, p. 21.

²⁶ *Ivi*, p. 30.

letteratura con la presa di coscienza dell'identità popolare. È interessante infatti notare che la letteratura, quando è presa come riferimento di primo livello e quindi come modello interpretativo per i personaggi, è sempre cattiva maestra: tale, infatti, si rivelerà anche per il vivace attendente, le cui esuberanze vengono accostate dal narratore a quelle del Casanova delle *Memorie*, aggiungendo che, di queste letture, «è facile sospettare che se ne fosse nutrito anche il Polimanti²⁷».

Altre volte i rimandi alla letteratura funzionano come vere e proprie finestre ipertestuali, tanto più quanto la citazione è asciutta e resta in sospeso tra le righe, come in questo esempio dove una lettera d'amore dell'attendente offre il pretesto per una digressione sulla poesia di Di Giacomo che a sua volta ingloba intertestualmente l'opera di Stendhal:

Salvatore Di Giacomo, poeta cui molto dovevano – di stati d'animo, di cristallizzazioni- gli italiani dell'estrazione di Polimanti: quasi un De l'amour spiegato al popolo. Era nell'aria anche Di Giacomo ma di un più basso spirare. Ci vorrà del tempo (ma non molto) perché ci si accorga che è uno dei più grandi poeti d'amore che l'Italia abbia mai avuto: d'una sottigliezza e di un incanto che davvero lo si può leggere come una rappresentazione e rimodulazione del De l'amour di Stendhal²⁸.

La struttura a incastro della citazione ha come effetto sul testo quello di aumentare la densità dei contenuti, da cui potenzialmente potrebbero partire costole narrative autonome, ma anche di rivelare l'aspetto metaromanzesco dell'operazione di Sciascia.

Si potrebbe individuare anche un terzo livello in cui agisce la citazione intertestuale, o forse si dovrebbe parlare di *allusione* intertestuale, e riguarda principalmente quei contenuti non manifesti, né pienamente verificabili verso cui strizza l'occhio l'autore. Un esempio è quello che riguarda il cognome da nubile

²⁷ *Ivi*, p. 66.

²⁸ *Ivi*, p. 41.

della contessa, Tiepolo: Sciascia riporta che l'omonimia con il pittore veneziano Giandomenico Tiepolo abbia sollecitato molti a chiedersi se non vi fosse un qualche legame di parentela tra i due. La congettura sulla correlazione tra i due personaggi aggiunge un tassello a favore di quanto già detto nel tratteggiamento di un'atmosfera molle, intrisa di fantasie tardoromantiche, che domina l'immaginario della media e piccola borghesia italiana del primo '900. Ma è lecito ipotizzare che vi sia anche un sotterraneo riferimento all'opera pittorica di Tiepolo, artista che lavora per una committenza aristocratica in un periodo storico in cui il declino dell'*ancien régime* esautora la nobiltà del proprio ruolo storico e sociale²⁹. A tal proposito l'opera evocata potrebbe essere *La passeggiata* che è parte del ciclo di affreschi di Villa Zianigo, a Ca' Rezzonico: vi è qui ritratto uno spaccato della giornata di un aristocratico del suo tempo, che si svolge tra rituali fatui e inezie. La vicinanza tra le intenzioni di Tiepolo e quelle di Sciascia - che non si limita alla comune denotazione dell'opera come 'passeggiata' - viene reso più evidente dal commento che ci suggerisce Adriano Mariuz: «per quanto [Tiepolo] ne sottolinei il ridicolo, egli si incanta a osservarli. Questi antieroi, la cui identità è affidata solo all'abito, sono i suoi simili³⁰».

Un simile atteggiamento caratterizza anche lo sguardo di Sciascia, sospeso tra scetticismo e bonaria osservazione, quando descrive la 'nobiltà' della contessa che si desume da aspetti puramente esteriori e oggettuali (l'abito, l'acconciatura, i monili); la forza corrosiva dell'ironia si manifesta proprio nel momento in cui la rappresentazione nobiliare viene mostrata come un vuoto apparato scenico («[...]aveva confidato di qual paradisiaca bellezza fosse la signora senza i bissi, i picchè, la 'crêpe georgette', i rasi, gli 'chiffons' e i 'voiles' che la vestivano e in cui

²⁹ Non è un caso, infatti, che *La passeggiata* di Tiepolo sia accostata al *Giorno di Parini*, per la satira feroce che questi indirizza alla nobiltà (si veda T. Pignatti, *Affreschi della villa Tiepolo a Zianigo*, in *Il museo Correr di Venezia. I dipinti del XVII e del XVIII secolo*, a cura di T. Pignatti, Venezia, 1960).

³⁰ Mariuz (2004).

tutti l'ammiravano»³¹). Ma Sciascia dà anche spazio all'evidenza che i lineamenti di quel mondo di inizio secolo riemergono negli anteroi dei suoi anni, diversi e immutati al contempo, come testimoniano il sentimentalismo piccolo borghese e la fascinazione masochistica per il potere subito³². La stessa disciplina democristiana refrattaria a vere riforme si ritrova, *mutatis mutandis*, già agli albori del giovane stato italiano: Sciascia riferisce del codice di procedura penale riformato nel 1913 ma rimasto sostanzialmente uguale a quello del 1889. Il riferimento all' «edificio in cui nulla va mutato per paura che interamente crolli³³» richiama alla memoria l'immobilismo storico che addita a *Il Gattopardo* del «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi³⁴». La sovrapposizione dei piani temporali, attraverso l'eterno ritorno dell'uguale politico e il ricorso a un sapienziale archivio di citazioni ed estrapolazioni intertestuali³⁵, suggerisce che il fine ultimo di Sciascia sia quello di sottrarre il racconto al tempo della Storia, che la sua sia la dimostrazione di una teoria piuttosto che il racconto di 'azioni': ed è per questo che la 'circolarità' della passeggiata avvicina il testo più al saggio che al resoconto storico-cronachistico.

Ed è sempre un riferimento all'arte, che per l'autore è un «lucidissimo esercizio di divagazione³⁶», a racchiudere un feroce sottotesto che contrappone la figura opaca del compromesso a quella netta e pura della ragione. Sciascia ricorre

³¹ Sciascia (1986), p. 55.

³² L'autore amplifica questa constatazione riportando le parole nel presente di Longanesi: «Non c'è comunista che sedendo accanto a un duca non senta brividi di piacere», Sciascia (1986), p. 24.

³³ Sciascia (1986), p. 80.

³⁴ G. Tomasi di Lampedusa (1959).

³⁵ A questo proposito può essere utile per l'inquadrimento della temporalità in *1912+1* quanto sostiene Ricorda per *Todo Modo*: «una continuità quasi indifferenziata in cui il presente corrisponde al passato o meglio, lo ripete, poiché alcune costanti, alcune situazioni esistenziali si ripropongono perennemente e possono, quindi, essere espresse tramite le parole di Voltaire, di Pascal o del Vangelo altrettanto puntualmente che tramite quelle dello scrittore degli anni Settanta» si veda Ricorda (1977).

³⁶ Zuliani (2019).

all'allegoria nelle persone del democristiano Giorgio La Pira e di Antonello di Messina³⁷:

*La Pira raccontava del consiglio comunale di Firenze, del Parlamento, di quel che voleva, di quel che a volte si riusciva ad ottenere. L'accordo. "Si deve essere d'accordo" ripeteva. Tutti d'accordo. Muoveva le piccole mani come a modellarlo materialmente, l'accordo: docile e dolcissimo impasto. Ne avevo un senso quasi di vertigine: me ne ritraevo, come da una finestra aperta sul vuoto, guardando i quadri di Antonello, che non mi pareva d'accordo. Luminosi e freddi come diamante tutti; e quei ritratti che sogguardavano di scetticismo, d'ironia...*³⁸

Il continuo rimando a personalità siciliane, da Antonello di Messina a Tomasi di Lampedusa a Pirandello, suggerisce inoltre che la trama del processo sia l'esile impalcatura di una struttura narrativa che ha il suo centro- ideologico, antropologico- altrove: ancora una volta la Sicilia è peso e misura delle cose, nonché macrotesto in cui è possibile inscrivere la storia, e le storie, dell'intera penisola³⁹.

In coda al romanzo, infine, vi è il commento dell'autore che dà al lettore le chiavi per decifrare i riferimenti del testo, come quello all'opera di Huxley, *Il sorriso della Gioconda*: questa rivela come la Gioconda sia utilizzata nel testo soprattutto come figura dell'ambiguità che è, per traslazione, l'ombra sinistra che si allunga su tutta la vicenda.

³⁷ A sostegno di questa osservazione si rimanda a Sciascia (1989) Qui l'autore parla di Antonello di Messina come pittore 'oggettivo' nell'accezione del termine definita da H.D. Lawrence, il quale dirà che la conoscenza oggettiva è «knowledge based on unchangeable difference, a knowledge truly of the gulf that lies between the two beings nearest each other». Il parallelismo tra i due autori aiuta a chiarire il significato attribuito al pittore siciliano, quale emblema della chiarezza, della separazione, così come suggerito dai colori netti e puri delle opere («Luminosi e freddi come diamante tutti»). Si veda D. H. Lawrence, (2004).

³⁸ Sciascia (1986), pp. 21-22.

³⁹ A proposito della Sicilia come 'antecedente' storico e psicologico delle dinamiche italiane, è utile riportare quanto viene detto sull'indole dei siciliani rispetto alla storia e alla loro «capacità di rendere le cose nuove strumenti di regole antiche. Queste operazioni di strumentalizzazione, di assimilazione, richiedono più energia di quanta ne richiederebbe la concreta realizzazione del nuovo: ma appunto abbiamo parlato, con Lampedusa, di una specie di follia», in Sciascia (1982).

Alla luce di quanto esposto finora è lecito ipotizzare che *1912+1* rappresenti una parentesi riflessiva, in cui la veste ludica e apparentemente 'svagata' è il mezzo per un'esegesi della vita politica nazionale e per la sua feroce messa sotto accusa, cui seguirà *Porte aperte* (1987): ancora una volta un romanzo giudiziario, in cui però il peso della Storia interroga la coscienza civile fuori dall'ammiccamento ironico, così come accadeva con *La strega e il capitano*.

Lucia Faienza
Università degli Studi dell'Aquila
lucia.faienza@univaq.it

Riferimenti bibliografici

Sciascia (1986)

Leonardo Sciascia, *1912+1*, Milano, Adelphi, 1986.

Ginzburg, Poni (1979)

Carlo Ginzburg, Carlo Poni, «Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico», in «Quaderni storici», Vol. 14, No. 40 (1), gennaio/aprile 1979.

Grendi (1977)

Edoardo Grendi, «Micro-analisi e storia sociale», in «Quaderni storici», Vol. 12, No. 35 (2), maggio/agosto 1977.

Ginzburg (2006)

Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Maiolani (2019) Michele Maiolani, «Le “narrazioni documentarie” in Sciascia e la “microstoria” di Ginzburg», in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, Atti del Convegno Internazionale Palermo 18-19 novembre 2019, pp. 149-160.

Sciascia (1985)

Leonardo Sciascia, *La strega e il capitano*, 1 ed.1985, Adelphi, Milano, 1999.

Benvenuti (2013) Giuliana Benvenuti, *Microfisica della memoria*, Bononia University Press, 2013, p. 168.

Collurra (1996)

Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra*, Milano, La nave di Teseo, 1996.

Bachtin (1968)

Michail Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968.

Palumbo Mosca (2020)

Raffaello Palumbo Mosca, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, Roma, Inschibboleth, 2020, pp. 15-48.

Faienza (2020)

Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa di non-fiction*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 47-79.

Pietropaoli (1986)

Antonio Pietropaoli, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1986.

Sgroi (2019)

Alfredo Sgroi, «L'impostura e la Storia. Sciascia dalle parti di Manzoni», in «Italogramma», vol. 17, 2019.

Calvino (1980) Italo Calvino, «La sfida al labirinto», in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1980.

Pupo (2014)

Ivan Pupo, «Il tempo lungo delle transazioni. Per una lettura 'trasversale' di 1912+1», in «TodoModo», n. IV, 2014, pp. 63-74.

Mariuz (2004)

Adriano Mariuz, *La commedia sociale. Pulcinella*, in *Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzanico*, Venezia, 2004, p. 25.

Tomasi di Lampedusa (1959)

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1959.

Ricorda (1977)

Ricciarda Ricorda, «Sciascia ovvero la retorica della citazione», in «Studi Novecenteschi», vol. 6, n. 16, marzo 1977, pp. 59-93.

Zuliani (2019)

Stefania Zuliani, *Conversazioni con l'arte. Qualche nota sugli scritti critici di Sciascia*, in «Il Giannone», vol. 29-34, 2019, p. 233.

Ambroise (1989)

Leonardo Sciascia, «L'ordine delle somiglianze», in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 988.

Steele (2004)

David Herbert Lawrence, *Psychoanalysis and the Unconscious*, in B. Steele, *The Works of D.H. Lawrence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Sciascia (1982)

Leonardo Sciascia, *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1982.

This study examines '1912+1', a remarkable Sciascia's novel although it is not his best-known literary work. The novel combines the technique of "analytical crime novel" and historical investigation with the process of literary truth researching. '1912+1' was published in 1986, the same year of 'La strega e il capitano', and both novels seem to share an identical aim: the investigation about a past criminal episode by which the author tries to dig out the real historical truth. However, historical research it is not the main goal of Sciascia, and he prefers to develop his narration by digressions, as the writing was a "walk through the past". This choice of methodology drives the detection more towards the interpretation of the context rather than the fact checking. From these considerations starts the "noisy intertextuality" of the novel: the judiciary process will be read basically through the texts and the authors that characterizes that historical period where the events take place.

Parole-chiave: Sciascia; 1912+1; microstoria, processo; intertestualità