



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Il romanzo-inchiesta di Leonardo Sciascia:  
realtà, finzione, forme*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureando  
Tancredi Castelli  
n° matr.1242039

Anno Accademico 2022 / 2023



# INDICE

INTRODUZIONE	5
1 STRUMENTI DI LAVORO	9
1.1 Finzione	9
1.2 Genere	20
1.3 Romanzo	28
1.4 Inchiesta	37
1.5 <i>Storia della colonna infame</i>	47
2 <i>MORTE DELL'INQUISITORE</i>	61
2.1 Il contesto letterario	63
2.2 Invito all'opera	69
2.3 Sperimentazione	72
2.4 Le forme del romanzo-inchiesta	76
2.5 Al di là della storia	99
3 <i>LA SCOMPARSA DI MAJORANA</i>	105
3.1 Il contesto letterario	105
3.2 Invito all'opera	110
3.3 Un modello consolidato	111
4 <i>L'AFFAIRE MORO</i>	153
4.1 Il contesto letterario	153
4.2 Invito all'opera	157
4.3 Continuità	163
4.4 Funzioni	186
BIBLIOGRAFIA	201



# Introduzione

*Morte dell'inquisitore, La scomparsa di Majorana e L'affaire Moro* sono tre opere molto simili fra loro. In tutti e tre i casi Sciascia struttura la narrazione attraverso un'inchiesta la cui materia d'indagine è ricavata da documentazione storica e reale. La dialettica tra la dimensione narrativa e il materiale extratestuale in questi testi ha originato, nella ricezione, un problema di definizione della forma, una proliferazione di categorie generiche e un'accoglienza piuttosto controversa. Per superare l'*impasse*, si è tentato di mettere a punto uno strumento ermeneutico capace di valorizzare l'ibridazione tra la realtà e la letteratura implicita nelle tre opere: il romanzo-inchiesta, inteso come *componimento misto di realtà e finzione*.

Il riadattamento della nota formula manzoniana è risultato utile per descrivere e storicizzare la natura del genere letterario di appartenenza dei testi sciasciani, che a prima vista si caratterizzano per l'inclusione di materiale documentario all'interno di una struttura investigativa. Quest'ultima si distingue da quella del romanzo poliziesco tradizionalmente inteso, poiché, nel caso degli scritti in questione, l'invenzione propriamente detta è inevitabilmente ridotta al minimo. Inoltre, l'attenzione di Sciascia è rivolta non tanto alla tragedia in sé (la morte di Moro o la scomparsa di Majorana), quanto alle sue rappresentazioni, con l'intento di saggiarne il quoziente di verità e la tenuta etica.

Nel primo capitolo si è tentato di mettere a fuoco le questioni preliminari alla comprensione delle opere e di verificare la praticabilità degli strumenti critici a disposizione. Il primo concetto incontrato è quello di finzione. Per affrontarlo si è fatto riferimento agli studi recenti relativi alla non-fiction<sup>1</sup>; tuttavia, dal momento che questo approccio teorico prevede necessariamente vari gradi di generalizzazione, si è deciso di adottare una prospettiva diversa e maggiormente funzionale alla valorizzazione dei testi. Ultimata, la ricognizione dei principali studi sulla finzione<sup>2</sup>, si è cercato di ipotizzare una

---

<sup>1</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, 2014, Bologna; M. Mongelli, *Il reale in Finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015.

<sup>2</sup> G. Genette, *Fiction e Diction*, Cornell University Press, 1993, London; D. Cohn, *Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978, Princeton; C. Segre, *Finzione*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino; R. Castellana (a cura di), *Fiction*

soluzione non essenzialistica al problema: rinvenendo cioè nei testi degli «indizi di finzionalità»<sup>3</sup>, relativi e non assoluti, in quanto storicamente determinati.

Nel paragrafo successivo si è affrontato il problema del genere. Dopo aver considerato le riflessioni di Claude Guillen<sup>4</sup>, di Franco Brioschi e di Costanzo Di Girolamo<sup>5</sup>, si sono confrontate alcune questioni generiche contemporanee, in specie le questioni di teoria del romanzo, al progetto dello scrittore siciliano. Attraverso la recente monografia di Mazzoni, *Teoria del romanzo*<sup>6</sup>, in particolare, si è tentato di individuare alcuni principi formali e ideologici affini alla scelta di Sciascia e di identificare un possibile modello di riferimento. Dopo aver riflettuto sul modo in cui l'autore recepisce e rielabora le strutture del romanzo poliziesco, si è individuato nella tradizione italiana un precedente formale illustre: la *Storia della colonna infame*. Per lo studio del testo manzoniano, si è fatto uso del saggio di Renzo Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*<sup>7</sup> e degli studi più recenti di Luigi Weber<sup>8</sup>. Sulla base delle analogie e delle differenze tra i due scrittori si è avanzata l'ipotesi interpretativa fondamentale: Sciascia recupera il modello manzoniano, rielaborandolo e adattandolo a un nuovo contesto sociale, gnoseologico e politico, quello dell'Italia a lui contemporanea, al fine di ritrovare un rapporto tra la letteratura e una realtà sempre più sfuggente.

Ciascuno dei capitoli successivi è dedicato all'analisi di una delle tre opere presentate. In quest'operazione ci si è serviti soprattutto dei contributi di Claude Ambroise<sup>9</sup> e di Massimo Onofri<sup>10</sup>. L'obiettivo consiste nel mettere alla prova l'ipotesi del romanzo-inchiesta sia da un punto di vista formale, sia da un punto di vista ermeneutico.

Il secondo capitolo, quindi, ha come oggetto *Morte dell'inquisitore*. Allo studio del testo è stata premessa una ricostruzione sintetica delle precedenti pubblicazioni di Sciascia, utile soprattutto a considerare le riflessioni letterarie affrontate nel *Consiglio d'Egitto*. Si è ipotizzato che l'opera dedicata a fra Diego sia la prima configurazione

---

*e non Fiction. Storia, teoria e forme*, Carocci, 2021, Roma.

<sup>3</sup> R. Castellana, *Che cos'è la fiction*, in *Fiction e non Fiction. Storia, teoria e forme*, Id. (a cura di), Carocci, 2021, Roma, p. 33.

<sup>4</sup> C. Guillen, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Mulino, 2008, Bologna.

<sup>5</sup> F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano.

<sup>6</sup> G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna.

<sup>7</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, Italianistica, I, 1972.

<sup>8</sup> L. Weber, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi Editore, 2013, Ravenna.

<sup>9</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano.

<sup>10</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inshibboleth, 2021, Roma.

sperimentale del romanzo-inchiesta. La novità della forma ha richiesto la produzione di una serie di categorie attraverso cui poterne analizzare le componenti finzionali e narrative; alcune sono state ricavate dallo studio di Mazzoni, altre dal modello offerto da Renzo Negri e altre ancora sono originali e relative alle specificità del “genere”: *inchiesta* (struttura narrativa), *citazioni*, *personaggi*, *narratore*, *narrazione* (e figuralità). Attraverso la lettura del testo è stata messa alla prova l’efficacia dell’ipotesi formale e, infine, date le somiglianze con il «paradigma indiziario»<sup>11</sup> elaborato da Carlo Ginzburg, si è svolta una breve analisi comparata tra lo scrittore e lo storico, tra *Morte dell’inquisitore* e *Il formaggio e i vermi*. Questa parentesi ha permesso un ulteriore approfondimento sulla natura letteraria dell’operazione sciasciana.

Nel terzo capitolo, le precedenti categorie sono state applicate a *La scomparsa di Majorana*. Tra le pubblicazioni dei due testi sono trascorsi diversi anni e, nonostante le manifeste continuità, si è cercato di dimostrare che gli esiti formali del romanzo-inchiesta, in quest’opera, si siano sviluppati giungendo a una maggiore maturità. Concretamente aumentano le sezioni narrative, il montaggio tra il racconto e il registro saggistico evolve, il narratore si fa più presente e, in particolar modo, si intensifica l’uso letterario delle citazioni<sup>12</sup>. Tale sviluppo è determinato dalle più recenti riflessioni di Sciascia sulla letteratura, che, a partire dagli *Atti relativi alla morte di Raymond Russel*, inizia a essere concepita come «la più assoluta forma che la verità possa assumere»<sup>13</sup>. L’evoluzione formale riflette quindi una maggiore consapevolezza delle potenzialità della parola letteraria, la cui logica è messa in competizione con quella razionale della realtà e della storia; nella *Scomparsa di Majorana*, infatti, Sciascia sistematizza l’uso del «principio figurativo»<sup>14</sup>, proprio della letteratura, come elemento privilegiato di comprensione del mondo.

Il quarto e ultimo capitolo comprende lo studio dell’*Affaire Moro*. È un’opera difficile da affrontare sia per la densità del ragionamento, sia per la ricezione avuta. L’edizione del testo è stata accolta in maniera contraddittoria; infatti, data la vicinanza cronologica tra la riflessione di Sciascia e la morte di Moro, gran parte della critica ha preferito darne

---

<sup>11</sup> I. Pupo, *Narrare l’Inquisizione: Appunti sul «paradigma indiziario» in Ginzburg e in Sciascia*, in «Spunti e Ricerche», XXVI.

<sup>12</sup> R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi Novecenteschi», Vol. 6, XVI, marzo 1977, pp. 59-93.

<sup>13</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, p. 236.

<sup>14</sup> A. Piras, *Oltre la cronaca, «l’Affaire Moro» tra storia e letteratura*, Todomodo, II, 2012, p. 220

un'interpretazione politica, piuttosto che letteraria. Quest'accoglienza, spesso riduttiva, si è accompagnata a un'etichetta di genere, il *pamphlet*, la quale, benché non sia scorretta *a priori*, limita la comprensione del senso dell'opera. Si è quindi utilizzato lo strumento del romanzo-inchiesta per proporre una lettura alternativa del testo, capace di valorizzarne la complessità. Dopo una sezione funzionale a segnalare le continuità con le opere precedenti, l'ultimo paragrafo è dedicato a un'analisi qualitativamente diversa sulle citazioni. Tale studio è finalizzato alla comprensione della funzione svolta nel romanzo da tre autori citati: Pasolini, Borges e Manzoni. Si è tentato di dimostrare la presenza di una tensione non risolta tra le diverse polarità rappresentate, in particolare, da Borges e Manzoni, le quali riflettono la dialettica tra la letteratura e il mondo intrinseca al romanzo-inchiesta.

In conclusione, l'autore ha recuperato dalla tradizione una forma capace di affrontare un contesto storico e sociale sempre più complesso e meno intellegibile, pur non sacrificando i privilegi ermeneutici della finzione letteraria. Questa componente finzionale del romanzo-inchiesta reagisce con le rappresentazioni del mondo, problematizzandone la linearità, e permette il recupero di una possibile verità. Tuttavia, i romanzi di Sciascia non sono riducibili a un esercizio letterario autoreferenziale, poiché l'inserimento dei materiali extratestuali e la funzione manzoniana sedimentata nella forma costituiscono un vincolo non negoziabile con la realtà. Perciò, la verità emersa da queste inchieste ha un valore pratico e acquista senso solamente nella dialettica tra la letteratura e il mondo. Il romanzo-inchiesta rappresenta qualcosa di nuovo all'interno del panorama letterario italiano e costituisce un vettore privilegiato per comprendere la funzione e il senso, anche politico, che Sciascia affida alla letteratura: abitare responsabilmente il mondo.



# Capitolo I

## Strumenti di lavoro

### 1.1 Finzione

Caratteristica storica di Sciascia scrittore è la ricezione non pacificata e spesso polemica che ha accompagnato molte sue pubblicazioni<sup>15</sup>. A questo proposito, le controversie più evidenti riguardano una serie di testi il cui statuto letterario, di difficile identificazione, ha messo in crisi il pubblico (colto) degli anni Sessanta e Settanta. Sono i romanzi-inchiesta *Morte dell'inquisitore*, *La scomparsa di Majorana*, *L'affaire Moro*. La particolare ambiguità di queste pubblicazioni, che ibridano documentazione reale, cronaca, modi narrativi, forme saggistiche, elementi storici e, più in generale, la realtà e la finzione, ha provocato grande confusione tra i recensori contemporanei e gli studiosi critici. Tale mescolanza, infatti, ha dato il via a una significativa proliferazione di categorie attraverso le quali si è provato a sciogliere l'enigma del testo: «saggio raccontato»<sup>16</sup>, «saggio storico»<sup>17</sup>, «pamphlet»<sup>18</sup>, testi «tra cronaca e storia»<sup>19</sup>, «saggio», «romanzo-saggio»<sup>20</sup>, «romanzo storico»<sup>21</sup>, «romanzo-inchiesta»<sup>22</sup>, etc.. Questo elenco minimo e parziale conferma l'ipotesi di una ricezione confusa, ma fa anche riflettere sull'uso di tali strumenti; parlare di saggio, romanzo, opera storiografica o *pamphlet*

---

<sup>15</sup> A scopo esemplificativo, Antonio Motta dedica un'intera sezione del volume *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità* alla ricezione molto discussa del *Contesto* (A. Motta (a cura di), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaíta, 1985, Manduria). In particolar modo segnaliamo questo commento di Walter Pedullà comparso su «Avanti!» il 2 gennaio 1972: «accetti perciò, Vossia, in cambio questa ultima citazione a mo' di giudizio complessivo sul *Contesto*: "Il Suo libro ha qualcosa di buono e qualcosa di nuovo. Il buono non è suo e il nuovo non è buono"». W. Pedullà, *Sciascia illustra non illumina*, ivi, p. 395.

<sup>16</sup> F. Gioviale, *Sciascia*, Liscani e Giunti, 1993, Teramo.

<sup>17</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> A. Di Grado, *Leonardo Sciascia*, Pungitopo, 1986, Marina di Patti.

<sup>20</sup> L. Cattanei, *Leonardo Sciascia*, Le Monnier, 1980, Firenze.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> S. B. Elían, *Candido e il Leviatano, vita e opere di Leonardo Sciascia*, La scuola di Pitagora, 2009, Napoli.

significa dare più o meno peso a un preciso aspetto della lettura. Pertanto, è opportuno ragionare, per quanto possibile, su di essi.

Tale incertezza coinvolge un altro fenomeno. Infatti, trattando di avvenimenti realmente accaduti<sup>23</sup>, ricostruiti a partire da documenti e materiale d'archivio, e adottando forme e modi letterari, i testi sono stati criticati e accusati di raccontare falsità, di essere inautentici, di essere *solamente letteratura*<sup>24</sup>. Al di là del sapore anedddotico, l'attenzione rivolta alla ricezione mostra la presenza di un problema di comprensione e ciò non riguarda tanto il testo e il suo contenuto, quanto la forma che esso adotta e la sua particolare ambiguità di statuto. Bisogna allora chiedersi da dove nasca questa difficoltà, quale sia il nocciolo della questione, e, come è già stato anticipato, la risposta sembra risiedere nel rapporto tra realtà e finzione.

Negli ultimi anni sono uscite molte pubblicazioni, accademiche e non, che hanno provato ad affrontare il problema presentato da Sciascia. Tuttavia, il contatto tra le ricerche e i testi è stato, il più delle volte, strumentale, dal momento che le opere sono state assorbite da una riflessione molto più ampia e generale legata al rapporto tra fiction e non-fiction<sup>25</sup>. Per introdurre il concetto riportiamo una definizione di Raffaele Donnarumma, che, tuttavia, pure all'autore sembra andare stretta:

---

<sup>23</sup> *Morte dell'inquisitore* racconta l'inchiesta d'archivio svolta dal narratore sulla morte di fra Diego La Matina, compaesano di Sciascia, arso al rogo dall'inquisizione nel XVII secolo; egli era stato giudicato prima eretico e poi parricida in seguito all'uccisione dell'inquisitore Juan Lopez de Cisneros. *La scomparsa di Majorana* analizza la misteriosa scomparsa del geniale fisico Ettore Majorana, del cui presunto suicidio tutt'ora, non si può essere certi; a partire dallo studio della sua corrispondenza, Sciascia ne ipotizza una fuga in convento per allontanarsi dal mondo. *L'affaire Moro* tratta invece del sequestro dell'allora leader della Democrazia Cristiana Aldo Moro e delle indagini a esso collegate a partire dalle notizie di cronaca e dalle lettere scritte dal prigioniero all'interno della «prigione del popolo».

<sup>24</sup> Per quanto riguarda *La scomparsa di Majorana* possiamo citare il dibattito nato dalle forti critiche di Amaldi verso la ricostruzione di Sciascia (E. Amaldi, *L'atomica non l'ha scoperta lui*, in «L'Espresso», 5 ottobre 1975) e ben analizzate da Giovanni Falaschi e Piergiorgio Pelfer (G. Falaschi, P. Pelfer, *La scomparsa di Majorana*, «Il Ponte», 30 giugno 1976, pp. 712-718, ora in A. Motta, *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaia, 1985, Manduria, pp. 327-333). Il caso dell'*Affaire Moro* è simile, ma il dibattito è stato maggiore e tutt'ora aperto, poiché la vicenda in questione era di scottante attualità. Ricordiamo, in particolar modo, la polemica tra Sciascia e Eugenio Scalfari, della quale lo stesso scrittore si è occupato in *Nero su Nero*: «Si tratta, oggi, semplicemente di amare o di non amare la verità. E Scalfari lo sa bene che la questione sta in questi termini; lo sa tanto bene che a un certo punto sente il bisogno di ricorrere a una specie di canone estetico per mettere le mani avanti e destabilizzare [...] quel tanto di verità che c'è nella mia rappresentazione del caso Moro. Espressioni come “il mistero dell'arte”, “trasformazione e ricreazione della realtà”, “commuovere la fantasia e il sentimento morale”, da lui usate nei miei riguardi [...], debbo confessare che mi allarmano e mi preoccupano». <sup>24</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, p. 225.

<sup>25</sup> Si è deciso di utilizzare la forma grafica “non-fiction” per trattare della non finzionalità all'interno

In molti casi, di fatto, la categoria di fiction oggi copre e sostituisce, con ambiguità e incertezze, lo spazio che un tempo era occupato dalla nozione di letteratura: sarebbe cioè fiction quel discorso, narrativo o non narrativo, che dispone i suoi materiali, tratti dalla realtà storica verificabile o inventati, secondo forme riconoscibili come artificiali o generi codificati. Non fiction sarebbe invece quanto sta fuori dalla letteratura: il giornalismo la cronaca, il reportage, il saggio, il pronunciamento politico, e in genere qualunque discorso faccia riferimento a una disciplina riconosciuta come autonoma, dalla filosofia alle scienze naturali ed esatte, dall'economia alla politica, dalla sociologia alla critica e alla teoria letteraria.<sup>26</sup>

La non-fiction evidentemente è la negazione di qualcosa che si ritiene essere fiction, la quale, nel senso comune, equivarrebbe alla letteratura. Concretamente tale distinzione non regge: un'opera letteraria può essere non finzionale. Marco Mongelli distingue quindi la non-fiction generale e la non-fiction romanzesca:

La non-fiction in generale racchiude ogni testo che non sia finzionale nel senso – comune e intuitivo – di “rappresentazione che ritrae un mondo o un universo immaginario o inventato”, e quindi inchieste sociali, opere storiche, filosofiche, ecc.; il romanzo di non-fiction (non-fiction *novel*), invece, designa un tipo di racconto che si basa su fatti realmente avvenuti dipingendo personaggi storici ed esistenti, ma che si serve di conversazioni inventate e delle tecniche dello storytelling tipiche della fiction pura<sup>27</sup>

Anche Donnarumma è consapevole di questo cortocircuito; interrogandosi sulle possibilità di esistenza di un discorso privo di forma, privo di regole, strutture, convenzioni, integra la precedente definizione e ne amplia la prospettiva: «la distinzione tra fiction e non fiction non fa appello alla verità, all'universale, al possibile, ma alla realtà per come si è data empiricamente. Sarebbe dunque fiction il discorso d'invenzione, non fiction il discorso che rende conto delle cose come sono andate in un qui e ora determinato»<sup>28</sup>.

A definire un testo di non-fiction non sarebbe esclusivamente la presenza di fatti realmente accaduti, ma, più in generale, un preciso uso della materia storica o attuale, formalizzata attraverso le tecniche proprie della letteratura e della finzione *tout court*.

---

di questo filone di studi o in dipendenza da esso; in altre circostanze, verrà utilizzata la forma “non fiction” intesa in senso generale.

<sup>26</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, 2014, Bologna, p.69.

<sup>27</sup> M. Mongelli, *Il reale in Finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, p. 167.

<sup>28</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, 2014, Bologna, p. 173.

Questo particolare atteggiamento letterario ed etico verso il reale, secondo Donnarumma, è una specifica reazione all'*isolamento del testo* proprio di una letteratura postmodernista; letteratura, che, chiusa nell'universo testuale e in linea con gli esempi di Richard Rorty<sup>29</sup> e Gianni Vattimo<sup>30</sup>, liquida la verità come qualcosa di irraggiungibile, di impossibile, di falso. A suo parere la non-fiction sarebbe il sintomo di un preciso periodo storico-culturale, l'Ipermodernità, caratterizzato da una produzione incentrata sul recupero della realtà e della sua verità. Dunque, si è parlato di «ritorno alla realtà»<sup>31</sup>: una postura che rinuncia all'invenzione pura, ma non alla finzione, poiché riconosce nella letteratura un tasso di fiction obbligato e ineludibile<sup>32</sup>. Della stessa idea, ovvero, che la non-fiction guardi al reale, pur mantenendo le proprie strutture finzionali, e quindi sia uno strumento letterario a tutti gli effetti, è Mongelli:

Non credo che la sfida della non-fiction sia “preservare il reale” [...], perché ogni realtà è già e sempre una configurazione particolare dettata, tra le altre cose, anche dallo sguardo di chi la osserva. La realtà va dunque interrogata e manipolata attraverso la fiction per sovvertire le strategie in cui si enuncia e non per difendere, o conservare, una presunta autenticità. Gli artifici della non-fiction non preservano il reale, ma al contrario offrono uno strumento al dispositivo letterario per decostruirlo.<sup>33</sup>

Sulla base di queste riflessioni si può abbozzare una possibile definizione di non-fiction: è una scrittura a bassa finzionalità<sup>34</sup>, che tende a escludere l'invenzione, avente come oggetto di rappresentazione la realtà, alla quale riconosce un valore proprio, se non testimoniale, almeno etico.

Donnarumma e Mongelli partono da presupposti simili e arrivano a conclusioni simili, eppure non concordano sulla collocazione di Sciascia nello scenario letterario recente. Il

---

<sup>29</sup> P. Engel e R. Rorty, *A cosa serve la verità*, il Mulino, 2007, Bologna, p. 54: «se un discorso ha la facoltà di rappresentare il mondo, allora tutti i discorsi hanno questa facoltà».

<sup>30</sup> G. Vattimo, *Addio alla verità*, Meltemi, Roma, 2009, p. 16: «l'addio alla verità è l'inizio, e la base stessa, della democrazia».

<sup>31</sup> Aa. Vv., *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani (a cura di), in «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, pp. 7-93.

<sup>32</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, 2014, Bologna, p. 200.

<sup>33</sup> M. Mongelli, *Il reale in Finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015) p. 178.

<sup>34</sup> C. Tirinanzi De Medici, *Sciascia e le strutture narrative contemporanee*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, p. 4.

primo lo pone a tutti gli effetti nel postmodernismo, concentrandosi soprattutto sull'evento di sospensione del senso che chiude i testi dello scrittore. Il secondo, invece, riconosce Sciascia all'interno di una continuità storica<sup>35</sup> assieme ad autori precedenti, come Truman Capote, per lui iniziatore di questa commistione letteraria e giornalistica, e successivi, come Roberto Saviano e Walter Siti, che Donnarumma colloca nella temperie ipermodernista. La periodizzazione del contemporaneo, da una parte, e il tentativo di identificare la tradizione di una nuova letteratura, dall'altra, non sono certo operazioni semplici e implicano vari spettri di generalizzazione; pertanto, in questo contesto, si è deciso di evitare la scelta tra l'una o l'altra interpretazione, per proporre un approccio critico capace di valorizzare a pieno i testi dello scrittore siciliano, senza considerarli elementi di una formula generale. Abbiamo quindi deciso di mettere tra parentesi le riflessioni più recenti sulla non-fiction (e le sue categorie: autofiction, metafiction, biofiction) e partire semplicemente dal concetto di finzione.

Punto di partenza sicuro è l'analisi etimologica del termine: il latino *finigo* porta con sé «i valori di “plasmare, foggare” e di “immaginare, raffigurarsi, supporre” (cioè “foggiare con la fantasia”)), i quali, già a livello di significato latino, «possono trascolorare sino a “dire falsamente”, cioè sino al concetto di “menzogna”: concetto più sensibile nell'aggettivo *fictus*, non solo “immaginario”, ma anche “finto, falso”»<sup>36</sup>. Segre mostra con chiarezza un problema presente nel nostro linguaggio e che conserva radici storiche molto antiche: la duplicità del concetto di finzione. Quest'originaria ambiguità, durante l'evoluzione della lingua, sembra essersi alterata in modo tale che, in sede di significato, se ne privilegi un unico aspetto; dalla dualità di partenza si giunge a un effettivo dualismo, ben evidente nel rapporto tra l'italiano “finzione” e l'inglese “fiction”. Infatti, nel vocabolario dei parlanti italiani, è un termine che ha assunto un valore negativo, legato al concetto di menzogna e di falso; e questa è anche la motivazione che ha spinto alcuni teorici a utilizzare il corrispettivo anglofono:

D'ora in poi, il termine “finzione” sarà usato nel significato di fiction, [...] non solo perché nell'idea di fiction è implicita quella di narrazione, ma anche perché in

---

<sup>35</sup> Mongelli per cercare di definire l'insieme di questi testi parla di *faction*: «il processo di finzializzazione del reale produce nei casi più riusciti dei testi che, non perdendo le caratteristiche peculiari della fiction e della non-fiction, si configurano come degli oggetti singolarmente costruiti a cui possiamo dare il nome di faction». M. Mongelli, *Il reale in Finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, p. 166.

<sup>36</sup> C. Segre, *Finzione*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino, p. 208.

italiano il verbo “fingere” serba il ricordo del suo etimo latino, che letteralmente significa “plasmare, dare forma” [...] e in senso figurato quello di “dire il falso”: sulla finzione incombe dunque il sospetto della menzogna, mentre il termine inglese *fiction* non è necessariamente associato a questa idea.<sup>37</sup>

Nell’italiano corrente è indubbia la sua valenza negativa, la quale, invece, non sembra connotare il corrispettivo inglese. Ciò accade perché “fiction” si pone al polo opposto, quello della creazione. Eppure anch’esso non è un termine neutro, dal momento che porta con sé una precisa visione dell’oggetto finzionale. Sempre Segre riporta la voce «fiction» direttamente dall’ *Oxford English Dictionary*: «Il tipo di letteratura che si occupa di narrare avvenimenti immaginari e di ritrarre personaggi immaginari; composizione immaginaria. Oggi, di solito, romanzi e racconti in prosa collettivamente; la composizione di opere di questo tipo»<sup>38</sup>. È una definizione che riprende il significato latino divenuto marginale nella nostra lingua, ma allo stesso tempo lo potenzia verso una direzione precisa, quella dell’immaginario, dell’inventato. Tale connotazione si mantiene stabile nel corso del tempo e si trova all’interno di studi contemporanei, sebbene in parte ne venga mitigata la sua esclusività letteraria<sup>39</sup>.

Di questa ambiguità presente nei termini di *factio*, finzione e *fiction* anche Donnarumma si dimostra consapevole e amplia quanto detto da Segre nella sua etimologia:

*Fictio* rimanda a un’operazione pratica, analogamente al modo in cui *poiesis* viene da *poiein*: la *fiction* è in primo luogo qualcosa che è fatto con le mani e dalla mente [...]; e a ragione, in questo senso, Dorrit Chon traduce il verbo direttamente con “to make or to form”. In questa accezione, la *fictio* produce piuttosto che riprodurre: se *fictio* indica il vasellame di terracotta, siamo in un ambito in cui gli oggetti valgono anzitutto per sé e per la loro funzione, non perché debbano necessariamente rifare altre entità.<sup>40</sup>

All’interno del capitolo, Donnarumma sta trattando della duplicità implicita nel termine. Se, da un lato, la *fictio* è immediatamente riconosciuta come riproduzione illusoria e, in

---

<sup>37</sup> R. Castellana, *Introduzione*, in *Fiction e non Fiction. Storia, teoria e forme*, Id. (a cura di), Carocci, 2021, Roma, p. 11.

<sup>38</sup> C. Segre, *Finzione*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino, p. 209.

<sup>39</sup> La *fiction* sarebbe «representation portraying an imaginary/invented universe or word». J-M. Schaeffer, *Fictional vs. factual narration*, in P. Huhn, *Handbook of Narratology*, De Gruyter, Berlino-New York, 2009, p. 100.

<sup>40</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, 2014, Bologna, pp. 166-67.

questa accezione, consolida il proprio significato, dall'altro, la finzione è soprattutto un'operazione pratica: essa non è necessariamente il riflesso di altro, ma prevede la produzione di qualcosa di nuovo. Una possibile lettura di questa intuizione può portare al riconoscimento della validità dell'accezione *più inglese* del termine, ma, a mio parere, è più significativo porre l'accento sull'idea di creazione pratica, piuttosto che concentrarsi su un dualismo esclusivo tra la realtà e l'invenzione. Infatti, la finzione, intesa come creazione, è un'operazione compiuta nella realtà (pur in maniera indiretta<sup>41</sup>) e intrattiene con essa un rapporto di dialettica piuttosto che di opposizione.

Questa prospettiva sembra poter ricucire quello strappo avvenuto durante i secoli nel significato del termine e ci permette di superare velocemente una serie di questioni piuttosto astratte come quella della sua definizione oggettiva. Questo campo di studi è stato molto praticato e si è sviluppato soprattutto in due direzioni, quella della teoria letteraria e quella della filosofia del linguaggio<sup>42</sup>. La particolarità più importante di questi ultimi studi è il presupposto su cui poggiano e che può essere riassunto in una formula molto chiara e sintetica di Alberto Voltolini, al cui saggio si rimanda per informazioni o approfondimenti sulla questione:

Da un frammento di linguaggio che si comprende in quanto parlanti di quel linguaggio non si può capire se quel frammento costituisca o meno un testo di finzione. [...] La finzione certo non è una faccenda di sintassi, [...] non ci sono *indicatori sintattici* di finzione, elementi grammaticali di una lingua che permettono di individuare che un testo è un testo di finzione.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> L. Neri, *Gli atti linguistici della finzione, Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gerard Genette*, S. Ballerio, F. Pennacchio (a cura di), Ledizioni, 2020, p. 152: «la differenza tra l'enunciato di finzione e gli enunciati ordinari (o gli enunciati fattuali) sta nel carattere immaginario dell'evento, evento che l'autore non può provocare nella realtà (non c'è una bambina che vive davvero al limitare della foresta), ma che può provocare nella mente del destinatario e, scrive Genette, "ciò è dopotutto un evento a pieno titolo"».

<sup>42</sup> Propria di questo ultimo ambito è la tendenza a ricercare le caratteristiche intrinseche alla finzione non tanto nel testo e nelle sue proprietà oggettive, ma nell'autore dell'atto linguistico in questione o nel contesto in cui esso è prodotto e calato (J. Searle, *The Logical status of Fictional Discourse*, in *New Literary History*, VI, 1975, pp. 319-32: «There is no textual propriety, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of fiction»). Un esempio molto evidente è la *teoria illocutoria della finzione* proposta da G. Currie (G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990) che individua la caratteristica alla base della finzione nell'intenzione finzionale (*fictive intention*) di colui o coloro che proferiscono l'atto.

<sup>43</sup> A. Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Laterza, 2010, Roma-Bari, p. 4.

Dal punto di vista della teoria letteraria e della narratologia, la scommessa è un'altra: la finzione sta nel testo, nell'atto linguistico, nel romanzo, e non altrove. Tuttavia, nonostante i tentativi di definire cosa la finzione sia e quali siano le sue caratteristiche, non sembra possibile recuperare una definizione oggettiva che distingua nettamente la fiction dalla non fiction. In *Finzione e dizione* Genette ha prodotto uno schema nel quale ha distinto gli elementi che rendono immediatamente riconoscibile l'oggetto letterario indipendentemente dal contesto storico e culturale. Tra questi aspetti costitutivi c'è la finzione. Al termine del saggio, però, egli mette in discussione la rigidità della struttura, ammettendo che non sembra esistere la finzione pura separata dalla realtà<sup>44</sup>. Gli studi sul concetto di *transparent minds*, inaugurati da Dorrit Cohn e Kate Hamburger<sup>45</sup> e ripresi in Italia da Castellana, utilizzano un'altra interessante prospettiva:

Lo specifico della fiction [...] è la possibilità di rendere trasparente l'interiorità di un eroe epico o di un eroe romanzesco, permettendo al lettore di partecipare alla soggettività dei personaggi di finzione [...]. Al contrario, nei generi referenziali la possibilità di accesso diretto alla coscienza altrui [...] ci è del tutto preclusa.<sup>46</sup>

Sebbene l'accesso all'interiorità delle terze persone sia un fattore discriminante e oggettivo, non è sufficiente a rendere conto della finzione nel romanzo-inchiesta.

La teoria della letteratura non sembra in grado di recuperare una definizione di finzione applicabile a ogni contesto. I confini del fenomeno restano perciò incerti, labili, spesso indimostrabili: non sembrano esistere frontiere oggettive che dividano e rendano esclusivi il campo della realtà e quello della finzione, i quali piuttosto tendono a ibridarsi e contaminarsi in continuazione tanto nel discorso quotidiano, quanto in quello letterario. Tuttavia, questi studi sono utili per circoscrivere l'oggetto di ricerca: il testo letterario. Da questi primi paragrafi emerge l'idea che la finzione sia un'operazione di produzione attiva: la creazione di uno spazio o mondo finzionale. Essa si manifesta sempre attraverso il suo prodotto, ovvero, qualcosa di artificiale e non propriamente reale, ma esistente e

---

<sup>44</sup> G. Genette, *Fiction e Diction*, Cornell University Press, 1993, London, p. 82: «these reciprocal exchanges thus lead us to attenuate considerably the hypothesis that there is an a priori difference of narrative regime between fiction and nonfiction. [...] If we consider actual practices, we have to admit that there is no such thing as pure fiction and no such thing as history so rigorous that it abjures any "emplotting" and use of novelistic techniques [...]».

<sup>45</sup> K. Hamburger, *Logica della letteratura*, E. Caramelli (a cura di), Pendragon, 2015, Bologna, p. 106: «La finzione epica è l'unico luogo conoscitivo in cui l'io di una terza persona può essere presentato nella sua soggettività».

<sup>46</sup> R. Castellana, *Che cos'è la fiction*, in *Fiction e non Fiction. Storia, teoria e forme*, Id. (a cura di), Carocci, 2021, Roma, p. 23.



concreto. Il punto di partenza per capirne l'essenza è quindi lo studio del testo, nel quale è possibile trovare degli «indizi di finzionalità»<sup>47</sup> che orientano la nostra interpretazione del fenomeno. Queste spie non sono oggettive, ma hanno una natura parzialmente relativa: «solo il tempo potrà dire se e quanto a lungo gli indizi di finzionalità vigenti in una data epoca continueranno ad avere efficacia oppure saranno sostituiti da altri»<sup>48</sup>. La presenza di un oggetto finzionale presuppone un momento logicamente precedente, a partire dal quale si percepiscono, recepiscono, comprendono i vari eventi, discorsi e rappresentazioni della realtà. È questo un fattore contingente, poiché è ancorato a un determinato luogo e a una determinata epoca storica. Ci si trova in una prospettiva simile e complementare a quella adottata da Erich Auerbach in *Mimesis* per quanto riguarda il concetto di realismo: «non si tratta solo di realismo linguistico, ma di relazione esistenziale tra gli autori e la realtà del loro tempo: sicché il variare degli stili rappresenta, in un certo senso il variare della nozione stessa di realtà»<sup>49</sup>. Se da un lato, la nozione di realismo si orienta su un'idea storica di percezione della realtà, dall'altro, quella di finzionale si orienta su un'idea storica di percezione della finzione. In questo senso, la cognizione contingente di che cosa sia reale e cosa non lo sia è lo sfondo che indirizza la creazione e la ricezione della finzione che la parola produce.

È interessante notare come due testi precursori dell'odierna idea di romanzo, abbiano mostrato proprio questa dinamica: lo scarto tra la percezione medievale e premoderna della finzione. A partire dall'idea di romanzizzazione proposta da Bachtin in *Epos e Romanzo*, per la quale i vari generi letterari e discorsivi tendono a diventare parodia di se stessi con la nascita e l'egemonia del romanzo, Carlo Tirinanzi de Medici ha analizzato l'origine del *Don Chisciotte* e del *Pantagruelle*; si concentra sulla mescolanza di generi discorsivi preesistenti, la cronaca medievale e il romanzo cavalleresco, due tipologie di discorso in competizione fra loro per quanto riguarda lo statuto di veridicità che l'estetica medievale riconosceva loro<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> R. Castellana, *Che cos'è la fiction*, in *Fiction e non Fiction. Storia, teoria e forme*, Id. (a cura di), Carocci, 2021, Roma, p. 33.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> A. Roncaglia, *Saggio introduttivo*, in E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Volume I, Einaudi, 2016, p. 32.

<sup>50</sup> C. Tirinanzi De Medici, *Cronache, trattati, memorie. I generi discorsivi e lo sviluppo del romanzo*, Seminario di interpretazione testuale, 2 novembre 2022, Pisa.

L'impianto narrativo del *Pantagruelle* propone un'impostazione tipica della cronaca medievale finalizzata all'ottenimento della *fides*; infatti, mutua da essa forme, stili e retoriche su cui fondare l'attendibilità del testo. Tuttavia, la ripresa è parodica; i *topoi* tipici della cronaca, come a esempio la genealogia, l'esigenza del prologo, l'esplicitazione della fonte autorevole, la centralità del narratore-testimone, sono assorbiti e fatti risaltare allo scopo di metterli in discussione e in ridicolo<sup>51</sup>. L'operazione che sta compiendo l'autore è quindi una parodizzazione del modello storiografico medievale; esso fondava la propria autorevolezza e veridicità su precise scelte retoriche, pur trattando di eventi miracolosi, che oggi si direbbero, senza mezzi termini, fantastici. Rabelais chiama a processo un'intera tradizione storiografica, ma ciò è potuto avvenire perché in quel determinato periodo storico si riconosce la finzione che abita queste opere; il *Pantagruelle* è un sintomo di un mutamento generale che riguarda la percezione di realtà e finzione.

Simile è il caso di Cervantes. Se la ripresa parodica interessa, soprattutto, i romanzi cavallereschi, oggetto della parodia è anche un modo di narrare la storia propriamente medievale. Caso evidente di quest'operazione è la finzione del codice *Storia di don Chisciotte della Mancia scritta da Cid Hamet Ben-Engeli storico arabo*, fonte privilegiata del presunto autore-narratore<sup>52</sup>. Tuttavia, i capitoli più interessanti sono dedicati al dialogo tra il Chisciotte e il Canonico di Toledo, il quale, prima, critica i componimenti che non tengono conto delle norme della poetica aristotelica, poi, nega la veridicità delle gesta raccontate dai romanzi cavallereschi. Questo secondo aspetto emerge quando Don Chisciotte, prigioniero, si considera, in realtà, vittima di un incantamento ed espone questa tesi a uno dei suoi accompagnatori, il Canonico di Toledo, che lo accusa di essersi fatto troppo condizionare dalle cattive letture cavalleresche, mentre avrebbe potuto studiare la storia<sup>53</sup>; il protagonista sarebbe troppo influenzato da queste finzioni e

---

<sup>51</sup> Nella cronaca medievale il cronista è ritenuto fededegno, poiché egli si presenta come testimone oculare o, al limite molto prossimo, dei fatti narrati. Tuttavia, fin dal prologo del *Pantagruelle* è evidente che colui che sta scrivendo la cronaca non sia altri che un bugiardo; questa è l'apostrofe con cui ha inizio il prologo dell'opera: «Bevitori illustrissimi e voi, luetici insigni (perché a voi, non ad altri, sono dedicati i miei scritti) [...]». F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, Alberto Corticelli Editore, 1949, Milano, p. 7.

<sup>52</sup> M. Cervantes, *L'ingegnoso hidalgo Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. B. Gamba, Andrea Ubicini, Volume I, 1841, Milano, p. 77.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 544-46: «Io so dire di me, che leggendoli, quando considero che sono tutte bugie e frivolezze, mi danno qualche piacere; ma se richiamo alla mente quello che sono in realtà, butto contro alla muraglia il migliore libro ch'io mi abbia, e lo gitterei anche sul fuoco come ben meritevole di tanto castigo». Egli poi aggiunge che dovrebbe leggere la Storia o le Sacre Scritture: «Questa sì che sarà lettura degna del suo

menzogne da non distinguere il vero dal falso. Tuttavia, quest'argomentazione non è accettata dall'eroe che smonta l'accusa di pazzia attaccando il presupposto alla base del ragionamento avversario, l'essenziale falsità delle storie cavalleresche.

«La ragione di questo si è che lo accingersi a dimostrare a chicchessia che non furono al mondo Amadigi, né tutti gli altri cavalieri di ventura, dei quali vanno piene zeppe le storie, sarebbe lo stesso come voler provare che il sole non illumini, il gelo non agghiacci, né la terra ci sostenga: e di fatto, quale sottile ingegno può mai darsi quaggiù che giunga a persuadere altrui che non sia vero ciò che accadde nel tempo di Carlomagno alla infanta Floripa con Guy di Borgogna, e ciò che raccontasi di Fierabrase sul ponte di Mantible? Giuro a Dio che tutto questo è tanto vero, com'è chiaro giorno in quest'ora. Che s'ella spaccia ogni cosa come menzogna, sarà falso per la stessa ragione che sieno stati mai Ettore, Achille, la guerra di Troia, i dodici Paladini di Francia e il re Artù d'Inghilterra [...]. Mi si nieghi adesso che don Fernando di Guevara andasse in Germania a cercar avventure, e così pure che venisse a sanguinosa battaglia con messer Giorgio cavaliere della casa del duca d'Austria! Dicasi che sono state burle le giostre di Suero di Chignones del Passo, le geste di don Mossen Luigi di Falces contra don Gonzalo di Gusman, cavaliere castigliano, e tante e tante altre imprese compite da cavalieri cristiani di questi o dei regni stranieri, sì autentiche e vere che, torno a dire, chi si facesse a negarle mancherebbe affatto di senso comune e di ogni maniera di buon ragionare».

Restò il canonico maravigliato in udire come don Chisciotte andasse affastellando verità e menzogne [...]<sup>54</sup>

La chiave di volta di questa controaccusa sta nella continuità tra i poemi omerici, le vicende cavalleresche, e la storia di Spagna, tra fatti ritenuti finzione e fatti ritenuti storia. Esponendo questo legame, il Chisciotte non solo lascia ammutolito il canonico, che questa mescolanza non riconosce, ma critica una precisa visione del mondo che struttura il rapporto tra vero e finto in maniera manichea e ipocrita.

Rabelais e Cervantes, attraverso questi protoromanzi, segnalano implicitamente un mutamento epocale nella percezione del fatto letterario, se non della finzione in generale. Seguendo questo itinerario, si potrebbe azzardare l'ipotesi che la consapevolezza moderna della finzione nasca in questo momento, problematizzando la polarità estrema di verità e menzogna propria di un'epoca ormai altra. Ovviamente, non si può affermare che essa nasca con il romanzo, dal momento che è un fattore da sempre presente nelle opere estetiche in generale; piuttosto, attraverso l'origine di questo nuovo genere, di

---

retto discernimento, signor don Chisciotte mio, e ne diverrà erudito nella storia, innamorato della virtù, ammaestrato nella bontà, migliorato nei costumi, valoroso senza temerità, ardito senza audacia».

<sup>54</sup> Ivi, pp. 546-48.

questo nuovo spazio, prodotto dalla contaminazione di regimi discorsivi divergenti, emerge un'idea di finzione nuova, sulla quale si fonda l'universo letterario successivo. Il romanzo sembrerebbe il precipitato di tale dinamica.

Le ricerche attorno alla non-fiction sono state utili per introdurre il problema della finzione in letteratura, ma non riteniamo l'approccio funzionale alla nostra analisi. Allo stesso modo, evitiamo di porre la questione nei termini di una definizione oggettiva, ma preferiamo partire dai testi e rivolgere l'attenzione alle loro forme e ai loro «indizi di finzionalità». L'osservazione per cui la finzione è articolata in due momenti non scindibili, quello della comprensione e quello della produzione, è di grande importanza, poiché ci permette di considerare l'essenza storica del fenomeno. È un presupposto fondamentale, dal momento che la *questione sciasciana* sembra alludere a un mutamento nella percezione della realtà che ci circonda, che comporta una perturbazione nella concezione di quanto sia o non sia finzione.

## 1.2 Genere

«Dietro la domanda “cosa sono i generi letterari?” si cela la questione “cos'è la letteratura?”»<sup>55</sup>; così apre la propria trattazione sul genere Guillen, sottolineando immediatamente la centralità del concetto nell'universo letterario. Intuitivamente rispondere è semplice: i generi letterari costituiscono una serie di rapporti, convenzionalmente fissati, tra forma, contenuto e le loro componenti<sup>56</sup>. In questa prima definizione, i piani toccati sono quelli formali, contenutistici e sociali, dal momento che si accenna anche alla dimensione istituzionale della letteratura. Tuttavia, il genere non può ridursi solamente a una definizione di carattere anatomico; bisogna rispondere anche del funzionamento e delle dinamiche che questi elementi producono. Infatti, a determinare e qualificare tale rapporto concorrono il contesto storico di riferimento, che coinvolge tanto i lettori quanto l'autore, il progetto poetico alla base del testo, il rapporto

---

<sup>55</sup> C. Guillen, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Mulino, 2008, Bologna, p. 171.

<sup>56</sup> F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano, p. 78.

con la tradizione e la ricezione successiva. Questo ampliamento della definizione mette in contatto le dimensioni storica, logica e pragmatica suggerite da Guillen<sup>57</sup>.

La mancata comprensione di cui le opere di Sciascia sono state vittima incrocia necessariamente il problema del genere. L'autore con questi *componimenti misti di realtà e finzione* sembra aver posto le basi per qualcosa di nuovo da un punto di vista del genere e del patto di lettura, che è entrato in conflitto con le attese complessive del pubblico. Utilizzando un termine di Robert Jauss, si potrebbe parlare di alto *tasso di negatività o provocazione*<sup>58</sup>. Se non c'è stato un riconoscimento condiviso e, soprattutto, istituzionale delle sue opere, venendo a mancare quel principio che nella definizione data del genere prende nome di *sociale o convenzionale*, in quale categoria generica si può rubricare, a esempio, *Morte dell'Inquisitore*? Una domanda di questo tipo serve anche a completare l'inquadramento proposto, poiché mostra un aspetto non ancora considerato. La storicità del genere dipende anche dal fatto che «il raggruppamento delle opere letterarie in un numero limitato di generi è stato proposto e diffusamente attuato a posteriori»<sup>59</sup>. Quando si parla di generi si compie un'operazione postuma rivolta al futuro: si tirano le somme di un fenomeno passato, il quale, pur presentandosi in maniera omogenea sotto una categoria teorica, si manifesta concretamente in differenti modalità. Quindi, il mancato riconoscimento delle opere sciasciane all'interno di un sistema generico noto, non implica l'impossibilità di produrre oggi una categoria adatta a parlarne e a interpretarle. In tal modo, ribadiamo l'importanza della funzione del genere come strumento critico fondamentale per la comprensione e l'interpretazione del testo.

---

<sup>57</sup> L'espressione pratica del genere, l'opera letteraria, è sempre un fenomeno storico; pertanto, anche il genere è, se non il prodotto, la risemantizzazione di una precisa relazione tra forma e contenuto calata in un particolare contesto storico. Il genere ha, dunque, un'essenza storica e implica una serie di rapporti ipoteticamente infinita con la tradizione. Il genere agisce poi come un modello logico: ricevere dalla tradizione un repertorio di strutture da applicare, non significa ottenere un contenitore per un mero contenuto; si tratta, invece, di ereditare modalità peculiari di guardare e capire la vita, modelli attraverso cui leggere la realtà. Inoltre, il genere si costituisce nell'interazione tra autore, opera e lettore («il genere implica non solo tratto ma anche contratto»; C. Guillen, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Mulino, 2008, Bologna, p. 178). La scelta del genere è primariamente dell'autore, ma sta nella contrattazione con il lettore che esso acquista un'identità: un genere funziona a partire dal riconoscimento anche del lettore. Ognuno ha infatti delle aspettative nei confronti di ogni opera con cui entra in contatto e ogni opera stipula con lui un preciso patto di lettura che ne orienta il soggiorno nel testo e la sua comprensione. *ivi*, pp. 171-181.

<sup>58</sup> H. R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, P. Cresto-Dina (a cura di), Bollati Boringhieri, 1999, Torino.

<sup>59</sup> C. Segre, *Generi*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino, p. 564.

La classificazione dei generi è una faccenda antica e comunemente la si fa nascere con Platone (genere mimetico, narrativo e misto). Nella *Poetica*, Aristotele recupera la tripartizione, sulla quale, benché egli non pretendesse «alcuna normatività»<sup>60</sup>, in Età alessandrina viene fondata la teoria degli stili a cui lo stesso Dante si richiama: tragico, comico, elegiaco<sup>61</sup>. Questa concezione normativa e ontologica del genere, rinvigoritasi durante il Rinascimento, perdura almeno fino al Barocco. Le cose cambiano a partire dal XVIII secolo, quando si affermano nuovi modi di produzione letteraria e nuove riflessioni estetiche, da Goethe fino a Hegel. La dottrina degli stili è ormai infranta e i generi tradizionali, pur conservando parte della propria autorità, sono sostituiti dalla triade moderna: epica, lirica e dramma. Da questo momento ha inizio il processo di affermazione, ormai compiuto, del romanzo<sup>62</sup>. Oggi la sua diffusione ci costringe a utilizzare un'ulteriore categoria da affiancare al genere per connotarne meglio il senso: si parla allora di romanzo-romanzo, romanzo-giallo, romanzo-fantastico, romanzo-inchiesta, romanzo-rosa, romanzo-storico etc.. Questa dinamica sembra subire in parte la fascinazione delle etichette editoriali e non comporta realmente un'ulteriore articolazione formale; nondimeno mette in evidenza lo scarto teorico tra i generi e le forme che essi adottano<sup>63</sup>. Infatti, sebbene l'identità di un genere sia determinata dalla convenzionalità di un rapporto tra forma e contenuto, allo stesso tempo, non c'è un limite, nel momento in cui tale concetto non implichi una codificazione puramente normativa, alle modalità letterarie e alle forme da impiegare in un'opera. Questo è un principio valido soprattutto per il romanzo, dal momento che la mescolanza di forme esterne sembra essere connaturata alla sua origine e alla sua essenza. Pertanto, si fatica a giungere a una sua definizione esaustiva e si preferisce piuttosto parlare di genere a codificazione debole, sancendone la natura spuria<sup>64</sup>. Segre ha ben osservato una conseguenza di tale dinamica:

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 565.

<sup>61</sup> D. Alighieri, *Nuova edizione commentata delle opere di Dante, Volume III, De vulgari eloquentia*, E. Fenzi (a cura di), Salerno Editrice, 2012, Cittadella (Pd), cap. 4-5, II, pp. 160-178.

<sup>62</sup> C. Segre, *Generi*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino, pp. 564-572.

<sup>63</sup> Per Guillen esistono quattro categorie differenti e tra loro in connessione. I canali di presentazione o modi sono macrocategorie distinte dalla funzione storica che esse svolgono: storiografia, scritto filosofico, scritto scientifico, letteratura etc.. Ci sono i generi letterari: teatro, racconto, romanzo, poesia. Si hanno poi le modalità letterarie per lo più legate a un nucleo tematico: narrativa, argomentativa-riflessiva, allegorica, ironica, parodica, grottesca, tragica etc.. Infine, ci stanno le forme (semplici) che potremmo intendere come fenomeni micro testuali, sintattici, grammaticali, retorici etc.. C. Guillen, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Mulino, 2008, Bologna, pp. 195-200.

<sup>64</sup> Ibidem.

a differenza degli altri generi, il romanzo non dispone di sottogeneri classificati in maniera gerarchica, ma piuttosto si manifesta sotto forma di specializzazioni storiche che convivono sullo stesso piano<sup>65</sup>.

A questo punto abbiamo tutti gli strumenti per provar a capire a quale genere appartengano le opere di Sciascia, la cui natura, sospesa tra realtà e finzione, le rende refrattarie a ogni tipo di classificazione. Come è stato anticipato eviteremo di utilizzare le categorie di fiction e non-fiction. È un campo di studio molto fertile, ma anche alquanto scivoloso, poiché si colloca a un livello molto elevato, quello dell'essenza della letteratura, della letterarietà, che per necessità tende a mettere tra parentesi il testo<sup>66</sup>. Noi vogliamo, invece, ragionare sulla materialità della pagina e non necessariamente sulle marche di finzionalità e di non-finzionalità.

Tra le prime definizioni incontrate, troviamo quelle di romanzo o saggio storico. Sembra legittimo quindi chiedersi se il genere adottato da Sciascia sia di matrice storiografica; in fondo quello che compie, soprattutto in *Morte dell'inquisitore*, è una ricostruzione del passato. Tale problema verrà trattato successivamente attraverso il confronto tra i lavori di Sciascia e quelli di Carlo Ginzburg (*Il formaggio e i vermi*). Per ora, si può mettere da parte l'opzione storiografica, richiamando la distinzione proposta da Guillen<sup>67</sup>, poiché la storiografia ha un obiettivo vincolante differente dalla letteratura, la ricerca della verità storica che si manifesta in un differente patto di lettura. Solo in apparenza questa è una distinzione netta, poiché non preclude vicendevoli contaminazioni: come la cronaca medievale o il romanzo storico insegnano, le frontiere tra letteratura e storia non sono rigide e tendono a mischiarsi con dosaggi variabili a seconda delle epoche; tuttavia, esistono e su di esse si fonda il valore di questo possibile rapporto. Si potrebbe forse parlare di romanzo storico, ma la questione è altrettanto spinosa, sia perché questa forma non segue il modello del genere in questione, sia perché

---

<sup>65</sup> C. Segre, *Generi*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino, pp. 572.

<sup>66</sup> F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano, pp. 81-82: «Uno dei problemi ricorrenti nelle teorie letterarie del Novecento è quello della definizione della letteratura, o meglio, dei caratteri specifici della lingua letteraria. [...] “i formalisti tentarono di individuare nel linguaggio stesso dell'opera letteraria l'impronta, l'essenza della letterarietà: “oggetto della scienza della letteratura” scriveva Jakobson nel 1921 [*Fragment de “La nouvelle poésie russe”*], in un saggio sulla poesia russa contemporanea, “non è la letteratura, ma la letterarietà, cioè ciò che fa di una data opera un'opera letteraria”».

<sup>67</sup> C. Guillen, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Mulino, 2008, Bologna, pp. 195-200.

le mutazioni del romanzo storico nel secondo Novecento sono piuttosto particolari. Il discrimine più evidente è comunque l'esautoramento dell'invenzione propriamente detta a livello di contenuto.

Eliminando preliminarmente la poesia e il teatro dalle possibili alternative, dal momento che entrambi i generi sono convenzionalmente vincolati da principi formali e simbolici intuitivi e, in parte, normativi, resta aperta la pista del saggio: «sì, credo di essere saggista nel racconto e narratore nel saggio. Dirò di più: quando mi viene un'idea di qualcosa da scrivere, breve o lunga che sia, non so in prima se mi prenderà la forma del saggio o del racconto»<sup>68</sup>. Sciascia non disdegna la strada saggistica<sup>69</sup>, anzi, è un aspetto della sua vocazione letteraria e intellettuale che mai è venuto meno. Eppure è difficile riconoscere nella forma saggio una scelta, una decisione meditata e ponderata, poiché appare come una frequentazione naturale; è l'ovvia conseguenza del suo modo personale di esercitare la ragione attraverso la parola. L'impossibilità di separare i momenti narrativi, argomentativi e interpretativi è sintomo di una precisa concezione della scrittura, mai scindibile dalla ragione, e che la rende latamente ingenua, naturale, immediata. È nel riconoscimento di questa funzione etica e intellettuale che può avvenire quella mescolanza di forme che è riconosciuta come un pilastro della complessità di Sciascia, il quale sembra vedere nei limiti tra i generi letterari delle zone di contatto, piuttosto che di confine. Pertanto, è impossibile non trattare la questione saggistica, pur considerandola parte di un quadro molto più ampio.

Per capire il rapporto tra Sciascia e il saggio conviene partire dai modelli assunti durante il suo percorso letterario. Tra i tanti dell'infinita biblioteca sciasciana, Montaigne e Voltaire sono stati dei riferimenti inesauribili e con entrambi l'incontro è avvenuto all'interno dello spazio saggistico. Tuttavia, l'influenza dei due non è semplice da interpretare, dal momento che la lettura di Sciascia non è stata guidata dallo studio scolastico o accademico, dalla ricerca, ma puramente dal piacere del testo. In tal senso, forse è una scelta migliore parlare di maestri e non di modelli. Verso queste figure l'autore ha contratto un debito intellettuale e affettivo innegabile, ma a penetrare nella sua penna non sembra essere stata una modalità di scrittura, quanto una particolare postura

---

<sup>68</sup> D. Lajolo, L. Sciascia, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfler, 1981, p. 45.

<sup>69</sup> Sono molte le testimonianze di questa frequentazione: *Nero su Nero*, *Cruciverba*, *La corda pazza*, *La fine del carabiniere a cavallo* etc..



intellettuale. Semplificando, i nomi possono essere ridotti a questi due, i quali nelle differenze restano comunque facce di una medesima medaglia, quella del «secolo educatore», un tempo che nella lettura di Sciascia perde la connotazione cronologica e assume valenza simbolica:

L'essenza del secolo [dei lumi], la sua grandezza, è in quegli uomini vivi e sensibili la cui intelligenza, svagatamente tormentando il regno di Dio e quello dei re, agita l'Europa senza sconvolgerla. [...] Non uno spettro percorre l'Europa mentre loro tormentano il Regno e i regni, ma uno spirito gioioso e giocoso, divertito, ironico, beffardo, leggero, sottile.<sup>70</sup>

I maestri del «secolo educatore» non sono riconoscibili dai dati anagrafici, ma sono coloro che hanno fatto della ragione e della gioia prodotta dal suo esercizio<sup>71</sup> la propria vita: Montaigne, allora, è compagno di Voltaire, come poi sono compagni i futuri Manzoni e Savino. Sono la gioia e la ragione i lumi che guidano Sciascia nella scrittura, non un modello formale.

Resiste ancora la continuità di cui si è accennato prima tra Montaigne e i suoi successori, dal momento che tutto è già presente *in nuce* in lui: la ragione, intesa come esercizio del dubbio e *scetticismo attivo*<sup>72</sup>, e la gioia che da essa deriva<sup>73</sup>. Sciascia, ipotetico epigono di Voltaire e Montaigne, dai maestri non impara l'arte saggistica, ma una postura specifica verso la scrittura e la realtà, quella dell'intellettuale<sup>74</sup> che, animato dal dubbio e dal piacere, interroga la vita. Egli è stato un saggista acuto e produttivo, ma

---

<sup>70</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, la Repubblica, 2021, Roma, p. 49.

<sup>71</sup> Ivi, p. 53: «gioia del proprio lavoro: la gioia della conoscenza, dell'intelligenza, dell'armonia delle parti nel tutto».

<sup>72</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, pp. 63-64: «Un critico scrive “lo scetticismo inattivo di Sciascia”. [...] Scetticismo inattivo, dunque. Scetticismo è “dottrina che estende sistematicamente il dubbio a tutti gli oggetti della conoscenza umana”. Inattività è “stato di chi non fa nulla”. A filo di dizionario io sarei dunque uno che non facendo nulla estende sistematicamente il dubbio su ogni cosa. Il che non è possibile. L'estendere il dubbio è già un fare; e del resto il critico in questione sa del mio attraverso quello che faccio. Per quanto riguarda l'inattività, dobbiamo dunque rinunciare al dizionario. È possibile, allora che lo scetticismo “inattivo” sia stato usato diciamo pleonasticamente, a rafforzare la negatività di cui il critico assume lo scetticismo. Ma facciamo una riduzione all'assurdo: “Lo scetticismo inattivo di Montaigne”. È peggio di un'assurdità: è una cretineria».

<sup>73</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, la Repubblica, 2021, Roma, p. 255: «Tutto senza gioia: e anche la lettura, di cui appunto parlava Montaigne quando nella breve formula “non faccio niente senza gioia” condensò la suprema regola della vita».

<sup>74</sup> Ivi, p. 53: «Per non averne alcuna, Diderot ha dunque inventato una professione: quella dell'intellettuale. Nonostante le difficoltà, i pericoli, il carcere, i bisogni, è da credere l'abbia esercitata con gioia».

la frequentazione del saggio si potrebbe definire incidentale, poiché non è altro che la manifestazione di un'idea di scrittura indifferente rispetto a queste categorizzazioni; tale in effetti sembra essere anche l'atteggiamento di Montaigne e Voltaire: la forma<sup>75</sup> era il precipitato naturale dell'azione dell'intellettuale a cui oggi potremmo forse dare il nome di critico. La sola preoccupazione di Sciascia è che la parola sia al servizio della verità e tale funzione non trova nel saggio un canale privilegiato rispetto agli altri. Non c'è una sua totale rinuncia, ma la sua presenza non è mai nitida o autonoma; è quindi preferibile parlare di componente saggistica diffusa, ineliminabile, ma incapace di prendere il sopravvento sul piacere di raccontare e inventare.

Questa mancanza di autonomia è giustificata tanto dall'idea di scrittura di Sciascia, quanto dalla natura stessa del genere: il saggio è una forma anomala. Come per il romanzo, è difficile definirne il dominio sulla base di elementi costitutivi e, perciò, è stato spesso descritto attraverso formule negative che alludono alla sua inclassificabilità<sup>76</sup>. Nemmeno i due più attenti osservatori del genere, Lukacs e Adorno, sono riusciti a darne un quadro anatomico completo, benché portino alla luce alcune tendenze generali utili alla comprensione di questa forma. Proprio attraverso queste linee di tendenza è possibile notare la consonanza tra la scrittura di Sciascia e il saggio: centralità della soggettività della voce, andamento argomentativo non scientifico, dialogo ininterrotto tra autore e lettore, dimensione frammentaria e divagante, antidogmatismo<sup>77</sup>, ma soprattutto ricerca della verità. Entrambi, Lukacs<sup>78</sup> prima e Adorno<sup>79</sup> poi, vedono nel saggio una «lotta per

---

<sup>75</sup> A conferma di quanto è stato detto, si può considerare l'indifferenza, o meglio, la noncuranza con cui il saggio veniva declinato in differenti modi come il giornalismo, la trattatistica, il dialogo, il *pamphlet*; tutti strumenti atti a influenzare ed educare la nascente opinione pubblica. C. De Filippis, *La scrittura saggistica in Natalia Ginzburg, tra il diario pubblico e i ricordi-racconti*, Università degli studi di Padova, 2022, p. 22.

<sup>76</sup> Berardinelli parlando del saggio dice che «appare quasi invisibile e sfugge sia alle teorizzazioni che ad una valutazione critica pertinente». A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, 2002, Venezia, p. 9; Gallerani parla di «contenitore vuoto», «genere camaleontico», «termine-ombrello». G. M. Gallerani, *Pseudo-saggi. (Ri)scritture tra critica e letteratura*, Morelli Editore, 2019, Milano, p. 18.

<sup>77</sup> T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, 2012, Torino, pp. 3-26.

<sup>78</sup> Per Lukacs «nel saggio si svolge una lotta per la verità, per dare corpo allo spirito vitale che qualcuno ha creduto di intuire in un uomo, in un'epoca, in una forma» (G. Lukacs, *L'anima e le forme*, SE, 2002, Milano, p. 28); tale verità non è scientifica, non è piena, non è di contenuto, risiede nella forma che illumina il destino del proprio oggetto. La verità del saggio è problematica, irrisolta, perché «il saggio è un tribunale, ma ciò che è essenziale e istitutore di valori in lui (come nel sistema) non è la sentenza ma il processo di giudizio». G. Lukacs, *L'anima e le forme*, SE, 2002, Milano, p. 37.

<sup>79</sup> Commentando proprio la famosa lettera a Leo Popper, anche Adorno trova nel sogno di questa verità il cuore del saggio: «se la scienza secondo un suo costume di falsificatrice riporta a modelli di maggior

la verità»<sup>80</sup>. Adorno, in particolare, parla della verità del saggio come una verità negativa, una lotta contro l'illusione, oppure, utilizzando un termine caro a Sciascia, potremmo dire contro l'*impostura*; essa è parziale, frammentaria, relativa, ma vitale, poiché non fornisce risposte, ma pone nuove domande, complicando l'immagine della realtà che appare davanti agli occhi. È una prospettiva che Sciascia condivide a tal punto che le sue parole possono ricordare quelle di Adorno<sup>81</sup>:

Tentando di mettere in ordine i documenti sulla sua morte, [...] temo di non aver reso le cose più chiare, ma anzi più oscure. C'è però una differenza tra questa oscurità e quella dell'ignoranza: non si tratta più dell'oscurità dell'inespresso, dell'informe, ma al contrario dell'espresso e del formulato.<sup>82</sup>

La vicinanza delle posizioni è palese, ma non basta per rubricare i testi in questione dentro il vasto insieme saggistico. La sua influenza resta costante, ma non fa egemonia. Lo dimostrano i continui elementi che rimandano alla finzione e alla narrativa in generale (il fatto stesso di aver provato a collocare Sciascia tra la non-fiction e la fiction mostra la presenza di quest'ultima); ovviamente, un saggio non può essere giudicato sulla base della finzione. Lorenzo Marchese ha provato a fare una distinzione tra il saggio e il romanzo:

Ciò che distingue le due forme [romanzo e saggio] è lo statuto di verità. Quella del saggio è una forma di discorso divagante a inflessione autobiografica, che si fonda sull'implicita prescrizione di non inventare un mondo di finzione per veicolare le riflessioni sul mondo. Il saggista sceglie tradizionalmente di appoggiarsi alle cose esistenti senza camuffarle. [...] Il presupposto del saggio è che il lettore sta leggendo cose vere [...] si tratta di convenzioni di genere, di un diverso patto fra autore e lettore.<sup>83</sup>

---

semplicità gli aspetti difficili e complessi di una realtà antagonistica e polverizzata in tante monadi e successivamente differenzia quei modelli tramite un pretesto materiale, il saggio distrugge invece l'illusione che il mondo sia semplice, e, in fondo, pur esso logico, un'illusione quanto mai atta a difendere il mero esistente». T. W. Adorno, *il Saggio come forma*, In Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, 2012, Torino, p.16.

<sup>80</sup> G. Lukacs, *L'anima e le forme*, SE, 2002, Milano, p. 28.

<sup>81</sup> Accade anche l'opposto; all'interno della nostra analisi, la riflessione di Adorno sulla natura eretica del saggio non può che risuonare con l'eresia religiosa di fra Diego e con quella formale di Sciascia: «la legge formale più intima del saggio è l'eresia. Grazie alla violazione dell'ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce in segreto lo scopo obbiettivo dell'ortodossia». T. W. Adorno, *il Saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, 2012, Torino, p. 26.

<sup>82</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 87.

<sup>83</sup> L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction?*, Quodlibet, 2019, Macerata, p. 85.

È un'osservazione condivisibile, tuttavia, non applicabile alle nostre opere, dal momento che Sciascia attraverso la forma gioca a confondere il confine tra il reale e la finzione. È su tale rapporto che gran parte dell'analisi poggia; sebbene ci sia un evidente componente saggistica, la narrazione e le sue strutture finzionali ne piegano le forme verso un altro tipo di esigenza.

### 1.3 Romanzo

L'ultima macro-categoria da valutare è quella di romanzo. Secondo la ricostruzione di Mazzoni, «a partire da una certa data, il romanzo diventa il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo»<sup>84</sup>. È una definizione di apparente vaghezza, ma ha il pregio di rendere l'idea di una forma che nella contemporaneità ha occupato quasi interamente lo spazio letterario<sup>85</sup>, aggirando il rischio di definire una categoria normativa. Inoltre, pur essendo vittima della forza egemonica dell'insieme romanzesco, inteso come

---

<sup>84</sup> G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, p. 29. Anche Brioschi e Di Girolamo condividono quest'impostazione: «il romanzo e il racconto si presentano come forme slegate da un contenuto fisso: mentre cioè all'epica è sempre associata una materia, un registro, un certo tipo di personaggi, [...] i contenuti (e il trattamento di questi contenuti) variano nel romanzo e nel racconto. [...] Una costante potrebbe essere individuata semmai nella ricorrenza di certe strutture o meccanismi narrativi [...]». F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano, pp. 166-167.

<sup>85</sup> Nella contemporaneità il romanzo è un genere talmente dominante da aver operato una vera e propria riduzione dei generi affini a esso, mettendo anche in moto quel processo di romanizzazione di cui parlava Bachtin (F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano, p. 81). Tale dinamica nasconde un possibile errore grossolano, ovvero, la falsa coscienza che ogni opera letteraria sia un romanzo; c'è quindi il pericolo che perda la propria vitalità, irrigidita in una categoria applicabile erroneamente a ogni oggetto scritto. Non è un caso che sia in Donnarumma che in Castellana, l'attenzione verso la non-fiction sembra nascondere una sorta di astio verso la forma romanzesca, sebbene non emerga mai esplicitamente; neppure è un caso che Berardinelli abbia scritto un saggio dal titolo piuttosto eloquente, *Non incoraggiate il romanzo* (A. Berardinelli, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, 2011, Venezia). Il termine utilizzato per inquadrare la situazione è quello di *patologia*. Donnarumma condivide parzialmente la tesi di Berardinelli, poiché ne condivide l'idea di romanzo: «"Romanzo" vale a designare qualunque libro di prosa, neppure strettamente narrativa, lungo più di cento pagine; ed è vero anche che i romanzi-romanzi, riconoscibili come tali, sono sempre di più. Il romanzo conferma la sua egemonia ovunque, insinuandosi anche in generi estranei e quindi predisponendosi alle mutazioni. Ma, nonostante tutto, il romanzo italiano è spesso immaturo. [...] Questo romanzo, in effetti, non merita incoraggiamenti: ci pensa già l'industria editoriale» (Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, 2014 Bologna, p. 155). Sembra che il romanzo, una volta diventato *tutto*, rischi di essere ridotto al *niente*; ma così non deve essere, pegno la perdita di efficacia di uno dei migliori strumenti per parlare dell'uomo moderno e del suo mondo.

fenomeno di massa, tale generalità non comporta necessariamente inefficacia. Infatti, Mazzoni riesce a sintetizzare alcuni aspetti fondamentali per la comprensione del romanzo. La sua funzione minima è il raccontare<sup>86</sup>. La narrazione è una modalità discorsiva che possiede dei tratti marcati che la differenziano dalle altre: «per narrativa intendiamo le opere letterarie [...] distinte da due caratteristiche: la presenza di una storia (*story*) e la presenza di un narratore (*storyteller*)»<sup>87</sup>. I presupposti fondamentali di ogni racconto sono quindi la storia e colui che la racconta<sup>88</sup>. Il narratore è un tratto distintivo anche rispetto al saggio; infatti, se il saggista può essere narratore, per sua natura, egli non può mai non essere la persona dell'autore, con i propri pensieri, con la propria vita, la propria coscienza<sup>89</sup>. Questo è un principio ovvio dell'argomentazione; sia il discorso narrativo sia quello argomentativo chiedono di essere creduti, ma tale fiducia nel saggio deve poggiare sull'autorità della voce che, pur essendo soggettiva, si pretende universale. Nel racconto e nel romanzo, invece, le due figure non coincidono: anche se non prende parte alla vicenda narrata, il narratore è parte integrante della narrazione, è anch'egli un

---

<sup>86</sup> La dimensione narrativa oggi è talmente comune anche in opere non propriamente romanzesche da essere riconosciuta come uno degli elementi costitutivi della letterarietà: «Molti elementi che gli studiosi di poetica hanno giudicato costitutivi della letterarietà del romanzo non sono affatto letterari, comprendendo nei romanzi non perché romanzi (cioè letteratura), ma perché questi elementi appartengono a una categoria più generale di atti linguistici [quella narrativa]». M. L. Pratt, *Toward a speech act theory of literary discourse*, Indiana University Press, 1977, Bloomington, p. 69.

<sup>87</sup> R. Scholes e R. Kellogg, *The Nature of narrative*, trad. it. *La natura narrativa della narrativa*, Il Mulino, 1970, Bologna, p. 4.

<sup>88</sup> G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, p. 67: il narratore è colui che «impersona la natura ermeneutica della *mimesis*».

<sup>89</sup> M. Montaigne, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2018, p. 3: «Questo, lettore, è un libro sincero. Ti avverte fin dall'inizio che non mi sono proposto con esso alcun fine, se non domestico e privato. [...] L'ho dedicata alla privata utilità dei miei parenti e amici: affinché dopo avermi perduto (come toccherà loro ben presto) possano ritrovarvi alcuni tratti delle mie qualità e dei miei umori, e con questo mezzo nutrano più intera e viva la coscienza che hanno avuto di me. Se lo avessi scritto per procacciarmi il favore della gente, mi sarei adornato meglio e mi presenterei con atteggiamento studiato. Voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio: perché è me stesso che dipingo. Si leggeranno qui i miei difetti presi sul vivo e la mia immagine naturale, per quanto me l'ha permesso il rispetto pubblico. [...] Così, lettore, sono io stesso la materia del mio libro».

Ivi, p. 39: «Non può accadere qui ciò che vedo accadere spesso, che l'artigiano e il suo lavoro si contrastano...Un personaggio sapiente non è sapiente dappertutto; ma il sufficiente è dappertutto sufficiente, anche nell'ignorare. Qui noi andiamo d'accordo e di uno stesso passo, il mio libro e me. Altrove, si può tenere in considerazione e accusare l'opera separata dell'artista: qui, no; chi tocca l'uno, tocca l'altra».

personaggio<sup>90</sup>. L'autore di un romanzo, vestiti i panni del narratore, può solo fingere che questa differenza non esista. È quindi un elemento che concorre alla finzione letteraria.

È questo il gioco che Sciascia “sceglie” di giocare in questi suoi lavori. Se in *Morte dell'inquisitore* la voce narrante organizza la materia del racconto restando nascosta dietro le *carte* degli archivi<sup>91</sup>, nei lavori successivi, parallelamente a uno studio più maturo sul romanzo (in riferimento all'elaborazione di *Todo modo*, *Il contesto* e *Candido*), il narratore si cala maggiormente all'interno della vicenda e gioca a confondere le due figure. *La scomparsa di Majorana* fa del narratore il protagonista dell'*explicit*, mentre *L'affaire Moro* si apre con il famoso pezzo in prima persona sulla scomparsa delle lucciole. In tutti e tre i casi, durante la lettura si produce l'illusione che Sciascia si limiti a osservare la vicenda, a raccontarla imparzialmente, lontano nel tempo e nello spazio, ma così non è; egli, pur partendo dai documenti, li mette insieme, li combina, li lavora e crea la propria storia nella quale è coinvolto in prima persona. Il narratore ha quindi i privilegi tipici del ruolo, ma la sua voce non trascende la storia; anch'egli ne è parte attraverso il costante dialogo con le carte, i documenti e il lettore.

Autore e narratore possono essere vicini, ma non coincidono, così come la realtà rappresentata non coincide con quella attuale. La narrativa presuppone un filtro e il mondo prende «vita solo attraverso una parola interpretante»; pertanto, la realtà rappresentata non è immediata, poiché «l'attività mimetica è una lettura, non una copia del mondo»<sup>92</sup>. Si paga così il prezzo della perdita di immediatezza sensibile, rendendo la realtà empirica qualcosa di impossibile da raggiungere per la parola romanzesca, la quale dispone, tuttavia, del diritto d'uso delle potenzialità figurali e simboliche del linguaggio. Sta forse qui il cuore dell'operazione finzionale di Sciascia. Infatti, i documenti, la storia, le cronache, come ogni discorso, non sono in grado di riportare integralmente la realtà che è stata e che mai tornerà: sebbene ammantate dell'autorità del passato e delle istituzioni, queste *carte* sono solo immagini di essa. Scegliere di portare i documenti all'interno della finzione del romanzo, significa poter lavorare su di loro in maniera originale e differente, concedendosi libertà che altre tipologie di scrittura non ammettono,

---

<sup>90</sup> È questa un'identificazione più astratta e generale di quella formale esistente tra un narratore omodiegetico ed eterodiegetico.

<sup>91</sup> In occasione della seconda edizione per l'Universale Laterza, Sciascia sente la necessità di aggiungere una prefazione programmatica per introdurre il testo.

<sup>92</sup> G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, pp. 66-67.

che i documenti in quanto tali non ammettono. Sciascia può quindi lavorare per analogie, per errori, per corrispondenze e congetture, senza essere vincolato al principio di realtà, aspirando soltanto a una possibile verità, ambigua e non risolvibile. In tal modo, il limite gnoseologico implicito nelle fonti non viene eluso o nascosto, ma accettato e sfruttato per un altro fine.

L'azione del narratore è raccontare una storia<sup>93</sup>. Pur rischiando di banalizzare il concetto, la prima spia di questa messa in forma è la discontinuità: ogni racconto, avendo un inizio e una fine, prevede una segmentazione temporale e, in secondo luogo, spaziale tra il flusso dell'esistente e la forma<sup>94</sup>. Vi sono poi altre manipolazioni del tempo, dal momento che muta anche la gestione dei rapporti temporali interni: la storia segue il proprio ritmo e attraverso di esso organizza la materia. La narrazione, quindi, ricostruisce l'ordine degli eventi, cambiandone necessariamente la cronologia. Di conseguenza, il narratore è libero di riscrivere la vicenda, dandole una nuova temporalità.

Inevitabilmente tale riflessione rimanda a un altro aspetto del romanzo, la trama: l'intreccio tra le vite, le azioni e le parole degli attori coinvolti in queste storie. Mazzoni, recuperando la *Poetica* di Aristotele, parla della trama come *mythos*, come racconto di azioni, in opposizione alla descrizione statica dell'*ethos*, ma ne parla anche in contrasto con l'immediata percezione quotidiana: «mentre la percezione quotidiana della vita ignora la temporalità e le gerarchie in nome delle quali le trame organizzano la realtà, il *mythos* separa l'essenziale dal contingente e crea quelle zone di intensità [...] che Sartre chiamava *avventure*»<sup>95</sup>. L'elemento dinamico al centro di ogni narrazione è identificabile con le azioni degli uomini e più in generale con la loro vita:

Quando si prova a mettere sulla carta un intreccio minimo completo, si giunge a una frase che coincide con una teoria dell'agire umano. È un punto decisivo. I racconti minimi producono ciò che Heidegger chiamava *analitica esistenziale*, ovvero una descrizione sintetica del modo di essere degli esseri umani<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 53: «il termine storia, in questo caso, vuole indicare una vicenda messa in forma».

<sup>94</sup> Per Mazzoni questa è un'operazione di semplificazione della realtà, una legge propria dei racconti, che egli associa all'intuizione di Ulrich dell'*Uomo senza qualità*, l'accorciamento prospettico dell'intelligenza: «l'accorciamento prospettico dell'intelligenza che mette in rilievo le cose vicine, lascia sfumare le cose lontane e fa nascere un mondo dove ci si sente a casa propria». Ivi, p. 58.

<sup>95</sup> Ivi, p. 63.

<sup>96</sup> Ivi, p. 61.

Sebbene non si possa parlare di scopo del romanzo, ogni narrazione condivide la centralità dell'esperienza umana, interrogata non da una prospettiva scientifica, ma simbolica ed etica. Questo tipo di lettura non è neutra, ma presuppone l'adozione, anche inconscia, di una precisa ontologia dell'uomo; si accetta che la realtà sia fatta di esseri finiti e particolari, gettati nel tempo e nel mondo, i quali si muovono a partire da uno squilibrio nato in loro o fuori di loro. Nella forma del romanzo c'è una sedimentazione ontologica che prevede due contenuti fondanti:

L'idea che la realtà sia costitutivamente sfaccettata dalla moltiplicazione prospettivistica degli ego, e l'idea che gli individui, a prescindere dal contenuto delle loro vite, si trovino gettati nel tempo e inclusi in una sfera locale di forze, ambienti e trame dalla quale dipende il destino di ogni persona singola.<sup>97</sup>

Che Sciascia adotti questa forma presuppone una lettura del mondo che rispecchi tale ontologia. È un nesso che non implica obbedienza, ma sottolinea la capacità inimitabile del romanzo di guardare alla vita dell'uomo inteso come *dasein* alla ricerca di senso. I romanzi-inchiesta hanno come oggetto l'individualità dell'uomo e la esplorano per saggiarne la complessità e per cercare di ricostruire un principio etico ed esistenziale fondante; l'autore non si piega al romanzo, ma lo accoglie con la rispettiva ontologia perché è la forma adatta allo scopo desiderato. Per far ciò si serve di un ulteriore strumento che fino ad ora è stato solamente presupposto, il personaggio.

I personaggi sono gli abitanti di questo mondo finzionale, coloro che compiono o patiscono le azioni della storia. Per provare a definire questa categoria antropologica di soggetti che abitano i romanzi e i racconti, Foster ha parlato di *Homo Fictus*<sup>98</sup>:

Il punto cruciale di differenza tra Homo Fictus e Homo Sapiens risiede dopotutto nel dato più ovvio: mentre il secondo ha un'esistenza ontologica irriducibile alle relazioni in cui è immerso, alle vicende che vive, al racconto che ne possiamo fare, il primo esiste solo per quel che ce ne viene raccontato<sup>99</sup>.

Ancora una volta ci si trova di fronte al dilemma della finzione e non può essere diversamente: i personaggi sono degli esseri umani finzionali. Infatti, se la narrazione prevede una visione della vita mediata, il personaggio sarà o un prodotto creato dal nulla o una figura che riflette l'esistenza di qualcuno che ontologicamente esiste nel mondo,

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 373.

<sup>98</sup> E. M. Foster, *Aspetti del romanzo*, il Saggiatore, 1968, Milano.

<sup>99</sup> F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano, p. 187.



ma sul quale non può sovrapporsi<sup>100</sup>. Tuttavia, è molto complesso andare oltre a una definizione generale, poiché sono pochi gli elementi che possono determinarne l'effettiva natura finzionale, primo fra tutti la possibilità di penetrare nella loro psiche (psico-narrazione)<sup>101</sup>. Pertanto, preferiamo valutare caso per caso e concentrarsi maggiormente sulla funzione che essi svolgono nel testo come parte dell'organismo romanzesco. I personaggi sono vettori privilegiati (attraverso il coinvolgimento, l'empatia, la figuralità) di penetrazione nel mondo del romanzo e nel suo senso: «certo è che nelle sue molte possibili tipologie Homo Fictus ha rappresentato per noi, più ancora che un alter ego miniaturizzato in cui rispecchiarsi, un testimone da interrogare»<sup>102</sup>.

Anche laddove non inventa, Sciascia non sembra rinunciare alla finzione del personaggio. Lo strumento della psico-narrazione non è il più rilevante, sebbene in alcuni casi attraverso l'indiretto libero egli provi a indovinare cosa passi per la testa degli attori coinvolti nella scena. Nel passo seguente il narratore manifesta al lettore i pensieri di un infastidito senatore Bocchini di fronte alle richieste dei familiari di Majorana:

L'esortazione a cercar nei conventi – di Napoli e dintorni, dell'Italia meridionale e centrale: e perché non anche dell'Italia settentrionale, della Francia, dell'Austria, della Baviera, della Croazia? – sarebbe insomma bastata al senatore Bocchini per mandare al diavolo il caso; ma c'era di mezzo il senatore Gentile. Dei conventi, comunque, nemmeno a parlarne: si rivolgessero, i familiari dello scomparso, al Vaticano, al Papa [...]<sup>103</sup>

La situazione si complica per i protagonisti di queste vicende, fra Diego, Ettore Majorana e Aldo Moro; anch'essi sono personaggi, ma godono di uno statuto particolare. L'esistenza delle persone presenti nei testi è sempre certificata dalla storia e dai documenti, ciò vale sia per il senatore Bocchini, sia per Aldo Moro; ma per i personaggi minori, come il primo, le *carte* sono (anche volutamente) poche e l'autore è maggiormente libero di colmare le lacune. Per i protagonisti delle inchieste, invece, il

---

<sup>100</sup> Castellana, riprendendo Lubomír Doležel per descrivere i personaggi storici protagonisti di romanzi, usa il termine di personaggio «finzializzato»; si potrebbe definire quest'esistenza come parzialmente finzionale, poiché limitata solamente ad alcune proposizioni che individuano tale personaggio storico. R. Castellana, *Che cos'è la fiction, Fiction e non Fiction. Storia, teoria e forme*, in Id. (a cura di), Carocci, 2021, Roma, p. 37.

<sup>101</sup> G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, p. 69: «la narrativa scritta può penetrare nell'opacità delle seconde e delle terze persone senza abolirne la soggettività».

<sup>102</sup> F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano, p. 191.

<sup>103</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 15.

materiale selezionato da Sciascia è molto e, spesso, autografo; ne consegue che la costruzione del personaggio sia più rigidamente vincolata. Le parole di Aldo, Ettore, Diego e dei testimoni garantiscono a Sciascia il privilegio di dialogare con loro senza commettere l'errore di renderli marionette, ma gli strumenti interpretativi che utilizza sono letterari e non storici. L'esito di questa operazione è quindi la creazione di personaggi perennemente in tensione tra la fattualità del documento e la letterarietà dell'interpretazione, la cui dialettica allude a una verità non condizionata necessariamente dalla storicità. Sciascia trasforma questi uomini in personaggi, giocando tra la realtà e la finzione, ma non lo fa gratuitamente; tale ambiguità è ricercata per produrre il cortocircuito tra il personaggio letterario e la maschera che questi uomini in vita o in morte (pirandellianamente) sono stati costretti a indossare.

Infine, bisogna ricordare che il romanzo è un genere in costante evoluzione; la sua forma fluida ne garantisce la sopravvivenza, la quale si realizza attraverso un costante processo di adattamento alle esigenze della realtà. Benché non si possa parlare semplicemente di rispecchiamento, accanto a una postura ontologica, il romanzo è frutto anche di una visione ideologica. Questo spunto permette di guardare al genere nella sua storicità e di riconoscere nel suo stato attuale il punto di arrivo di una tradizione secolare che lo ha reso il miglior strumento per guardare alla vita degli uomini. Ciò significa che è una forma strutturata nel tempo e mutata sulla base delle diverse concezioni della vita. Raccontare la realtà significa interpretarla e l'interpretazione è sempre una lettura situata e storica; in tal senso, i contenuti e le forme di ogni romanzo, sono indissolubilmente legati a un etere concettuale che riflette una specifica visione del mondo: «le storie sono terre emerse circondate dalle idee con le quali diamo un senso a ciò che accade»<sup>104</sup>. In questa sede non è possibile ricostruire integralmente questo sviluppo, ma possiamo offrire alcuni esempi che possano, infine, portare a un'ulteriore riflessione sull'opera di Sciascia.

Per Auerbach, «Stendhal è il fondatore di quel moderno realismo serio che non può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà politica e sociale ed economica continuamente evolvendosi, come accade oggi in qualunque romanzo o film»<sup>105</sup>. Sta parlando della nascita del moderno romanzo europeo. Nonostante in Inghilterra la

---

<sup>104</sup> G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, p. 71.

<sup>105</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Volume II, Einaudi 2016, Torino, p. 231.

rappresentazione seria della vita borghese avesse già un proprio canone con Daniel Defoe e Henry Fielding<sup>106</sup>, egli sceglie l'opera del francese come frammento esemplare di questa stazione storica del realismo. Tale scelta non è arbitraria, ma frutto di una considerazione fondamentale: la narrazione di un romanzo moderno non esclude l'ambiente e il tempo in cui i soggetti agenti sono calati, ma li rende imprescindibili. Questo legame tra l'uomo e il precipitato storico della realtà a cui appartiene è sintomo che ormai la vita non appare più naturalmente data, ma frutto del divenire a cui tutti gli esseri umani partecipano; pertanto essa per la prima volta assume nitidamente le vesti di un problema pratico<sup>107</sup>. Egli sceglie Stendhal, poiché partecipa a quella cesura storica empiricamente manifestatasi nel moto rivoluzionario che coinvolse la Francia tra la Presa della Bastiglia e la fine di Napoleone:

La Rivoluzione francese con tutte le scosse che, come sue conseguenze, si propagarono in tutta Europa, fu uno dei grandi movimenti dei tempi moderni a cui consapevolmente parteciparono grandi masse di uomini [...]. In quell'epoca incominciò per l'Europa un processo di condensazione nel tempo sia degli avvenimenti storici, sia della consapevolezza di essi da parte di ciascuno [...]. Un tale processo ha scosso o indebolito tutti gli ordinamenti e tutte le classificazioni che avevano retto la vita fino ad oggi; il ritmo dei mutamenti richiede uno sforzo continuo e difficilissimo d'adattamento psichico e cagiona violente crisi d'assestamento.<sup>108</sup>

Per Auerbach così nasce il romanzo come lo conosciamo: un vettore mimetico decisivo per la rappresentazione del mondo moderno, il mondo della prosa quotidiana di Hegel<sup>109</sup>,

---

<sup>106</sup> Per evidenziare tale differenza, Mazzoni, riprendendo la teoria dei quadri di riferimento di Auerbach, mostra come la *mimesis* abbia attraversato tre macrofasi; Fielding apparterebbe ancora alla seconda, precedente al romanzo moderno, inteso nella prospettiva di Stendhal, e caratterizzata da una prospettiva di stampo moralistico che si esplicherebbe in una poetica dell'*exemplum*. G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, pp. 219-220.

<sup>107</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Volume II, Einaudi 2016, Torino, p. 237: «Rousseau, contrapponendo con tutta la sua passione la condizione naturale dell'uomo alla realtà della vita storicamente formatasi, fece di questa realtà un problema pratico».

<sup>108</sup> Ivi, p. 225.

<sup>109</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, 1967, Torino, p. 171: «Questa è la prosa del mondo quale appare alla propria e all'altrui coscienza, un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi. Infatti ogni vivente isolato rimane nella contraddizione di essere a sé per se stesso come questo conchiuso uno, ma di dipendere al contempo da ciò che è altro, mentre la lotta per la soluzione della contraddizione non va oltre il tentativo di questa guerra permanente».

uno scenario in cui i fili dei destini generali e di quelli individuali si annodano in matasse impossibili da sbrogliare<sup>110</sup>.

A grandi linee questa è stata la grande stagione del romanzo realista, la quale, tuttavia, ha perso la propria egemonia mimetica nel momento in cui la percezione della realtà è cambiata. La svolta del secolo porta con sé una profonda crisi dei fondamenti dovuta alle nuove scoperte scientifiche e alle recenti riflessioni filosofiche, le quali congedano una visione del mondo positivista a favore di una relativista<sup>111</sup>. Pur escludendo un determinismo diretto, il cambio di mentalità, la nuova e originale problematicità del mondo, comporta un nuovo modo di scrivere romanzi<sup>112</sup>. In Italia Pirandello è stato uno dei primi ad accorgersene: «senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosì, che stan come nemi sopra una rovina. Da ciò [...] deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale»<sup>113</sup>. La pretesa di oggettività del romanzo realista non è perseguibile, poiché è stata smentita l'oggettività stessa del mondo sulla quale poggiava<sup>114</sup>: il mare di concetti che circonda le isole dell'azione romanzesca è cambiato; non cambiano, tuttavia, le ragioni che da sempre sostanziano il romanzo, la comprensione della realtà e della vita dell'uomo:

Tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio. È inteso tuttavia che quella cupola di cielo dobbiamo essere noi a volgerla sulle nostre teste, impostandola, facendola gravitare sulle risposte che di volta in volta avremo dato ai nostri interrogativi incessanti.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> «le azioni epiche e tragiche hanno un significato universale perché costituiscono o simboleggiano le sorti collettive [...]. Invece la prosa del mondo, il mondo della prosa quotidiana sorge quando i destini generali sono decisi dagli stati, dalle leggi, dalle istituzioni e l'agire individuale ha un valore limitato». G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, p. 243.

<sup>111</sup> F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano, p. 201: «le categorie della ragione non sono necessariamente le categorie della realtà: e le leggi che essa scopre sono piuttosto invenzioni corroborate dall'esperienza che emanazioni di una verità ontologica delle cose».

<sup>112</sup> Si potrebbe parlare di passaggio dal realismo al modernismo; tuttavia, la questione è più ampia e interessa tutti gli aspetti della narrazione che abbiamo già incontrato: trama, personaggi, voce narrante etc.. L. Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, in «La Nazione letteraria» di Firenze, I, 1893, 6, ora in Id., *Saggi, Poesie, Scritti vari*, M. Lo Vecchio-Musti (a cura di), Mondadori, 1993, Milano, pp. 901-902.

<sup>114</sup> G. Debenedetti, *Personaggio e destino*, il Saggiatore, 1977, Milano, pp. 113-114: «le ragioni del mondo coincidevano [nel romanzo ottocentesco] con le ragioni della mente, che sanciva l'architettura del romanzo o del dramma: e così pure le ragioni del cuore nei motivi della vita ritrovata conferma insieme e pascolo amaro o struggente o diletto ai propri moti».

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 131.

Il romanzo muta e si evolve insieme al reale, ma non modifica la sua funzione essenziale: interrogare la vita.

Così la forma arriva anche a Sciascia, un uomo ormai diverso da Stendhal e Pirandello, poiché diverso è il mondo che egli abita; quindi, pur ereditando gli strumenti della tradizione, ristrutturata la forma in maniera originale e personale, affinché sia adatta a parlare della realtà che gli appartiene. *Morte dell'inquisitore*, *La scomparsa di Majorana* e *L'affaire Moro* sono distanti da *Il fu Mattia Pascal* e da *La Certosa di Parma*, distanza che può essere banalmente riassunta nell'eliminazione della pura invenzione e nell'inserimento di materiale documentario; ma ciò che conta è che restano romanzi. Bisogna quindi interrogarsi sul perché di queste scelte e sul loro funzionamento, tenendo ben presente che il dominio di ricerca del romanzo non cambia.

#### 1.4 Inchiesta

Arrivati a questo punto, ci si accorge che, nonostante l'affinità di genere, queste inchieste sono diverse dagli altri romanzi-romanzi sciasciani, come *Candido*, *Il contesto* o *Il Consiglio d'Egitto*; ma, allo stesso, tempo appaiono molto simili tra loro. La grande differenza sta nell'uso dei documenti d'archivio e nel fatto che l'invenzione è quasi totalmente assente: la narrazione segue una vicenda reale, fondata su una documentazione storica fedelmente riportata. Tuttavia, la realtà penetra nell'universo letterario attraverso il filtro romanzesco che ne problematizza la rappresentazione. C'è quindi una grande omogeneità di fondo tra queste opere, una comunanza di metodo, la quale si esplicita formalmente nelle modalità dell'inchiesta, la cui struttura costituisce il minimo comune denominatore tra i tre scritti.

Da sempre Sciascia ha nutrito una grande fascinazione per il romanzo giallo ed è stato fondamentale, attraverso la propria scrittura e le proprie riflessioni, per la sua piena legittimazione nel sistema letterario italiano<sup>116</sup>. Il suo è un vero e proprio amore per i più

---

<sup>116</sup> L. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 116: «Non c'è autore italiano del Novecento che meglio di Sciascia abbia contribuito alla piena legittimazione del romanzo poliziesco come genere della letteratura *tout court*. Egli si è prodigato sia, da saggista e da consulente editoriale, per segnalare autori di più genuina qualità letteraria, sia per produrre in proprio romanzi gialli di altissimo spessore [...]».

illustri interpreti del genere e i loro personaggi, tra i quali si distinguono in maniera eccezionale il cavaliere Dupin di Poe e il commissario Maigret di Simenon. Entrambi sono eroi pensanti che attraverso deduzione razionale e laica intuizione riescono a risolvere l'enigma orchestrato dalla realtà. Essi incarnano l'esercizio della ragione che secondo Sciascia è il cuore del romanzo poliziesco. La forma, infatti, strutturando in un ordine razionale il caos magmatico di eventi e dettagli incerti da cui l'indagine è cominciata<sup>117</sup>, diventa un esercizio di pensiero.

Il recupero operato da Sciascia è affatto personale,<sup>118</sup> dal momento che non prevede l'accettazione passiva delle regole del gioco, ma le problematizza, operando una decostruzione profonda della forma. Tale procedimento è stato riconosciuto da Claude Ambroise come una parodia<sup>119</sup>, intesa come messa in crisi e ridefinizione del genere al fine di renderlo uno strumento adatto a interrogare la vita attraverso la parola. Quello di Sciascia è quindi un lavoro di lima, di affilatura, di forgiatura di un'arma ermeneutica capace di penetrare la scorza della sua realtà. Tale processo non avviene soltanto attraverso il recupero ironico degli stereotipi e dei *topoi* polizieschi, ma, soprattutto, forzando i principi ontologici e gnoseologici che sostanziano il genere. Per Sciascia «nella sua forma più originale ed autonoma, il romanzo poliziesco presuppone una metafisica: l'esistenza di un mondo “al di là del fisico”, di Dio, della Grazia – e di quella Grazia che i teologi chiamano illuminante. Della Grazia illuminante l'investigatore si può anzi considerare il portatore [...]»<sup>120</sup>; tra le sue pagine, però, la Grazia è assente: Dio ha lasciato questo mondo, è fuggito e ha aperto un vuoto di senso non recuperabile. Questo

---

<sup>117</sup> S. B. Elian, *Candido e il Leviatano, vita e opere di Leonardo Sciascia*, La scuola di Pitagora, 2009, Napoli, p. 125: «qualsiasi giallo, (e questa è la seconda motivazione), parte da un mistero, prende cioè avvio da un magma confuso di fatti che, in un modo o nell'altro, per deduzione o per intuizione, è ricondotto alla fine al livello di una conoscenza razionale chiara e coerente, facendo emergere così il meccanismo complesso attraverso cui la mente umana comprende e interpreta la realtà, due operazioni specifiche di Sciascia, in cui ritroviamo forse la più autentica traccia del “lumen” del “secolo educatore”».

<sup>118</sup> Superficialmente si avverte la presenza di una polemica nei confronti della massificazione del genere che paradossalmente sarebbe degradato a passatempo, un momento in cui il lettore rinuncia all'applicazione del proprio pensiero, abbandonandosi totalmente alla genialità del *detective*. L. Sciascia, *Cruciverba*, la Repubblica, 2021, Roma, p. 218.

<sup>119</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 204: «Tutti i romanzi gialli di Sciascia parodiano il genere poliziesco nella misura in cui gli stereotipi, la tecnica letteraria, la metafisica stessa del giallo sono ripresi e derisi con volontaristica bravura de grande scrittore».

<sup>120</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, la Repubblica, 2021, Roma, p. 219.

rovesciamento metafisico ha un immediato precipitato sulla narrazione, dal momento che ne deforma la struttura, rendendo impossibile la soluzione dell'enigma:

Che il giallo abbia necessariamente una soluzione è garanzia dell'esistenza di Dio. Il giallo senza soluzione è allora la dimostrazione dell'assenza di Dio, e non tanto nella dimensione dello spaesamento religioso [...] quanto in quello dello smarrimento conoscitivo e filosofico. Inoltre, la mancanza di soluzione è funzionale alla disseminazione del dubbio metodico: come scrive Carlo A. Madrignani "non si tratta di mettere in moto una serie di dubbi fittizi per ingannare e trascinare su false piste il lettore, ma sollevare dubbi anche là dove non ne esistono, dove non sarebbe economico sollevarne."<sup>121</sup>.

Il giallo di Sciascia è privo di una metafisica assoluta e quindi di una teleologia; l'interesse non è rivolto alla soluzione dell'enigma, ma all'intensificazione dell'enigma stesso, poiché l'inchiesta non è una cosa in sé, ma uno strumento privilegiato di interpretazione<sup>122</sup>. Quella che Sciascia disegna è la traiettoria viva di un pensiero pensante che attraverso la ragione prova a orientarsi in una realtà frammentata, opaca, che resiste alla comprensione e si nasconde al di sotto delle imposture di nuove e contingenti metafisiche, prima fra tutte quella del potere<sup>123</sup>.

Questo paradigma interpretativo è stato ben analizzato da Ambrosie leggendo *Morte dell'inquisitore* come la *mise en abyme* dell'intero progetto narrativo e gnoseologico che Sciascia affida all'inchiesta<sup>124</sup>. Egli riconosce nell'inquisizione una figura onnipresente nella parabola dell'autore; è così pervasiva da rendere ogni investigatore un inquisitore che attraverso la propria ragione si scontra con il grande apparato inquisitoriale del potere. Questo schema narrativo riflette la personale percezione che Sciascia ha della realtà; una volta avvenuta l'eclissi di Dio, il vuoto apertosi è stato occupato dal potere (dalla sua fenomenologia<sup>125</sup>) che su di sé ha fondato una nuova metafisica. In questo schema l'inquisizione è per Sciascia il modello paradigmatico delle manifestazioni attraverso cui

---

<sup>121</sup> L. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 121.

<sup>122</sup> M. Fusco, *Préface* in Leonardo Sciascia, *Oeuvres Complètes*, I, Fayard, 1999, Paris.

<sup>123</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 139: «il giallo pare consentire, in termini logici e razionali, la possibilità di tradurre narrativamente i processi simbolici e psichici su cui il Potere si fonda».

<sup>124</sup> C. Ambroise, *Inquisire/Non Inquisire*, in L. Sciascia, *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano.

<sup>125</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 130: «[il potere è] il grande e misterioso leviatano, che diventa visibile grazie a una vasta folla di emissari: il viceré, i nobili, l'arcivescovo, il prete, il giudice, lo sbirro, il delatore, il boia [sta parlando del *Consiglio d'Egitto*]. Della macchina del potere si possono conoscere molti degli ingranaggi, mai la sua legge semplice e definitiva».

il potere si mostra e impone la propria concezione della vita. Questa metafisica è per l'autore una menzogna, un principio *imposturante*<sup>126</sup> che plasma la realtà sulla base dei rapporti di forza, dal momento che essa si impone attraverso i mezzi propri dell'inquisizione<sup>127</sup>. È inevitabile, allora, la grande simpatia che Sciascia<sup>128</sup> nutre verso coloro che scelgono l'eresia, religiosa o sociale che sia, poiché anch'egli sente di appartenere a quella schiera<sup>129</sup>. Contro l'ortodossia del potere, Sciascia identifica quindi l'eresia con l'esercizio della razionalità, del diritto, della giustizia; la sua è un'«eresia dell'eresia, ovverosia l'eresia rivendicata, non più subita come accusa infamante. Ciò significa riconoscere nell'inquisizione un dato strutturale, attuale, della società e, nello stesso tempo, negarla come forma di dover essere»<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> Per spiegare la declinazione del termine *impostura* e per offrire un caso concreto che esemplifichi quanto si sta dicendo, riportiamo il famoso passo di *Porte aperte* da cui il romanzo prende il titolo: «Le porte aperte. Suprema metafora dell'ordine, della sicurezza, della fiducia: “Si dorme con le porte aperte”. Ma era, nel sonno, il sogno delle porte aperte; cui corrispondevano nella realtà quotidiana, da svegli, e specialmente per chi amava star sveglia e scrutare e capire e giudicare, tante porte chiuse. E principalmente eran porte chiuse i giornali: ma i cittadini che spendevano ogni giorno trenta centesimi di lira per acquistarlo, due su mille nel popolatissimo sud, di quella porta chiusa non si accorgevano se non quando qualcosa accadeva sotto i loro occhi, qualcosa di grave, di tragico, e ne cercavano la notizia o che non trovavano o che trovavano impudicamente imposturata (la parola non è di buon uso, lo sappiamo; ma sappiamo che il lettore ce la perdonerà, se a giustificazione gli offriamo le definizioni che ci hanno convinto ad usarla. “La falsità riguarda direttamente le cose, in quanto il concetto della mente non risponde a quelle; la bugia, le parole, in quanto le non rispondono all'anima; l'impostura, i fatti, in quanto le parole e le azioni e il silenzio son volti a fare inganno altrui, e cioè a fargli credere il falso a pro di chi inganna, e a soddisfazione di alcuna ignobile passione sua”: che sono, inutile dirlo, del Tommaseo)». L. Sciascia, *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, p. 344.

<sup>127</sup> C. Ambroise, *Inquisire/Non Inquisire*, in L. Sciascia, *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, p. 11: «Sciascia sottolinea quanto siano determinanti i mezzi a cui ricorrono gli inquisitori (pressioni di ogni sorta, tortura) per portare la vittima a condividere, a non poter non condividere, la loro impostura».

<sup>128</sup> L. Sciascia, *La morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 92: «[Riferendosi a Fra Diego La Martina] ci fa velo l'amore, e l'onore di appartenere alla stessa gente, di avere avuto i natali dalla stessa terra, se ricordiamo *non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa?*».

<sup>129</sup> A tal proposito si può riportare un paragrafo presente in *Nero su Nero*, in cui Sciascia, dopo la scomparsa di Pasolini, non solo ricorda con affetto il “collega”, ma dichiara la propria appartenenza al fronte di Pasolini, dell'intellettuale corsaro, dell'eretico, che come direbbe Dante ha fatto parte per se stesso. «Io ero - e lo dico senza vantarmene, dolorosamente - la sola persona in Italia con cui potesse veramente parlare. Negli ultimi anni abbiamo pensato le stesse cose, sofferto e pagato per le stesse cose. Eppure non siamo riusciti a parlarci, a dialogare. Non posso che mettere il torto dalla mia parte, la ragione dalla sua. E voglio dire ancora una cosa, al di là dell'angoscioso fatto personale: la sua morte [...] io la vedo come una tragica testimonianza di verità che egli ha concitatamente dibattuto scrivendo, nell'ultimo numero del “Mondo”, una lettera a Calvino». L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, pp. 175-176.

<sup>130</sup> C. Ambroise, *Inquisire/Non Inquisire*, in L. Sciascia, *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, p. 16.



Il romanzo poliziesco di Sciascia è uno strumento nuovo che egli ha personalmente messo a punto per confrontarsi con la caotica realtà a lui contemporanea. Tuttavia, abbiamo deciso di utilizzare il termine «inchiesta» per distinguere la forma dal tradizionale romanzo poliziesco; questa differenza terminologica segnala una serie di difformità nella struttura investigativa rispetto a quella adottata nei *romanzi-romanzi* in cui è l'invenzione il tratto distintivo: «dal romanzo poliziesco lo separa [il romanzo-inchiesta] una differenza capitale: il caso trattato non è inventato ma reale, i documenti, le prove, gli indizi sono reali, e il *detective* non è un personaggio ma è Sciascia stesso»<sup>131</sup>. L'inchiesta è reale e poggia su materiale d'archivio, cronache, testimonianze storiche; ciò limita fortemente il ricorso all'invenzione.

Inoltre, nonostante al centro della narrazione si collochi un fatto tragico, come la morte di Moro o il rogo di fra Diego, l'attenzione è rivolta a un crimine di altra natura, a un «delitto interpretativo»:

Ha notato Budriesi<sup>132</sup> che ogni ricostruzione storica dello scrittore si presenta come un «atto emendatorio» nei confronti di una mistificazione letteraria, prima che ideologica, che ha «ucciso» il messaggio e con esso l'uomo che ce lo affidava in una bottiglia dall'oceano silenzioso dei secoli. Lo storico retto e scrupoloso, «come un buon detective, deve fare luce su questo *delitto* interpretativo, individuando il responsabile, evitando le sue trappole (i suoi condizionamenti) e arrivando infine a ristabilire i diritti di quella vittima che è stato il senso assassinato».<sup>133</sup>

Ci stiamo progressivamente allontanando dal classico romanzo poliziesco. In relazione all'*Affaire*, Ambrosie parla di «giallo filologico»<sup>134</sup>, evidenziando proprio questa natura discorsiva dell'inchiesta, una forma con cui Sciascia vuole indagare le narrazioni che sul delitto si sono sedimentate e ne hanno annacquato il senso. Tutti e tre i romanzi, infatti, si confrontano tanto con la tragedia, quanto con la sua rappresentazione storica. Tale riflessione retorica è intrinseca alla forma e comporta anche una prospettiva metaletteraria: Sciascia attraverso la propria scrittura e il dialogo con gli autori citati è

---

<sup>131</sup> S. B. Elian, *Candido e il Leviatano, vita e opere di Leonardo Sciascia*, La scuola di Pitagora, 2009, Napoli, p. 195. Si è tentati di proporre una possibile e puntuale correzione dicendo che il *detective* è certamente Sciascia, ma, in quanto tale, vive nel testo come personaggio.

<sup>132</sup> A. Budriesi, *Pigliarli di lingua. Temi e forme della narrativa di Leonardo Sciascia*, Effelle, 1986, Roma, pp. 140-141.

<sup>133</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 135.

<sup>134</sup> C. Ambrosie, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1992, VIII edizione, Milano, p. 235: «L'*affaire* non è meno romanzo giallo (un giallo "filologico" per raffinati) delle altre opere di Sciascia: le lettere della vittima, per chi sa leggerle, contengono la chiave del delitto»<sup>134</sup>.

costretto a riflettere sul senso della letteratura. Non è casuale che dopo la scrittura de *La scomparsa di Majorana* arrivi a dare una delle risposte più chiare in merito: «la letteratura è la più assoluta forma che la verità possa assumere»<sup>135</sup>.

Tale verità è assoluta poiché è svincolata dai principi che reggono la logica della storia e della realtà; l'adozione di uno sfondo romanzesco permette all'autore di superare i limiti concessi da altri generi discorsivi e di lavorare sul documento, in maniera parassitaria, di ragionare sulla realtà senza freni, ricercando la verità anche quando non è in grado di fondarla, di sollevare dubbi anche quando non sarebbe economico sollevarli. La verità della letteratura non è quella della storia, poiché non mira al principio di realtà, semmai lo problematizza. Essa mira a potenziare la realtà stessa e il suo senso. Tuttavia, questa verità non sancisce la totale autonomia dell'arte, poiché essa non è indipendente dalla realtà. Infatti, l'azione intellettuale e scrittoria di Sciascia nasce nel mondo e al mondo si rivolge. Per Sciascia la letteratura svolge una funzione etica e civile fondamentale, quella di scommettere su una verità diversa, contraddittoria, oscura, e per questo vitale, la quale, però, trova senso solo nel rapporto con la realtà. È anche per questo che il romanzo-inchiesta, come lo abbiamo definito, è costruito su documenti storici riguardanti un delitto reale: essi creano un ponte tra la letteratura e la realtà<sup>136</sup>. Tale rapporto tra materiali reali e finzione letteraria è sintetizzato da Tirinanzi De Medici:

L'utilizzo dei materiali extraletterari, di prevalente matrice documentaria, è pertanto espressivo e referenziale, a differenza delle strategie avanguardistiche: mira ad ancorare il testo al fuori-testo, salvaguardando però il potere della letteratura di "apprendere" la storia agli uomini. In Sciascia, con l'impiego dei documenti come materiali elaborati tramite il dispositivo architettonico del montaggio, è all'opera una ri-mediazione di quei documenti, che prendono la forma dell'inchiesta e della diagnosi: partendo dai segni e dai sintomi – in termini medici: dagli elementi oggettivi e da quelli soggettivi – si illustra non solo – non tanto – il fatto in sé, ma proprio le interpretazioni, il valore che tale dato ha per il corpo sociale.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, p. 236.

<sup>136</sup> G. Benvenuti, «un solo nome», *Manzoni in Sciascia*, in «Studium», novembre-dicembre 2017, VI, p. 929: «Se dunque la questione dello scrittore è produrre un *récit* che non sfugga alle ragioni di inquietudine e di scontento del contemporaneo, e dalla parte opposta insistere sulla strada di una letteratura che comporti sartrianamente e pasolinianamente *l'engagement*, il morso sulla realtà italiana dei decenni tra anni Sessanta e Ottanta [...]».

<sup>137</sup> C. Tirinanzi De Medici, *Sciascia e le strutture narrative contemporanee*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, p. 8.

Sciascia a partire dagli strumenti ereditati dalla tradizione romanzesca sperimenta un nuovo modo di utilizzare gli oggetti reali; attraverso tecniche di complicazione tra il testo e il «fuori testo», come l'innesto di materiali extraletterari e il loro montaggio<sup>138</sup>, mette a punto una modalità originale di penetrazione nella realtà stessa. Non si può parlare di semplice esperimento formale, perché non si può ridurre un'operazione di tal genere a una prova estemporanea; infatti, è piuttosto evidente che si tratti di una conseguenza storica dettata dalle mutazioni sociali e culturali che l'Italia di Sciascia stava vivendo.

Dopo un periodo di sospensione intercorso tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, la società italiana si trova a vivere una poderosa crescita economica, il cosiddetto *Boom*. È questa la cellula originaria alla base della «mutazione antropologica»<sup>139</sup> degli italiani denunciata da Pasolini, compiutasi poi durante il periodo passato alla storia come «la congiuntura». È impossibile trattare per intero un argomento tanto vasto; pertanto rimandiamo a studi monografici come *Il paese mancato* di Guido Crainz<sup>140</sup> o a *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* di Paul Ginsborg<sup>141</sup>. Rivolgiamo, invece, la nostra attenzione a quegli elementi che Pasolini ha sintetizzato nel concetto di «mutazione», ovvero ai fattori che hanno plasmato un nuovo immaginario e una nuova percezione delle «cose d'Italia»<sup>142</sup>. Questa dinamica non coinvolge esclusivamente il sistema dei valori, gli stili di vita, il consumismo, ma anche la finzione, poiché sulla spinta storica del momento ha inizio una riconfigurazione del rapporto di essa con la realtà. A

---

<sup>138</sup> Per completezza si riporta interamente il passo di Tirinanzi De Medici sul rapporto tra documento e letteratura: «Illustrate sommariamente natura e funzione del documento, è necessario vedere come esso viene utilizzato, come vive nel testo e come vi risuona: ossia soffermarsi sulle tecniche prima definite 'strategiche' proprio per via del loro valore strutturante, innesto e montaggio. L'innesto opera tramite una ricontestualizzazione del dato storico grazie all'inserimento di elementi narrativi. In altre parole l'innesto avviene senza soluzione di continuità: ciò che fa *Gomorra*, attribuendo così all'io narrante esperienze altrui, e in generale la storiografia narrativizzata che abbiamo visto all'opera nelle scritture a bassa finzionalità. Nel montaggio, per contro, le suture tra i livelli referenziale e narrativo sono evidenti: qui un esempio recente è *L'abusivo*, tutto costruito sui diversi piani di documenti, articoli, momenti di narrazione che rimangono appunto piani diversi. Lo scopo di questa tecnica è la riconferma del dato di realtà da cui si prende spunto; saranno gli altri brani a conferire quell'"assolutizzazione" di cui parla Sciascia. Le due tecniche non sono alternative, ma complementari: l'effetto dell'innesto è la destabilizzazione dei piani, storico e d'invenzione, che possono così dialogare tra loro; l'effetto del montaggio è la sottrazione degli innesti allo spazio puramente finzionale (che trasformerebbe il libro in "fiction metastorica"), preservando gli statuti dei diversi mondi possibili». Ibidem.

<sup>139</sup> P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, Epoca!, 1975, Cles, p. 37.

<sup>140</sup> G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, 2005, Roma.

<sup>141</sup> P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, 2021, Torino.

<sup>142</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, La Repubblica, 2021, Torino, p. 101.

livello politico si assiste a una vera e propria crisi della credibilità dello Stato; al di sotto della facciata istituzionale si percepisce un costante brulicare di accordi informali, strategie di sopravvivenza, o veri e propri intenti di colpo di stato. La percezione della reale azione statale non è per nulla chiara e questa opacità si concretizza in vere e proprie «battaglie di verità»<sup>143</sup> i cui terreni di scontro, da Piazza Fontana all'Italicus, hanno preso il nome di *Strage di Stato* o di *Strategia della tensione*. Nell'Italia di Sciascia si avverte una grave carenza di chiarezza, aggravata dalla nascita di una poderosa industria massmediatica e culturale che trasforma la notizia e la cultura in merce di consumo. È questa una dinamica globale che investe tutti i livelli di produzione di senso e consenso: il giornalismo, la storia, la letteratura. Se, da un lato, si diffonde l'illusione di immediatezza e di oggettività della notizia, dall'altro, la storiografia<sup>144</sup> e la letteratura<sup>145</sup> iniziano a perdere qualsiasi privilegio e autorità rispetto alle altre rappresentazioni e arretrano confondendosi nel costante brusio di discorsi che ricopre la realtà<sup>146</sup>. Insomma, entrambe vengono associate ad altre forme di *fiction* e consumate come finzioni-menzogne. Sono questi, infatti, gli anni della pubblicità, sempre più pervasiva, del cinema, della Rai, degli sceneggiati, della letteratura commerciale, dell'editoria, del mercato della cultura, ormai ridotta (almeno negli ambienti ufficiali) a mero intrattenimento e fenomeno di massa che plasma l'immaginario di tutti i cittadini. In questo clima, Sciascia scrive i propri romanzi, concentrandosi sui temi a lui cari come la giustizia, il potere e, soprattutto, la verità. Questa tematica è cocente per lo scrittore, dal momento che in Italia, nonostante la costante pioggia di informazioni e notizie, essa sembra restare nascosta e la realtà appare sempre più opaca, contaminata dalle continue narrazioni provenienti dal mondo della politica e da quello mediatico.

Ritengo che, a partire da queste spinte esterne, Sciascia abbia ragionato su un modo nuovo di fare letteratura, su una forma capace di rispondere alle nuove esigenze contemporanee. Il romanzo-inchiesta ri-nasce dalla contingenza storica che l'autore è costretto a vivere per affrontare in modo nuovo una realtà nuova. La scelta di Sciascia

---

<sup>143</sup> G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, 2005, Roma, p. 386.

<sup>144</sup> H. White, *Metahistory*, tradi it. P. Vitulano, *Retorica e storia*, Guida, 1978, Napoli.

<sup>145</sup> E. Vittorini, *Premessa*, «il Menabò», Einaudi, 1959, Torino, I.

<sup>146</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, 2015, Macerata, p. 42: «si tratta insomma della crescente marginalità della cultura letteraria nell'universo dei saperi specialistici e in quello, speculare, del nascente intrattenimento mediatico».

presuppone anche una considerazione di stampo propriamente letterario, ovvero, il riconoscimento che i generi tradizionali non sembrano essere adatti a rispondere a questo nuovo scenario in cui la verità e la finzione continuano a contaminarsi. In particolar modo, la funzione del romanzo storico, che faceva del rapporto tra invenzione e realtà il proprio punto di forza e in tal modo si garantiva il privilegio di carpirne i problemi, sembra essere venuta meno, confusasi nel mare discorsivo che ha sommerso la vita del paese. Il romanzo-inchiesta risponde alla necessità di contatto con il reale, al di là della sua apparenza mediata e narrativa, quindi finzionale; ciò avviene attraverso la produzione di una finzione di stampo opposto, quella letteraria, che ne possa decostruire e problematizzare la naturalità. Di fronte all'«oggettività della ragione» e «dell'assurdo» che assediano la vita, Sciascia sembra percorrere la strada che Calvino aveva augurato alla letteratura futura, quella della ricomposizione di una tensione ideale, etico-poetica, e di quello «spirito rivoluzionario» che non si arrende incondizionatamente all'oggettività del mondo<sup>147</sup>.

Proprio in questo periodo, a partire dal 1969, Sciascia scrive *Nero su Nero*, una sorta di diario pubblico «non regolare, non assiduo, occasionale e precario»<sup>148</sup> che egli stesso nella quarta di copertina descrive: «un libro, tutto sommato, molto italiano; forse molto siciliano. Il titolo vuole essere parodistica risposta all'accusa di pessimismo che di solito mi si rivolge: la nera scrittura sulla nera pagina della realtà».<sup>149</sup> È interessante mettere in risonanza questa breve introduzione con un passo noto dell'intervista a Michelle Padovani in cui Sciascia parla della propria adolescenza:

In casa mia si è sempre respirato un infinito rispetto per le cose della scrittura, un rispetto e una paura tipici del mondo contadino. Per il contadino, la scrittura è forse per forza di cose inganno, impostura o falsificazione? Amo ricordare un indovinello che dice: “Bianca campagna, nera semenza, l'uomo che la fa, sempre la pensa”.<sup>150</sup>

Precisa poi i termini dell'indovinello, sottolineando che la «nera semenza» è la scrittura, e ne esplicita il vero significato: «la scrittura è importante per chi sa farla, ancora di più per chi non la sa fare, non la sa vedere, non la sa leggere»<sup>151</sup>. Il nero della scrittura e della

---

<sup>147</sup> I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, 1980, Torino, pp. 52-60.

<sup>148</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, quarta di copertina.

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 87.

<sup>151</sup> Ibidem.

realtà è certamente una metafora ironica con cui l'autore si prende gioco dei suoi critici, ma è una formula da considerare anche in chiave letterale: Sciascia oppone a una realtà ormai opaca, per quanto ricoperta di discorsi e parole, una scrittura diversa che possa illuminarne la verità, la propria. Se in un primo momento ha vissuto la scrittura come inganno, ora essa può essere per lui uno strumento al servizio della verità:

Dalla scrittura-inganno qual era per il contadino e qual è stata per me stesso, sono arrivato alla scrittura-verità, e mi sono convinto che, se la verità ha per forza di cose molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte. Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie, in un certo senso semplificandola, anche rendendola più oscura, per come la realtà spesso è.<sup>152</sup>

In questo passo è racchiuso tutto quanto è stato detto. L'autore vuole arrivare al cuore della realtà in un presente assolutamente problematico, nel quale essa non è più distinguibile dalle narrazioni che la ricoprono; la penna allora non è uno strumento necessariamente positivo, è un'arma a doppio taglio, e, perciò, deve essere adoperata saggiamente e lavorata per giungere a questo scopo. Il lavoro svolto dall'autore sta proprio in questa nuova proposta formale che si pone l'obiettivo di recuperare la verità sepolta nel mondo, servendosi degli strumenti propri della letteratura, quegli strumenti che permettono la trasformazione della materia reale, rendendola più oscura, complessa e vitale. A mio parere, questo è il nucleo concettuale che sta alla base del romanzo-inchiesta.

Riprendendo ancora una volta Mazzoni, il romanzo contemporaneo non segue più una linearità evolutiva evidente, per la quale una modalità espressiva succede a un'altra rendendola marginale; le nuove forme, come quella adottata da Sciascia, non sono in grado di rendersi egemoni:

Ognuna di queste tendenze introduce tecniche inedite, ognuna crea una genealogia ancora viva all'inizio del XXI secolo; e tuttavia nessuna riesce a imporre i propri dispositivi con la stessa forza modellizzante, con la stessa capacità di creare abitudini collettive che le innovazioni maggiori avevano avuto fra l'inizio dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento. [...] La seconda stagione delle sperimentazioni novecentesche o la narrativa postmodernista si sono limitati ad aggiungere delle province, delle isole a un territorio variegato, all'interno del quale convivono famiglie letterarie diverse, a volte distanti fra loro, a volte ibridate, ma in ogni caso multiformi. L'arcipelago romanzesco contemporaneo è plurale.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna, pp. 360-61.

Il romanzo-inchiesta può essere visto come un caso esemplare di questa dinamica, la quale non implica il rifiuto della tradizione, ma una sua lettura differente:

Nessuno di loro è attratto dall'innovazione in quanto innovazione; tutti quanti guardano agli ultimi due secoli della storia narrativa occidentale con l'atteggiamento di chi si sente libero di riusare tecniche che sono apparse nel secondo Ottocento come nel primo Novecento, in Tolstoj come nella letteratura modernista o postmodernista [...]<sup>154</sup>

L'intera tradizione romanzesca resta viva e viene utilizzata in maniera ibrida, senza gerarchie rigide<sup>155</sup>, per far sì che il romanzo continui a rispondere alla funzione che gli abbiamo riconosciuto: interrogare la vita, una vita che oggi sembra sempre più complessa e sfaccettata. Questo nesso con la tradizione per Sciascia è vitale, dal momento che la sua intuizione poggia sul recupero di un testo a lungo dimenticato nella storia della letteratura italiana: la *Storia della colonna infame*; ed è proprio dall'analisi di questo testo, svolta da Renzo Negri<sup>156</sup>, che prendiamo il nome di romanzo-inchiesta.

### 1.5 Storia della colonna infame

«Se mi si chiedesse a quale corrente di scrittori appartengo, e dovessi limitarmi a un solo nome, farei senza dubbio quello di Manzoni»<sup>157</sup>. Il rispetto e l'affetto di Sciascia verso l'intellettuale milanese è riassumibile in queste poche parole, ma straordinarie qualora si considerasse la devozione che lo scrittore ha rivolto ad altri autori come Stendhal. Il primo incontro tra i due è avvenuto grazie ai *Promessi Sposi*<sup>158</sup>, ma la fascinazione poetica e morale che ha colto Sciascia nasce dalla lettura di quella «dolorosa

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 362.

<sup>155</sup> O. Rossani, *Leonardo Sciascia*, Luisé, 1990, Rimini, p. 63: «anche quanto afferma di non aver mai scritto romanzi, ma solo racconti, si mostra eretico. Così, nella scelta delle forme letterarie: l'inchiesta, il *pamphlet*, la commedia, il "giallo". Tutti i generi vengono utilizzati in forma sperimentale: il risultato è tale che alla fine egli ha creato un nuovo genere narrativo, che in Italia nessuno sa definire se non come romanzo in forma di giallo. I francesi invece sono più precisi: parlano di *récit-enquête*, racconto-inchiesta».

<sup>156</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», I, 1972.

<sup>157</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 77

<sup>158</sup> È stato un incontro fortunato poiché eccezionale è stata la fortuna di Sciascia «di averlo letto [*I promessi sposi*] prima che me lo facessero leggere a scuola. E vi prego di crederlo: non è fortuna da poco, considerando le condizioni in cui la maggior parte degli italiani lo ha letto». L. Sciascia, *Cruciverba*, La Repubblica, 2021, Torino, p. 100.

e inquieta e acuta meditazione»<sup>159</sup> che è la *Storia della colonna infame*. La potenza di questo testo irradia l'intera parabola sciasciana, ma è nel romanzo-inchiesta che essa si mostra con maggior nitidezza: «mi avviene persino di credere di aver inventato un genere letterario: illusione che accresce il piacere di praticarlo. Ma so anche che non è vero. Il prototipo, altissimo, resta la *Storia della colonna infame*»<sup>160</sup>.

Il genere a cui allude è il romanzo-inchiesta, termine che compare nell'*Introduzione* di Renzo Negri al testo manzoniano, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*. Sciascia dimostra di aver letto il saggio e nuovamente ribadisce la volontà di porsi sulla scia lasciata dallo scrittore lombardo: «non c'era mai stato niente di simile, in Italia; e quando qualcuno, più di un secolo dopo, si attenterà a riprendere il “genere” (poiché Manzoni, come dice il Negri, prefigura il “genere” dell'odierno racconto-inchiesta di ambiente giudiziario), “le silence s'est fait”»: come allora»<sup>161</sup>. Negri analizza l'operazione di Manzoni e vi ritrova la narrazione di un crimine giudiziario in cui nulla, secondo l'autore, deve essere inventato: è una storia in cui i personaggi, gli ambienti, i verbali, i dialoghi preesistono; sono questi i precetti della dottrina manzoniana del vero storico, che lo spinsero a eliminare l'invenzione. Eppure l'autore non sembra rifiutare la poesia e la funzione che egli le aveva affidato: la possibilità di «penetrare i moventi occulti della storia scoprendone il senso e portando alla luce della coscienza il dramma e le sofferenze di chi la storia ufficiale trascura, nell'eterno conflitto del bene e del male»<sup>162</sup>.

È questo un saggio che Sciascia ha apprezzato molto, poiché è una delle poche analisi critiche, accanto all'*Introduzione* di Vigorelli (1942), in cui il trattamento serbato alla *Colonna infame*, inchiodata al proprio destino di appendice<sup>163</sup>, non è marginale, disattento

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 106.

<sup>160</sup> L. Sciascia, *La sentenza memorabile*, Sellerio, 1982, Palermo, risvolto di copertina.

<sup>161</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, La Repubblica, 2021, Torino, p. 115.

<sup>162</sup> Ritengo significativo riportare per intero la citazione di Renzo Negri: «l'analisi interiore scava di continuo nei motivi e negli impulsi che stanno dietro le parole. Lo scrittore, in questo, che potrebbe vedersi come il primo nostro romanzo-inchiesta, la storia di un crimine giudiziario, nulla deve inventare. I personaggi preesistono. Così gli ambienti e i dialoghi, verbalizzati. Quando si rammenti l'irrelevanza dei momenti inventivo nella poetica manzoniana del vero, e l'ufficio assegnato alla poesia di penetrare i moventi occulti della storia scoprendone il senso e portando alla luce della scienza il dramma e le sofferenze di chi la storia ufficiale trascura, nell'eterno conflitto del bene e del male, si pensa quanto gli dovette sembrare assurdo il rilievo di essersi allontanato, con la sua *appendice storica*, da una vocazione d'artista, quando ogni forza e delicatezza d'artista egli pose a raccontare quei fatti lontani nel tempo, ma di perpetua lezione, e fors'anche richiamati più vicini a lui, come rivela il Carcano nella sua biografia, dai processi iniqui contro gli amici del “Conciliatore”». R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», 1, 1972, p. 29.

<sup>163</sup> Ivi, p. 16.



o superficiale. Benché la separazione tra romanzo e appendice storica sia stata voluta personalmente da Manzoni, l'isolamento dell'inchiesta sugli untori è frutto della ricezione del testo all'interno del sistema letterario e scolastico italiano. I *Promessi Sposi* sarebbe giunto a noi mutilo e depotenziato poiché, da subito, è stato eletto a romanzo della *nuova Italia*, la cui lettura doveva corrispondere a una precisa ideologia di stampo unitario che ne ha marginalizzato certi aspetti fino alla loro eliminazione. La *Storia della colonna infame* era una ferita ancora aperta, da nascondere e dimenticare, capace di mettere in crisi l'immagine rassicurante dei *Promessi sposi*, il romanzo della Provvidenza e dell'Italia Unità<sup>164</sup>. Così, dopo l'impennata di stampe del 1843, fino all'edizione Ziino del 1927 e la Vigorelli del 1942, c'è solo il silenzio; la riscoperta della *Colonna infame* è tutta novecentesca.

La questione dell'unitarietà dei due testi, oggi separati, è centrale per la comprensione del romanzo-inchiesta, dal momento che permette di vedere la continuità tra le due forme. In tal senso, il primo aspetto da considerare è la genesi de *Il Fermo e Lucia*. Originariamente la vicenda del Mora e del Piazza doveva essere materia integrante dei capitoli dedicati alla peste milanese del 1630. L'episodio era infatti ben presente all'autore fin dalla prima stesura del romanzo<sup>165</sup>, anzi, sembrerebbe che Manzoni avesse trovato in esso l'ispirazione dell'intero progetto narrativo<sup>166</sup>. Con le edizioni successive, la Ventisettana e la Quarantana, venne reso autonomo e divenne prima *Appendice storica*, poi opera a sé, legata comunque all'edizione dei *Promessi Sposi* del 1842. La dimensione

---

<sup>164</sup> È una ricostruzione molto interessante compiuta da Luigi Weber: «*I promessi sposi* sarebbe stato il perfetto romanzo della nuova Italia, senza la *Colonna infame*. Peccato che la *Colonna infame* vi fosse eccome. La nuova Italia in cantiere non aveva troppo bisogno di colpe così gravi, consumate, pur nel passato, in una Milano che era stata faro dell'Illuminismo prima, e si avviava a divenire protagonista del Risorgimento. Specie se a chiave risorgimentale, evidente nel romanzo [...] veniva a smentirsi o dimidiarsi con la messa in scena di ben più gravi e crudeli arbitrii (rispetto alla scommessa di Don Rodrigo) commessi contro la popolazione italiana da italianissimi magistrati. E allora ecco le discussioni e le censure, l'arricchimento durato quasi un secolo da parte di lettori che imbracciavano le più varie armi per mettere a tacere quella nota stonata, cauterizzare quella ferita aperta [...]». L. Weber, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi Editore, 2013, Ravenna, p. 40.

<sup>165</sup> G. Raboni, *La storia della colonna infame*, in *Manzoni*, P. Italia (a cura di), Carocci, 2020, Roma, p. 123.

<sup>166</sup> Lettera di Ermes Visconti a Victor Cousin: «Alessandro ha incominciato a dipingere il quadro della Milano del 1630: le passioni, l'anarchia, i tumulti, le follie e le assurdità di quei tempi. Una peste che ha devastato la Lombardia proprio in quegli anni, qualche interessantissimo episodio della vita del Cardinale Borromeo, il fondatore della nostra Biblioteca Ambrosiana, il celebre processo chiamato da noi della *Colonna infame*, capolavoro di prepotenza, superstizione e idiozia forniranno i fatti reali su cui costruire la fabula del romanzo». S. Casalini, *Ermes Visconti. Dalle lettere un profilo*, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, Milano, lettera 12 (trad. it. G. Raboni).

romanzesca è quindi originaria dell'opera, sebbene venga negata dalle scelte editoriali compiute dall'autore.

La continuità non è esclusivamente genetica, ma strutturale ed ermeneutica; l'idea è che il romanzo non sarebbe realmente comprensibile al di fuori della dialettica con la sua appendice, la quale ne costituisce «la conclusione, la confutazione, la chiave di volta programmaticamente fuori di sesto, che mina la composizione invece di consolidarla»<sup>167</sup>. La parola *Fine* non si trova allora al termine del capitolo XXXVIII, ma segue il processo agli untori<sup>168</sup>. È noto che la storia di Renzo e Lucia termina con il famoso episodio del «sugo della storia»:

Lucia però, non che trovasse la dottrina falsa in sé, ma non n'era soddisfatta; le pareva, così in confuso, che ci mancasse qualcosa. A forza di sentir ripetere la stessa canzone, e di pensarci sopra ogni volta, “e io,” disse un giorno al suo moralista, “cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercar me. Quando non voleste dire,” aggiunse, soavemente sorridendo, “che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene, e di promettermi a voi.”<sup>169</sup>

Lucia impartisce a Renzo l'unica lezione che può essere imparata da questa vicenda: la loro esistenza, quella delle genti umili, è precaria e il proprio destino sfugge dalle loro mani. Un finale del genere ha la forza di cambiare l'intera impressione ricavata durante la lettura del romanzo, ma il tono non è tragico o pessimista, poiché il lieto fine è almeno abbozzato nell'immagine di una famiglia, in fin dei conti, serena. Tuttavia, qualora si passasse da queste ultime righe alla *Colonna infame*, l'avvertimento di Lucia suonerebbe da campana a morto e il possibile ritorno alla quotidianità, raggiunto da questi personaggi inventati, sarebbe contraddetto dalla forza esemplare di una tragedia reale subita da uomini in carne e ossa, il Mora e il Piazza. Luigi Weber parla di un ribaltamento del rapporto fra centro e periferia del testo, per cui «ciò che si vede meno, insomma, è ciò che importa di più, e addirittura è ciò che causa, permette, spiega, l'esistenza del resto. Antigua in Austen, L'Unità d'Italia in Verga, la *Colonna infame* nei *Promessi sposi*»<sup>170</sup>. Aggiunge quindi:

---

<sup>167</sup> L. Weber, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi Editore, 2013, Ravenna, p. 31.

<sup>168</sup> P. Italia, *Introduzione*, in *Manzoni*, Id. (a cura di), Carocci, 2020, Roma, p. 13.

<sup>169</sup> A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Garzanti, 1972, Milano, pp. 562-563.

<sup>170</sup> L. Weber, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi Editore, 2013, Ravenna, p. 25.

Non stupisce che il manzoniano “sugo della storia” abbia seminato perplessità, perché l’errore dei lettori stava nella prospettiva di delimitazione testuale. Solo continuando a leggere, si sarebbe capito esattamente cosa significava la correzione imposta da Lucia al ragionare del marito e cioè che i guai non è necessario andarseli a cercare, spesso vengono da soli. La mattina del 21 giugno 1630, infatti...<sup>171</sup>

L’intuizione più volte citata è di Salvatore Silvano Nigro, il quale, analizzando la figura della casa, produce un suggestivo collegamento tra quella dei due sposi, luogo di riparo e tranquillità, e quella del Mora, distrutta per lasciare il posto all’infamante monumento della Colonna<sup>172</sup>. Questo legame originario è stato poi rinforzato nel tempo con lo studio di altri elementi di raccordo. Sempre Nigro, osservando le illustrazioni a corredo dell’edizione originale dei *Promessi sposi*, sottolinea la continuità che un tale apparato iconografico garantisce alla narrazione (soprattutto nel momento di stacco tra il romanzo e l’appendice) e tenta un’analisi delle singole tavole, come quella che chiude il XXVI capitolo<sup>173</sup>. Questa raffigura un personaggio che, guardando il lettore, mette l’indice sotto l’occhio destro, come se volesse richiamare la sua attenzione alle parole finali del paragrafo che anticipano quelle di Lucia:

Don Gonzalo aveva troppe e troppo gran cose in testa, per darsi tanto pensiero de’ fatti di Renzo; e se parve che se ne desse, nacque da un concorso singolare di circostanze, per cui il poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo né allora né mai, si trovò, con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose.<sup>174</sup>

Matteo Palumbo ha, invece, posto in parallelo gli *incipit* delle due opere, i quali seguono lo stesso schema narrativo, «un giorno qualunque nell’esistenza di un uomo qualsiasi», e figurale, la passeggiata<sup>175</sup>. Don Abbondio e il Piazza, entrambi persi nella prosa della loro misera esistenza, passeggiano senza consapevolezza del loro destino, fino a quando non avviene il tragico incontro con esso.

---

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> S. S. Nigro, *La tabacchiera di Don Lisander. Saggio sui “Promessi sposi”*, Einaudi, 1996, Torino, p. 155: «attorno all’eloquenza contenziosa e alle ambagi cerimoniose degli sposi, si dispone l’ambiente lindo e ordinato di una casa agiata. Su questa scena si adagia il romanzo, ma non il tomo del 1842: che si riapre con il frontespizio della *Storia della colonna infame*; con un monumento, la colonna, piantato sui pietrosi di quella che un tempo era stata la casa di uno degli “sventurati” untori. Il concambio è tragico. L’interfiguralità porta da una casa, alle macerie di una casa; dalla “monumentale” certezza di Renzo, al monumento di una nefandezza storica. Il romanzo, con l’aggiunta, torna su se stesso e dentro se stesso: al suo nucleo di orrore e di “errore”».

<sup>173</sup> S. S. Nigro, *Dentro il panorama del romanzo*, in A. Manzoni, *I promessi sposi-storia della colonna infame*, Einaudi, Torino, 2012, p. 6.

<sup>174</sup> A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Garzanti, 1972, Milano, p. 388.

<sup>175</sup> M. Palumbo, *I Promessi sposi (1840)*, in *Manzoni*, P. Italia (a cura di), Carocci, 2020, Roma, p. 118.

La continuità è anche formale, poiché se le modalità espositive della *Colonna Infame* sembrano proprie di un non-romanzo, gli strappi narrativi sono innegabili: «come brevissime sequenze, o fotogrammi emozionanti che si incidono nella memoria, acquistano una singolare ulteriore potenza, nel “vero” del loro essere prelevati direttamente dagli estratti del processo»<sup>176</sup>. La centralità del documento, quindi, non produce la negazione del romanzo, poiché è proprio attraverso la forma romanzesca che Manzoni riesce a illuminare il volto più buio e tragico di una vicenda rimasta sepolta nelle *carte* processuali. La prima caratteristica che Negri nota è proprio il taglio narrativo che dà forma ai segmenti più importanti della storia. Ecco l'*incipit*:

La mattina del 21 di giugno 1630, verso le quattro e mezzo, una donnicciola chiamata Caterina Rosa, trovandosi, per disgrazia, a una finestra d'un cavalcavia che allora c'era sul principio di via della Vetra de' Cittadini, dalla parte che mette al corso di porta Ticinese (quasi dirimpetto alle colonne di san Lorenzo), vide venire un uomo con una cappa nera, e il cappello sugli occhi, e una carta in mano, *sopra la quale, dice costei nella sua deposizione, metteva su le mani, che pareua che scrivesse*. Le diede nell'occhio che, entrando nella strada, *si fece appresso alla muraglia delle case, che è subito dopo voltato il cantone, e che a luogo a luogo tirava con le mani dietro al muro*. *All'ora, soggiunge, mi viene in pensiero se a caso fosse un poco uno de' quelli che, a' giorni passati, andauano ongendo le muraglie*. Presa da un tal sospetto, passò in un'altra stanza, che guardava lungo la strada, per tener d'occhio lo sconosciuto, che s'avanzava in quella; *et viddi, dice, che teneua toccato la detta muraglia con le mani*.<sup>177</sup>

La scena è rappresentata attraverso i modi narrativi del «opera antecedente», della quale mantiene anche la partecipazione attiva dell'autore come narratore che commenta la «disgrazia» di quella vista e la medesima tecnica della citazione che alterna la narrazione e la voce della donna (distinta anche da un punto di vista grafico)<sup>178</sup>. Manzoni attraverso questo *incipit* non solo introduce i fatti, ma crea un'atmosfera che immediatamente trasporta il lettore dentro il clima tetro e diffidente della Milano appestata.

Negri si concentra poi sull'entrata delle guardie cittadine nella povera casa di Giangiacomo Mora. La descrizione mantiene ancora un taglio narrativo:

L'auditore corse, con la sbirraglia, alla casa del Mora, e lo trovarono in bottega. Ecco un altro reo che non pensava a fuggire, né a nascondersi benché il suo complice fosse

---

<sup>176</sup> M. Cucchi, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano, p.X.

<sup>177</sup> A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano, p. 11.

<sup>178</sup> Si può, inoltre, avanzare l'ipotesi di vicinanza tra questa scena e il momento in cui Renzo, nel romanzo, è riconosciuto sempre da una donna come untore.

in prigione da quattro giorni. C'era con lui un suo figliuolo; e l'auditore ordinò che fossero arrestati tutt'e due.<sup>179</sup>

L'aspetto più interessante è l'atteggiamento di Manzoni verso i personaggi coinvolti; infatti, sebbene lo faccia emergere con ironia<sup>180</sup>, le parole del narratore sembrano penetrare nella mente degli "sbirri" che non si sarebbero aspettati che un tale reo fosse ancora tranquillo a casa. È questo un avvicinamento che sfiora la psico-narrazione e mostra come resti presente, anche in un'opera che espunge l'invenzione dal testo, la funzione manzoniana della poesia: l'illuminazione dei moventi più intimi e personali dietro alle azioni dell'uomo. Questa dinamica si ripropone evidentemente quando Manzoni, immergendosi nella prospettiva della famiglia del Mora, immagina lo sgomento e il dolore generato dalla scena. Presenti all'arresto non ci sono solo queste misere persone, c'è anche il narratore, che, attraverso l'immedesimazione con esse, con la loro umana innocenza, prova una genuina compassione<sup>181</sup>:

Ma contro la violenza e la frode, la compassione è una ragione anch'essa. E se non fossero state che quelle prime angosce d'una moglie e d'una madre, quella rivelazione d'un così nuovo spavento, e d'un così nuovo cordoglio a bambine che vedevano metter le mani addosso al loro padre, al fratello, legarli, trattarli come scellerati; sarebbe un carico terribile contro coloro, i quali non avevano dalla giustizia il dovere, e nemmeno dalla legge il permesso di venire a ciò.<sup>182</sup>

La compassione di Manzoni è sintomo di evidente trasporto verso una vicenda dalla quale si sente coinvolto in prima persona, come milanese, come intellettuale e come uomo.

Questa partecipazione è evidente, soprattutto, nelle pagine conclusive della *Storia*, quando la voce narrante sembra accompagnare personalmente il lettore per le strade di Milano dove si è svolta la vicenda:

La colonna infame fu atterrata nel 1778, nel 1803, fu sullo spazio rifabbricata una casa; e in quell'occasione fu anche demolito il cavalcavia, di dove Caterina Rosa, / *l'infernal dea che alla eletta stava* / intonò il grido della carneficina: sicché non c'è più nulla che rammenti, né lo spaventoso effetto, né la miserabile causa. Allo sbocco di via della Vetra sul corso di porta Ticinese, la casa che fa cantonata, a sinistra di chi guarda dal corso medesimo, occupa lo spazio dov'era quella del povero Mora.

---

<sup>179</sup> Ivi, p. 59.

<sup>180</sup> Essa è quasi del tutto assente all'interno del testo per una scelta di carattere etico; tende a emergere solo in alcuni momenti in cui la denuncia nei confronti dell'autorità costituita si fa più grave.

<sup>181</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», 1, 1972, p. 28: «ci sono momenti di questo capitolo, meno denso e serrato del precedente, ma di più profonde risonanze, in cui la compassione manzoniana diventa infrenabile: quando appunto si volge a quella povera gente [...]».

<sup>182</sup> A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano, p. 59-60.

La presenza dell'autore nel testo è testimoniata anche dall'ultimo capitolo, il quale costituisce un commento agli scritti e ai discorsi di coloro che nel tempo si sono interessati alla storia degli untori. Questi appaiono, nella struttura dell'inchiesta, come personaggi non dissimili dal Mora e dal Piazza; in particolar modo, questo statuto si rende evidente nella presenza costante del Verri, il quale, nonostante la sua tesi venga smentita, è sempre pronto a dialogare con Manzoni. Negri commentando queste pagine riassume la questione in maniera molto chiara, esplicitando l'intera natura del testo:

Manzoni riuscì a romanzare anche un genere oggi diffusissimo nelle pubblicazioni accademiche e refrattario a ogni intervento men che oggettivo e "scientifico". Un romanzamento, s'intende, come piaceva a lui, in questi casi, senza alterare la menoma particella di verità verificata, ma trattando quegli autori come personaggi, discutendo e mettendoli a confronto, coi loro complessi e ghiribizzi, vanità accomodamenti mariolerie; personaggi di quell'unico romanzo, enorme e labirintico, che è il libro in sé.<sup>183</sup>

Leggendo la *Colonna Infame*, Renzo Negri e Leonardo Sciascia riconoscono un Manzoni che «[pur] scegliendo il vero storico, previene comunque all'arte [...] e dunque a consegnarci, per citare una sua frase del suo scritto sul romanzo storico<sup>184</sup>, quel "vero veduto dalla mente per sempre [...] irrevocabilmente"»<sup>185</sup>.

Certificata l'unitarietà dei due testi, per quale motivo Manzoni l'avrebbe infranta? Giulia Raboni non crede nella tradizionale versione dei critici che identificano la ragione nell'eccessiva mole storica dei capitoli inerenti alla *Colonna infame*, sebbene lo stesso Manzoni avesse alluso al problema.<sup>186</sup> Il motivo risiederebbe, invece, nell'impianto narrativo della prima stesura «molto simile peraltro alle parti storiche del *Fermo e Lucia*,

---

<sup>183</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», 1, 1972, p. 36.

<sup>184</sup> A. Manzoni, *Opere varie*, Fratelli Rechiedei, 1881, Milano, p. 332: «L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello; giacché il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può esser distrutto dal disinganno».

<sup>185</sup> M. Cucchi, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano, p. XIII.

<sup>186</sup> A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, ed. critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Casa del Manzoni, 2006, Milano, p. 100: «passare questi giudizi sotto silenzio sarebbe omettere una parte troppo essenziale della storia di quel tempo disastroso; il raccontarli ci condurrebbe, o ci terrebbe troppo fuori del nostro sentiero. Gli abbiamo dunque riserbati ad un'appendice, che terrà dietro a questa storia, alla quale ritorniamo ora; e davvero».

giocate sul doppio e alternante registro della finzione e della realtà documentaria»<sup>187</sup>. La causa dell'espunzione è l'eccessiva ambiguità della forma, troppo contaminata, sia sul piano della storia, sia su quello della finzione. Quella sui generi misti è una delle riflessioni più ampie e durature che Manzoni abbia mai intrapreso e porta parallelamente alla stesura del discorso *Del romanzo storico e, in genere, de i componimenti misti di storia e d'invenzione* e all'edizione rivista e definitiva della *Storia della colonna infame*. Della stessa idea è Luigi Weber:

L'approdo teorico del discorso *Del romanzo storico*, in realtà, è anticipato dalla *Storia della colonna infame* anche in forma teorica testualizzata, giacché Manzoni raffigura i giudici mentre cercano di ri-scoprire e ri-scrivere la vicenda, che suppongono realmente esistita, in base ai pochi e frammentari dati in loro possesso. Con esiti aberranti. Tale procedimento [...] appare ulteriormente duplicato, in un tragico graduale allontanamento dalla verità, dallo sforzo che i tormentati fanno, sotto l'incalzare delle domande, per unire insieme i rarissimi fatti reali di cui sono a conoscenza, con le fantasie criminose che i magistrati pretendono di sentir confessare. Lo spaventoso pasticcio di sconnesse invenzioni e circostanze sussistenti è la più netta condanna che il Manzoni potesse proclamare introno al genere misto.<sup>188</sup>

La scelta di eliminare tutto ciò che suonasse romanzesco costituisce per Manzoni un obbligo morale, quello di non inventare più niente<sup>189</sup>, poiché proprio l'invenzione di storie aveva portato a una tale sciagura<sup>190</sup>. In tal senso, la *Storia della colonna infame* può essere letta come una possibile palinodia del romanzo precedente<sup>191</sup>. È questa una scelta esemplare che concretizza l'intero ragionamento dietro quel particolare scritto sul romanzo storico<sup>192</sup>: la contaminazione tra realtà e finzione non è sostenibile; essa inibisce

---

<sup>187</sup> Giulia Raboni, *Storia della colonna infame*, in *Manzoni*, P. Italia (a cura di), Carocci, 2020, Roma, p. 130.

<sup>188</sup> L. Weber, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi Editore, 2013, Ravenna, p. 46.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>190</sup> A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano, p. 87: «l'impunità e la tortura avevan prodotto due storie; e benché questo bastasse a tali giudici per proferir due condanne vedremo ora come lavorassero e riuscissero, per quanto era possibile, a rifonder, le due storie in una sola».

<sup>191</sup> A. R. Pupino, «*il vero solo è bello*». *Manzoni tra Retorica e Logica*, Il Mulino, 1982, Bologna, p.19

<sup>192</sup> Nonostante la condanna dei generi misti, in particolar modo rivolta al romanzo storico, Manzoni non solo avanza una serie di argomentazioni dubbie, come, a esempio, il desiderio sempre più crescente nel pubblico della verità storica, ma anche una serie di sentenze contraddittorie, arrivando in apparenza a legittimare il ricorso alla finzione nell'opera storica: «È una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di ciò che è stato, anche nel suo piccolo mondo; ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza il poter congetturare al di là di quello che può sapere. La storia, quando ricorre al verosimile, non fa altro che secondare o eccitare una tale tendenza. [...] La storia, dico, abbandona allora il racconto, ma per accostarsi, nella sola maniera possibile, a ciò che è lo scopo del racconto. Congetturando, come raccontando, mira sempre al reale: lì è la sua unità». A. Manzoni, *Opere varie*, Fratelli Rechiedei, 1881, Milano, pp. 334-335.

tanto il piacere del testo, quanto la ricerca della verità storica<sup>193</sup>. Manzoni quindi sentenza: «un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento»<sup>194</sup>.

La traccia lasciata in Sciascia da un modello tanto illustre è evidente nella consonanza dei temi eletti dalla sua scrittura: la responsabilità individuale, la tortura, la pena di morte, l'inquisizione, l'impunità, la menzogna e il potere. Tuttavia, l'eredità più preziosa trasmessa da Manzoni è quella formale; la *Storia della colonna infame* si impone come modello di scrittura impegnata che garantisce a Sciascia il «morso sulla realtà»<sup>195</sup> che cercava e la possibilità di penetrare a fondo nelle ragioni del suo tempo:

[Il modello di Manzoni] sembra costituire una sorta di traccia permanente, o di indirizzo generale, che organizza i termini con i quali Sciascia prende posizione, nell'Italia del secondo Novecento, nei confronti della letteratura e del romanzo; nei confronti, si vuol dire, di una letteratura che sente il richiamo dell'impegno, da un lato, e dall'altro non intende trascurare nessuna delle potenzialità insite nella grande tradizione letteraria.<sup>196</sup>

Il romanzo-inchiesta risponde quindi a una necessità storica e personale dell'autore, alla quale il romanzo storico non è più in grado di far fronte. Infatti, la contraddizione in parte intuita da Manzoni nel suo discorso tra l'invenzione e il dato storico è definitivamente esplosa, mettendo in crisi la funzione del genere: la storia è stata fagocitata dal romanzo<sup>197</sup>. Nonostante questa perdita di efficacia, Sciascia non rinuncia a due delle sue linee portanti:

Quella del piacere di narrare, e della felicità del racconto, e quella che utilizza – del racconto – il potere di lavorare sul documento, in modo in un certo senso parassitario, nel tentativo di conservare al romanzo la capacità di orientarsi, e di orientare il

---

<sup>193</sup> G. Panizza, *Il romanzo e la storia*, in *Manzoni*, P. Italia (a cura di), Carocci, 2020, Roma, p. 219: «con le parole si può creare il “verosimile” che in quanto prodotto da parole non è mai il “vero”, né è una sua rappresentazione; ma Manzoni chiude alla possibilità di  *fingere*  un vero simile al vero, che però vero non è mai stato, e che viva solo nelle parole».

<sup>194</sup> A. Manzoni, *Opere varie*, Fratelli Rechiedei, 1881, Milano, p. 367.

<sup>195</sup> G. Benvenuti, «*un solo nome*», *Manzoni in Sciascia*, in «*Stadium*», novembre-dicembre 2017, VI, p. 929.

<sup>196</sup> Ivi, p. 926.

<sup>197</sup> Questa dinamica è generata dal duplice depotenziamento della nozione di letteratura e di quella di storia. Da un lato, nell'universo dei mass media, dell'industria culturale, del mercato editoriale, la letteratura viene avvertita come uno specifico vettore di fiction non differente dagli altri; dall'altro, a partire dal Secondo Novecento si è aperto un processo alla storia, nel quale essa viene riconosciuta come un'arte retorica, una costruzione discorsiva che di oggettivo non ha quasi più nulla.



lettore, “dentro una più vasta e disperata visione delle cose italiane”, e, certo, non italiane soltanto.<sup>198</sup>

Egli desidera compiere un doppio movimento, sia verso la storia e la realtà, sia verso il romanzo e il linguaggio; la *Storia della colonna infame* garantisce una forma che tenga dialetticamente insieme queste tensioni. L’operazione di ri-uso<sup>199</sup> compiuta da Sciascia è motivata da questa duplice spinta: poter lavorare sui documenti della realtà con i mezzi della finzione.

Il modello risulta essere poi estremamente adatto a partire dalla continuità che Sciascia riconosce tra la propria Italia<sup>200</sup> e quella di Manzoni: «il suo sistema [di don Abbondio] è uscito dalla vicenda collaudato, temprato come acciaio, efficientissimo. Ne saggiamo la resistenza anche noi, oggi: a tre secoli e mezzo dagli anni in cui il romanzo si svolge, a un secolo e mezzo dagli anni in cui Alessandro Manzoni lo scrisse»<sup>201</sup>. La forma sperimentata nella *Colonna Infame* appare perfetta allo scrittore siciliano, poiché il dominio<sup>202</sup> di applicazione è quasi il medesimo: un paese, l’Italia, sempre in lotta con se stesso. Tuttavia, il tempo di Manzoni e quello di Sciascia non coincidono; sono cambiate troppe cose e ciò impedisce una qualsiasi ripresa integrale e passiva del modello. È cambiata la percezione della letteratura, della figura dell’intellettuale e, infine, il mondo circostante. La parola scritta ha perso la sua *aura* e viene sempre più confusa e

---

<sup>198</sup> G. Benvenuti, «un solo nome», *Manzoni in Sciascia*, in «Studium», novembre-dicembre 2017, VI, p. 928.

<sup>199</sup> Si è deciso di utilizzare tale concetto per evitare un termine tanto inflazionato e scivoloso quale “intertestualità”, spesso utilizzato per legittimare la presenza dell’autore all’interno dell’insieme postmodernista. Il concetto di ri-uso è piuttosto complesso; pertanto, si rimanda a uno studio più approfondito in F. Grendene, *Il dialogo e la tradizione. Intertestualità, Ri-Usò, Storia*, Quodlibet, 2021, Macerata.

<sup>200</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, La Repubblica, 2021, Torino, p. 101: «Manzoni delinea – un accorato, ansioso, ammonitore – delle cose d’Italia: l’Italia delle grida, l’Italia dei padri provinciali e dei conte-zio, l’Italia dei Ferrer italiani dal doppio linguaggio, l’Italia della mafia, degli azzecagarbugli, degli sbirri, che portan rispetto ai prepotenti, delle coscienze che facilmente si acquietano...». Sciascia ha appena esposto la dottrina ignava di Don Abbondio e la riconosce come legge morale del presente, ma anche in un altro suo romanzo, *Porte aperte*, avanza un’analisi delle «cose d’Italia» molto simile, sebbene situata ai tempi del fascismo: «e questo è il punto – continuava a pensare il giudice – per cui qui tutto continuerà ad andare per mal verso: i rapporti personali, le amichevoli intromissioni e raccomandazioni, la compassione per gli innocenti che la punizione del colpevole può travolgere, il contentarsi del minor danno di fronte al grande che ne può venire scoprendo il piccolo; e insomma il troncarsi e il sopire ogni cosa, che implicasse la legge, del conte zio manzoniano, o del padre provinciale con lui in accordo nella paura di conseguenze che possono essere vaste e gravi, ma meno vaste e gravi di quanto alla distanza non siano il lasciar correre, il tollerare, il tributare all’amicizia silenzio e omissioni». L. Sciascia, *Porte Aperte*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 384-385.

<sup>201</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, La Repubblica, 2021, Torino, p. 103.

<sup>202</sup> «Il discorso di ri-suo prevede un determinato dominio, un preciso campo nel quale esso sviluppa la propria azione, rispetto al quale risultare efficace». F. Grendene, *Il dialogo e la tradizione. Intertestualità, Ri-Usò, Storia*, Quodlibet, 2021, Macerata, p. 87.

contaminata all'interno del grande mare dell'industria culturale e delle fiction in generale. Una tale situazione implica una re-invenzione da parte di Sciascia che possa dare una risposta adeguata al mondo circostante<sup>203</sup>. Manzoni, nonostante le letture contemporanee che riconoscono all'*appendice storica* il respiro di un romanzo, compie una scelta di rifiuto verso di esso<sup>204</sup>; decide di eliminare ogni elemento possibile di invenzione e finzione dal testo, poiché solo in questo modo si può giungere al vero più vero, quello storico: «con le parole si può creare un “verosimile”, che in quanto prodotto da parole non è mai il “vero”, ne è una sua rappresentazione; ma Manzoni chiude alla possibilità di  *fingere* un vero simile al vero, che però vero non è mai stato, e che vive solo nelle parole»<sup>205</sup>. Sciascia compie invece l'operazione contraria: se rifiuta l'invenzione, ciò non comporta il rifiuto delle possibilità implicite nella finzione romanzesca, ma le potenzia; vuole sfruttare le capacità simboliche, figurali, strutturali del linguaggio letterario per arrivare a un vero diverso da quello scelto da Manzoni. Sciascia vuole quel «vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente»<sup>206</sup>.

Nel mondo contemporaneo, l'autorità della parola scritta è sempre più in crisi, ridotta *a priori* a finzione e *impostura*, e la letteratura è «solo letteratura»; in questo scenario ogni operazione simile a quella di Manzoni, di ricostruzione letteraria del vero storico, rischierebbe sempre di essere cassata. Sciascia sceglie, dunque, di andare oltre alla contraddizione che in Manzoni si è aperta tra *I promessi sposi* e *La storia della colonna infame*<sup>207</sup>: se tutto è considerato, come direbbe Sciascia, “un'impostura” o, come direbbe

---

<sup>203</sup> «All'interno delle opere, infatti, non si ha una situazione di ri-uso quanto una trasposizione degli effetti di una tale situazione che già si è verificata in un momento precedente. Ponendosi in una dinamica di ri-uso, un lettore ha selezionato un certo significato fra quelli contemplati nel classico e ha fatto risuonare nella propria interiorità una verità (anche contraddittoria) fra le molte concomitanti, in relazione ad un preciso dominio soggettivo; il principio alla base di questa selezione è da ricercarsi all'incrocio fra lettera dell'opera fruita, tensioni storiche proprie del momento nel quale avviene il ri-uso, idee generali e individuali rispetto a funzione e vigore della letteratura (le stesse che, quando il lettore diviene un autore, tendono a cristallizzarsi in una poetica)». Ivi, p. 95.

<sup>204</sup> A. Manzoni, *Opere varie*, Fratelli Rechiedei, 1881, Milano, p. 328: «ma appunto perché il fatto, il personaggio, la circostanza, il modo, le conseguenze che mi rappresentate, attirano e trattengono fortemente la mia attenzione, nasce in me tanto più vivo, più inquieto e, aggiungo, più ragionevole il desiderio di sapere se devo vederci una manifestazione reale dell'umanità, della natura, della Provvidenza, o solamente un possibile felicemente trovato da voi. Quando uno che abbia la riputazione di piantar carote, vi racconti una novità interessante, dite di saperla? rimanete appagato? Ora voi (quando scrivete un romanzo, s'intende) siete simile a lui, cioè uno che racconta ugualmente il vero e il falso; e se non mi fate distinguere l'uno dall'altro, mi lasciate come mi lascia lui».

<sup>205</sup> G. Panizza, *Il romanzo e la storia*, in *Manzoni*, P. Italia (a cura di), Carocci, 2020, Roma, p. 218.

<sup>206</sup> A. Manzoni, *Opere varie*, Fratelli Rechiedei, 1881, Milano, p. 7.

<sup>207</sup> «La straordinaria vitalità di Manzoni risiede, invece, nella *Storia della colonna infame* ma solo se pubblicata in appendice a *I Promessi Sposi*, come nell'edizione del 1840. In quel modo, il dittico manzoniano configura a sua volta un “componimento misto di storia e d'invenzione”, scandito nei due

Manzoni, “una storia”, la scelta migliore è quella di rafforzare gli aspetti che la letteratura mette a disposizione e per i quali viene biasimata, piuttosto di illudersi che il problema non sussista. Manzoni sempre all’interno della *Colonna infame* dice che «l’impunità e la tortura avevan prodotto due storie»<sup>208</sup>, che la violenza aveva portato a due bugie, quella del Piazza e quella del Mora; perciò, la sua ricostruzione non può essere una storia, un racconto, una menzogna, ma solamente verità storica. Sciascia, invece, contro l’*impostura* che ricopre la realtà, o meglio, contro la realtà prodotta dall’intrecciarsi di molteplici e sempre nuove menzogne, decide di armarsi con la propria *impostura*, la letteratura<sup>209</sup>. Giuliana Benvenuti nel tentativo di definire questo particolare rapporto tra Sciascia e la *Storia della colonna infame* parla di invenzione del modello, giocando anche con l’etimologia latina del termine *invenio*, trovare: «Sciascia “inventa” un suo Manzoni e lo indica quale iniziatore di una pratica di scrittura e di una riflessione che conducono direttamente a Sciascia stesso e che comportano anche un’attualizzazione dello scrittore lombardo, fondata su ragioni manzoniane che tuttavia riguardano l’Italia del secondo Novecento»<sup>210</sup>.

All’interno del romanzo che più di tutti tematizza il rapporto tra verità, menzogna e letteratura, *Il Consiglio d’Egitto*, Sciascia mette a frutto questa riflessione e disegna il proprio ritratto di scrittore:

In lui, insomma, il letterato si era impennato, aveva preso la mano all’impostore: come uno di quei cavalli di Malta, neri, lucidi, inquieti, lo trascinava nella polvere, il piede attaccato alla staffa. E poi, ormai si era abituato a stare in compagnia dei propri pensieri. Inseguiva i fatti della vita, il passato e il presente, a cavarne sentimenti e significati come un tempo dai sogni degli altri estraeva i numeri del lotto. «La vita è davvero un sogno: l’uomo vuole averne coscienza e non fa che inventare cabale; ogni tempo la sua cabala, ogni uomo la sua... E facciamo costellazioni di numeri, del sogno che è la vita: per la ruota di Dio o per la ruota della ragione... E, tutto sommato, è più facile finisca col venir fuori una cinquina sulla ruota della ragione che su quella di Dio: il sogno di una cinquina dentro il sogno della vita...»<sup>211</sup>.

---

momenti di una tesi e di un’antitesi di cui l’attuale romanzo non fictional rappresenta la sintesi dialettica». Antonio Scurati, *Tre domande su Manzoni agli scrittori di oggi*, «Annali Manzoniani», terza serie, I, 2018, pp. 121-122.

<sup>208</sup> A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano, p. 87.

<sup>209</sup> G. Benvenuti, *Sciascia, Manzoni e la narrazione della storia*, «Finzioni», n. 1, 1 – 2021, p. 15.

<sup>210</sup> Ivi, p. 22.

<sup>211</sup> L. Sciascia, *Il Consiglio d’Egitto*, Einaudi, 1963, Torino, p. 164.

L'abate Vella è il prototipo dello scrittore che ricrea la verità mescolando la realtà alla finzione: egli riscrivendo il passato della Sicilia riconosce la finzione su cui poggia l'intero sistema dei privilegi e la storia scritta dai *galantuomini*. La scelta dell'impostura non comporta una fuga dalla realtà verso l'irrazionale, poiché né l'abate né Sciascia rifiutano la ragione, ma guardano alla letteratura come uno strumento al servizio della verità: per l'autore la letteratura è una responsabilità etica che non deve agire senza il controllo della ragione. Sciascia si dimostra fortemente manzoniano, sia per la scelta formale, sia per la finalità etica che riconosce alla letteratura, eppure questo manzonismo è paradossale:

Ma come si appuntava, tutto ciò appartiene, in Sciascia, al complemento che la finzione inserisce nel corpo della verità storica. [...] Il che, alla fine di questo percorso, ci conduce a rilevare un fatto particolarmente interessante e cioè che Sciascia – in ultima analisi – riesce a essere sostanzialmente anti-manzoniano proprio nel suo più stretto manzonismo. Se Don Lisander, negli anni che trascorrono tra la Ventisettana e la Quarantana, medita sul fatto che è estremamente difficile conciliare – nei «componenti misti di storia e d'invenzione» – il piano della storia con quello dell'invenzione; e se poi, pubblicando il saggio sul *Romanzo storico*, a otto anni dalla Quarantana, ha ormai deciso che i due piani sono radicalmente inconciliabili; ecco, il manzonismo di Sciascia si regge felicemente sulla scelta di attraversare e di praticare direttamente questa contraddizione: quella che intreccia la storia e l'invenzione.<sup>212</sup>

Egli eredita da Manzoni uno strumento analitico che, una volta riadattato, risulta perfetto per affrontare le contraddizioni del suo tempo; ma la scelta di Sciascia è influenzata anche dalla vicinanza tra la propria idea di letteratura e quella di Manzoni: è essa uno strumento al servizio della ragione capace di saggiare le possibilità etiche dell'uomo davanti ai grandi quesiti della storia. La *Colonna Infame* trasmette una forma che è anche contenuto sedimentato, ovvero, costituisce una struttura narrativa che seguendo il modello dell'indagine ha come oggetto non la storia in sé, ma le possibilità e le responsabilità dell'individuo; la storia è lo spazio in cui la dignità dell'uomo, i suoi valori e le sue scelte sono messi alla prova e giudicati<sup>213</sup>. Sciascia riscoprendo la storia, la riscrive come un romanzo, poiché il suo fine non è la ricostruzione mimetica del

---

<sup>212</sup> G. Benvenuti, «un solo nome», *Manzoni in Sciascia*, in «Studium», novembre-dicembre 2017, VI, pp. 937-938.

<sup>213</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», 1, 1972, p. 41: «Ma ad ora ad ora gli uomini se ne dimenticano, certo storicismo poté loro insegnare a fare d'ogni erba un fascio, ed è questa la necessaria integrazione di genere: un racconto-inchiesta che è insieme inchiesta morale, a cogliere nel transeunte il segno e la responsabilità dell'eterno».

passato, ma rispondere alle domande di senso che l'azione umana solleva. È questo il principio che regge le opere che si andranno ad analizzare, che le rende a tutti gli effetti dei romanzi e che trova una prima configurazione nella *Morte dell'inquisitore*.



## Capitolo II

### *Morte dell'Inquisitore*

#### 2.1 Il contesto letterario

Per comprendere al meglio gli sviluppi che hanno portato al primo romanzo-inchiesta di Sciascia, bisogna spendere del tempo sulle opere precedenti e provare a ricostruire una breve biografia dello scrittore prima di *Morte dell'inquisitore*.

L'esordio letterario avviene con due raccolte, una di poesie, *La Sicilia e il suo cuore*, e una di apologhi, *Favole della dittatura*. La prima opera narrativa è edita nel 1956: *Le parrocchie di Regalpetra* (Laterza, 1956). È il testo che dà il via all'intero progetto poetico dello scrittore e condensa tutte le riflessioni attorno alla scrittura su cui Sciascia aveva a lungo meditato durante l'apprendistato. La questione più urgente da ricostruire è la "scoperta della scrittura"; non si intende il primo incontro dell'autore con la letteratura, ma il riconoscimento del senso che la parola scritta possiede nella sua realtà siciliana. Il proverbio della «bianca campagna» e della «nera semenza» ha mostrato una situazione duale: nella società c'è chi sa scrivere e chi non sa né leggere né scrivere. È una categorizzazione sociale che riflette i rapporti di forza materiali tra chi ha e chi non ha, e che, nella Sicilia del tempo, si concretizza nella forma del certificato e della firma: due strumenti burocratici capaci di privilegiare o cancellare una vita con solo un colpo di penna<sup>214</sup>. La scrittura è per tutti il simbolo del potere, poiché attraverso di essa viene esercitato<sup>215</sup>; questo legame è chiaramente illustrato dalla figura della penna-spada:

---

<sup>214</sup> L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, in Id., *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Vol. I, Bompiani, 1987, Milano, pp. 78-79: «L'unico momento in cui un concreto rapporto passa tra l'amministratore e il cittadino è quello del certificato: quando il sindaco certifica nascita identità o morte, atto che altrove può essere considerato di ordinaria amministrazione, qui investito di metafisica luce. Perché non è il pensiero o la fede che ci salva dal caos, ma il certificato; senza il certificato fantasma siamo. Sindaco e cittadino conferiscono dunque all'atto della firma un senso religioso; la burocrazia, che è in Sicilia istituzione metafisica, e come istituzione metafisica bestemmata, trova un vertice di consacrazione nella firma quando un sindaco ha firmato i certificati è come un prete che ha detto messa, per la giornata è in pace con la propria coscienza e con la comunità, è come un artista che ha creato personaggi, qualcuno ne ha fatto morire, la storia di un paese per un giorno ha creato».

<sup>215</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, pp. 33-34.

La povera gente di questo paese ha una gran fede nella scrittura, dice - basta un colpo di penna - come dicesse - un colpo di spada - e crede che un colpo vibratile ed esatto della penna basti a ristabilire un diritto, a fugare l'ingiustizia e il sopruso. Paolo Luigi Courier, vignaiuolo della Turenna e membro della Legion d'onore, sapeva dare colpi di penna che erano come colpi di spada; mi piacerebbe avere il polso di Paolo Luigi per dare qualche buon colpo di penna: una «petizione alle due Camere» per i salinari di Regalpetra per i braccianti per i vecchi senza pensione per i bambini che vanno a servizio. Certo, un po' di fede nelle cose scritte ce l'ho anch'io come la povera gente di Regalpetra: e questa è la sola giustificazione che avanzo per queste pagine.<sup>216</sup>

Compresa l'importanza della parola scritta, Sciascia fa della sua passione un'arma da imbracciare contro il potere; lo vuole aggredire con una scrittura che possa diventare contro-potere e contro-violenza e possa ristabilire le ragioni degli oppressi di cui nulla resta nelle parole della storia e della burocrazia. A partire da questo tema, molti critici hanno avanzato la corretta ipotesi che il progetto letterario di Sciascia abbia inizio nel segno della demistificazione<sup>217</sup>. La sua idea di scrittura è quindi pratica e rifiuta qualsiasi velleità (giovanile) di sacralizzazione e assolutizzazione. L'esperienza della parola scritta è materiale, quotidiana e opprimente, pertanto la scrittura diviene il prodotto di una «prassi sociale»<sup>218</sup> e costituisce una possibile prassi «politica» nel momento in cui essa è assunta come strumento di «mediazione tra uno status sociale oggettivo e il rifiuto di questo status»<sup>219</sup>. *Le Parrocchie* devono allora essere una «vera cronaca»<sup>220</sup> dell'anno appena trascorso in paese, affinché attraverso la parola letteraria Sciascia possa competere

---

<sup>216</sup> L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, in Id., *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Vol. I, Bompiani, 1987, Milano, pp. 9-10

<sup>217</sup> Per Massimo Onofri questo atteggiamento dell'autore ha avvio nel solco dell'opposizione a Pirandello e a quello che lo stesso Sciascia ha definito pirandellismo di natura (L. Sciascia, *Pirandello nella critica d'oggi*, in «La Giarra», III, 1, 1954, p. 98). Leggendo Pirandello Sciascia scopre la più nitida immagine della propria terra, caotica e irrazionale, dove tutto si basa sul gioco delle apparenze e delle menzogne. Egli vuole acquisire questa stessa capacità di penetrare le dinamiche più complesse del suo tempo, vuole «estrarre il nocciolo razionale dei libri di Pirandello» (M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 27), ma ne rifiuta la metafisica, l'abbondono totale al relativismo, riconoscendo nel pirandellismo di natura un'essenza storica (ivi, p. 119) e scegliendo sempre di schierarsi a favore di una possibile verità. «Forse è come quando si entra in una sala anatomica c'è chi ne viene fuori sconvolto e non ci metterà più piede, e chi invece vincerà la prima impressione e lentamente si abituerà. Poiché non sono ancora scappato, credo mi abituerò. Ma non sarà come per chi studia anatomia, che acquista conoscenza. Se io mi abituerò a questa quotidiana anatomia di miseria, di istinti, a questo crudo rapporto umano; se comincerò a vederlo nella sua necessità e fatalità, come di un corpo che è così fatto e diverso non può essere, avrò perduto quel sentimento, speranza e altro, che credo sia in me la parte migliore». L. Sciascia, *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Vol. I, Bompiani, 1987, Milano, p. 112.

<sup>218</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 56.

<sup>219</sup> Ivi, p. 55.

<sup>220</sup> L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, in Id., *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Vol. I, Bompiani, 1987, Milano, p. 3



con l'alienazione linguistico-giuridica di cui sono vittime i suoi compaesani<sup>221</sup>. Questa è una scelta strettamente realista finalizzata alla restituzione mimetica della realtà nella miseria dei suoi rapporti e frutto di una precisa idea di scrittura come pratica demistificatoria contro il linguaggio e l'ideologia. Tuttavia, vi è già la consapevolezza dell'esistenza di uno iato tra «l'ordine delle cose e l'ordine delle parole», di un interstizio letterario che «divide Racalmuto da Regalpetra»<sup>222</sup>. La letteratura è limitata, poiché non può restituire integralmente il mondo, ma in questo limite Sciascia intravede quelle potenzialità della lingua, finzionali e simboliche, che garantiranno il superamento di questa prima proposta letteraria.

*Gli zii di Sicilia* (Einaudi, 1958) è per molti il primo capitolo di quella grande «autobiografia della nazione»<sup>223</sup> che Sciascia avrebbe scritto negli anni a venire. Questa raccolta di racconti è una soglia significativa, poiché con essa l'autore compie il primo passo oltre la cronaca in direzione della fiction pura, dell'invenzione<sup>224</sup>. Inquadrando questo aspetto, si può notare come, soprattutto, in due racconti a sfondo storico, *Il Quarantotto* e il successivo *L'antimonio*<sup>225</sup>, l'idea di letteratura di Sciascia evolva. Il realismo e l'ispirazione demistificatoria non si esauriscono, ma alla volontà di rappresentare fedelmente la realtà oltre la menzogna, si affianca l'idea che la parola scritta possa anche redimerla: la letteratura è «un mistero che può anche amplificare la vita, pacificandola nelle sue contraddizioni, e addirittura prolungarla nel futuro, all'incrocio di verità e di bellezza, nella luce di una premonizione e un destino»<sup>226</sup>. Essa può, quindi, concorrere con la realtà non solamente attraverso una pratica decostruttiva, ma facendosi portatrice di una verità altra: «scrivere mi pare un modo di trovare consolazione e riposo; un modo di ritrovarmi, al di fuori delle contraddizioni della vita, finalmente in un destino di verità»<sup>227</sup>.

---

<sup>221</sup> «Sciascia intende cambiare la natura dello scritto. Esso non sarà più conferma dell'oppressione come i testi stilati dai galantuomini, ma strumento di denuncia (spada-penna) nei confronti di tale realtà: la miseria dei minatori e dei braccianti, i vecchi senza pensione, i bambini a servizio. Le parole serviranno a entrarne nel merito». C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 35.

<sup>222</sup> Ivi, p. 72.

<sup>223</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 88.

<sup>224</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 77.

<sup>225</sup> Aggiunto nell'edizione successiva del 1961.

<sup>226</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 114.

<sup>227</sup> L. Sciascia, *Gli zii di Sicilia*, in Id., *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Vol. I, Bompiani, 1987, Milano, p. 272.

Sotto il segno di una letteratura rinnovata, Sciascia pubblica il suo primo romanzo giallo, *Il giorno della civetta* (Einaudi, 1961). Nonostante la fama del testo, noto a tutti come un romanzo che parla di mafia, la nostra attenzione è rivolta, da un lato, all'introduzione dello schema narrativo investigativo, dall'altro, alla prima definizione della Sicilia come metafora:

Forse tutta l'Italia va diventando Sicilia... a me è venuta una fantasia, leggendo sui giornali li scandali di quel governo regionale: gli scienziati dicono che la linea della palma, viene su verso nord, di cinquecento metri, mi pare ogni anno... la linea della palma... Io invece dico: la linea del caffè ristretto, del caffè concentrato... e sale come l'ago di mercurio di un termometro, questa linea della palma, del caffè forte, degli scandali: su su per l'Italia, ed è già oltre Roma.<sup>228</sup>

Le parole di Bellodi sono quelle di Sciascia, il quale in questa analogia tra la Sicilia e l'Italia, non solo elegge l'isola natale a punto di osservazione privilegiato per le «cose d'Italia», ma vede la Sicilia come nodo in cui si condensano e si intensificano le tragiche contraddizioni che gravano sulla vita in generale.

L'opera maggiormente legata a *Morte dell'inquisitore* è *Il Consiglio d'Egitto* (Einaudi, 1963). Il legame che unisce i due testi è prima di tutto genetico. Sciascia racconta che è un libro «scritto al posto di un altro»<sup>229</sup>, perché, pur avendo voluto scrivere un romanzo sulle rivolte giacobine in Sicilia, è stato attratto involontariamente dal magnetismo delle figure dell'abate Vella e dell'avvocato Di Blasi. A margine di queste ricerche<sup>230</sup>, anche un altro soggetto ha attirato l'attenzione dello scrittore, fra Diego La Matina, eretico condannato al rogo nel 1658 e protagonista del successivo romanzo-inchiesta. Al di là del materiale storico di partenza, il particolare filo che lega le due opere è di carattere ermeneutico: senza aver presenti gli sviluppi letterari e storici emersi ne *Il Consiglio d'Egitto*, *Morte dell'inquisitore* sarebbe una lettura mancata. La prospettiva autoriale non può essere ricondotta alla parabola esistenziale dell'uno o dell'altro protagonista, poiché è nella loro mediazione e dialogo che il pensiero di Sciascia prende forma; invece, è possibile indicare il concetto su cui l'intera narrazione si concentra: l'*impostura*. La scelta stessa del romanzo storico, unico esempio per Sciascia<sup>231</sup>, sembra dettata proprio dalla

---

<sup>228</sup> L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, Einaudi, 1961, Torino, p. 116.

<sup>229</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 69.

<sup>230</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 132.

<sup>231</sup> Tale scelta di genere si lega necessariamente al dibattito generale sul romanzo storico che ha seguito l'edizione Feltrinelli del 1958 del *Gattopardo*. Infatti, negli ambienti letterari si è iniziato a discutere sul senso dell'operazione storica in letteratura e forti sono state le critiche ricevute da Giuseppe Tomasi di

centralità del tema, come se l'autore avesse voluto assegnare alla materia la forma più adeguata a trattare del rapporto tra storia e invenzione.

La vicenda ruota attorno alla figura del futuro abate Vella, il quale, fingendo di copiare un antico codice arabo, lo riscrive con gli strumenti della letteratura, creatività e invenzione<sup>232</sup>. La sua è chiaramente un'operazione di falsificazione, un'impostura, ma l'autorità che investe il genere storiografico garantisce credibilità e fiducia all'abate; egli sta riscrivendo la storia e con la forza del passato può agire sul presente. Attraverso questa impresa Sciascia mette in cortocircuito storia e letteratura, decostruendo il mito dell'oggettività della prima:

Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. La storia delle foglie, la storia dell'albero. Fesserie! Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest'albero scrivesse la sua, allora diremo: eh sì, la storia... Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? E i nostri avoli e trisavoli?... Sono discesi a marcire nella terra né più né meno come le foglie, senza lasciare storia... C'è ancora l'albero, sì, ci siamo noi come foglie nuove... E ce ne andremo anche noi... L'albero che resterà, se resterà, può anch'essere segato ramo a ramo: i re, i viceré, i papi, i capitani; i grandi insomma... Facciamone un po' di fuoco, un po' di fumo: ad illudere i popoli, le nazioni, l'umanità vivente... La storia! E mio padre? E vostro padre. E il gorgoglio delle loro viscere vuote? Che ci sarà uno storico che avrà orecchio talmente fine da sentirlo?<sup>233</sup>

La storia è messa in crisi e giudicata: viene privata della sua presunta oggettività e abbassata al livello delle altre menzogne. Tuttavia, il discorso del Vella non prevede semplicemente la riduzione della storia a retorica<sup>234</sup>, poiché egli con la sua rabbia cerca

---

Lampedusa, colpevole di aver espunto la storia dalla sua narrazione per disegnare una realtà immobile nelle sue contraddizioni; a tal proposito si ricorda la comunicazione di Vittorini alla giuria del *Prix international de Littérature di Formentor* (1962) che invitava all'abbandono della «bella letteratura». In tale senso l'opera di Sciascia è stata definita «l'antigattopardo» (G. Vigorelli, *L'antigattopardo*, in *Leonardo Sciascia. La verità l'aspra verità*. A. Motta (a cura di), Lacaita, 1985, Manduria, p. 281): la risposta di uno scrittore siciliano a quell'invito a «non temere la storia» che Tomasi di Lampedusa avrebbe pronunciato attraverso il suo libro. W. Mauro, *Leonardo Sciascia*, La Nuova Italia, 1973, Firenze, pp. 66-70.

<sup>232</sup> L'impresa del Vella è «il massimo concepibile in materia di sofisticazione letteraria». A. Budriesi, *Pigliarli di lingua. Temi e forme della narrativa di Leonardo Sciascia*, Effelle, 1986, Roma, p. 155.

<sup>233</sup> L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, 1963, Torino, p. 59.

<sup>234</sup> H. White, *Metahistory*, trad. it. P. Vitulano, *Retorica e storia*, Guida, 1978, Napoli. Sciascia mette in dubbio l'idea monumentale di Storia e la possibilità di ricostruire in maniera oggettiva il passato. Tuttavia, non azzarda l'idea che la storia non possa esistere, poiché ciò significherebbe negare la sofferenza di coloro che la storia ha travolto. La storia è sì una formazione discorsiva che tende a riflettere dei precisi rapporti di forza presenti, ma il passato nella sua materialità, nell'individualità degli antenati, nelle scelte da loro fatte, resta una priorità da non dimenticare: al di sotto di tutta la narrazione storica resta sempre

di fondare una visione di essa differente, situata dalla parte degli oppressi e di coloro che la storia facilmente dimentica, riconoscendo alla sua narrazione una natura relativa e parziale. La letteratura demistifica la storia, accusa chi nel presente la sfrutta per affermarsi e, depotenziandola, legittima se stessa, poiché la sua impostura non le nega la possibilità di concorrere con le altre menzogne che definiscono la visione del mondo. Il suo fine non è il raggiungimento della verità storica e, quindi, non si piega a essa; al contrario, ha il privilegio di vivere di impostura, di derogare ai fatti, poiché non deve riportare fedelmente la realtà, ma interpretarla così come la smorfia interpreta i sogni<sup>235</sup>:

«Le cose non sono come sono», dice tra sé e l'abate all'inizio del *Consiglio*: e un testo letterario può anche vivere come realtà in sé conchiusa, trascendente, ove possano risolversi i contrasti della vita, medicarsi i dolori, sciogliersi le contraddizioni della natura e della storia, secondo un ordine razionale: magari nella luce della menzogna, ma di una menzogna che potrebbe coincidere con una forma di più profonda verità.<sup>236</sup>

La letteratura attraverso la sua natura *imposturante*, ovvero attraverso gli strumenti della finzione, ha la possibilità di superare la storia e presentare una verità più complessa e vitale rispetto al «vero storico». Essa può redimere la vita, illuminare un destino, conservare la memoria; questi sono gli ultimi pensieri su cui l'avvocato Di Blasi si sofferma, quando dal patibolo scorge tra la folla il dottor Hager, lo storico: «Questa gente vuole sapere tutto, vedere tutto: ma finisce col non vedere le cose essenziali, le cose che veramente contano... Racconterà nel suo diario la mia decapitazione, ma non scriverà una parola sulle ragioni per cui mi stanno decapitando»<sup>237</sup>.

*Il Consiglio d'Egitto* rappresenta complessivamente un paradosso per Sciascia, poiché «il più storico dei suoi romanzi non è mai un romanzo storico»<sup>238</sup>, dal momento che egli usa tale forma per «fuoriuscire dalla storia»<sup>239</sup>. Massimo Onofri parla di *antistoricismo*

---

l'eco del «gorgoglio delle loro viscere vuote».

<sup>235</sup> «Nella sua mente era il giuoco dei dadi, delle date, dei nomi: rotolavano nell'egira, nell'era cristiana, nell'oscuro, immutabile tempo del pulviscolo umano della Kalsa; si accozzavano a comporre una cifra, un destino; di nuovo si agitavano a comporre una cifra, un destino». L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, 1963, Torino, p. 20.

<sup>236</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 122.

<sup>237</sup> L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, 1963, Torino, p. 182.

<sup>238</sup> G. Giarrizzo, «Tutta un'impostura. La storia non esiste...», in Aa. Vv., *La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia*, Assessorato regionale ai beni culturali, 1987, Palermo, p. 10.

<sup>239</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 129. In questo paragrafo Onofri vuole affrontare anche la questione del *Consiglio d'Egitto* come *antigattopardo*, ricucendo quella distanza e opposizione che molti critici avevano osservato nei due autori: «il sentimento della storia è, infatti, molto simile in Sciascia e Tomasi, i quali, pur partendo da posizioni molto distanti, sembrano affermare la dignità

*sciasciano*: la letteratura appare allo scrittore come un luogo oltre la realtà dove le contraddizioni possono sciogliersi, il caos può trovare ordine e l'irrazionalità chiarificarsi alla luce della verità. Sciascia rinuncia quindi alla verità della storia, ma non al passato poiché rappresenta per lui uno spazio in cui saggiare le domande che la realtà attuale continua a porci incessantemente<sup>240</sup>.

## 2.2 Invito all'opera

*Morte dell'Inquisitore* esce nel 1964 per Laterza. Durante gli studi sulla storia siciliana<sup>241</sup> che precedono il *Consiglio d'Egitto*, Sciascia ha incontrato la figura di fra Diego La Matina, frate agostiniano ed eretico bruciato al rogo nel 1658. È molto probabile che egli conoscesse già superficialmente il personaggio; è stato, infatti, suo compaesano e fu molto noto in una radicata tradizione orale, arricchita ulteriormente dalla fantasia romanzesca di William Galt, pseudonimo di Luigi Natoli, che nel 1923 pubblicò a puntate su *Il Giornale di Sicilia* il romanzo *Fra Diego La Matina*<sup>242</sup>. I documenti del Sant'Uffizio parlano di un frate eretico che per ben cinque volte è entrato e uscito dalle carceri dell'Inquisizione fino a quando non venne condannato al rogo in seguito all'assassinio dell'inquisitore Juan Lopez de Cisneros. La leggenda popolare, su cui poggia anche l'invenzione del Natoli, riporta, invece, la vicenda di un canonico divenuto brigante per difendere la vita di una povera ragazza oltraggiata; in tale versione, fra Diego veste i panni dell'eroe, del puro di cuore, piuttosto che dell'eretico. A partire dalle fonti, Sciascia prova, quindi, a ricostruire autonomamente la vita del frate al fine di capire quale fosse la sua eresia, della quale non resta alcuna traccia. È molto probabile che, alla base di tale operazione, ci sia una genuina curiosità prodotta dalla complessità discorsiva a monte della vicenda, per cui le varie versioni tendono a contaminarsi e restituiscono

---

etica dell'individuo sul guazzabuglio dei secoli».

<sup>240</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 114: «è ipotizzabile il ritorno della dicotomia manzoniana romanzo storico/storia, comprese, per chi scrive, le implicazioni esistenziali e cioè l'esigenza di verificare sui fatti e non solo a livello di "invenzione", la validità di una fondamentale intuizione».

<sup>241</sup> Verosimilmente le fonti principali del romanzo sono state *Il Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo XVIII* di Domenico Scinà e il *Diario palermitano* del marchese Villabianca. L. Sciascia, M. Padovani, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 69.

<sup>242</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, pp. 45-54.

un'immagine opaca e di difficile definizione. Tuttavia, ipotizzando che la figura di fra Diego fosse già nota a Sciascia, si potrebbe pensare che essa abbia acquisito una nuova e originale valenza nel momento in cui è entrata in risonanza con le riflessioni portanti del *Consiglio d'Egitto*: il rapporto tra la verità e la menzogna, tra la letteratura e la storia.

L'opera precede di dieci anni *La scomparsa di Majorana* (1975). La distanza cronologica dà al testo una configurazione ancora sperimentale, poiché è la prima volta che Sciascia compie un'operazione formale simile, ovvero, la ricostruzione narrativa di una vicenda passata attraverso i documenti lasciati dalla storia. Anche *il Consiglio d'Egitto* poggia su materiali storici, le biografie dell'abate Vella e dell'avvocato Di Blasi, ma Sciascia ha potuto inventare nel pieno rispetto del patto di lettura previsto dal romanzo storico. In questo caso, il documento acquista un ruolo centrale nella narrazione e riduce al minimo il ricorso all'invenzione. Ciò non implica una mancanza della libertà propria dell'opera romanzesca, ma comporta una dialettica molto più stringente e ambigua tra la realtà e la finzione. Ovviamente il documento pone un argine alle possibilità ermeneutiche dello scrittore, ma questi confini potenziano la credibilità del ragionamento e la partecipazione attiva del lettore che è costretto a negoziare volta per volta il limite tra ciò che è reale e ciò che è "finto".

*Morte dell'inquisitore* adotta una forma originale che prende le distanze dal romanzo storico e segue il modello della *Storia della colonna infame*<sup>243</sup>; è un rapporto evidente ed esplicito nella contaminazione tra il regime narrativo e quello documentario. In particolare, Sciascia seleziona un segmento specifico del testo manzoniano e lo rende dominante. Il VII capitolo della *Colonna infame* riporta le voci che della *Storia* hanno parlato e, attraverso quella che Renzo Negri chiama «filologia manzoniana»<sup>244</sup>, l'autore critica la supina ricezione e ripetizione della notizia<sup>245</sup>. I capitoli precedenti, però, quelli relativi agli interrogatori del Mora e del Piazza, seguivano il materiale storico di cui era considerata scontata l'oggettività; l'analisi di Manzoni poggia quindi su una concezione della storia univoca e rigida. Sciascia, potenziando la precedente intuizione manzoniana del capitolo VII, compie un'operazione differente: fin dall'esordio dimostra al lettore che l'identità di Diego è puramente discorsiva e non oggettiva; essa nasce dall'intrecciarsi

---

<sup>243</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 134.

<sup>244</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», 1, 1972, p. 36.

<sup>245</sup> Manzoni, *Storia della colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano, p. 121: «effetto comunissimo, a que'tempi, dello spirito di corpo, per il quale, ognuno, piuttosto che concedere che i suoi predecessori avessero fallato, faceva suoi anche gli spropositi che non aveva fatti».

delle versioni che si sono accumulate e sovrapposte nel tempo<sup>246</sup>. È significativo che la narrazione inizi attraverso la citazione a un'altra opera, *Del Sant'Uffizio a Palermo e di un carcere di esso* di Giuseppe Pitrè, e continui mantenendo in costante dialogo le voci (e le versioni) di Vincenzo Auria<sup>247</sup>, William Galt, Girolamo Matranga<sup>248</sup> e la propria. L'idea di storia che regge il testo è complessa, dialogica e relativa; è quella che emerge dal *Consiglio d'Egitto*, per cui la storia è «tutta un'impostura».

Definita in questi termini, Sciascia attua una riscrittura<sup>249</sup> del passato. Ciò rimanda sia alla convinzione, maturata durante l'apprendistato, che la letteratura costituisca un esercizio razionale contro la mistificazione, sia a un più stretto legame con il *Consiglio d'Egitto*. Infatti, Sciascia, come l'abate Vella, riscrive letterariamente la storia della Sicilia alla ricerca di una verità nuova che abbia effetti nuovi sulla realtà. Come la falsificazione del Vella aveva reso la casa dell'abate «meta di una processione da presepe»<sup>250</sup> per tutti quei nobili preoccupati dei propri privilegi, la finzione di Sciascia crea un collegamento diretto tra il passato e il presente, alludendo a un senso che tutt'ora manca e che chiede di essere recuperato: «il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti»<sup>251</sup>. Sciascia rilegge e riscrive il passato attraverso le lenti del presente, mentre la storia passa in secondo piano. Il recupero della memoria è:

---

<sup>246</sup> W. Mauro, *Leonardo Sciascia*, La Nuova Italia, 1973, Firenze, p. 90: «ogni proiezione letteraria cede il passo al rigore della documentazione, e figure come quelle che si muovono ne *Il Consiglio d'Egitto* o [soprattutto] in *Morte dell'inquisitore*, acquistano una propria autonomia singolarmente nuova, poiché debbono andare a cercarsi altrove che nella fantasia lo spazio letterario che attribuisca loro configurazioni romanzesche. Il romanzo insomma è nella vita, nei loro reali atteggiamenti, e tale forma di naturalismo serve a proiettarli, con un indice di attendibilità ancora più arduo da realizzarsi, nel contesto del romanzo».

<sup>247</sup> *Diari della città di Palermo dal secolo XVI a XIX*, per cura di Giacchino Di Marzo, vol. V, Palermo, 1870.

<sup>248</sup> *Relazione dell'Atto Pubblico di Fede celebrato in Palermo a' 17 marzo dell'Anno 1658 del P.D. Girolamo Matranga, Chierico Regolare Teatino, Consultore e Qualificatore del Tribunale del S. Ufficio di Sicilia*, seconda edizione aggiunta, Palermo, 1658.

<sup>249</sup> C. Ambroise, *14 domande a Leonardo Sciascia*, in L. Sciascia, *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 1990, Milano, p. VIII: «Non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare – più o meno consapevolmente – si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto, per così dire, la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere. Tutto pagato».

<sup>250</sup> L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, 1963, Torino, p. 66 :«credevo di essere il primo, nella nobiltà di Palermo, ad avvertire il pericolo che il Consiglio d'Egitto, e l'astuto uomo che lo traduceva, rappresentavano: col vento che tirava da Napoli, con quel pazzotico viceré. In realtà tanti altri avevano già capito, la casa di don Giuseppe era diventata meta di una processione da presepe: nell'orto ruzzavano gli agnelli, una grande stia era talmente fitta di polli che non vi si potevano nemmeno rigirare; e le tume, i formaggi, i dolci torreggiavano in ogni angolo della casa... Senza dire delle regalie in onze e degli inviti a pranzo che da ogni parte fioccano».

<sup>251</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, La Repubblica, 2021, Torino, p. 110. Per comprendere il significato del

Un gesto rivolto a rispondere non tanto di ciò che è stato, ma di ciò che è ora e qui, nel tempo ora, direbbe Walter Benjamin, che è il tempo attuale. Non proprio il presente, ma il tempo imminente, sospeso, non ancora congiunto al suo significato; significato che troverà proprio nel cogliere in una figura del passato il proprio volto, la propria verità.<sup>252</sup>

*Morte dell'inquisitore*, ri assemblando i documenti e le testimonianze del passato nello spazio finzionale del romanzo, produce un ragionamento non vincolato alla storia, ma solamente al rispetto etico e intellettuale che Sciascia nutre verso la verità.

### 2.3 Sperimentazione

L'edizione del testo è del 1964 ed è il primo esempio di romanzo-inchiesta che Sciascia sperimenta. Nella *Prefazione* scritta in occasione della ristampa per la collana Universale Laterza emerge chiaramente un senso di incertezza:

Dirò subito che questo breve saggio o racconto, su un avvenimento e un personaggio quasi dimenticati della storia siciliana, è la cosa che mi è più cara tra quelle che ho scritto e l'unica che rileggo e su cui ancora mi arrovello. La ragione è effettivamente che è un libro non finito, che non finirò mai, che sono sempre tentato di riscrivere e che non riscrivo aspettando di scoprire ancora qualcosa: un nuovo documento, una nuova rivelazione che scatti dai documenti che già conosco, un qualche indizio che mi accada magari di scoprire tra sonno e veglia, come succede al Maigret di Simenon quando è preso da un'inchiesta.<sup>253</sup>

È un saggio o è un racconto? Nemmeno Sciascia nel 1967 (anno della ristampa) è in grado di dirlo; l'indecisione è certamente sintomo della duplice vocazione saggistica e narrativa dello scrittore<sup>254</sup>, ma in questa sede sembra confermare come nemmeno a lui sia chiaro

---

termine «storicisti» riportiamo un passo di *Pirandello e la Sicilia*: «dovrebbero esser considerati romanzi storici quelle opere in cui gli accadimenti rappresentati sono parte di una “realtà storicizzata”, cioè conosciuta e situata, nel suo valore e nelle sue determinazioni in rapporto al presente: passato, insomma, rivissuto in funzione del presente; passato che si fa presente». L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, in Id., *Opere. (1983-1989)*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, 2002, Milano, p. 1147.

<sup>252</sup> N. Fusini, *Introduzione*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Id., (a cura di), Mondadori, 2006, Milano, p. IX.

<sup>253</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 9.

<sup>254</sup> L. Sciascia, D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, Sperling & Kupfler, 1981, Milano, p. 45: «Sì, credo di essere saggista nel racconto e narratore nel saggio. Dirò di più: quando mi viene un'idea di qualcosa da scrivere, breve o lunga che sia, non so in prima se mi prenderà la forma del saggio o del racconto».



cosa sia *Morte dell'inquisitore*<sup>255</sup>. Effettivamente la componente saggistica nel racconto è elevata: è evidente nella figura del narratore, il quale, a differenza degli esempi successivi, tende a non esporsi in prima persona e a restare oltre la pagina; ed è evidente soprattutto negli *excursus* storici che occupano la prima sezione del testo e con cui Sciascia traccia il contesto storico-sociale su cui prende corpo la vicenda di fra Diego. La questione del narratore verrà recuperata in seguito, mentre ora è interessante segnalare il taglio saggistico adottato da Sciascia in occasione di queste digressioni storiche. Il primo aspetto da notare è una somiglianza stilistica evidente con i saggi storico-culturali della successiva raccolta *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (Sellerio, 1989)<sup>256</sup>. Il secondo riguarda la lunghezza di queste descrizioni; così ha inizio un paragrafo di circa una decina di pagine dedicato alla dinastia degli antichi signori di Racalmuto, i Del Carretto:

Nella chiesa dell'Annunziata di Racalmuto, Diego La Matina, figlio di Vincenzo e di Francesca di Gasparo, fu battezzato il 15 di marzo del 1622: padrini uno Sferrazza, di cui non riusciamo a leggere il nome, e una Giovanna di Gerlando di Gueli. Officiò il Sacerdote Paulino D'Asaro. Era signore di Racalmuto Girolamo II del Carretto, uomo spietato e avido: e appena due mesi dopo, il 6 maggio, un suo servo, certo Antonio di Vita, lo avrebbe mandato agli inferi con una scoppettata. Pare che ad incaricare il di Vita fosse stato il priore del convento degli agostiniani riformati, in rivalsa di una somma di denaro che il conte era riuscito a sottrargli [...].<sup>257</sup>

Leggendo il romanzo, siamo portati a domandarci quale possa essere il senso di un'intromissione così ampia. Per rispondere è necessario cogliere la struttura complessiva dell'opera e comprendere la qualità dei rapporti che legano le singole componenti del testo. Questa digressione non ha valore storico in sé, poiché il suo senso dipende dalle connessioni, anche implicite, che la struttura narrativa del romanzo crea: è il battesimo di fra Diego che genera l'*excursus*; il convento degli agostiniani riformati sarà la casa del

---

<sup>255</sup> Nella già citata affermazione di Ester Gurnari il concetto di incertezza viene espresso attraverso l'idea di un'oscillazione: «Nel corso di questa decade, Sciascia si discosta da quella tecnica narrativa più imperniata sul realismo che aveva caratterizzato i suoi esordi letterari per muoversi verso una prosa più incentrata su tematiche esistenziali e filosofiche. Questo comporta una sostanziale complicazione delle scelte formali in un'oscillazione fra narrativa e saggistica che può essere letta come un "riflesso dialettico e composito delle dinamiche culturali, politiche e ideologiche del suo tempo (F. Moliterni, *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, B. A. Graphis, 2007, Bari, p. 6)». E. Gurnari, «Non è possibile scrivere: si riscrive», in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 39-40.

<sup>256</sup> Il riferimento particolare è al saggio chiamato *La contea di Modica* (L. Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 525-541.

<sup>257</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 27.

frate eretico; l'omicidio del servo verso il signore è letto da Sciascia come un caso di «parricidio»<sup>258</sup>, la stessa accusa che ha portato alla condanna di fra Diego, poiché «aveva ammazzato monsignor de Cisneros che gli era padre nella gerarchia oltre che in amore e carità»<sup>259</sup>; l'identità del canonico-mandante verrà ricostruita nei capitoli successivi in cui l'autore, concentrandosi su un errore onomastico sorto nella tradizione, ritroverà un significato inquietante: «era semplicemente il nome, piuttosto peregrino, di Evodio o Fuodio che nel corso del tempo era mutato in Odio»<sup>260</sup>. Questa breve riflessione mostra come la componente saggistica in Sciascia sia molto diffusa, ma non prenda il sopravvento sull'intento narrativo che orienta la scrittura e come egli esplori la storia con occhi da scrittore e non da storico, ovvero, alla ricerca di eventi e corrispondenze attirati dal campo magnetico esercitato da fra Diego. Perciò, i fatti del passato non hanno un valore aprioristico, lo trovano solo nel momento in cui, osservati nella struttura organica del romanzo, sono posti in prospettiva con il nucleo poetico dell'opera: la morte dell'inquisitore<sup>261</sup>.

Continuando a seguire la pista dell'incertezza, il capitolo dedicato alla figura del Natoli<sup>262</sup> è molto interessante, poiché Sciascia insiste molto sul termine «romanzo» e derivati:

Il romanzo è tutto un intruglio di avvenimenti e personaggi storici disparati, che altro legame tra loro non hanno, in realtà, che quello di essere compresi nell'arco di tempo che va dal 1641 al 1658: e le invenzioni, piuttosto granguignolesche vengono fuori una dall'altra come scatole cinesi.<sup>263</sup>

Il centro della romanzesca vicenda ordita dal Natoli consiste nel fatto che l'avidio ed empio prete tutore è parente dell'inquisitore de Cisneros, e dell'Inquisizione si serve per tenere in suo potere la giovane donna e il bambino;<sup>264</sup>

---

<sup>258</sup> Ivi, p. 30.

<sup>259</sup> Ivi, p. 79-80.

<sup>260</sup> Ivi, p. 44.

<sup>261</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 158: «Il paradosso, di sapore borgesiano, si può spiegare così: l'onere della prova spetta ancora e comunque ai fatti e la verità va trovata sulla base di quanto scritto nei documenti, ma soltanto se i dati vengono connessi tra loro "per intuito letterario", può scattare l'identità tra fatto e verità. i documenti rappresentano il medium (anche perché sono qualcosa di già scritto) tra la dimensione della realtà e quella della letteratura, dove Sciascia pone la verità».

<sup>262</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 45: «Nel 1923 il "Giornale di Sicilia" pubblicava a puntate un romanzo appunto *Fra Diego La Matina*. Ne era autore, con lo pseudonimo di William Galt, il professor Luigi Natoli: uomo di vasta cultura e minuziosa erudizione relativamente alla storia di Sicilia e inesauribile scrittore (con pseudonimo) di romanzi "storici"».

<sup>263</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>264</sup> Ivi, p. 47.

Fra Diego non è dunque, nel romanzo, un eretico: è soltanto un puro di cuore che lotta per affrancare una donna e un bambino [...].<sup>265</sup>

Ed è questa la più viva intuizione che il Natoli abbia avuto relativamente al personaggio: solo che è nascosta da un romanzesco ciarpame, devastata dalla gratuità dell'intrigo. Il romanziere William Galt era il grande nemico dello storico Luigi Natoli [...].<sup>266</sup>

I più raccontano la vicenda del romanzo: come cosa vera, come cosa realmente accaduta in lontani tempi; senza sapere che si tratta di un romanzo o, sapendolo, senza il minimo dubbio che una cosa scritta, specie in rapporto al passato, alla storia, possa essere non vera ma immaginata.<sup>267</sup>

A differenza di Manzoni che nella *Storia della colonna infame* mette al bando il termine, Sciascia vi dedica un paragrafo intero. Il senso dell'operazione è, comunque, il medesimo: entrambi vogliono prendere le distanze dall'invenzione romanzesca che contamina la verità con il «ciarpame». Sciascia, infatti, sembra dichiarare in maniera esplicita il rifiuto del romanzo a favore della storia: egli non mette in dubbio le qualità del Natoli, ma gli rimprovera l'eccesso di fantasticheria da romanziere a scapito del suo acume da storico. Data l'ipotesi interpretativa di partenza, questa dichiarazione suona paradossale, sebbene possa spiegare quel sentore di non finito che l'autore prova: Sciascia sarebbe insoddisfatto della mancanza di completezza storica. Eppure così non è. Al contrario, proprio in questa parzialità egli riconosce il senso della sua curiosità, il motore del suo pensiero, insomma, la fonte del piacere del testo. Il modo in cui l'autore vive la propria opera ci sembra alludere a una logica differente da quella storica, quella della letteratura, che rifiuta la compiutezza a favore dell'ambiguità. In tal senso, *Morte dell'inquisitore* è un'opera propriamente letteraria e non storica, poiché, sebbene in maniera contraddittoria e al di là del progetto autoriale, esprime una potenza figurale e simbolica che non può essere compresa fino in fondo e, quindi, ridotta alla semplice cronaca<sup>268</sup>.

In virtù di questa non finitezza, *Morte dell'inquisitore* è stato per anni il libro più caro all'autore; solamente nel 1987, durante un'intervista con Maura Formica e Michael Jakob, Sciascia cambia preferenza a favore de *La scomparsa di Majorana*<sup>269</sup>. Tra le due

---

<sup>265</sup> Ibidem.

<sup>266</sup> Ibidem.

<sup>267</sup> Ivi, p. 48.

<sup>268</sup> Nadia Fusini per descrivere come Shakespeare trattava la materia storica alla base delle sue opere parla di modo figurale: «era piuttosto l'invenzione di un nuovo sguardo, che istituiva col materiale storico (d'archivio, di cronaca) un rapporto che chiamerei "figurale". Del resto, se gli storici e i lettori di quel tempo, avevano una pratica del commento, questa era biblica». N. Fusini, *Introduzione*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Id., (a cura di), Mondadori, 2006, Milano, p. XII.

<sup>269</sup> «Ma come preferenza dei libri che ho scritto... mentre prima l'avrei data a *Morte dell'Inquisitore*,

opere c'è, dunque, un legame intimo che noi proiettiamo nella forma e che può confermare retroattivamente il senso strettamente letterario che abbiamo dato a questa incertezza. È poi significativo che alla domanda successiva Sciascia risponda facendo un confronto tra storia e letteratura, nel quale ribalta l'idea di romanzo emersa nell'analisi del *Fra Diego La Matina* di William Galt:

Formica, Jakob: *Sia nella Morte dell'Inquisitore, sia ne La scomparsa di Majorana, ciò che Le preme è dunque la verità. Ma la verità non corre sempre il rischio di diventare finzione, imbroglio, impostura per citare il Suo Don Giuseppe ne Il Consiglio d'Egitto?*

Sciascia: Con tutto il rispetto per gli storici, io dico che questo è possibile nelle opere degli storici ma non nelle opere degli scrittori. Nell'opera letteraria e specialmente nell'opera narrativa, io credo che la verità della storia venga fuori al di là di quella che è la verità dello storico. Lo storico può mistificare la verità, andare per tesi preconcepite, ma lo scrittore no. Lo scrittore coglie sempre la verità. La Francia degli anni di Stendhal è storicamente vera nei libri di Stendhal. Uno storico, che si mette di fronte a quel periodo, ha una tesi e tutto quello che dirà obbedirà a quella tesi. Stendhal non aveva una tesi, era – come dice lui – uno specchio, che andava per le strade.<sup>270</sup>

*Morte dell'inquisitore* è il primo tentativo di fare qualcosa di nuovo. La novità del progetto, però, comporta dei rischi, quelli della sperimentazione, cosicché il modello del romanzo-inchiesta pur essendo presente, appare ancora embrionale. Il legame con *Majorana* è illuminante, poiché conferma l'ipotesi e, soprattutto, dimostra che, al di là forse della volontà autoriale, l'opera ha un fondamento letterario e non storico. La storia è solo il campo di ricerca dove con gli strumenti della letteratura Sciascia vuole estrarre una verità indipendente dalle sue regole.

## 2.4 Le forme del romanzo-inchiesta

*Inchiesta*. Il minimo comune denominatore tra i testi in questione è la struttura investigativa: l'inchiesta. Già nella *Prefazione*, Sciascia vi allude chiaramente:

---

oggi la do a *La scomparsa di Majorana*». Nel gennaio 1987, Michael Jakob e Maura Formica intervistarono lo scrittore per la rivista *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. Il testo fu poi pubblicato nel n. 5 del maggio 1988, e la sua traduzione è presente nel numero monografico dedicato a Sciascia di *Nuove Effemeridi* Anno III, n. 9, 1990 (<https://www.doppiozero.com/leonardo-sciascia-scrivere-e-curiosita>, consultato 18/06/2023).

<sup>270</sup> Ibidem.

La ragione è effettivamente che è un libro non finito, che non finirò mai, che sono sempre tentato di riscrivere e che non riscrivo aspettando di scoprire ancora qualcosa: un nuovo documento, una nuova rivelazione che scatti dai documenti che già conosco, un qualche indizio che mi accada magari di scoprire tra sonno e veglia, come succede al Maigret di Simenon quando è preso da un'inchiesta.<sup>271</sup>

L'introduzione è successiva alla prima edizione del testo, però è naturale leggerla in maniera retroattiva e immaginare che egli avesse in mente questo paradigma narrativo durante la scrittura. Il narratore assume il ruolo dell'investigatore («come succede al Maigret di Simenon») messi alla ricerca di indizi o rivelazioni che possano chiarire il mistero dell'eresia del frate. Fra Diego è quindi il centro dell'indagine attorno al quale l'opera si struttura: i vari capitoli, i personaggi, le scene, devono perciò essere letti in rapporto costante con la sua figura.

Sia per la collocazione, sia per il contenuto, il passo potrebbe essere interpretato come una dichiarazione metodologica e, supposta tale importanza, è ancora più significativa l'assenza di un termine marcato come «prova». Per Michele Maiolani, il concetto di prova è il discrimine che separa l'operazione di Sciascia dalla microstoria<sup>272</sup> di Carlo Ginzburg: «lo storico torinese replica [a Hayden White] ricordando che ciò che distingue la storiografia dal romanzo sono le pretese di verità della prima, fondate sulla questione della prova e sulla verificabilità delle affermazioni fatte da chi scrive»<sup>273</sup>. La prova è il principio portante della ricerca storica, poiché negare la sua presenza sottrarrebbe alla storiografia la concretezza che ne determina la veridicità e l'affidabilità. Tale concetto si lega a un'idea storica di verità caratterizzata dal presupposto per cui esiste sempre un «corretto significato»<sup>274</sup>. Sebbene riconosca il valore viziato delle testimonianze e agisca in maniera critica verso le fonti<sup>275</sup>, Ginzburg non lascia sconti a nessuna deriva finzionale che possa mettere in crisi il valore probativo del documento<sup>276</sup>. Infatti, egli può applicare

---

<sup>271</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 9.

<sup>272</sup> C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in Id., *Il filo e le tracce, vero falso finto*, Feltrinelli, terza edizione, 2020, Milano, pp. 241-269.

<sup>273</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 158.

<sup>274</sup> K. Luria, R. Gandolfo, *Carlo Ginzburg. An interview*, «Radical History Review», XXXV, 1986, pp. 89-111.

<sup>275</sup> A. Prosperi, *Presentazione ufficiale per il conferimento della cittadinanza onoraria*, in A. Colonello, A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro*, Università di Trieste, 2003, Trieste, p. 143: «Certo, la prova documentaria non è fotografia positiva della realtà: ne è piuttosto come un negativo, un'orma da cui bisogna risalire a chi l'ha lasciata».

<sup>276</sup> C. Ginzburg, *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di*

il proprio paradigma indiziario solo entro il limite costituito dalle prove, poiché esse definiscono un insieme di possibilità storiche determinate<sup>277</sup> che garantiscono alla narrazione un valore storico. Rinunciare alla prova significa allora ricercare una verità diversa, libera da qualsiasi vincolo imposto dalle regole della storiografia. Nel romanzo-inchiesta al documento viene riconosciuto un valore differente, non probativo, non in sé, ma letterario e relazionale, poiché ciò che il documento dovrebbe provare non è veramente importante. Il senso dell'operazione di Sciascia non sta nella ricostruzione storica, ma nella ricerca di una verità sovrastorica che può essere solo allusa mediante la lettura critica e libera dei segni che le fonti mettono a disposizione. Piergiovanni Adamo ha parlato di «filologia della traccia e dell'errore»<sup>278</sup>; questa espressione, che ha anche il pregio di richiamare la dicitura di Renzo Negri «filologia manzoniana»<sup>279</sup>, descrive come il documento venga osservato attraverso una lente soggettiva che ne ricerca le latenze e le contraddizioni, piuttosto che il contenuto diretto. Le fonti, infatti, sono riusate in maniera originale facendole reagire, scomponendole, sovrapponendole, al fine di creare un ragionamento intuitivo e soggettivo piuttosto che deduttivo e oggettivo; in tal modo, anche l'argomentazione e la deduzione attraverso cui l'inchiesta si svolge seguono una logica letteraria e non scientifica.

Questa breve riflessione impone che lo studio dell'inchiesta segua una doppia pista, quella della struttura narrativa e quella dei materiali extratestuali, le citazioni. Già dalla prima pagina questo nesso è messo in evidenza, poiché la narrazione inizia con un riferimento a una fonte storica:

---

*doppia identità nella Francia del Cinquecento* in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, 2020, Milano, p. 314: «La questione della prova rimane più che mai al centro della ricerca storica». L'importanza della prova è sottolineata anche da Prospero che la considera parte delle regole della verità con cui il gioco va giocato: il piacere del gioco dipende dalle regole. Ma non è solo questione di gioco: «le regole sono fondamentali in una partita che ha una carica morale così forte: il mestiere dello storico è retto da una deontologia professionale pienamente consapevole ed estremamente esigente. Con le regole della verità non si scherza»; A. Prospero, *Presentazione ufficiale per il conferimento della cittadinanza onoraria*, in A. Colonello, A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro*, Università di Trieste, 2003, Trieste, p. 143.

<sup>277</sup> C. Ginzburg, *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, 2020, Milano, pp. 295-316.

<sup>278</sup> P. G. Adamo, *Fughe dalla vita, fughe della vita*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 17.

<sup>279</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», 1, 1972, p. 36: «la filologia manzoniana è prima di tutto un atteggiamento morale, anch'essa esigenza di giustizia che nulla dà per acquisito e tutto chiama alla resa dei conti».

*Pacienza / pane, e tempo.*

Queste parole, graffite sul muro di una cella del palazzo Chiaramonte, sede del Sant'Uffizio dal 1605 al 1782, Giuseppe Pitrè riesce a decifrare nel 1906: insieme ad altre di disperazione, di paura, di avvertimento, di preghiera; tra immagini di santi, di allegorie, di cose ricordate o sognate.<sup>280</sup>

Sciascia vede in queste semplici parole la porta d'accesso a una vicenda secolare di sofferenza e ingiustizia sepolta sotto le *carte*, un filo da seguire per sciogliere l'imponente matassa della storia. Questo incontro virtuale ha una funzione strumentale, poiché da esso ha origine l'inchiesta, ma, a differenza delle altre testimonianze presenti nel romanzo, a queste parole, come a quelle di tutte le vittime della storia, l'autore sembra riconoscere anche un valore in sé. Il recupero della voce dei dimenticati ha un senso etico prima ancora che ermeneutico, poiché permette la conservazione di una memoria ormai perduta; la scelta dell'autore di porre in *incipit* quest'incisione, oltre a darle un significato collettivo (sono le parole di tutte le vittime), sembra confermare un rispetto irrinunciabile verso chi le ha pronunciate e il suo dolore.

Pitrè spiega poi il significato del graffito e propone una lettura che coinvolge un tema caro a Sciascia, il rapporto tra i singoli e il potere:

La scritta *Pacienza / Pane, e tempo* egli così la commenta:

*tre cose purtroppo indispensabili per non disperarsi, per poter vivere e attendere; nelle quali non occorre cercare un significato meno che sincero di rassegnazione, poiché il pensiero di una rivincita o d'una vendetta col Tribunale sarebbe stato sogno di mente inferma. Pensieri simili saranno stati del tempo, ma non del luogo.*<sup>281</sup>

Di fronte alla macchina inquisitoriale, l'uomo trova solo rassegnazione; tuttavia, la spinta pessimistica di tale constatazione genera nell'autore una domanda di senso opposto: c'è mai stato qualcuno che ha resistito? La risposta la dà uno dei tanti nomi che il Pitrè ha riconosciuto, quello di fra Diego La Matina, del quale il narratore inizia ora a seguire le tracce.

Appoggiandosi alle testimonianze del Matranga e dell'Auria, Sciascia ricostruisce l'itinerario storico del frate, ma il filo dell'inchiesta non è lineare. La narrazione, infatti, tende a divagare tra figure minori, storie dimenticate, leggende popolari. Così prima di arrivare al fatidico incontro tra fra Diego e Monsignor Juan Lopez de Cisneros, il lettore viene accompagnato in un mondo brulicante di vita minima in cui il destino dei singoli

---

<sup>280</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 17.

<sup>281</sup> Ivi, p. 20.

individui si intreccia con quello dell’Inquisizione. Alla figura di Diego si sovrappongono molteplici prospettive, quella di Frate Odio che sceglie la morte del signore di Racalmuto con un colpo di *scoppetta* «consacrato da un intero paese»<sup>282</sup>; quella del maestro Paolo Vianisi che, scoperto durante un rapporto non legittimo («per di più, nell’inosservanza di una vigilia»<sup>283</sup>), risponde al Padre Vicario «*non è gran cose trovarmi con una donna, è usanza d’uomini*»<sup>284</sup>; quella dei briganti siciliani nascosti nella grotta a cui lo stesso Diego ha dato nome; quella dei siciliani naturalmente irreligiosi e quindi naturalmente estranei al luteranesimo; quella di Federico La Matina, della sua scomunica e della curiosa corrispondenza onomastica con il nostro protagonista; e quella di Pellegrina Vitello, torturata durante un processo per *magaria*, che alla corda giurò la propria innocenza all’inquisitore dicendo «*che io non possa vedere morto Vostra Signoria*»<sup>285</sup>, ammettendo, nell’ingenuità di questo giuramento, il desiderio sofferente di «*veder morto, al piede della macchina che la tirava suso e la dislogava, il vescovo di Patti*»<sup>286</sup>. Questi frammenti d’esistenza vengono riscoperti seguendo le tracce lasciate da fra Diego e costituiscono parte di una storia secolare di sofferenza che, attraverso la figura del frate, riemerge e può trovare riscatto. L’assassinio dell’inquisitore si riflette in queste storie di miseria e, allo stesso modo, queste vite acquistano un senso ulteriore e ricevono una possibile redenzione, riflettendosi nel gesto del frate che dà titolo al libro. Attraverso la letteratura Sciascia le strappa al silenzio, rendendole nuovamente leggibili.

L’inchiesta conduce al rogo in cui bruciò fra Diego, i cui ultimi momenti sono rappresentati in presa diretta utilizzando uno stile strettamente narrativo. Tuttavia la storia non termina qui, le conseguenze etiche del gesto di Diego si protraggono nel futuro e arrivano fino al viceré Caracciolo, che, nel giorno dell’abolizione del Sant’Uffizio, si trova faccia a faccia con il frate, protagonista di un quadro che lo ritrae nel momento dell’assassinio di monsignore:

Il marchese Caracciolo [...] si trovò così per un momento di fronte a fra Diego La Matina. E che costui, uccisore ma vittima, gli ispirasse solidale simpatia, non c’è da aver dubbio: e l’ordine di distruggere subito il quadro va spiegato, oltre che con l’inclinazione tipicamente illuministica di cancellare tutto ciò che nel passato il sonno della ragione aveva generato, con le qualità e i toni, gli effetti del quadro

---

<sup>282</sup> Ivi, p. 28.

<sup>283</sup> Ivi, p. 40.

<sup>284</sup> Ivi, p. 41.

<sup>285</sup> Ivi, p. 64.

<sup>286</sup> Ibidem.



stesso; che, c'è da immaginarlo, avrà rappresentato fra Diego carico di diabolica furia e ferocia, e monsignor de Cisneros docile e indifeso martire, quasi un santo.<sup>287</sup>

Il ritratto diviene lo specchio in cui il Caracciolo rivede riflesse le proprie convinzioni; lo stesso accade al lettore che di fronte alla pagina del libro, come il viceré di fronte al quadro, può riconoscere in quel gesto una possibilità ancora attuale di dignità umana e di resistenza contro l'ingiustizia. Su questa figura termina l'inchiesta, ma la conclusione rilancia il lettore verso un senso che supera la storia e coinvolge ogni uomo di ogni tempo: «ma noi abbiamo scritto queste pagine per un diverso giudizio sul nostro concittadino: che era un uomo, che tenne alta la dignità dell'uomo»<sup>288</sup>. L'oggetto della ricerca, invece, resta inespresso, poiché l'eresia di Diego è inspiegabile: l'unica fonte che avrebbe permesso di ricostruirne i precetti è andata perduta<sup>289</sup>; la sola cosa che Sciascia sente di poter dire sulla base delle indagini è che il senso dell'eresia fosse più sociale che religioso, che trattasse di proprietà e ricchezza, piuttosto che di teologia e religione.

È la classica struttura del romanzo giallo di Sciascia, il quale rinuncia di principio allo scioglimento del caso per potenziare l'itinerario razionale che conduce alla sola frase certa che il frate ha pronunciato: «Dio è ingiusto»<sup>290</sup>. È una bestemmia che calata nel mondo del romanzo reagisce alle analogie, alle storie di sofferenza, alle intuizioni dell'autore, e diventa metafora di una denuncia incessante contro l'ingiustizia del mondo<sup>291</sup>. Ritorna l'idea di un testo non finito, di un qualcosa che manca e che ha aperto un vuoto di senso; spetta, quindi, al lettore colmarlo, seguendo a ritroso le tracce lasciate dal frate per dare un significato nuovo al «*Pacienza, pane, e tempo*» da cui si è partiti. In tal modo, anche il titolo da semplice frase a effetto acquista un valore ottativo, nella

---

<sup>287</sup> Ivi, p. 99.

<sup>288</sup> Ivi, p. 102.

<sup>289</sup> Ivi, p. 85: «Volentieri ci daremmo al diavolo con una polisa, se in cambio potessimo avere quel libro che fra Diego scrisse di sua mano con molti spropositi ereticali, ma senza discorso e pieno di mille ingoranze: ma con buona pace del dottor Auria e dei reverendissimi inquisitori, che ci credevano, stabilire un simile commercio col diavolo non è possibile».

<sup>290</sup> Ivi, p. 82.

<sup>291</sup> Questa accusa riprova il legame indissolubile tra la forma adottata da Sciascia e la *Storia della colonna Infame*; poco più avanti, infatti, il narratore cita esplicitamente l'opera segnalando la continuità tra i due testi e compiendo narrativamente una scelta tra le due alternative che Manzoni aveva proposto nell'introduzione del testo: «E vien fatto di ricordare quel passo della *Storia della colonna infame* in cui Manzoni dice che *cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla*. E si consideri che quella realtà che Manzoni stava scrutando nelle carte del processo agli untori fra Diego l'aveva sofferta nella carne e nella mente, per anni». Ivi, p. 95.

speranza che ci sia sempre qualcuno che possa resistere all'ingiustizia e scagliarsi contro il potere.

In sintesi, l'inchiesta articola la materia in una trama, secondo la definizione citata da Mazzoni. Tale struttura si avverte in maniera esplicita nello sdoppiamento dei piani narrativi, sconosciuto dalla storiografia tradizionale: da un lato, c'è la storia di Fra Diego, dall'altro, quella dell'inchiesta.<sup>292</sup> Questo è uno schema tipico del romanzo investigativo e permette a Sciascia di usare il fatto storico per saggiarne le implicazioni generali oltre i limiti imposti dalla storia:

Questa voce conduce la sua *quête* in termini tipicamente narrativi, tanto che alla storia di Diego [...] si affianca e si intreccia la storia di chi cerca e ricerca, narra e rinarra i documenti, il suo tendere al rinvenimento di un bene prezioso e nascosto: non tanto la verità, poiché le verità sono sempre almeno tante quante le voci che le affermano, ma, necessariamente, la possibilità di fare giustizia rispetto al passato.<sup>293</sup>

Contro il precetto manzoniano, in *Morte dell'inquisitore* troviamo sia uno storico sia un romanziere, poiché l'autore è colui che ha raccolto la materia e ha ricostruito la vicenda, ma il narratore, colui che l'ha organizzata, che ha assistito alla morte di Diego e che ha dato forma al passato, è un romanziere. Tra i due piani, la priorità spetta al presente; perciò, l'uccisione dell'inquisitore non è studiata in quanto fatto storico, ma come frammento di senso capace di illuminare una porzione di storia dimenticata, di farla emergere e di renderla nuovamente attuale.

*Citazioni.* Caratteristica del romanzo-inchiesta è l'utilizzo di documentazione reale; quindi, un primo aspetto da considerare è il rapporto che le *carte* intrattengono con la realtà storica<sup>294</sup>. Per quanto riguarda le parole delle vittime del Sant'Uffizio, abbiamo già

---

<sup>292</sup> J. Cannon, *History as a mode of comprehension and history as fabulation: a reading of Sciascia's 'Morte dell'inquisitore' and 'Il consiglio d'Egitto'*, «Forum Italicum», XVII, 1983, p. 80: «Morte dell'Inquisitore is in fact composed of two stories: the story of Fra Diego's crime and the story of Sciascia's investigation. This type of dual structure is characteristic of one of the most codified of all narrative forms the detective novel».

<sup>293</sup> P. G. Adamo, *Fughe dalla vita, fughe della vita*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 66.

<sup>294</sup> A tal proposito, Ricciarda Ricorda, analizzando dettagliatamente l'uso delle citazioni nell'intera opera di Sciascia, ha offerto un contributo molto interessante per questo lavoro. Infatti, ha individuato una modalità di citazione, finalizzata a creare un legame con la realtà, tipica di opere come *Morte dell'inquisitore*, *La scomparsa di Majorana*, *Atti relativi per la morte di Raymond Russel* e *I pugnatori* (l'articolo è del 1977, quindi precedente all'*Affaire Moro*). In tal modo, non solo riconferma la vicinanza tra questi testi, ma ribadisce anche la volontà di Sciascia di voler cercare un collegamento col la realtà e con la storia attraverso la letteratura. Inoltre, le sue osservazioni affidano a questi «inserti» una particolare

anticipato che conservano un valore materiale inaggrabile. Sciascia non tenta nemmeno di ricostruire i dialoghi, operazione lecita in un romanzo storico, ma li recupera esclusivamente dalle testimonianze di terzi. Ciò sembra essere sintomo di un profondo rispetto verso queste parole e la loro sofferenza; si ha l'impressione che il narratore sappia di non essere in grado di raggiungere con la propria voce la concretezza del dolore che esse esprimono. Il caso esemplare è l'interrogatorio subito da Pellegrina Vitello, redatto da Argisto Grafui, segretario del Sant'Uffizio<sup>295</sup>, e di cui in nota si offre l'estratto.

Diverso è, invece, il trattamento riservato agli scritti dei due "cronisti", l'Auria e il Matranga, le cui testimonianze costituiscono i materiali su cui poggia l'intera operazione di riscrittura di Sciascia. L'uso di queste fonti è fortemente critico e in linea con la funzione di decostruzione ideologica che l'autore affida alla letteratura<sup>296</sup>: egli ritiene che, sia i documenti, sia il romanzo del Natoli abbiano sviluppato la vicenda «nel segno della menzogna»<sup>297</sup>. Quest'ipotesi è confermata anche dall'ironia diffusa che investe quasi ogni membro dell'Inquisizione, ma, in particolar modo, i relatori in questione. Infatti, se verso la voce dei condannati Sciascia si dimostra compassionevole e rispettoso, quando il

---

valore epico, poiché chiamano in causa quella dimensione collettiva che il romanzo di inizio secolo sembra aver perduto. R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi Novecenteschi», Vol. 6, XVI, marzo 1977, pp. 65-66: «in questo quadro la presenza degli inserti ricorda un particolare tipo di montaggio narrativo, quello che caratterizza l'epopea novecentesca – quell'epopea che nel teatro ha l'interprete più rappresentativo in Brecht –; infatti, è proprio accogliendo la registrazione dei brani di documenti storici o di giornali, di dati statistici, di materiale di vario genere ma sempre proveniente, senza mediazioni soggettive, dalla realtà esterna, che il romanzo moderno può, superando la dimensione individuale e la mancanza di aperture del *roman pur*, offrirsi a nuove possibilità epiche. Procedimenti di questo genere sono giunti a Sciascia, indubbiamente, attraverso la mediazione neorealista: risultano, infatti, particolarmente adatti a travasare nella produzione più propriamente narrativa quell'ansia di attualità, quell'esigenza civile di storicizzazione che Sciascia ha condiviso con gli scrittori neorealisti [...]».

<sup>295</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 62: «*Et fo mandato chi fusse espullata et atacata a la corda, et espullata chi ffo fo tornata a monire. / Dixit: eccomi qua non sacho che dire. / Et comandaro chi si atacassi, et foro atacati li travi per li ministri, gangendo dissi: si sapisse lo dirria. / Et sua S.a lamonia chi dicesse la veritati. / Et ipsa non respusi, ma si lamentaba. / Et atacandola dichia: ayme, ayme, ha Spirtu Santo mio, ayutami chi non ayo fato nienti, oy Spintu Santo como non ayo fato nienti, ayutami! / Et tocandoli la corda estaba dichendo: Spirtu Santo mio, ayutami, chi non ayo fato nienti! / Et iterum monita sua S.a R.ma, la dichissi la ventati. / Dixit: S.r may lo mundo lo fichi. / Et como la aissaro sopra terra, sudaba et dichia: S.r chi non sacho nienti et li tradituri mi hanno acusato a torto; ayutatimi, cristiani, ay S. r mi la dati a torto. / Et apposita tabula in pedibus. / Dixit: chi volite, S.r, chi lo dica a forza? Santa Cathanna, ha Spintu Santo!; repetendu Spirtu Santo ey S.r como la date a torto. Et spiandoli si habia estato mai marturiata, dixit: che non; et pendia di la corda. / Et pendens tacebat. / Iterum pendens tacet. / Interrogata: Si vole dire la veritati. / Dixit: S.i chi mi dico non lo sacho. / Et pendens tacet. / Dichendoli chi dichissi il vero. / Dixit: oy S.i, chi si sapisse lo dirria. / Dixit pendens: ha! / Et parlando sempre intra ipsa. / Monita chi dica il vero. / Dixit: S.i, non sacho chi diri, non potza vidiri morto a V.S. / Et monita dica la veritati. / Dixit nihil. / Monita iterum, fu tirata suso. / Et como fu suso, monita. / Dixit: non sacho nienti. / Et fu lassata calare. / Et calata, monita / Dixit: non sacho. / Iterum lebata suso et monita iterum. / Dixit: non sacho nienti...».*

<sup>296</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 134.

<sup>297</sup> Ibidem.

Matranga e l'Auria parlano, non risparmia loro commenti taglienti e ironici. Del Natoli si è già parlato a sufficienza, pertanto, guardiamo cosa dice prima dell'Auria:

Uomo talmente intrigato al Sant'Uffizio, e così ben visto dagli inquisitori, che era riuscito a far diventare eresia l'affermazione che il beato Angelico Novello fosse nato a Termini; affermazione che contrastava alla sua decisione di donare (è espressione sua) i natali del beato alla città di Palermo.<sup>298</sup>

E poi del Matranga:

Tra l'evasione e la cattura, fra Diego, dice il Matranga, *vagò con empia intenzione di farsi strada col sangue altrui*. E pensiamo anche noi che fosse dato a scorrere la campagna intorno al suo rifugio [...]: ma è certo che non ammazzò nessuno, tanto vero che il Matranga è costretto a fargliene carico, ineffabilmente, nell'intenzione.<sup>299</sup>

Il narratore cerca un distanziamento ironico che possa denunciare la versione dei fatti viziata dalla collocazione storica e sociale dei due ed esorcizzare la necessità di utilizzare le loro testimonianze per ricostruire la vicenda.

Proviamo a vedere un altro passo, quello dell'«ecatombe di inquisitori»<sup>300</sup> che colpì in quel periodo il Sant'Uffizio, in cui l'ironia, oltre a creare distacco, ridicolizza e svuota di senso la prospettiva del Matranga:

Il Matranga riconosce che, in questa ecatombe di inquisitori, ci deve pur essere stata una divina intenzione. Non che sospetti una celeste partigianeria nei riguardi di fra Diego e degli eretici [...]; al contrario, ritiene che le potenze infernali si fossero armate e mosse contro il santo tribunale. Ma lo *permise Dio*: e qui sta il busillis. Probabilmente, il Dio di don Giovanni Matranga, *delle sue cause di Fede soprintendente, e direttore*, aveva destinato la celebrazione dell'Atto di Fede all'illustrissimo don Luigi Alfonso de los Cameros [...].<sup>301</sup>

Nonostante l'ironia, queste testimonianze sono comunque necessarie; ciò non significa che siano prove, ma piuttosto tracce e indizi che il narratore scopre e insegue. La scelta

---

<sup>298</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 22.

<sup>299</sup> Ivi, p. 61.

<sup>300</sup> Ivi, p. 67: «a quanto ci assicura il Matranga, passarono a miglior vita quattro reverendissimi inquisitori: monsignor Giovanni La Guardia, *soggetto di gran zelo, di molto sapere, d'integrità singolare, alle cose delle fede non meno fervoroso che desto*; monsignor Marco Antonio Cottoner, *che seppe accoppiare col politico governo il cristiano*; e fra Diego non ne aveva misconosciuto le doti, se aveva tentato di fargli la pelle; monsignor Giovanni Lopez de Cisneros, *di gran bontà, di retta intenzione*, come già sappiamo; monsignor Paolo Escobar, che solo per pochi mesi riuscì a godersi la promozione, da promotor fiscale a inquisitore, cui lo avevano raccomandato *le rare sue condizioni, la sua piacevolezza nel comandare*». Un velo ironico e tragico ricopre anche questa breve ricognizione, dal momento che nel capitolo precedente si riporta per iscritto la relazione dell'interrogatorio sotto tortura della povera Pellegrina Vitello.

<sup>301</sup> Ivi, pp. 67-68.

di Sciascia è letteraria e non storica; quindi, è legittimato a usare liberamente queste *carte* e a riscrivere la vicenda senza alcun vincolo. I documenti non sono presi per buoni, come dati oggettivi, ma finiscono all'interno di un sistema finzionale, quale è il romanzo, e vengono interpretati e trasformati.

Esempio di questa libertà ermeneutica è il commento di Sciascia al resoconto dell'ultima lunga notte di fra Diego<sup>302</sup> lasciato dal Matranga:

E una delle più atroci e allucinanti scene che l'intolleranza umana abbia mai rappresentato. E come questi nove uomini pieni di dottrina teologica e morale, che si arrovellano intorno al condannato (ma ogni tanto vanno a ristorarsi nell'appartamento dell'alcaide), restano nella storia del disonore umano, Diego La Matina afferma la dignità e l'onore dell'uomo, la forza del pensiero, la tenacia della volontà, la vittoria della libertà. Come abbia risposto a tanta carità, come abbia infranto le acute proposizioni e i sottili argomenti dei teologi, non sappiamo. Certo è che non cedette. Certo è che il padre Matranga e i suoi colleghi, anche se ristorati dalle squisite vivande con tanta liberalità offerte dall'alcaide, fecero una nottataccia; e lo spettacolo dell'indomani forse non lo godettero appieno, immersi nella nebbia del sonno.<sup>303</sup>

La notizia è riportata dal canonico per esaltare la pia opera dei "collegi" che per tutta la notte si sono avvicendati attorno al reo per indurlo all'abiura; questi, però, non se n'è curato, rispondendo loro col silenzio. Nell'impresa sacra del Matranga, Sciascia individua, invece, la traccia di «una delle più atroci e allucinanti scene che l'intolleranza umana abbia mai rappresentato». Nella relazione fra Diego compare solo nei panni del reo pericoloso, ma questa mancanza di presenza diviene nel romanzo occasione per farne risaltare l'«*indomabile volontà*» eletta a monito della dignità e della libertà dell'uomo. Sciascia usa queste citazioni per costruire un personaggio che per tutto il testo non ha

---

<sup>302</sup> «Nel basso corridore delle carceri segrete, il perfido Reo stato era condotto; vestito coll'abito sagro della detta sua Venerabile, da lui non meritata Religione; e sopra sedia di legno ben forte, fabricata a posta, con catene, e legami di ferro, che tutte le parti gli cingevano fu egli, più tosto catenato, che fatto sedere: dalla sua indomabile volontà, che ogni ora minacciava ferite, e stragi, cotanto si temeva. Ad ore tre di notte, conforme si suole, D. Giovanni de Retan l'ultima sentenza ci notificò, e come che in breve sarebbe per essere al braccio secolare rilasciato. Se gli assegnarono, accioché gli assistessero, da Monsignor Arcivescovo Inquisitore, il Dottor D. Francesco Vetrano Parroco di S. Nicolò la Kalsa Consultore, il P.F. Angelo da Polizzi Zoccolante Consultore, e Qualificatore, il P. Melchiorre Balducci della Compagnia di Gesù Consultore, e Qualificatore; ed io altresì fui con loro: i quali altre volte nel progresso di sua causa, gran pezza indarno seco contrastato più tosto, che disputato avevamo: richiamati a tentar di nuovo, all'estremo di sua vita, la da tutti disperata conversione. [...] Non si osservò l'appuntato, che a vicenda in tutta la notte se gli assistesse: niuno abbandonar lo volle: e bandì, ogni uno, dagl'occhi il sonno, purché coll'unita persuasione di molti, il letargo di quella mente infernale si dileguasse. Ma però forzati dalla cortese liberalità dell'Alcaide, nelle sue stanze tiratisi da parte, nelle quali splendida, ed esquisita colazione apparecchiata si era, alquanto si rinfrescarono». Ivi, p. 72-73.

<sup>303</sup> Ivi, p. 73.

voce ed è parlato da chi lo ha voluto morto. Inoltre, il narratore si concede un'aggiunta; dell'immagine dei religiosi assonnati incapaci di godere a pieno dello *spettacolo* dell'indomani, il Matranga non fa parola; è merito della fantasia di Sciascia, il quale, pur non inventando, intuisce una conseguenza probabile di quel colloquio. Non è importante quindi che ciò sia avvenuto o meno, poiché è un gesto generato dall'idea di resistenza e dignità che la figura del frate, attraverso queste relazioni viziate, ha evocato nell'autore.

Questi materiali non sono semplici inserti storici o appoggi saggistici, poiché, senza derogare alla materialità della testimonianza, una volta gettati nell'insieme letterario del romanzo, dimostrano una tensione non risolta. Il loro statuto è contraddittorio e in parte paradossale, dal momento che l'autore è costretto ad accoglierli sulla pagina pur prendendone le distanze. A differenza di quell'«inclinazione tipicamente illuministica di cancellare tutto ciò che nel passato il sonno della ragione aveva generato», Sciascia non dimentica le parole dell'Auria e del Matranga, ma tiene memoria del passato, una memoria critica; attraverso la letteratura, la voce del narratore scava nella storia per intessere un dialogo non risolvibile con le parole di chi è stato vittima e di chi è stato carnefice. Solo attraverso questa presenza è possibile pervenire a una verità più complessa di quella compatta e conclusa che la storia recupera, una verità etica e di resistenza che esce dal tempo e può essere riassunta dal «tenace concetto» di cui lo stesso Matranga lascia testimonianza: «*il tenace concetto*: è detto bene. Bisogna convenire: questo padre Matranga, che scrive da cane, la penna gli si affina, gli si fa precisa ed efficace, appena tocca della forza e resistenza di fra Diego»<sup>304</sup>.

Prima di passare allo studio dei personaggi, possiamo notare un altro tipo di citazione con differente funzione. Sciascia ha sempre avuto molto interesse verso i giochi di parole, tanto che nell'1984 per Einaudi pubblica *Occhio di capra*, una raccolta di detti popolari della zona di Racalmuto. Il testo, però, è molto più di una semplice enciclopedia di motti, dal momento che ogni proverbio genera una storia, formando così un cosmo di ispirazione narrativa. Sciascia usa questi modi di dire anche in *Morte dell'inquisitore* e affida loro un compito peculiare:

Contenuto dagli alabardieri tedeschi e dai moschettieri spagnoli, il popolo vedeva ancora una volta il Sant'Uffizio a cavallo, spettacolo che solo si dava nelle celebrazioni degli Atti di Fede; e per il terribile significato che veniva ad assumere, nel sentire popolare si era raggelato in minaccioso proverbio. Ti *fazzu vidiri lu*

---

<sup>304</sup> Ivi, p. 91.

*Sant'Ufficiu a cavaddu*, ti faccio vedere il Sant'Ufficio a cavallo, valeva (fino a pochi anni addietro) il far vedere le stelle o i sorci verdi.<sup>305</sup>

[Per la morte di monsignor de Cisneros] si ebbe, comunque, una solenne esequia: tutte le campane della città suonarono a mortorio, e fu fermato per quel giorno l'orologio di palazzo Chiaramonte. Quell'orologio che è passato in proverbio nel popolo: *Lu roggiu di lu Sant'Ufficiu nun cunzigna mai*, non consegna mai alla libertà, non batte mai l'ora della liberazione.<sup>306</sup>

Il proverbio è un'occasione per dar voce a coloro che sono stati esclusi dalla storia, rendendoli presenti ed esprimendone la prospettiva collettiva; esso apre uno spazio che permette al popolo di apparire nella narrazione e di giudicarla. Infatti, la folla anche quando è coinvolta nella vicenda, come durante lo *spettacolo* di Diego, non parla, ma resta «atterrita e impietrita, come percossa da un primordiale brivido di terrore che scavalcando i secoli va a centrare il bersaglio di un'attualità, di una contemporaneità sconvolta e distrutta dall'intolleranza e dal pregiudizio»<sup>307</sup>. Questo tipo di citazione ha, quindi, un valore fortemente figurale, poiché non si limita a descrivere la scena (l'orologio o la marcia a cavallo), ma ne potenzia la profondità semantica attraverso una forma nella quale resta sedimentata la tragedia secolare di cui queste esistenze sono prigioniere. Questi incisi popolari condensano una dinamica dei rapporti di potere propria del popolo siciliano che evade i limiti contingenti della vicenda di fra Diego e si dimostra prodotto storico di una continuità secolare di vessazioni e sofferenze che giunge fino a noi.

*Personaggi*. Nel testo troviamo tre tipi di personaggi ricostruiti dalle *carte*<sup>308</sup>: fra Diego, i testimoni su cui Sciascia basa la riscrittura e gli attori minori, protagonisti di storie minime il cui destino, in un modo o nell'altro, si è intrecciato con l'inchiesta.

---

<sup>305</sup> Ivi, p. 76.

È interessante notare come la continuazione di questo passo si ricolleggi a quanto detto precedentemente: l'osservazione del Matranga diventa per Sciascia un'occasione di riflessione più ampia e di senso opposto che coinvolge il popolo siciliano, confermando ulteriormente che il proverbio permette l'emersione della prospettiva popolare: «Erano tutti a cavallo, su corsieri riccamente sellati e ingualdrappati: dall'inquisitore, in cappa di ermellino e cappello pontificale, ai frati. E pare fosse, questa dei frati a cavallo una novità, una novità da commuovere il popolo fino alle lacrime, secondo il Matranga: per il contrasto tra i leggiadri ornamenti dei cavalli e la ruvidezza dei grossi panni e delle bigie lane di cui i frati vestivano. Ma il popolo siciliano, sappiamo, non è mai stato incline a commuoversi sull'umiltà e povertà dei frati; e in quei tempi aveva poi ben altro di cui piangere. E non diciamo che avesse da piangere su quella tragica buffonata, su quei poveri condannati che andavano con la corda al collo [...]». Ivi, pp. 76-77.

<sup>306</sup> Ivi, p. 24.

<sup>307</sup> W. Mauro, *Leonardo Sciascia*, La Nuova Italia, 1973, Firenze, p. 86.

<sup>308</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 157: «Se solitamente le fonti vengono ovviamente

Di questi ultimi ne abbiamo ricordati alcuni, Patrizia Vitello, Federico La Matina, frate *Odio*; sono figure dimenticate che Sciascia riporta in superficie facendole reagire con la figura del frate. La loro presenza è rilevante per tre motivi: costituiscono materiale di ragionamento per l'inchiesta; rappresentano un monito alla memoria degli esclusi; arricchiscono la narrazione attraverso nuove implicazioni figurali o simboliche. Nella prima sezione dell'opera, Sciascia, ripercorrendo l'attività del Sant'Uffizio a Racalmuto, porta alla luce alcune storie. Oltre a quelle già citate, troviamo quella del pittore Pietro d'Asaro, «*l'orbo di Racalmuto*»<sup>309</sup> («uomo che amava la taverna e le donne, sempre squattrinato, sempre in fuga dai creditori»<sup>310</sup>) e quella del medico Marco Antonio Alaimo. Le loro vite ci interessano, perché Sciascia recuperandone la memoria, attraversa tutti e tre i livelli osservati:

Coetaneo del d'Asaro (nato a Racalmuto nel 1590, morto a Palermo nel 1662) era il grande medico Marco Antonio Alaimo: cui il suo tempo diede lode per aver concorso, con forze e mezzi umani, alla divina opera compiuta da santa Rosalia a salvazione di Palermo dalla peste nel 1624. Nella quale epidemia morirono, secondo i calcoli del Maggiore-Perni, 9.811 persone nella sola Palermo: ed è evidente, dal confronto con gli effetti di altre pestilenze, che l'Alaimo fece quanto sapeva e poteva; ma non così santa Rosalia: e furono anzi i pellegrinaggi e le processioni in suo onore a far salire gli indici di mortalità. Ma qui noi ricordiamo questi due uomini, il d'Asaro e l'Alaimo, per dire come in un paese remoto e chiuso entrasse, nei primi del secolo XVII, il soffio di una vita nuova. Un pittore, un uomo di scienza. E la presenza di un uomo come Pietro d'Asaro, che era stato a Roma e a Genova, che aveva viaggiato e viaggiava per la Sicilia, spregiudicato e donnaiuolo, amante della buona tavola, beffardo ed arguto, sarà stata nel paese scandalo e insieme esempio di libertà. Senza dire di quella libertà, di quella nuova dimensione dell'umano, che l'artista veniva dispiegando, nelle chiese e nei conventi, sulle tele; e, secondo la leggenda, sulle pareti dei fondachi e sui piatti delle taverne.<sup>311</sup>

Il narratore considera la presenza a Racalmuto di questi “uomini di mondo e di scienza” come un argomento a favore della possibilità da parte di fra Diego di aver respirato

---

discusse e analizzate con gli strumenti della filologia e dell'ermeneutica, che sia Sciascia sia Ginzburg utilizzano in modo ampio e costante, a volte soffermandosi sull'interpretazione di singole parole o sintagmi rivelatori, altre invece cercando di leggere tra le righe le intenzioni dei personaggi presenti in scena. È quest'ultima una possibilità di solito riservata al discorso romanzesco, ma che in modo piuttosto sorprendente la “microstoria” di Ginzburg non disdegna [...]. C'è infatti tanto nelle sue opere quanto in quelle sciasciane una tendenza a restituire con grande attenzione le figure emerse dalle carte dei processi: dare nuovamente a uomini e donne del passato uno spessore psicologico permette a chi scrive di leggerne le intenzioni [...] e di fare ipotesi e previsioni del loro comportamento».

<sup>309</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 41.

<sup>310</sup> Ibidem.

<sup>311</sup> Ivi, pp. 41-42.



anch'egli, nell'isolamento del paese, un'aria nuova, non per forza ereticale, ma fresca di nuove idee e ansie di riscatto; anche nei luoghi esclusi dalla storia questa si muove in maniera celata. Un tale ricordo, pur strumentale, richiama anche la storicità di questi soggetti e ne permette il recupero, almeno parziale, dell'identità. Entrambe sono figure positive dotate di una propria dignità che si manifesta nell'abnegazione del medico nella lotta contro la peste e nella gioia di vivere del pittore. Sciascia non sta disegnando un profilo storico o analitico, ma si serve di loro per alterare il lineare sviluppo dell'inchiesta e raccontare delle storie utili ad arricchire la narrazione. Il medico ha salvato delle vite, ma non può niente contro la «divina opera compiuta da santa Rosalia» (figura ricca di significato in tutta l'opera sciasciana), che grazie alla devozione dei pellegrini ha aggravato l'epidemia di peste in città; il pittore, spregiudicato e donnaiolo, assiduo frequentatore di osterie, dipinge gli altari delle chiese come fossero piatti da taverna, mescolando nel profilo dei santi influenze sacre e profane. Sono sequenze minime che si intrecciano alla vicenda di fra Diego e potenziano figuramente lo scontro che infuria per tutto il testo tra eretico e inquisitore, tra individuo e potere, tra verità e finzione.

Inoltre, l'ossimorica immagine della santa portatrice di morte nella sua città di Palermo richiama alla mente una delle primissime citazioni incontrate, quella in cui Eugenio d'Ors tesse le lodi del grande inquisitore Jiménez de Cisneros, reggente di Castiglia e antenato del nostro monsignore: «mano, dice D'Ors in suo linguaggio, che ha soffocato la Spagna ma al tempo stesso l'ha sorretta. E come si possa soffocare e sorreggere insieme, è un mistero della prosa (non possiamo dire del pensiero) di D'Ors. Una mano che soffoca non sorregge che un cadavere [...]»<sup>312</sup>. È questa un'altra minima deviazione dell'inchiesta, capace però di arricchire la profondità semantica del testo.

La seconda tipologia di personaggio è stata già presentata; sono coloro di cui Sciascia ha raccolto le voci per ricostruire la vicenda: William Galt, Vincenzo Auria, Girolamo Matranga, ma anche Giuseppe Pitrè, il Grafui e il Marchese di Villabianca. *Morte dell'inquisitore* segue il modello della *Colonna Infame* e, in particolar modo, la sezione conclusiva dedicata a coloro che dell'infame vicenda hanno trattato. Per comprendere lo statuto finzionale di questi personaggi, si può quindi partire dall'analisi già citata da Renzo Negri:

---

<sup>312</sup> Ivi, p. 19.

Riuscì a romanzare anche un genere [...] refrattario a ogni intervento men che oggettivo e “scientifico”. Un romanzamento, [...] senza alterare la menoma particella di verità verificata, ma trattando quegli autori come personaggi, discutendo e mettendoli a confronto, coi loro complessi e ghiribizzi, vanità accomodamenti mariolerie; personaggi di quell’unico romanzo, enorme e labirintico, che è il libro in sé.<sup>313</sup>

La voce degli autori non può essere separata dalla loro persona. Essa è una porta di accesso al personaggio, che costituisce, a sua volta, una prospettiva differente attraverso cui vedere e vivere la storia<sup>314</sup>; è un’ulteriore dimostrazione del fatto che l’autore non riconosce alle testimonianze un valore oggettivo, poiché sono in costante dialogo tra loro. Questa molteplicità di punti di vista scalfisce la compattezza della narrazione, garantendole un dinamismo dialogico. Rendere gli autori personaggi comporta l’eliminazione del principio del *testimone più affidabile*, rompendo qualsiasi gerarchia scientifica: nel tentativo di definizione della verità, la voce del Natoli, romanziere, compete con quella del Matranga, testimone, come quest’ultima concorre con quella della vittima Patrizia Vitello. Trasformare le voci in personaggi significa metterle sullo stesso piano, quello dell’umanità, e poterle giudicare in egual modo.

Il Matranga e l’Auria per presenza nel testo sono i personaggi più importanti. La fisionomia dei due è stata ricostruita a partire dalle loro testimonianze, ma è interessante notare che, in qualità di testimoni, entrambi assistano in prima persona allo *spettacolo* in cui morì fra Diego. Ciò non comporta una maggiore attendibilità, ma implica un nesso non aggirabile tra le loro parole e le loro azioni: i due sono complici della morte del frate e degli orrori dell’Inquisizione. La duplicità dell’inchiesta qui è evidente, poiché, in quanto personaggi, i due partecipano alla dimensione storica del fatto e a quella dialogica della narrazione. La presenza dell’Auria è meno evidente; Sciascia racconta solo che ebbe

---

<sup>313</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», 1, 1972, pp. 35-36.

<sup>314</sup> M. Maiolani, *Le “narrazioni documentarie” di Sciascia e la “microstoria” di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 157: «Se solitamente le fonti vengono ovviamente discusse e analizzate con gli strumenti della filologia e dell’ermeneutica, che sia Sciascia sia Ginzburg utilizzano in modo ampio e costante, a volte soffermandosi sull’interpretazione di singole parole o sintagmi rivelatori, altre invece cercando di leggere tra le righe le intenzioni dei personaggi presenti in scena. È quest’ultima una possibilità di solito riservata al discorso romanzesco, ma che in modo piuttosto sorprendente la “microstoria” di Ginzburg non disdegna [...]. C’è infatti tanto nelle sue opere quanto in quelle sciasciane una tendenza a restituire con grande attenzione le figure emerse dalle carte dei processi: dare nuovamente a uomini e donne del passato uno spessore psicologico permette a chi scrive di leggerne le intenzioni [...] e di fare ipotesi e previsioni del loro comportamento».

il piacere di aggiungere «un tocco di soprannaturale»<sup>315</sup> alla relazione dell'Atto di Fede. Per il Matranga è diverso. Accanto a fra Diego, egli è quasi protagonista della scena e Sciascia ci tiene a sottolinearlo. Abbiamo già ricordato il suo coinvolgimento negli ipocriti dialoghi che accompagnarono il reo nella sua ultima notte<sup>316</sup>; perciò, ora analizziamo altre spie della sua partecipazione:

Come Dio volle, si arrivò alla sera del 16. Da occidente soffiava un vento gagliardo, e nubi grevi di pioggia ribollivano: ma per speciale disposizione divina, secondo il Matranga, appena fu l'ora della processione, si rasserenò il cielo.<sup>317</sup>

E pare fosse, questa dei frati a cavallo una novità, una novità da commuovere il popolo fino alle lacrime, secondo il Matranga: per il contrasto tra i leggiadri ornamenti dei cavalli e la ruvidezza dei grossi panni e delle bigie lane di cui i frati vestivano. Ma il popolo siciliano, sappiamo, non è mai stato incline a commuoversi sull'umiltà e povertà dei frati; e in quei tempi aveva poi ben altro di cui piangere.<sup>318</sup>

La processione giunse all'anfiteatro di piazza del duomo: e al balcone del palazzo arcivescovile si affacciò don Pietro Martinez Rubio, arcivescovo di Palermo e presidente del Regno; con volto, ci assicura il Matranga, radioso di soddisfazione per la bellezza e l'ordine in cui la festa veniva dispiegandosi.<sup>319</sup>

La ricostruzione non è oggettiva e ha un tono chiaramente ironico, specie nel riportare i commenti dello stesso testimone, nei quali si cela un tragico non detto. Tuttavia, quest'argomento non spiega soddisfacentemente una tale insistenza sul Matranga; considerando lo statuto di personaggio che il narratore gli ha affidato e il metodo di lettura utilizzato da Sciascia, che il lettore ormai ha fatto proprio, sembra esserci altro. Ritengo che quest'ultimo sia spinto a riconoscere nei commenti un'ambiguità di fondo, per la quale le parole del Matranga, una volta pronunciate da Sciascia (solitamente avrebbe messo il corsivo), si riferirebbero allo stesso relatore: il cielo sereno rasserena il Matranga e dal suo volto «radioso di soddisfazione» scendono quelle lacrime di commozione che egli vede nel popolo. Questi incisi esplorano l'animo del "cronista" e ne fanno risaltare il trasporto e il consenso con cui ha vissuto il rogo di fra Diego La Matina. A confermare

---

<sup>315</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, pp. 82-83: «*Si vide da tutti, e da me ancora ch'era presente, mentr'era l'infame e perverso reo nel detto piano di S. Erasimo, un gran stuolo di corvi, che gridavano e crocitavano ad alta voce intorno alla sua persona, né mai lo lasciarono sino che morisse. Onde da tutti si credé essere stati li demonii assistenti in vita sua, che alla fine se lo portarono alle perpetue pene dell'inferno*».

<sup>316</sup> Ivi, p. 73: «Certo è che il padre Matranga e i suoi colleghi, anche se ristorati dalle squisite vivande con tanta liberalità offerte dall'alcaide, fecero una nottataccia; e lo spettacolo dell'indomani forse non lo godettero appieno, immersi nella nebbia del sonno».

<sup>317</sup> Ivi, p. 70.

<sup>318</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>319</sup> Ivi, p. 77.

questa lettura è un'osservazione finale del narratore che chiama in causa anche le responsabilità del Matranga di fronte all'eterna tragedia dell'ingiustizia: «senza metafisica e senza barocchi orpelli, in tempi più vicini a noi, un uomo di intendimenti non dissimili da quelli del Bertino e del Matranga ordina: il cervello di quest'uomo non deve più funzionare»<sup>320</sup>.

A differenza di Ettore Majorana e Aldo Moro, fra Diego la Matina è un protagonista meno complesso. Il primo dato da considerare è la carenza di testimonianze scritte di suo pugno. Durante la narrazione Diego non parla, viene parlato, e di lui restano solo quattro parole: «allora Dio è ingiusto». Questa mancanza garantisce a Sciascia maggiore libertà, anche inventiva, nella definizione dell'identità del frate, poiché, sebbene vincolato dalle *carte*, ne riconosce il contenuto viziato e, di conseguenza, ne tenta una lettura in controtelaio. Si può quindi leggere l'inchiesta anche come un tentativo di avvicinamento al mistero dell'animo del frate, la cui individualità, tuttavia, resta irraggiungibile dietro le *storie* altrui. Sciascia, colmando le lacune testimoniali, è libero di immaginare il ritratto di un uomo umanamente eroico:

Sciascia “si serve” della scarsità di notizie per creare “l'archetipo di un ribelle moderno e moralmente consanguineo”; perché, in fondo, quello che rimane a lettura ultimata è il ritratto di un titano, di una vittima dell'intolleranza religiosa [...]. Heydenreich<sup>321</sup> ha ragione: nonostante Sciascia insista tanto sulle radici locali, racalmutesi, dell'uomo fra Diego, l'esito del suo libro è quello di allontanarlo in una dimensione puramente ideale.<sup>322</sup>

Sono già stati osservati alcuni esempi della costruzione di Diego (la lunga notte in cui «non cedette» o il passo del «tenace concetto»); nel testo sono molti i casi simili e, complessivamente rispondono tutti del medesimo funzionamento: a partire dalla testimonianza, Sciascia coglie una caratteristica, un pensiero, un sentimento nascosto nell'animo del frate.

A ventotto anni, fra Diego si trovò dunque condannato a una pena senza speranza. Ma il suo spirito era indomabilmente sostenuto da una complessione gigantesca, da una forza fisica enorme. E per averne un'idea non c'è che da guardare lo Steri, allora, come già sappiamo, sede del Sant'Uffizio anche per le prigionie. [...] E dallo Steri fra Diego evase nel 1656: *aprì con meraviglia di chi vide il loco, ed il fatto udì, delle*

---

<sup>320</sup> Ivi, p. 96.

<sup>321</sup> T. Heydenreich, *Quelli che offendono le Persone del Santo Offitio...*, in “*Il tenace concetto*”. Leonardo Sciascia, *Diego La Matina, e l'Inquisizione in Sicilia*, in V. Sciuti Russi (a cura di), atti del convegno di Racalmuto, 1994, Salvatore Sciascia, 1998, Caltanissetta-Roma.

<sup>322</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, pp. 155-156.

*segrete Carceri fortissimo muro (Matranga) e fuggì con il laccio della tortura, quale trovò in certo luogo (Auria).*<sup>323</sup>

Da questo passo si evince chiaramente che cosa Traina intendesse per «Titanio»: un uomo enorme nel fisico e nello spirito. Si potrebbe ricostruire l'intera operazione di costruzione del personaggio, ma non si andrebbe oltre quanto è già stato detto. Pertanto, preferiamo fare un commento di struttura, osservando come la formazione dell'identità di Diego proceda parallelamente alla rappresentazione dell'Inquisizione. I possibili dubbi che potrebbero nascere dal gesto compiuto dal frate, in fin dei conti un omicidio, sono eliminati dalla constatazione dell'ingiusta violenza di cui è colpevole il Sant'Uffizio. Questo legame indissolubile tra Diego e l'Inquisizione è espresso esplicitamente nella parentela tra i due Cisneros; Sciascia, commentando l'epigrafe dell'inquisitore ucciso, recupera la famosa immagine della mano che soffocando sorregge:

Sulla iscrizione è uno stemma, un blasone, dentro il quale due linee verticali e quattro orizzontali formano una specie di grata: appropriato simbolo alla sua carità e a quella del suo *pariente*; che è quel cardinale Jiménez de Cisneros cui D'Ors scioglie epico canto. La mano che soffoca, sostiene. Ma la mano di Diego La Matina non aveva questo dono: e il parente del gran Cisneros moriva *en el mismo exercitio de inquisidor*. Per colpi di manette: un incidente di mestiere quale può capitare a uno sbirro, a un aguzzino.<sup>324</sup>

Questo duplice percorso di “formazione” si compie nell'ultima bestemmia del frate, nella denuncia finale dell'ingiustizia di Dio:

E par facile poter formulare l'ipotesi che dalla rivolta contro l'ingiustizia sociale, contro l'iniquità, contro l'usurpazione dei beni e dei diritti, egli sia pervenuto, nel momento in cui vedeva irrimediabile e senza speranza la propria sconfitta, e identificando il proprio destino con il destino dell'uomo, la propria tragedia con la tragedia dell'esistenza, ad accusare Dio. Non a negarlo, ma ad accusarlo.<sup>325</sup>

Alla fine del percorso, Sciascia con gli strumenti della letteratura rende il frate e la sua eresia qualcosa di altro rispetto alla storia: è compiuta quella fuga verso l'ideale di cui Traina aveva accennato. Diego e l'Inquisizione sono figure che rompono gli argini della storia; mostrano l'ingiustizia che è sempre nel mondo e la necessità etica dell'uomo di

---

<sup>323</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, pp. 58-59.

<sup>324</sup> Ivi, p. 24-25.

<sup>325</sup> Ivi, p. 95.

non piegarsi dinnanzi a essa<sup>326</sup>. In questo modo, la morte dell'inquisitore, da delitto contingente, diviene un invito universale alla responsabilità del lettore di ogni tempo.

Osservando complessivamente la figura di Diego, in realtà, la differenza rispetto a Majorana e a Moro è relativa, poiché il funzionamento narrativo dei tre è sempre lo stesso. Sciascia attraverso il romanzo dà alla vita del frate una forma letteraria, rendendolo un personaggio che possa competere con il personaggio che la storia gli ha assegnato. Di Diego alla fine non restano altro che *carte*, documenti e racconti, che hanno prodotto una figura sospesa tra il mito e la storia che Sciascia vuole riscoprire. Come accadrà per gli altri eroi sciasciani: il romanzo reagisce all'altro romanzo che è la vita.

*Il narratore.* Manzoni diceva che «un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento»<sup>327</sup>. Ciò non sembra valere per Sciascia, il quale si dimostra ottimo storico nel recupero dei materiali e perfetto romanziere nella loro messa in forma; da un lato, c'è la persona dell'autore, dall'altro, il personaggio del narratore. Anche nelle opere successive questo rapporto si mantiene ambiguo, sebbene in *Morte dell'inquisitore* non sia altrettanto facile da identificare. Il discrimine più evidente è l'assenza di sezioni che riguardano direttamente il narratore sulla scena. La sua presenza è, però, confermata dal doppio binario dell'inchiesta, per cui il racconto spetta alla voce di un narratore che, come un vero e proprio *detective*, alla Maigret, indaga nel passato: «the author of historical essays, novels, political pamphlets, plays, and short stories, Sciascia views himself and foremost as a detective»<sup>328</sup>. Sciascia, dall'inizio alla fine, si comporta da narratore onnisciente<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> T. Heydenreich, *Quelli che offendono le Persone del Santo Offitio...*, in "Il tenace concetto". Leonardo Sciascia, *Diego La Matina, e l'Inquisizione in Sicilia*, V. Sciuti Russi (a cura di), atti del convegno di Racalmuto, 1994, Salvatore Sciascia, 1998, Caltanissetta-Roma, p. 87: «for Sciascia Fra Diego's drama constitutes what Anstotle calls a universal human event. Although Aristotle considered hisrory as the exclusive domain of the specific and particular and literature as the domain of the universal, it can be argued that. any historian who offers his history as a lesson assumes that he is writing not only about "what. happened, but what happens, not what did take place, but the kind of thing that always does take place." Sciascia repeatedly insists on the universality of La Matina's story: while the Inquisitors come to represent "il disonore umano", La Matina's resistance affirms "la dignita e l'onore dell'uomo, la Forza del pensiero, la tenacia della volontà, la vittoria della liberta". Sciascia tells La Matina's s story for the edification of his present-day counterparts».

<sup>327</sup> A. Manzoni, *Opere varie*, Fratelli Rechiedei, 1881, Milano, p. 367.

<sup>328</sup> J. A. Cannon, *History as a mode of comprehension and history as fabulation: a reading of Sciascia' «Morte dell'inquisitore» and «Il consiglio d'Egitto»*, «Forum Italicum», XVII, 1983, p. 79.

<sup>329</sup> Questo può essere un chiaro esempio: «Il padre Girolamo Matranga, relatore dell'Atto di Fede di cui Diego La Matina fu vittima, ignorava questa storia: ché avrebbe saputo trarre brillanti considerazioni dal fatto che un parricidio, del servo verso il signore, era stato consumato nel luogo e nel tempo in cui il parricida era nato. Così come ignorava che uguali segni astrologici avevano presieduto alla nascita e alla morte del mostro». L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 30.

(privilegio garantito dalla posterità), la cui presenza si manifesta nell'organizzazione della materia, nei collegamenti, nella narrazione, insomma, nell'esplicitazione di tutte le impalcature ermeneutiche che lo storico tende a nascondere<sup>330</sup>. Ciò avviene anche ne *Il Formaggio e i vermi* di Ginzburg, la famosa indagine sul mugnaio Menocchio, ma il romanziere va oltre, poiché sceglie di «autorappresentarsi come un personaggio delle sue inchieste»<sup>331</sup>.

Sempre Jo Ann Cannon osserva come Sciascia si faccia sempre più presente sulla pagina a mano a mano che la narrazione prosegue<sup>332</sup>. Dopo lo *spettacolo* di Diego, a cui sembra assistere direttamente, impressione data da uno stile strettamente mimetico e narrativo, egli cambia postura e si dimostra sempre più coinvolto dalla vicenda. Un caso evidente è il passo relativo alla *polisa* e al diavolo, ma è, soprattutto, negli ultimi paragrafi che le intromissioni del narratore si fanno continue:

Ci fa velo l'amore, e l'onore di appartenere alla stessa gente, di avere avuto i natali dalla stessa terra, se ricordiamo *non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa?*<sup>333</sup>

Un santo martire. Ma noi abbiamo scritto queste pagine per un diverso giudizio sul nostro concittadino: che era un uomo, che tenne alta la dignità dell'uomo.<sup>334</sup>

Parlare di narratore non è scontato, poiché implica che Sciascia viva come personaggio all'interno del testo e non resti esterno alla vicenda. La sua presenza nell'opera porta a una conseguenza importantissima: la prospettiva dell'autore, per quanto postuma, per quanto più argomentata e credibile, è parte anch'essa del dialogo con gli altri personaggi e con la loro voce. È lo stesso ragionamento dietro alla sezione filologica della *Storia della colonna infame*: Manzoni, dando la propria versione, entra anche lui nella tradizione che critica. Sciascia decostruisce la propria autorevolezza, ponendosi così sullo stesso livello del Matranga e della Vitello, offrendo al lettore una visione della storia personale e relativa che deve essere accettata, rifiutata, o problematizzata. Attraverso il narratore,

---

<sup>330</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 154: «Narrativizzazione del metodo di ricerca».

<sup>331</sup> Ivi, p. 155.

<sup>332</sup> J. A. Cannon, *History as a mode of comprehension and history as fabulation: a reading of Sciascia' «Morte dell'inquisitore» and «Il consiglio d'Egitto»*, «Forum Italicum», XVII, 1983, p. 85: «as he puts the finishing touches on his reconstruction of the events which presumably led to La Matina's assassination of the Inquisitor. the author increasingly reveals his presence in the text».

<sup>333</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 93.

<sup>334</sup> Ivi, p. 102.

egli produce una voce non autorevole che apre al lettore la possibilità di partecipare alla costruzione del senso ultimo dell'opera.

*Narrazione.* Ciò che rende *Morte dell'inquisitore* un'opera narrativa sono sia la struttura, quella della trama definita dall'inchiesta, sia il registro adottato dall'autore. Sciascia non rinuncia a una postura saggistica, a una scrittura di pensiero, ma bilancia questa spinta con segmenti propriamente narrativi a cui dà molta rilevanza. Il cardine della vicenda è, infatti, la narrazione delle ultime ore di fra Diego. La rappresentazione dello *spettacolo* da parte del narratore crea una scena tragica e grottesca che, grazie alle potenzialità figurali del linguaggio, ora liberate dalla forma, arricchisce di senso l'intera inchiesta. Vediamo un esempio di questa mescolanza tragicomica:

Si riuscì a fare un po' d'ordine: e si diede mano alla dissacrazione. Fu tolta al condannato la mitra, poi il sambenito, e alla meglio fu rivestito dell'abito del suo ordine e di tutti quei paramenti che un diacono, qual egli era, indossa nell'officiare. La cosa fu parecchio complicata, poiché non è facile spogliare e vestire un uomo incatenato a una sedia. Dopo di che, quei capi che faticosamente erano riusciti a mettergli addosso, uno dopo l'altro gli furono strappati. Ad ogni capo di cui lo spogliava, monsignore recitava una formula: e tra uno strappo e l'altro gli accostava alle mani legate, e subito li ritraeva, i libri sacri, le ampolle, il calice, l'asciugatoio, le chiavi. Dopo di che di nuovo lo rivestirono del sambenito e della mitra. La dissacrazione fra Diego avrebbe dovuto subirla stando bocconi o in ginocchio: ma prudenza consigliò di sorvolare su questo dettaglio, a dubbio, che libero da ferri l'empio, non avesse a suggellare con nuovo atroce delitto l'infame termine di sua vita. Monsignor de Los Cameros evidentemente non aveva sete di martirio.<sup>335</sup>

La voce narrante presta molta attenzione alla ritualità della *dissacrazione*, un momento estremamente solenne, che, però, egli svuota di senso, gestendolo in maniera grottesca. Questa rappresentazione concede ancora più spazio alla forza d'animo dello stesso frate, la cui figura minacciosa trasforma il rito in una pratica ridicola.

Osserviamo un'altra applicazione di questa linea grottesca, in cui, tuttavia, la potenza figurale delle immagini è più evidente:

Il 16 di marzo al popolo fu disvelata quella meraviglia. Ma a monsignor de Los Cameros restava ancora da fare il più ingrato lavoro: quello di stabilire il ruolo delle precedenze. I qualificatori teologi avevano attaccato briga coi consultori giuristi: i primi ritenevano di dover avere vantaggio sui secondi per il fatto stesso che di un reo prima veniva qualificato l'errore teologico, e poi scendevano in campo i giuristi; ma questi, da parte loro, definivano l'Atto di Fede pubblico come un atto giudiziario. I consultori ecclesiastici contendevano coi consultori laici; e il partito dei consultori

---

<sup>335</sup> Ivi, p. 80.



laici era a sua volta internamente agitato dal contendere tra togati, avvocati semplici, avvocati del segreto. Il nunzio del segreto si trovò a contrastare col notaro civile; e i commissari e familiari venuti dagli altri paesi della Sicilia si azzannavano tra loro. Così i parroci di Sant'Antonio, di San Giacomo alla Marina e di San Nicolò alla Kalsa. Un inferno.<sup>336</sup>

L'ironia è palese; di fronte a una trentina di condannati, il compito più ingrato per l'inquisitore è l'assegnazione dei posti per lo *spettacolo*. Sciascia riproduce lo stesso gesto precedente: priva di senso l'istituzione. Ad aumentare la resa grottesca è anche lo stile che mima il linguaggio dei giudici e dei teologi che partecipano al battibecco. Tuttavia, la nostra attenzione è rivolta all'immagine infernale con cui termina il passo: la diatriba è «un inferno». La nota è comica, ma si carica di tragedia reagendo con l'intera opera che, attraverso l'inchiesta, ha riportato alla luce odi secolari, torture, ingiustizie, violenze e soprusi, ovvero, l'inferno in terra di cui l'Inquisizione è colpevole; l'inferno è, inoltre, la prossima destinazione di fra Diego, poiché è là che tutti lo vogliono mandare. Sciascia con questo inciso esprime i pensieri degli illustri presenti e del grande inquisitore, criticandone fortemente l'ipocrita idea di giustizia; infatti, l'inferno è il luogo in cui teologicamente viene scontata una pena e non comprenderlo, significa non capire cosa la giustizia sia.

Accanto alla figura della morte dell'inquisitore, l'altra immagine dominante è quella del rogo. Sciascia non si prende la responsabilità di descrivere l'agonia di Diego e, quasi per rispetto, cede la parola al Matranga e all'Auria. Precedentemente, però, c'è un'altra scena in cui il fuoco è protagonista e la descrizione è potentissima:

Per quel che riguardava il Sant'Uffizio, la vicenda di fra Diego era finita: bastò spostarlo davanti al palco del capitano di giustizia, e l'ultima sentenza di morte si gli pronunziò: *che vivo abrugiato, fossero al vento le di lui ceneri disperse*. Dopo che gli altri trentuno rei ebbero abiurato, si riformò la processione: e doveva passare davanti al palazzo del Sant'Uffizio, dove i trentuno assolti sarebbero rientrati nelle carceri, e proseguire per il piano di Sant'Erasmo. Stavolta fra Diego era stato messo su un carro trainato da buoi. Era già sera, però candele e fiaccole davano sufficiente luce. Ma per i venditori di vino, di fritture e di càlia che avevano piazzato tavoli e panche intorno allo steccato del rogo, fu una disdetta quella pioggia che aveva ritardato la cerimonia. Ed anche per le signore: per le loro tolette, per le loro gale che le luci vacillanti non estraevano nello splendore dovuto. C'era da contare, però, sulla luce del rogo.<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> Ivi, pp. 69-70.

<sup>337</sup> Ivi, pp. 80-81.

La terribile morte di un uomo è un'occasione di festa per i venditori e l'alta società. Non c'è alcun accenno al popolo commosso del Matranga, ma solo alle perdite economiche dei commercianti e alla "cortesia" delle signore. Un grande senso di ipocrisia accompagna la prima lettura, eppure Sciascia dipinge una scena dalle molteplici implicazioni. Il senso del passo risiede nell'evocazione del rogo che illumina la società buia e ingiusta dei galantuomini e degli arraffatori. È la luce del valore di Diego? Forse, ma Sciascia, nonostante la stima verso il frate, non desidera farne un martire. Il rogo sembra alludere a un preciso sistema che sopravvive solo grazie a un rimosso collettivo: la tortura, la repressione, la violenza, la miseria. Il trucco che risalta alla luce del fuoco è immagine di un potere che si nutre dell'ingiustizia e della complicità di chi da esso ottiene i propri privilegi.

Il rogo è una figura portante dell'opera ed emerge anche nel capitolo conclusivo, quando Sciascia racconta del falò in cui bruciarono la maggior parte dei documenti dell'Inquisizione, tra cui il libro di fra Diego<sup>338</sup>:

*Questa furia del Caracciolo (uno degli spiriti illuminati del presente secolo, dice ironicamente il Villabianca: e lo era davvero) a cancellare gli emblemi e i segni di una istituzione che di per sé era offesa alla ragione umana e al diritto, cadde anche su un quadraccio vecchio, che stava appeso in una delle stanze interiori del palazzo, e poiché vide ch'era un ritratto di un antico inquisitore spagnuolo nell'atto di venire ucciso da un reo con una mazzata di manette di ferro in testa, con le quali il ribaldo stava legato alla di lui presenza rispondendone alle interrogazioni, ordinò che all'istante si fosse mandato al fuoco.*<sup>339</sup>

Diego ritorna nel fuoco in cui è bruciato a più di un secolo di distanza. È difficile analizzare nel dettaglio un'immagine simile, è certo, però, che sul rogo delle *carte* si sovrappongono i roghi precedenti. La relazione creatasi non è di carattere causale, ma figurale e resta ambigua. In questo caso specifico, si potrebbe ipotizzare un nesso con quanto viene dopo: l'elogio dell'illuminato sovrano, del quale il narratore denuncia anche quella «inclinazione tipicamente illuministica di cancellare tutto ciò che nel passato il sonno della ragione aveva generato»<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> Ivi, p. 85: «Gli atti del processo, e il libro scritto di sua mano agli atti *alligato come corpus delicti*, si consumarono tra le fiamme, nel cortile interno dello Steri, il venerdì 27 giugno del 1783: insieme a tutte le denunce, i processi, i libri, le scritture dell'archivio propriamente inquisitoriale, cioè delle cosiddette cause di fede [...]».

<sup>339</sup> Ivi, p. 99.

<sup>340</sup> Ibidem.

È un rapporto che ritengo legittimo anche in virtù del legame che entrambi i personaggi intrattengono con il *Consiglio d'Egitto*. Ricordiamo la famosa parentesi con cui Sciascia demolisce le speranze del morituro Di Blasi, profetizzando i mostri che anche la ragione più desta ha generato:

«Questo non deve accadere a un uomo» pensò: e che non sarebbe più accaduto nel mondo illuminato dalla ragione. (E la disperazione avrebbe accompagnato le sue ultime ore di vita se soltanto avesse avuto il presentimento che in quell'avvenire che vedeva luminoso popoli interi si sarebbero votati a torturarne altri; che uomini pieni di cultura e di musica esemplari nell'amore familiare e rispettosi degli animali, avrebbero distrutto milioni di altri esseri umani: con implacabile metodo, con efferata scienza della tortura; e che persino i più diretti eredi della ragione avrebbero riportato la questione nel mondo: e non più come elemento del diritto, quale almeno era nel momento in cui lui la subiva, ma addirittura come elemento dell'esistenza).<sup>341</sup>

## 2.5. Al di là della storia

Nel corso di questa analisi è stato citato in più occasioni il nome di Carlo Ginzburg. Il rapporto tra lo storico e Sciascia potrebbe essere oggetto di uno studio più approfondito che in questa sede non può trovare spazio. Perciò, senza alcuna pretesa di esaustività, procediamo con una serie di osservazioni che mettano in risalto la vicinanza tra i due e la rispettiva distanza, al fine di chiarire ulteriormente il senso letterario dell'operazione di Sciascia.

Il punto di partenza per azzardare un confronto è l'incontro virtuale che i due hanno avuto in seguito alla lettura di *Il ritorno di Martin Guerre, un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* di Natalie Zemon Davis. Ginzburg ne scrive la postfazione all'edizione italiana, *Appendice, prove e possibilità*<sup>342</sup>, mentre Sciascia, ispirato dalla statunitense, scrive una *cronachetta* dal titolo *La sentenza memorabile*<sup>343</sup>. Lo scritto del siciliano riprende la forma dell'inchiesta e analizza la vicenda del ritorno del falso Martin

---

<sup>341</sup> L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, 1963, Torino, pp. 177-178.

<sup>342</sup> C. Ginzburg, *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, 2020, Milano, pp. 295-315.

<sup>343</sup> L. Sciascia, *La sentenza Memorabile*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 1205-1227.

Guerre, mentre lo storico approfitta del lavoro della studiosa per compiere una ricognizione sulla strumentazione storica alla base dei propri lavori.

Questo dovrebbe essere l'unico contatto certo tra i due. Nonostante la vicinanza cronologica e le somiglianze metodologiche, non c'è alcuna prova di una «filiazione diretta»<sup>344</sup>. I due si conoscevano certamente<sup>345</sup>, ma nessuno ha mai rilasciato alcun tipo di commento che potesse far ipotizzare un rapporto. È vero semmai il contrario; la sola volta in cui gli è stato esplicitamente chiesto di un possibile legame con le microstorie, Sciascia si è mostrato a dir poco evasivo:

*Ambroise: Le tue inchieste storiche possono sembrare un'anticipazione delle microstorie di questi ultimi anni (Carlo Ginzburg, Nathalie Zemon Davis...). eppure mi sembrano diverse per due motivi. Primo: il fait divers del passato t'interessa perché rientra in una problematica (morale, politica) ancora nostra, non per l'episodio in sé; secondo: meno della ricerca storica t'interessa la scrittura, il tuo rapporto con il documento è fondamentalmente un'operazione scrittoria: come scritto lo valuti e come scritto lo tratti.*

Sciascia: Tutto è legato, per me, al problema della giustizia: in cui si svolge quello della libertà, della dignità umana, del rispetto tra uomo e uomo. Un problema che si assomma nella scrittura, che nella scrittura trova strazio o riscatto. E direi che il documento mi affascina – scrittura dello strazio – in quanto entità nella scrittura, nella mia scrittura, riscattabile.<sup>346</sup>

La domanda di Ambroise riprende molto di quanto è stato detto; la risposta, però, è deludente, poiché egli devia il discorso ed evita qualsiasi riferimento a Ginzburg e al suo lavoro. Per motivare tale vicinanza di metodo e scrittura si può citare una frase dello stesso Ginzburg: «il fatto che certe idee siano nell'aria significa, dopo tutto, che partendo dalle stesse premesse è possibile arrivare in maniera indipendente a conclusioni simili»<sup>347</sup>. Le premesse a monte di quest'affinità metodologica sono probabilmente simili; entrambi vivono in maniera problematica il contesto storico e la sua evoluzione, nel quale la realtà, sempre più discorsivamente complessa, perde intelligibilità. La letteratura, da una parte,

---

<sup>344</sup> I. Pupo, *Narrare l'Inquisizione: Appunti sul «paradigma indiziario» in Ginzburg e in Sciascia*, in «Spunti e Ricerche», XXVI, p. 126.

<sup>345</sup> Ginzburg nel proprio saggio cita la *Sentenza Memorabile* di Sciascia.

<sup>346</sup> C. Ambroise, *14 domande a Leonardo Sciascia*, in L. Sciascia, *Opere. (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 1990, Milano, p. XIII.

<sup>347</sup> C. Ginzburg, *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, 2020, Milano, p. 261.

e la storia, dall'altra, sono gli organi di senso attraverso cui i due hanno decodificato tali impulsi e attraverso i quali hanno elaborato qualcosa di nuovo.

Delle notevoli somiglianze che legano i lavori dei due scrittori si è occupato Michele Maiolani nel saggio *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*<sup>348</sup>; noi seguiremo in breve questo studio, assumendo, però, come pietra di paragone solamente *Il Formaggio e i vermi*. La continuità più superficiale riguarda l'oggetto di ricerca; entrambi nutrono molto interesse verso il *fait divers* e le tematiche inquisitoriali<sup>349</sup>. Tuttavia, è la comunanza di forma ad attirare la nostra attenzione. I due, infatti, hanno adottato forme retorico-narrative piuttosto simili che possono essere riassunte nel concetto di «narrativizzazione del metodo di ricerca»<sup>350</sup>. Attraverso l'inchiesta Sciascia duplica i piani narrativi, quello di fra Diego e quello della propria ricerca. Ginzburg fa lo stesso; accanto alla ricostruzione della vita di Menocchio, riporta l'intero processo di recupero e analisi delle fonti, mettendo a disposizione del lettore l'«officina dello storico»<sup>351</sup>. Il presupposto di questa operazione è che le *carte* su cui egli basa il proprio lavoro costituiscano un materiale complesso, poiché assieme al contenuto della notizia portano vuoti e lacune che ostacolano il recupero della verità storica. Non isolare tali fonti nell'apparato bibliografico significa accettare il limite implicito della storia, la distanza del passato, ma ciò non comporta una rinuncia alla verità (storica), al contrario, la potenzia. Infatti, così facendo, lo storico coinvolge il lettore nella ricerca, il quale può osservare direttamente lo svolgersi dell'inchiesta, i suoi dubbi, le correzioni, le ipotesi che portano poi alla versione più probabile<sup>352</sup>. Il limite della storia è, quindi, accettato come fattore autenticante.

---

<sup>348</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 149-160.

<sup>349</sup> Sergia Adamo riscontra poi altre somiglianze, come la ricorrenza dello «spettro lessicale» e la simile articolazione per capitoli che i due hanno dato al testo. S. Adamo, *Altre inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitoriali in Italia*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, N. Fusini (a cura di), Mondadori, 2006, Milano, pp. 69-70.

<sup>350</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 152.

<sup>351</sup> Ivi, p. 153.

<sup>352</sup> C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, 1976, Torino, p. 39: «Ancora una volta si ha l'impressione di trovarsi in un vicolo cieco. Prima, di fronte alla stravagante cosmogonia di Menocchio ci si era chiesti per un attimo, come già il vicario generale, se non si trattava dei discorsi di un matto. Scartata quest'ipotesi, l'esame della sua ecclesiologia ne aveva suscitata un'altra, e cioè che Menocchio fosse un anabattista. Respinta anche questa, ci si era posti, di fronte alla notizia che Menocchio si considerava un martire «luterano», il problema dei suoi legami con la Riforma. Tuttavia la

In sintesi, entrambi di fronte al passato si comportano da *detective*<sup>353</sup> strutturando la propria ricerca secondo un paradigma indiziario, tuttavia, per comprendere l'originalità dei due metodi è necessario differenziarli. Per Maiolani l'invenzione non può essere il discrimine<sup>354</sup>, poiché non è possibile rintracciare un criterio qualitativo o quantitativo per distinguere l'invenzione usata da Ginzburg e quella usata da Sciascia<sup>355</sup>. La differenza tra i due metodi deve essere cercata nei presupposti teorici di riferimento dei reciproci ambiti di lavoro, la letteratura e la storia. È già stato osservato come il concetto di *prova* implichi l'esistenza di un «corretto significato»: la storia cerca una verità storica, diversa rispetto a quella della letteratura, e deve rispettare i vincoli posti dal principio di realtà: l'attendibilità e la verificabilità. Questo sfondo di riferimento comporta una differenza sostanziale di metodo che Sergia Adamo ha identificato chiaramente:

All'interno di questa struttura [...] si esercita il potere autoriale dello storico, la sua convinzione che le carte dell'Inquisizione racchiudano una verità del passato e che il processo di acquisizione di questa verità possa essere mostrato, certo, ma non sottoposto a discussione. Se infatti sia in Sciascia sia in Ginzburg il lettore entra a far parte della narrazione, bisogna però istituire una distinzione tra l'appello continuo, l'interpretazione esasperata, l'esortazione a chi legge a prendere sempre posizione, che caratterizzano il romanziere, e l'illustrazione dello storico, che si rivolge ugualmente al proprio destinatario ma solo per farlo diventare spettatore dell'officina del suo lavoro, condurlo con sé lungo una via tracciata.<sup>356</sup>

---

proposta d'inserire le idee e le credenze di Menocchio in un filone profondo di radicalismo contadino portato alla luce, ma indipendente, dalla Riforma sembra ora vistosamente contraddetta dall'elenco di letture che abbiamo ricostruito sulla base degli incartamenti processuali. Fino a che punto si potrà considerare rappresentativa una figura così poco comune come quella di un mugnaio del Cinquecento che sapeva leggere e scrivere? e rappresentativa, poi, di che cosa? non certo di un filone di cultura contadina, visto che Menocchio stesso indicava in una serie di libri a stampa le fonti delle proprie idee. A furia di scontrarci nei muri di questo labirinto, siamo tornati al punto di partenza. Quasi tornati. Abbiamo visto che libri leggeva Menocchio. Ma come li leggeva?».

<sup>353</sup> A. J. Schutte, *Lo stile ne Il formaggio e i vermi*, in A. Colonnello e A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro. Carlo Ginzburg, il formaggio e i vermi 1976-2002*, Edizioni Università di Trieste, 2003, Trieste, p. 20: «Ginzburg ha presentato il suo metodo adoperando una similitudine. Come i detective, gli storici cercano tracce di ciò che successe nel passato e non trovano quasi mai pistole fumanti che costituiscano una prova "inequivocabile" su ciò che "successe veramente"».

<sup>354</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 157: «Pur sostenendo in molti suoi saggi che allo storico sia precluso inventare, in altri casi cerca più onestamente di definire in modo stringente gli spazi di invenzione possibili, dicendo che si trovano nell' "integrazione, sempre segnalata puntualmente di realtà e possibilità - al plurale" (C. Ginzburg, *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, 2020, Milano, p. 299)».

<sup>355</sup> Ivi, p. 158.

<sup>356</sup> S. Adamo, *Altre inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitoriali in Italia*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, N. Fusini (a cura di), Mondadori, 2006, Milano, p. 70.

Sciascia si fa narratore, si autorappresenta come personaggio della vicenda e, in tal modo, cede la propria autorità a favore di un approccio che abbiamo definito dialogico. Il lettore deve ricostruire da solo la propria strada, imitando la forma del ragionamento di Sciascia e non accettandone supinamente il contenuto. Ginzburg, invece, «rimane maestro»<sup>357</sup>: «questo insieme di strategie stilistiche costituisce un'intelligente finzione pedagogica»<sup>358</sup>. Sottolineare tale aspetto fa risaltare ancora di più la componente romanzesca dell'opera di Sciascia, poiché chiama in causa l'aspetto portante che Bachtin ha riconosciuto al romanzo, la dialogicità.

La nozione di prova definisce il punto di partenza e il punto di arrivo della metodologia storica: la ricostruzione del passato. Dunque, la scelta del *fait divers* è qualitativamente differente tra i due. Ginzburg sceglie di parlare di Menocchio per penetrare nella storia<sup>359</sup>, mentre Sciascia usa fra Diego per uscire da essa, verso una dimensione ideale, morale e attuale. Torniamo alla *Prefazione di Morte dell'inquisitore*:

Ma a parte questa passione per il mistero non ancora svelato [...] c'è che questo breve mio scritto ha provocato intorno a sé come un vuoto: di diffidenza, di irritazione, di rancore. [...] E a quanto pare bisogna andar cauti anche in Italia e dovunque, in fatto di Inquisizione (con iniziale maiuscola), ci sono persone e istituti che hanno la coda di paglia o il carbone bagnato. [...] E viene da pensare a quel passo dei *Promessi Sposi* quando il sagrestano, alle invocazioni di don Abbondio, attacca a suonare ad allarme la campana e a ciascuno dei bravi che stanno agguatati in casa di Lucia «parve di sentire in que' tocchi il suo nome, cognome, soprannome». Così succede appena si dà tocco all'Inquisizione: molti galantuomini si sentono chiamare per nome, cognome e numero di tessera di partito cui sono iscritti. E non parlo, evidentemente, soltanto di galantuomini cattolici. Altre inquisizioni l'umanità ha sofferto e soffre tuttora; per cui, come diceva il polacco Stanislaw Jerzy Lec, prudenza vuole che non si parli di corda né in casa dell'impiccato né in casa del boia.<sup>360</sup>

Sciascia da romanziere guarda al passato per trovare il proprio presente, o meglio, quello che nel passato e nel presente non è cambiato. Già a questa altezza, egli ha inconsciamente

---

<sup>357</sup> A. J. Schutte, *Lo stile ne Il formaggio e i vermi*, in A. Colonello, A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro*, Università di Trieste, 2003, Trieste, p. 20.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

<sup>359</sup> P. Himl, *Domenico Scandella e Carlo Ginzburg: la carriera di un mugnaio e del suo storico*, in A. Colonello, A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro*, Università di Trieste, 2003, Trieste, pp. 120-121.

<sup>360</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, pp. 9-10.

capito che il tempo della letteratura non è quello storico, ma è il tempo della verità, il momento in cui scatta l'ora della leggibilità, l'«adesso della conoscibilità»<sup>361</sup>:

Se la rappresentazione del passato è il compito della storia, non lo è del romanzo. In esso il passato è conservato in altro modo, secondo un tempo diverso. Lo scrittore fa saltare il *continuum* storico, si trattiene nel passato come fosse il presente, il suo tempo è sempre tempo di festa, il suo calendario non è quello dell'orologio. [...] il tempo, per lo scrittore è “messianico”, nel senso che egli lo salva dal pericolo di un passato sistemato una volta per tutte nella versione ufficiale della Storia.<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, vol. IX, in E. Ganni (a cura di), *Opere Complete*, Einaudi, 2000, Torino, p. 531: «l'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'adesso della conoscibilità. La salvezza, che in questo modo - e solo in questo modo - è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irrimediabilmente perduto». R. Tiedemann, *Introduzione*, in *I «passages» di Parigi*, vol. IX, in E. Ganni (a cura di), *Opere Complete*, Einaudi, 2000, Torino, p. XXXII: «ma nell'attimo mistico in cui l'adesso e ciò che è stato “fulmineamente” entrano a formare una costellazione, in cui nell'«adesso della conoscibilità» ‘balena’ l'immagine di ciò che è stato, questa diviene immagine che dialetticamente si rovescia, quale si mostrerebbe dalla prospettiva del messia o, in termini materialistici, della rivoluzione».

N. Fusini, *Introduzione*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Id., (a cura di), Mondadori, 2006, Milano, p. X.



## Capitolo III

### *La Scomparsa di Majorana*

#### 3.1 Il contesto letterario

La prima fase poetica di Sciascia, quella “siciliana”, si conclude con la pubblicazione di *A ciascuno il suo* (Einaudi, 1966), racconto in cui narra di un delitto mafioso avvenuto in un paese di provincia simile a Racalmuto. Nelle opere successive, infatti, lo scenario, seguendo l’ipotetica linea della palma, cambia: dalla Sicilia si passa all’Italia. Agli inizi degli anni Settanta, vengono pubblicati due romanzi che completano la «tetralogia del “giallo”»<sup>363</sup> suggerita da Ottavio Rossani: *Il contesto* (Einaudi, 1971) e *Todo modo* (Einaudi, 1974).

*Il contesto* è un «romanzo d’inchiesta»<sup>364</sup> ambientato in un paese immaginario (riflesso dell’Italia) in cui il protagonista, il *detective* Rogas, ha il compito di indagare sull’assassinio di una serie di giudici. Il titolo rimanda al contesto politico in cui l’opera è stata scritta, l’Italia dopo la strage di Piazza Fontana (1969): il testo rappresenta un tentativo di confrontarsi con le logiche più intime del potere e un mezzo attraverso cui l’autore prova a combattere la propria *battaglia di verità*<sup>365</sup>. Il rapporto tra realtà e finzione è il motore stesso dell’inchiesta; Rogas è convinto che il movente non sia politico, ma i superiori lo obbligano a seguire una pista fasulla che lo conduce a un gruppo di giovani rivoluzionari innocenti. Il colpevole è, in realtà, un farmacista, Cres. Questi ha deciso di vendicarsi sull’idea stessa di giudice, ammazzando ogni sua manifestazione individuale, poiché è stato ingiustamente condannato per tentato omicidio sulla base di una menzogna orchestrata dalla moglie. Anche in questa decisione verità e menzogna si

---

<sup>363</sup> O. Rossani, *Leonardo Sciascia*, Luisè, 1990, Rimini, p. 66: *Il giorno della civetta*, *A ciascuno il suo*, *Il contesto*, *Todo modo*.

<sup>364</sup> F. Grendene, *Quel «desiderio sempre crescente»*. *Intertestualità e ri-usi della Colonna infame nel Novecento*, «Enthymema», XV, 2016, p. 59.

<sup>365</sup> G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, 2005, Roma, p. 386.

confondono, dal momento che Cres, accusato di tentato omicidio, decide di diventare un assassino<sup>366</sup>.

La dinamica del doppio struttura l'intero testo e riguarda tanto il rapporto tra i due partiti del paese, quanto quello tra il *detective* e il colpevole; entrambi destinati a risolversi nella sintesi. Più l'inchiesta avanza e smaschera i giochi di potere nascosti dietro agli omicidi, più Rogas decostruisce l'idea di giustizia che anima la sua ricerca. Il culmine di questo percorso è il dialogo tra il protagonista e il Presidente della Corte Suprema, Riches (la mano invisibile che muove i fili della storia), il quale dichiara apertamente la propria ingiusta idea di giustizia<sup>367</sup>. Il momento centrale della scena è, però, successivo e passa quasi in secondo piano. Allontanandosi dall'ufficio di Riches, Rogas si trova faccia a faccia con Cres<sup>368</sup>, pronto a uccidere il Presidente della Corte Suprema, eppure lo lascia andare. Tra il *detective* e il criminale vi è un momento di identificazione che condensa in un attimo la riflessione sulla giustizia che anima il libro<sup>369</sup>; alla fine dei conti la scelta di Rogas non è lontana dal gesto compiuto da fra Diego contro l'Inquisizione e la sua ingiustizia.

Per Onofri questa «trasformazione del poliziotto in criminale» nell'opera di Sciascia rappresenta il congedo definitivo della figura tradizionale del *detective* e il culmine del suo processo di ristrutturazione del genere poliziesco già anticipato da Ambroise. Se ne *Il giorno della civetta* e in *A ciascuno il suo* il *detective* è sconfitto, ma resta comunque la possibilità di conoscere la verità, d'ora in poi la sconfitta dell'investigatore coincide con l'impossibilità di soluzione del caso. L'uccisione di Rogas e di Amar, capo del partito di opposizione, resta irrisolta; delle tre versioni, quella proposta dai *mass media*, quella del vicesegretario del Partito Rivoluzionario, e quella dell'amico Cusan, la più probabile è quella che manca. Infatti, il lettore è escluso dalla conoscenza della versione di

---

<sup>366</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 143: «pirandellianamente, follemente, Cres spinge fino all'assurdo la logica dell'accusa che gli è stata mossa: lo si ritiene un criminale, lo sarà».

<sup>367</sup> «Mi spingerò a un paradosso, e può anch'essere una previsione: la sola forma possibile di giustizia, di amministrazione della giustizia, potrebbe essere, e sarà, quella che nella guerra militare si chiama decimazione. Il singolo risponde l'umanità. E l'umanità risponde del singolo». L. Sciascia, *Il contesto*, Einaudi, 1971, Torino, p. 90.

<sup>368</sup> «Come un sonnambulo si ritrovò dentro l'ascensore; nel rapido aprirsi dei battenti, nell'atrio, ebbe per un momento la sensazione di trovarsi di fronte a uno specchio. Solo che nello specchio c'era un altro». Ivi, p. 94.

<sup>369</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 208.

quest'ultimo, poiché egli nasconde il proprio resoconto tra le pagine del *Don Chisciotte*, richiamando ancora una volta il rapporto tra la realtà e la letteratura. Per Ambroise, *Il contesto* è uno spartiacque significativo nella produzione sciasciana, poiché in quest'«opera apocalittica» egli dichiara il «definitivo tramonto dell'illuminismo»<sup>370</sup>.

Questi elementi sono gli stessi che Sciascia recupera durante la scrittura di *Todo modo*. Durante un ritiro spirituale a cui partecipano illustri politici del partito di maggioranza sotto la guida della misteriosa figura di don Gaetano (non si parla di Democrazia Cristiana, ma il richiamo è evidente), comincia una serie di omicidi su cui il narratore, un pittore capitato lì quasi per caso, inizia a indagare. Il romanzo assume la forma dell'inchiesta poliziesca, ma ancora una volta il mistero non viene svelato. Come per l'opera precedente, Sciascia inizia un processo di sottrazione che mette in crisi il senso logico della vicenda. La morte di don Gaetano, la scena conclusiva che avrebbe dovuto indicare il colpevole dei vari omicidi, non viene raccontata: c'è «un capitolo fantasma», un capitolo che manca e può essere «costruito dal lettore solo durante una seconda lettura»<sup>371</sup>. Il colpevole dei delitti è il misterioso frate e il suo assassino è il pittore, il narratore stesso. È ancora una volta il gesto compiuto da fra Diego e di cui Rogas virtualmente si è fatto continuatore: la morte dell'inquisitore. In realtà, la soluzione del caso è esplicita, sebbene incomprensibile, e richiama uno dei racconti preferiti da Sciascia, *La lettera rubata* di Poe. Il protagonista, scomparso per diverso tempo in concomitanza con la morte di don Gaetano, confessa l'omicidio all'amico, il procuratore Scalambri:

- Dove te ne sei andato?
- A uccidere don Gaetano – dissi.
- Lo vedi dove si arriva, quando si lascia la strada del buon senso? – disse trionfalmente Scalambri. – Si arriva che tu, io, il commissario diventiamo sospettabili quanto costoro, e anche di più: e senza che ci si possa attribuire una ragione, un movente...<sup>372</sup>

Ancora una volta finzione e realtà si rovesciano l'una nell'altra senza possibilità di soluzione, mettendo in crisi l'intera logica razionale che dovrebbe sorreggere la forma e il testo.

---

<sup>370</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 137.

<sup>371</sup> A. Budriesi, *Pigliarli di Lingua. Temi e forme della narrativa di Leonardo Sciascia*, Effelle, Roma, 1986, p. 93.

<sup>372</sup> L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, 1974, Torino, pp. 122-123.

Onofri amplia l'intuizione critica di Ambroise, l'idea di crisi della razionalità illuministica, e vede in questi due romanzi il momento di definitivo abbandono di un paradigma razionale ancora *immaturo* a favore di un nuovo modo di intendere la verità:

Ha ragione Schulz-Buschaus: l'Aufklärung, l'illuminismo, esce doppiamente sconfitto in *Todo modo*, una prima volta sul piano dell'indagine poliziesca, una seconda su quello del dibattito morale e filosofico. La ragione, sconfitta da ogni punto di vista, resiste appena come imperativo categorico, come principio metodologico, sul terreno dell'utopia. Ecco perché al pittore, senza più argomenti, resta soltanto la possibilità di uccidere don Gaetano: con un atto gratuito e irrazionale, così come gratuita e irrazionale si è dimostrata la sua scelta illuministica. Nel mondo dominato dal grande Leviatano non v'è più alcuno spazio per una ratio che non sappia accogliere il lato ambiguo e contraddittorio della realtà, a meno che non si riformolino le linee di una nuova razionalità in grado di superare il modello voltairiano, una razionalità che, fatte proprie le ragioni dell'"altro", riesca a misurarsi con i limiti umani, col problema della morte e dell'eternità.<sup>373</sup>

Al termine di *Todo modo*, la letteratura sembra aver vinto la propria *battaglia di verità* contro la realtà e la sua razionalità, uno scontro che Sciascia aveva iniziato involontariamente con *Morte dell'inquisitore*. Non c'è più spazio per l'incertezza della *Prefazione* del 1967, poiché è maturata in modo definitivo una nuova idea di verità tutta letteraria. In tal senso, la citazione di Giacomo Debenedetti che apre il testo è significativa, poiché sembra enunciare una vera e propria teoria della prassi letteraria di Sciascia:

A somiglianza di *una celebre definizione che fa dell'universo kantiano una catena di causalità sospesa* a un atto di libertà, si potrebbe» dice il maggior critico italiano dei nostri anni «riassumere l'universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell' *uomo solo*».<sup>374</sup>

Sciascia attraverso le sue inchieste prova a risalire l'infinita catena di causalità e di possibilità che strutturano la vita dell'uomo per arrivare all'essenziale, laddove solo il romanzo può arrivare, ovvero all'«uomo solo» davanti alla vita e al suo destino, oltre ogni determinazione.

In questa breve ricostruzione del contesto poetico da cui emerge *La scomparsa di Majorana* è stato omesso volontariamente un tassello. Infatti, il presupposto teorico alla base della svolta letteraria avvenuta a cavallo degli anni Settanta deve essere ricercato in

---

<sup>373</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 241.

<sup>374</sup> L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, 1974, Torino, p. 3.

un'opera precedente: *Atti relativi alla morte dei Raymond Roussel* (Esse, 1971). Riprendendo lo schema del romanzo-inchiesta<sup>375</sup>, Sciascia indaga sulla misteriosa morte dello scrittore avvenuta a Palermo nel 1933. Senza pretendere di analizzarne approfonditamente il contenuto, preferiamo rimandare all'*explicit*, dove l'autore esprime un principio fondante delle sue future produzioni letterarie:

Ma forse questi punti oscuri che vengono fuori dalle carte, dai ricordi, appaiono, nell'immediatezza dei fatti, del tutto probabili e spiegabili. I fatti della vita sempre diventano più complessi ed oscuri, più ambigui ed equivoci, cioè quali *veramente* sono, quando li si scrive – cioè quando da 'atti relativi' diventano, per così dire, «atti assoluti».<sup>376</sup>

La parola scritta, trasportando nella dimensione finzionale della letteratura i fatti della vita, ne scioglie la forma immediata con cui li percepiamo e li priva dei vincoli di necessità imposti dall'ordine del mondo e dalla sua logica. In tal modo, gli *atti* da «relativi», ovvero ancorati in un preciso contesto e capaci di acquisire senso solo al suo interno, possono diventare «assoluti» ed esprimere una verità assoluta, quella della letteratura. Essa è oscura e complessa, come è «veramente» la realtà, poiché le potenzialità semantiche di questi oggetti, una volta strappati dalla quotidianità in cui sono inseriti, sono liberate e potenziate attraverso la letteratura e i suoi strumenti. La parola scritta produce quindi una forma capace di problematizzare le forme stesse attraverso cui guardiamo il mondo, mettendone in discussione la semplicità:

Tentando di mettere in ordine i documenti sulla sua morte, [...] temo di non aver reso le cose più chiare, ma anzi più oscure. C'è però una differenza tra questa oscurità e quella dell'ignoranza: non si tratta più dell'oscurità dell'inespresso, dell'informe, ma al contrario dell'espresso e del formulato.<sup>377</sup>

È un'idea di letteratura che marcia in direzione opposta alla storia, poiché cerca ciò che nel passato non è soggetto a cambiamento: ciò che è assoluto. Non è un caso che la vicenda di Raymond Russel assuma la struttura del romanzo-inchiesta, dal momento che questa conclusione sembra esprimerne il principio alla base della forma. La riscrittura

---

<sup>375</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 196: «Ecco, dunque, il fatto saliente e nuovo: un'utilizzazione degli strumenti del romanzo poliziesco per decifrare un fatto di cronaca effettivamente avvenuto. La realtà finisce per essere declinata in giallo, nella constatazione che in essa si accendano momenti di allucinata e allucinante fantasia. E ciò, nel sospetto sempre più fondato che tale realtà, nel suo rovescio d'ombra, attinga a una più vasta e profonda irrealtà romanzesca».

<sup>376</sup> L. Sciascia, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Adelphi, 2020, Milano, p. 50.

<sup>377</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 87.

letteraria della realtà operata in *Morte dell'inquisitore* concretizza perfettamente tale riflessione, poiché nell'incontro tra il reale e la finzione Sciascia ha prodotto uno spazio in cui le contraddizioni del mondo possono sciogliersi e trovare un senso nuovo.

### 3.2 Invito all'opera

A dieci anni di distanza da *Morte dell'inquisitore*, nel 1975 viene pubblicata *La scomparsa di Majorana* (Einaudi<sup>378</sup>); Sciascia recupera la forma del romanzo-inchiesta per seguire le tracce lasciate da Ettore Majorana, astro nascente della fisica italiana, scomparso nel marzo 1938. L'affascinante ipotesi alla base dell'opera rifiuta la versione ufficiale del suicidio e sospetta la fuga del fisico, che nei propri calcoli avrebbe indovinato la scoperta della bomba atomica e le sue conseguenze. Nonostante la vicenda fosse già avvolta dal mistero, l'operazione di riemersione compiuta da Sciascia ha trasformato in modo definitivo il caso in un enigma, imprimendo su di esso il termine di «scomparsa»<sup>379</sup>. Ripercorrendo la vita del fisico a partire dai documenti giudiziari e dalle lettere autografe, sue, di parenti e di amici, Sciascia non mira a produrre una ricostruzione biografica (e quindi storica), ma prova a leggere tra le *carte* del passato un destino<sup>380</sup> che possa illuminare la realtà alla luce della verità in essa nascosta.

L'avevo scritto, nella memoria che avevo della scomparsa e su documenti che per tramite del professor Recami ero riuscito ad avere, dopo aver casualmente sentito un fisico parlare con soddisfazione, ed entusiasmo persino, della sua partecipazione alla costruzione delle bombe che avevano distrutto Hiroshima e Nagasaki. Per indignazione, dunque: e tra documenti e immaginazione – i documenti aiutando a rendere probante l'immaginazione – avevo fatto di Majorana il simbolo dell'uomo di scienza che rifiuta di immettersi in quella prospettiva di morte cui altri – con disinvoltura, a dir poco – si erano avviati.<sup>381</sup>

---

<sup>378</sup> Si fa riferimento all'edizione definitiva successiva alla pubblicazione a puntate del romanzo su «La Stampa» dal 31 agosto al 7 settembre 1975.

<sup>379</sup> V. Fidomanzo, *Il valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali di Ettore Majorana. Ovvero: una percezione del «liberto» arbitrio*, in «Revue européenne des sciences sociales», XL, 2002, 122, p. 164.

<sup>380</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 172.

<sup>381</sup> L. Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, p. 649. A questa affermazione si può legare anche un passo dell'intervista rilasciata da Sciascia a Walter Mauro nel 1970: «le cose che scrivo partono sempre da un'idea e si svolgono

La dinamica è la stessa di *Morte dell'inquisitore*; fra Diego e Majorana sono personaggi, esseri mediati dalla forma romanzesca, attraverso i quali Sciascia saggia la tenuta razionale del reale<sup>382</sup>. La verità di cui si fa carico Ettore è evidentemente di carattere etico e riguarda la responsabilità individuale dei singoli, in questo caso, di fronte alla scienza: la figura del fisico crea un cortocircuito con la pretesa neutralità della ricerca scientifica che, in quanto azione umana, dipende sempre dalle scelte dell'uomo. In tal senso, l'ispirazione dell'opera è solo in parte dovuta alla lettura di *Dialettica dell'illuminismo* di Max Horkheimer e Theodor Adorno (di cui una traccia è visibile anche ne *Il Consiglio d'Egitto*), poiché il richiamo alla responsabilità del singolo, al problema etico che la scienza pone, mette in dubbio il carattere necessario della deriva scientifica. Per Sciascia, chi ha consegnato l'atomica nelle mani di Truman poteva capirne le conseguenze e rifiutarsi di scoprirla. La figura della scomparsa tradisce, quindi, una seconda ispirazione, propriamente letteraria, quella di Möbius, il protagonista de *I fisici* di Friedrich Durrenmatt.

### 3.3 Un modello consolidato

I dieci anni trascorsi da *Morte dell'inquisitore* hanno depennato qualsiasi incertezza dal progetto formale di Sciascia. *La scomparsa di Majorana* esprime, infatti, la prima configurazione matura del romanzo-inchiesta: il metodo sperimentato nell'opera precedente trova ora piena realizzazione. Ciò dipende da un lavoro di perfezionamento formale e dalla riflessione dell'autore sul senso della letteratura, il cui apice è toccato in

---

su uno schema. Voglio «dimostrare» qualcosa servendomi della rappresentazione di un fatto immaginato o inventato; e dico inventato nel senso di trovato: trovato nella storia e nella cronaca. Il fatto, in partenza, è un pretesto e un «modo» [...]. Ogni mio libro vuole essere un «simple discours» su cose maledettamente complicate: e la semplicità viene al discorso dal fatto, dal racconto». W. Mauro, *Leonardo Sciascia*, La Nuova Italia, 1973, Firenze, p. 1. È una risposta interessante per vari motivi: attraverso il gioco etimologico sul termine invenzione recupera la questione del rapporto tra la realtà e la finzione; dimostra un abbandono dell'incertezza che aveva animato le pagine di *Morte dell'inquisitore*; e in parte spiega la scelta di questi casi del passato. Majorana e fra Diego si mostrano vettori di un'idea che nel corso della narrazione viene dimostrata e verificata alla prova della ragione.

<sup>382</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 181. La parentela tra i due protagonisti e i due libri è confermata anche da Sciascia nell'intervista già citata di Maura Formica e Michael Jakob (1987).

*Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*. Un primo aspetto di questa maturità è il superamento della netta alternanza tra il regime narrativo e quello saggistico. La componente riflessiva e argomentativa, infatti, è ben amalgamata all'interno della narrazione, senza scarti evidenti tra le varie sezioni. È un processo che si riflette chiaramente nell'eliminazione dell'apparato di note conclusivo, che per Michele Maiolani, in *Morte dell'inquisitore*, rappresentava un influsso stilistico comune tra Leonardo Sciascia e Carlo Ginzburg<sup>383</sup>. Le note ci sono, ma non sono esterne al racconto, anzi, nonostante lo stacco tipografico, aumentano ulteriormente la profondità narrativa del testo, poiché spesso aprono un ulteriore livello di narrazione (la nota dedicata al *Progetto Manhattan*) o sono sfruttate dal narratore come spazi di divagazione personale (la nota di Stendhal). Tuttavia, la vera novità di *Majorana* non è tanto la riduzione della postura saggistica, quanto il potenziamento della struttura narrativa-romanzesca, rintracciabile in quegli elementi formali apparsi sperimentalmente in *Morte dell'inquisitore* e che ora sono realizzati in piena maturità.

*Inchiesta*. Il metodo investigativo che contraddistingue l'opera è esplicitato dal narratore nel secondo capitolo:

E senz'altro riconosciamo di essere anche noi ingiusti nei riguardi della polizia italiana, del modo - che ci appare svogliato e senza acutezza - in cui la polizia italiana condusse le indagini per la scomparsa di Ettore Majorana. Non le condusse affatto [...]. E lo siamo anche noi, ingiusti, perché anche noi, dopo trentasette anni, vogliamo «ritrovare» Majorana - e per «ritrovarlo» non abbiamo che poche carte, e pochissime nel fascicolo della Direzione Generale di Pubblica Sicurezza a lui intestato.<sup>384</sup>

L'apparente scopo della ricerca è il ritrovamento dello scomparso Majorana; diciamo apparente, poiché sappiamo che l'inchiesta svolge un ruolo strumentale rispetto al ragionamento che ha origine da essa. Poche righe dopo, Sciascia procede esponendo il metodo attraverso cui vuole portare avanti le indagini, quello del «cavaliere Carlo Augusto Dupin»:

Perché di questo si trattava: di una partita da giocare contro un uomo intelligentissimo che aveva deciso di scomparire, che aveva calcolato con esattezza. Fermi dirà: *con la sua intelligenza una volta che avesse deciso di scomparire o di*

---

<sup>383</sup> M. Maiolani, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 155-156.

<sup>384</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 21.



*far scomparire il suo cadavere Majorana ci sarebbe certo riuscito. Soltanto un investigatore avrebbe accettato di giocare una simile partita: il cavaliere Carlo Augusto Dupin, nelle pagine di un racconto di Poe.*<sup>385</sup>

Al Simenon di *Morte dell'inquisitore* succede il Poe de *La lettera rubata*; in ogni caso, il narratore si fa *detective*. Il racconto di Poe ha come protagonista il famoso cavaliere Dupin da cui Sciascia recupera il metodo di investigazione: «far coincidere il proprio intelletto con quello dell'avversario»<sup>386</sup>. Da questa prospettiva, le indagini di Sciascia assumono l'aspetto di un avvicinamento intimo alla persona di Ettore, perché egli ha la convinzione che per svelare il mistero della scomparsa sia necessario un processo di immedesimazione.

Il problema che Sciascia riscontra è ancora una volta quello delle fonti. Il primo breve capitolo riguarda l'iter burocratico causato dalla lettera del fratello di Ettore in cui sollecitava le autorità a cercare lo scomparso nei conventi vicino a Napoli. Attraverso gli occhi del senatore Arturo Bocchini, Sciascia sintetizza la prospettiva della polizia italiana: «non valeva la pena “distrarre” uomini per cercare un cadavere che solo per caso poteva esser trovato o un folle che presto o tardi sarebbe stato notato e segnalato»<sup>387</sup>. Insomma, le *carte* restituiscono un profilo del fisico distorto, a metà tra il nevrotico e il folle, adatto perciò a motivare inappellabilmente l'ipotesi del suicidio. Accanto a questo profilo c'è anche la narrazione popolare, quella di un popolo di italiani vissuto sotto il fascismo e ormai prossimo alla guerra, per il quale Majorana sarebbe stato rapito dai nemici dello Stato, poiché era l'unico che avrebbe potuto riprendere le fantomatiche ricerche di Marconi sul «raggio della morte»<sup>388</sup>. Sciascia capisce che il vuoto lasciato dal cadavere mai ritrovato del fisico è stato riempito da una rappresentazione che ne ha deformato l'immagine e ne riassume l'essenza nel significativo termine di «atti». Come per *Morte dell'inquisitore*, Sciascia parte dagli *atti* ufficiali e, seguendo l'esempio del racconto dedicato a Raymond Roussel, facendoli reagire nella dimensione letteraria, distilla e separa ciò che è assoluto da ciò che è relativo.

---

<sup>385</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>386</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 168.

<sup>387</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 22.

<sup>388</sup> Ivi, p. 19.

Questo tipo di operazione è stata fortemente criticata da Amaldi, il biografo di Majorana, che accusa Sciascia di aver fatto «solo letteratura». Così Onofri ricostruisce la questione:

Potrebbe anche aver ragione Arnaldi<sup>389</sup> quando lascia intendere che quella di Sciascia sia solo letteratura: salvo premettere che, mentre per Arnaldi la letteratura pare il frutto di un'«ansiosa immaginativa» capace solo di distorcere i fatti, e dunque finzione e mistificazione, per Sciascia sembra essere la manifestazione stessa della verità. Ma non anticipiamo. Giovanni Falaschi e Piergiorgio Pelfer, ricostruendo il dibattito tra i due intellettuali, ci pare abbiano impostato la questione nei giusti termini: se Arnaldi è convinto di fare un discorso «realistico e scientifico», «attento al comportamento degli scienziati relativamente alle condizioni economico-politiche in cui essi hanno operato», Sciascia scrive invece una «parabola» che, però, non si qualifica come una riscrittura «tutta arbitraria della biografia di Majorana», ma, semplicemente, come «una reinterpretazione di alcuni dati della vicenda da un punto di vista morale». La verità di Sciascia, insomma, «non è frutto di un rispecchiamento della realtà, ma è una ricostruzione di essa attraverso l'intelligenza e la morale».<sup>390</sup>

Attraverso il romanzo-inchiesta Sciascia ricostruisce la vicenda non in maniera arbitraria, ma razionale: dà una forma nuova alle notizie e agli *atti* della vita di Majorana per andare oltre alla semplice spiegazione empirica della scomparsa. Egli mette in risonanza il misterioso gesto del fisico con il destino di ogni individuo. Se questo processo lo si considera arbitrario, lo è tanto quanto la ricostruzione biografica di Amaldi, poiché anch'egli legittima l'ipotesi di suicidio creando un proprio personaggio-Majorana, fragile e nevrotico<sup>391</sup>.

L'inchiesta, quindi, ristrutturata la cronaca attraverso una trama; in tal modo, Sciascia crea un cosmo in funzione di Majorana e del suo gesto, attorno al quale tendono tutti gli eventi della vicenda in un rapporto non necessariamente cronologico o causale, ma anche figurale. Come per il caso precedente, la narrazione non segue uno svolgimento lineare. Sebbene l'escursione temporale sia più contenuta e Majorana sia, a differenza di fra Diego, sempre presente sulla scena, il sentiero, ricostruito seguendo le tracce del fisico, porta il lettore a incontrare diverse storie e diversi personaggi, come Fermi, Heisenberg,

---

<sup>389</sup> Segnalo una svista nel saggio di Onofri, il quale riporta in maniera scorretta il nome del fisico Edoardo Amaldi.

<sup>390</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, pp. 251-252.

<sup>391</sup> G. Falaschi, P. Pelfer, *La Scomparsa di Majorana: un'occasione di dibattito mancata*, «Il Ponte», 30 giugno 1976, pp. 712-718, ora in A. Motta (a cura di), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaita, 1985, Manduria, p. 329: «Come si vede, Amaldi, volendo dare delle spiegazioni oggettive e non scientifiche della scomparsa, finisce per produrne invece di soggettive e costruisce una psicologia di Majorana fragile [...]».

il senator Bocchini, Mussolini etc.. Attraverso queste deviazioni l'inchiesta assume un senso ulteriore e, tramite i nessi che essa produce, riscopre una verità più intima.

L'episodio più ricco di significato figurale e, quindi, il più interessante per questo lavoro è quello di Ciccuzzi Amato, bambino bruciato vivo all'interno della propria culla nel 1924. La vicenda segue lo schema della *Colonna infame*; nonostante la colpevole, la giovanissima domestica di casa Amato, fosse stata immediatamente identificata, i dubbi del signor Amato e della polizia riguardanti una vecchia faccenda di eredità deviano le indagini verso un possibile mandante. Messa alle strette con nuovi incessanti interrogatori<sup>392</sup>, la povera Carmela Gagliardi confessa falsamente di averne avuto uno, ritrovandone il nome nelle stesse domande dei poliziotti. Da questo momento in poi, l'elenco degli indiziati raggiunge il parossismo, poiché tutti per salvarsi dal carcere sono spinti ad accusare ingiustamente altri innocenti. La vicenda prende il nome di «caso Majorana», dal momento che l'ultimo della lista e, quindi, il colpevole più probabile era Dante Majorana, parente di Ettore. Sciascia termina il racconto con una conclusione amara e ricca di compassione verso tutte le vittime di una tragedia originata da un'altra tragedia, rendendo la storia un *exemplum* (dal valore anche autonomo) che recupera la morale manzoniana del caso Mora e conferma che, sotto le *carte*, c'è sempre la vita di qualcuno:

E così fu. Dal 4 aprile al 13 giugno del 1932 - Dante e Sara Majorana da tre anni in carcere, gli altri da otto; e Giovanni Gagliardi era intanto impazzito - la Corte d'Assise di Firenze tornò a quel piccolo grumo di verità, alla miserabile (commiserabile) verità del «delitto ancillare». Disperatamente piangendo, ormai donna, Carmela Gagliardi per la seconda volta, dopo otto anni, la confessò: «Io sola sono colpevole». E soltanto il suo pianto, il suo rimorso, ricordarono che al centro di quel labirinto di odio, di menzogna, di disperazione, c'era il piccolo Ciccuzzi Amato, il bambino bruciato nella culla.<sup>393</sup>

Nelle indagini ufficiali, questa vicenda è stata usata da Laura Fermi, moglie di Enrico, per legittimare l'ipotesi dello scompenso nervoso di cui Ettore sarebbe stato vittima durante il viaggio in Germania. Ma Sciascia tra la culla in fiamme e la scomparsa del

---

<sup>392</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 40 «Non ci volle molto a far dire a una ragazza di sedici anni – non amata dai familiari e anzi loro vittima, sola, smarrita, presa dalla vergogna di quel che aveva fatto più che dal rimorso – che aveva agito per mandato».

<sup>393</sup> Ivi, p. 42.

fisico ritrova un rapporto figurale e non causale, presente in negativo<sup>394</sup> anche nelle imprecisioni della testimonianza della signora Fermi:

Il bambino bruciato nella culla. L'immagine ha, per dirla con un'espressione che s'appartiene alla fisica nucleare e alle ricerche di Majorana, una «forza di scambio» incontenibile. E non soltanto per coloro che hanno vissuto la storia delle ricerche nucleari e ne sono stati segnati, ma anche per tutti coloro che si accostano alla vita di Ettore Majorana, al mistero della sua scomparsa.<sup>395</sup>

L'immagine fisica della «forza di scambio» allude all'oscura correlazione venutasi a creare tra il fuoco che ha bruciato la culla del bambino e il fuoco che brucerà le città di Hiroshima e Nagasaki. Per Ambroise tale immagine possiede, citando Debenedetti, una «radianza» epifanica: è il «bambino che brucia nella culla, per merito della Scienza»<sup>396</sup>.

Ricordiamo poi come l'inchiesta sviluppi un'architettura binaria per cui la narrazione della vita passata del fisico procede parallelamente alla ricerca presente del narratore. La vicenda assume una struttura circolare. L'*incipit* del testo è cronologicamente postumo alla scomparsa di Ettore; la lettera dei familiari alla polizia è il punto di partenza e il punto di arrivo dell'indagine, sia cronologico, poiché è il momento più recente della narrazione, sia logico, poiché solo alla fine il lettore può comprendere a pieno il senso della richiesta di cercare nei «*Conventi di Napoli e dintorni*»<sup>397</sup>. Al di fuori di questo cerchio, delimitabile dalle date 16 aprile 1938, giorno della lettera, e 1932, data della «*notizia sulla carriera didattica*»<sup>398</sup> scritta dallo stesso Majorana e da cui Sciascia inizia a raccontare la sua storia, c'è, infine, una coda ambientata nel presente e di cui Sciascia è protagonista. A differenza di *Morte dell'inquisitore* in cui lo stacco temporale e narrativo tra le due linee del racconto resta implicito, pur essendo chiaro, in *Majorana* Sciascia dedica un intero capitolo alla propria personale visita al convento in cui il fisico si sarebbe ritirato.

---

<sup>394</sup> «La tentazione di avanzare l'ipotesi che queste imprecisioni, queste incertezze, abbiano una profonda ragione e funzione, è piuttosto forte. Rifuggendo, coloro che gli furono vicini e “ricordano”, dall'idea che Ettore Majorana possa, nella scienza che maneggiava e calcolava, nella scienza che “portava”, aver visto (intravisto, previsto) qualcosa di terribile, qualcosa di atroce, un'immagine di fuoco e di morte: ecco quel che a livello di coscienza e di competenza rifiutano di ammettere, che recisamente negano, riemergere in una specie di lapsus della memoria, in un vero e proprio qui pro quo, in un oscuro “questo per quello”. Si trovano così ad avvicinare Ettore Majorana ad una immagine che allude a “quell'altra”; ad una immagine che emblematicamente, simbolicamente, contiene “quell'altra”». Ivi, pp. 44-45.

<sup>395</sup> Ibidem.

<sup>396</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 176.

<sup>397</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 13.

<sup>398</sup> Ivi, p. 27.

Per quanto riguarda l'inchiesta bisogna aggiungere un'ultima osservazione. L'intera argomentazione di Sciascia, pur poggiando su fonti documentarie e osservazioni plausibili<sup>399</sup>, sembra basarsi su «un assunto indimostrabile: cioè che Majorana intuì la possibilità di costruire una bomba atomica molto tempo prima della sua effettiva realizzazione»<sup>400</sup>. Simile è anche l'idea di Smaranda Bratu Elian; ella ritiene che Sciascia abbia elaborato una «teoria del genio di Majorana» sulla quale ha costruito «tutta la dimostrazione successiva»<sup>401</sup>. L'autore, di fronte al limite delle *carte*, scombina la storia inserendo una variabile, forse improbabile, che riveste di senso assoluto un caso ormai archiviato negli *atti* come suicidio.

*Citazioni.* La ricostruzione di Sciascia poggia sulle *carte* preesistenti. Ognuna di esse costituisce un tassello dell'inchiesta finalizzata al ritrovamento di Majorana. Tuttavia, l'uso delle fonti non è meccanico, Sciascia le lavora in maniera larvale, osservandole in controluce al fine di scioglierne il mistero. Un primo chiaro esempio di questa filologia delle latenze è rintracciabile nella sintesi del comunicato rivolto alla Divisione Politica e redatto dal segretario dell'onorevole Bocchini<sup>402</sup>. Sciascia attraverso quelle che ritiene essere delle vere e proprie spie del reale significato del testo («non è invece da notare

---

<sup>399</sup> «Sciascia riesce ad accreditare con molti argomenti la tesi della scomparsa dello scienziato, almeno con un numero di argomenti pari (ma a noi sembra più abbondanti) da quelli adottati da chi sostiene la tesi del suicidio». G. Falaschi, P. Pelfer, *La Scomparsa di Majorana: un'occasione di dibattito mancata*, «Il Ponte», 30 giugno 1976, pp. 712-718, ora in A. Motta (a cura di), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaia, 1985, Manduria, p. 330.

<sup>400</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 196.

<sup>401</sup> S. B. Elian, *Candido e il Leviatano, vita e opere di Leonardo Sciascia*, La scuola di Pitagora, 2009, Napoli, p. 207.

<sup>402</sup> «Oggetto: Scomparsa (con proposito di suicidio) del Prof. Ettore Majorana. Il Sig. Salvatore Majorana, fratello del Prof. Ettore Majorana ora scomparso dal 26.3 u.s., riferisce su altri particolari potuti accertare da loro stessi familiari: Fatte le ricerche, con la collaborazione della Polizia 5 (Questura di Napoli), a Napoli e Palermo non si è potuto venire a capo di nulla. Il Prof. Maiorana erasi recato da Napoli a Palermo con proposito di suicidio (come da lettere da lui lasciate) e quindi supponevasi che fosse rimasto a Palermo. Però tale ipotesi viene ora a scartarsi col fatto che è stato rinvenuto il biglietto di ritorno alla Direzione della "Tirrenia" e perché è stato visto alle ore cinque nella cabina del piroscalo - durante il viaggio di ritorno - che dormiva ancora. Poi ai primi di aprile è stato visto -e riconosciuto -a Napoli, tra il Palazzo Reale e la Galleria mentre veniva su da Santa Lucia, da una infermiera che lo conosceva e che ha anche visto ed indovinato il colore dell'abito. Dato ciò, e siccome i familiari sono convinti ora che il Prof. Maiorana è ritornato a Napoli, si chiede da parte loro che si rifaccia lo spoglio dei cartellini d'albergo di Napoli e provincia (Maiorana si scrive col primo i lungo: Majorana, onde potrebbe darsi che sia sfuggito il nome alle prime ricerche effettuate) e che la Polizia di Napoli - che è già in possesso della fotografia - intensifichi le ricerche. Possibilmente si potrebbe fare qualche indagine per vedere se abbia acquistato armi a Napoli dal 27 marzo in qua» L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, pp. 16-17.

come svista o errore l'*indovinato* che segue al *visto* riguardo al colore dell'abito»; «colpisce subito l'evidente svista del *primo i lungo* nel nome Majorana»), decifra il linguaggio sbirresco del comunicato e ne sintetizza il contenuto: «in tutta la “nota di servizio” è continuamente sottinteso l'avvertimento: badate che sono i familiari a sollecitare altre ricerche, badate che sono stati loro a raccogliere queste testimonianze; noi siamo convinti che il professore, chi sa dove e come, si è suicidato»<sup>403</sup>.

Simile è la lettura del già citato «caso Majorana». L'affascinante concetto di «forza di scambio» emerso nel finale del capitolo è il punto di arrivo di un ragionamento sui vuoti e le imprecisioni nella testimonianza della signora Fermi: «ecco quel che a livello di coscienza e di competenza rifiutano di ammettere, che recisamente negano, riemergere in una specie di lapsus della memoria, in un vero e proprio qui pro quo, in un oscuro “questo per quello”»<sup>404</sup>. Un ultimo esempio di questa pratica ermeneutica lo si trova nella lettera d'addio che Majorana lascia a Carrelli, direttore dell'Istituto di Fisica<sup>405</sup>:

La frase sta lì netta, senza equivoci: eppure finora come in una specie di invisibilità. È poi da notare l'ambiguità in cui si colloca quell'ora, le undici di questa sera: al vertice dell'incertezza sull'immortalità dell'anima, del dubbio; ma al tempo stesso sul confine tra la vita e la morte, tra la decisione di morire e quella di continuare a vivere.<sup>406</sup>

Come per *Morte dell'inquisitore*, Sciascia sembra dare più credito alle parole di chi soffre, come quelle della madre di un figlio scomparso, e affidare loro un valore quasi profetico:

I familiari credettero all'infermiera e credettero che il Superiore del Gesti Nuovo avesse visto Ettore dopo il 27 marzo. Tutti i familiari, riteniamo, fino a un certo punto nel tempo: la madre sempre, fino alla morte; e lo ricordò nel testamento col lasciargli - *per quando tornerà* - la parte che dell'eredità gli spettava. E noi siamo convinti che avesse ragione. La sua lettera a Mussolini non delira di amore materno e di speranza: dice cose oggettivamente vere ed esatte. E specialmente questa, che ne è il centro: *Fu sempre savio ed equilibrato e il dramma della sua anima o dei suoi nervi sembra dunque un mistero. Ma una cosa è certa, e l'attestano con grande sicurezza tutti gli*

---

<sup>403</sup> Ibidem.

<sup>404</sup> Ivi, p. 45.

<sup>405</sup> «Caro Carrelli, Ho preso una decisione che era ormai inevitabile. Non vi è in essa un solo granello di egoismo, ma mi rendo conto delle noie che la mia improvvisa scomparsa potrà procurare a te e agli studenti. [...] Ti prego anche di ricordarmi a coloro che ho imparato a conoscere e ad apprezzare nel tuo Istituto, particolarmente a Sciuti; dei quali tutti conserverò un caro ricordo almeno fino alle undici di questa sera, e possibilmente anche dopo. » Ivi, pp. 67-68.

<sup>406</sup> Ivi, p. 68.

*amici, la famiglia, ed io stessa che sono la madre: non si notarono mai in lui precedenti clinici o morali che possano far pensare al suicidio; al contrario, la serenità e la severità della sua vita e dei suoi studi permettono, anzi impongono, di considerarlo soltanto come una vittima della scienza.*<sup>407</sup>

In quest'ultimo estratto è evidente un'altra differenza rispetto all'opera precedente: la citazione è più amalgamata nel testo e non è più trattata come un corpo estraneo isolato dal punto di vista testuale. Sembra questa una spia di una maggiore maturità stilistica dietro alla forma del romanzo-inchiesta.

Il caso più affascinante riguarda il noto aneddoto del pacchetto di sigarette:

*Laura Fermi dice: Majorana aveva però un carattere strano: era eccessivamente timido e chiuso in sé. La mattina, nell'andare in tram all'Istituto, si metteva a pensare con la fronte accigliata. Gli veniva in mente un'idea nuova, o la soluzione di un problema difficile, o la spiegazione di certi risultati sperimentali che erano sembrati incomprensibili: si frugava le tasche, ne estraeva una matita e un pacchetto di sigarette su cui scarabocchiava formule complicate. Sceso dal tram se ne andava tutto assorto, col capo chino e un gran ciuffo di capelli neri e scarruffati spioventi sugli occhi. Arrivato all'Istituto cercava di Fermi o di Rasetti e, pacchetto di sigarette alla mano, spiegava la sua idea. Ma appena gli altri approvavano, se ne entusiasmavano, lo esortavano a pubblicare, Majorana si richiudeva, farfugliava che era roba da bambini e che non valeva la pena discorrerne: e appena fumata l'ultima sigaretta (e non ci voleva molto, per lui fumatore accanito, arrivare all'ultima delle dieci «macedonia» del pacchetto), buttava il pacchetto - e i calcoli, e le teorie - nel cestino. Così finì, pensata e calcolata prima che Heisenberg la pubblicasse, la teoria, che da Heisenberg prese nome, del nucleo fatto di protoni e neutroni.*<sup>408</sup>

Questa può essere una chiara dimostrazione della modalità di scrittura narrativo-saggistica di Sciascia, ma per noi è, soprattutto, un campione di testo utile per notare il lavoro di omologazione che ha subito la scrittura. Le voci del narratore e di Laura Fermi sembrano la stessa: si crea l'illusione che il breve aneddoto sia raccontato da un'unica persona. A segnalare lo stacco è la veste grafica, il passaggio dal corsivo (della citazione) allo stampatello, sebbene durante la lettura non sia così evidente; ed è, in particolar modo, il «ma» che Sciascia intromette tra i due blocchi testuali e che sembra richiamare un rimosso presente nell'estraneità che la signora Fermi attribuiva a Majorana. Da un punto di vista stilistico, non c'è nessun altro segnale; Sciascia sta giocando tra realtà e finzione

---

<sup>407</sup> Ivi, p. 75.

<sup>408</sup> Ivi, p. 35.

creando un segmento narrativo in cui le due dimensioni si confondono alludendo a qualcosa di più profondo della cronaca, ma che sulla cronaca si fonda.

In un altro passaggio viene citato un brano<sup>409</sup> dall'opera postuma di Majorana, *Il valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali*; nel proprio commento, Sciascia rende esplicita l'operazione di mediazione compiuta dalla propria scrittura sulle *carte*, immaginando che, attraverso la disposizione testuale e il contesto letterario, un testo scientifico possa divenire poesia:

Profondamente suggestiva, diciamo, nel senso dell'inquietudine; della paura. Automaticamente, ci siamo trovati a versificarla, a disporre le parole su un foglio in un ritmo di dizione e di visione. Strana operazione e gratuita, si dirà: ma il fatto è che nel condurla abbiamo sentito crescere in noi l'inquietudine, la paura. E provate anche voi, se vi pare: vi troverete di fronte a un tremendo epigramma. (E diciamo epigramma nel significato di composizione poetica breve e concettosa; ma -chissà? - anche ironica, anche beffarda).<sup>410</sup>

Il passo, pur utilizzando il linguaggio oggettivo della scienza, per Sciascia ha una portata poetica e simbolica innegabile. Attraverso una trasposizione formale differente, il significato cristallino della parola scientifica si fa più oscuro e ambiguo, pieno di riflessi inquietanti.

Ricciarda Ricorda ritiene che, a partire dal *Contesto* e *Todo modo*, l'uso dei riferimenti intertestuali da parte di Sciascia cambi e diventi «uno dei caratteri peculiari del discorso narrativo»<sup>411</sup>. L'evoluzione è quantitativa e qualitativa, poiché la citazione assume la funzione di figura retorica: «è indubbiamente figura retorica anche la citazione, con l'inserimento della quale è alterata la trasparenza del rapporto tra significante e significato»<sup>412</sup>. L'intertestualità diviene uno strumento retorico per comunicare un

---

<sup>409</sup> Ivi, p. 60: «*La disintegrazione di un atomo radioattivo può obbligare un contatore automatico a registrarlo con effetto meccanico, reso possibile da adatta amplificazione. Bastano quindi comuni artifici di laboratorio per preparare una catena comunque complessa e vistosa di fenomeni che sia "comandata" dalla disintegrazione accidentale di un solo atomo radioattivo. Non vi è nulla dal punto di vista strettamente scientifico che impedisca di considerare come plausibile che all'origine di avvenimenti umani possa trovarsi un fatto vitale egualmente semplice, invisibile e imprevedibile. Riteniamo, le leggi statistiche delle scienze sociali vedono accresciuto il loro ufficio che non è soltanto quello di stabilire empiricamente la risultante di un gran numero di cause sconosciute, ma soprattutto di dare della realtà una testimonianza immediata e concreta. La cui interpretazione richiede un'arte speciale, non ultimo sussidio dell'arte di governo*».

<sup>410</sup> Ivi, p. 61.

<sup>411</sup> R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi Novecenteschi», Vol. 6, XVI, marzo 1977, p. 62.

<sup>412</sup> Ivi, p. 73.



*surplus* di senso proprio del linguaggio figurato. Questa è una novità che coinvolge anche *Majorana* e lo distingue narrativamente da *Morte dell'inquisitore*. All'interno della vasta fenomenologia ricostruita dalla Ricorda, è possibile, quindi, recuperare alcuni modelli di utilizzo adatti all'analisi delle citazioni, soprattutto letterarie, che Sciascia ha inserito nel testo.

Il primo aspetto degno di nota è l'aumento dei riferimenti propriamente letterari, un elemento quasi assente in *Morte dell'inquisitore*. Accanto al recupero dell'opera di Poe, c'è una citazione puntuale al medico Cottard, personaggio della *Recherche*:

Ma la polizia com'era, com'è, come non può non essere ... Ecco: è un po' come il discorso sul professor Cottard, sul medico, sui medici, che Bergotte fa nella Recherche [...] *Come volete che Cottard vi possa curare? Ha previsto la difficoltà di digerire le salse, l'imbarazzo gastrico; ma non ha previsto la lettura di Shakespeare... Vi troverà una dilatazione di stomaco, non ha bisogno di visitarvi per trovarla, poiché l'ha già da prima negli occhi. Potete vederla, gli si riflette negli occhiali.*<sup>413</sup>

È una similitudine che accomuna la miopia della polizia a quella del medico. Tuttavia, la citazione, agendo come una figura retorica, apre a un secondo livello di senso che coinvolge il rapporto tra la scienza e l'anima. Quest'ipotesi è avvalorata dalla ripetizione del termine «medico», sineddoche dell'oggettività scientifica, al quale si oppone la figura di «Shakespeare» (uno dei riferimenti fondamentali dell'intera opera) che rimette al centro la dimensione letteraria, capace di andare oltre quel tipo di visione.

Proseguendo nella lettura troviamo altri riferimenti letterari più o meno puntuali:

Ma fermandoci a quel che per sicure, concordi testimonianze sappiamo: ed è che Ettore Majorana si comporta in quegli anni da uomo «spaventato». Versi di Eliot o di Montale potrebbero aiutarci a definire il suo «spavento»; personaggi di Brancati a motivarlo psicologicamente. E pensiamo, si capisce, a quei personaggi marginali, come Ermenegildo Fasanaro nel *Bell'Antonio*, che sentono lo spavento di quella specie di «fissione umana», di scatenarsi dell'energia del male nell'uomo, che avviene (1939-1945) sotto i loro occhi [...]<sup>414</sup>

Pur non essendo esplicito il loro funzionamento analogico<sup>415</sup>, il caso è simile al precedente, poiché la citazione svolge una funzione narrativa simile. Sciascia sta

---

<sup>413</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 23.

<sup>414</sup> Ivi, p. 61.

<sup>415</sup> R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi Novecenteschi», Vol. 6, XVI, marzo 1977, p. 69: «sebbene si possano incontrare esempi assai semplici ed immediatamente decifrabili, spesso i termini di paragone vanno reperiti ed esplicitati, in quanto solo di rado subito evidenti».

osservando gli *atti relativi* alla scomparsa di Majorana attraverso delle lenti propriamente letterarie per andare più a fondo di quanto le indagini oggettive abbiano fatto. Egli vuole penetrare l'anima del fisico. L'utilizzo delle citazioni riproduce la dialettica strutturante il romanzo-inchiesta, quella tra la realtà e la finzione; infatti, da un lato, sostanzia la narrazione con documentazione d'archivio, dall'altro, attraverso i riferimenti letterari proietta il reale in una dimensione altra, quella della letteratura. In questa sfera assoluta, ovvero, sciolta dalle contingenze e dalle necessità della realtà, a Sciascia è permesso l'applicazione di una logica differente, analogica e figurale<sup>416</sup>, con la quale può dare un nuovo ordine alla storia. L'uso retorico delle citazioni risponde proprio a questa libertà.

Per la Ricorda tale dinamica segue l'evoluzione poetica dell'autore a partire da *Atti relativi alla Morte di Raymond Roussel*, momento in cui Sciascia sembra prendere piena consapevolezza di che cosa la letteratura sia. Nonostante una posizione estrema della studiosa per quanto riguarda la fuga dal reale, la sua riflessione è illuminante per ribadire uno dei presupposti teorici del romanzo-inchiesta: la perdita di «intelligibilità e razionalità» della realtà.

È con *Todo modo e Il contesto* che la crisi si fa definitivamente insanabile ma non tanto, o almeno non principalmente per una inadeguatezza della «cosa scritta» di fronte alla realtà, quanto piuttosto perché la realtà stessa, come si è visto, ha perso intelligibilità e razionalità a tal punto da smarrire consistenza. In questo quadro, il rapporto concreto letteratura-realtà, della cui impossibilità Sciascia appare ormai pienamente consapevole, viene surrogato da quello tra letteratura e letteratura.<sup>417</sup>

I principi da cui siamo partiti non ci permettono di accettare l'ipotesi di isolamento della letteratura. Infatti, il sistema delle citazioni e la loro funzione è parte della nostra tesi formale: il romanzo-inchiesta è una forma che mette in atto una finzionalizzazione della realtà e dei suoi oggetti al fine di trovare una possibile verità, la quale è funzionale al recupero di un legame pratico tra la parola scritta e il reale. Lo sfondo gnoseologico da cui emerge la scrittura di Sciascia è problematico, poiché il mondo è sempre più immerso in un vischio discorsivo, nel quale ciò che è reale e ciò che è finto non sono più distinguibili. Questo presupposto non solo legittima l'uso della letteratura per ritrovare un ordine razionale, ma la rende lo strumento più adatto a questo compito. Tuttavia, la verità che il romanzo-inchiesta illumina acquista senso solamente se spesa nella vita dalla

---

<sup>416</sup> Ivi, p. 61.

<sup>417</sup> Ivi, p. 92.

quale essa sembra essere stata bandita. È un principio già analizzato in *Morte dell'inquisitore* e che nell'*Affaire Moro* troverà definitiva esplicitazione.

Continuando la lettura si incontrano altri casi simili. A esempio, Pirandello e Stendhal sono rilevanti per la creazione del personaggio di Majorana. È suggestivo anche il riferimento all'Ulisse dantesco: «la scelta - di apparenza o reale - della “morte per acqua”, è indicativa e ripetitiva di un mito: quello dell'Ulisse dantesco. E il non far ritrovare il corpo o il far credere che fosse in mare sparito, era un ribadire l'indicazione mitica»<sup>418</sup>. Sciascia ipotizza che l'immagine di Ulisse fosse presente nella mente di Majorana, che lui stesso l'avesse scelta per rendere chiare le implicazioni della sua morte e la sua figura acquisisse il valore rituale del mito; in realtà, questo è il processo che lo scrittore stesso sta compiendo attraverso la finzione letteraria. La potenza metaforica dell'immagine è senza freni, poiché in essa confluisce tutta l'ambiguità ermeneutica che da sempre ha avvolto l'ultimo viaggio di Ulisse, da Dante fino a Primo Levi, lo scrittore-scienziato: dignità umana e limiti etici. Segnaliamo poi la citazione da *La terra desolata*<sup>419</sup> relativa alla «morte per acqua» che richiama il processo di annientamento e rigenerazione<sup>420</sup> che in tutta la *Scomparsa* è sempre presente sottotraccia.

Tra i tanti nomi del canone presenti nel romanzo, si distinguono per quantità e, soprattutto, per qualità quelli di Pirandello e Shakespeare. L'opera inizia con due epigrafi; la seconda è tratta direttamente dalla *Nota biografica di Ettore Majorana* di Edoardo Amaldi: «prediligeva Shakespeare e Pirandello»<sup>421</sup>. Per approfondire il rapporto tra *Majorana* e l'opera dello scrittore di Agrigento ci sarà spazio e tempo nel paragrafo dedicato al protagonista del romanzo. I riferimenti all'inglese, invece, sono rilevanti in questa sede, poiché ben esemplificano quanto è stato detto sull'uso delle citazioni.

Attraverso Shakespeare possiamo osservare un ragionamento nuovo sulla funzione dei riferimenti intertestuali, dal momento che esso svolge una funzione evidentemente strutturale. Egli è presente sia all'inizio del romanzo (nella citazione in epigrafe e in quella a Proust), sia alla fine, nell'ultimo capitolo, quando il narratore, passeggiando sotto i chiostri del convento, medita su alcuni versi provenienti dalla *Tempesta*:

---

<sup>418</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 78.

<sup>419</sup> T. S. Eliot, *La terra desolata*, Feltrinelli, 2014, Milano.

<sup>420</sup> «La morte per acqua di Phlebas è atto rituale di morte e rigenerazione, attraverso una discesa nell'abisso dell'interiorità che implica una rinuncia ai valori della civiltà degradata». A. Tondelli, *Note del curatore* in T. S. Eliot, *La terra desolata*, Feltrinelli, 2014, Milano, p. 76.

<sup>421</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 11.

Ma dal momento in cui siamo arrivati in questa specie di cittadella tra i boschi, ogni nostra ansietà e curiosità è caduta. La frase di Prospero batte nella memoria come tra nude pareti: *La turpe cospirazione del bestiale Caliban contro la vita, mi è passata di mente*. A momenti ne aggancia altre, dello stesso Prospero, nella stessa scena dell'atto IV de *La tempesta*, penultima opera di Shakespeare, ultima in un certo senso: *Questi nostri attori, come del resto avevo già detto, erano soltanto degli spiriti, e si sono dissolti nell'aria, nell'aria sottile. E simili in tutto alla fabbrica senza fondamento di questa visione, le torri incappucciate di nubi, gli splendidi palazzi, i sacri templi, lo stesso globo terrestre e tutto quel che vi si contiene, s'avvieranno al dissolvimento e, al modo di quello spettacolo senza corpo che avete visto ora dissolversi, non lasceranno dietro a sé nemmeno uno strascico di nube. Noi siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni, circondata dal sonno è la nostra breve vita*. Perché queste visioni - il vasto giardino [...], le arcate e la facciata di una chiesa [...] i lunghi e deserti corridoi; le celle vuote, [...]; le antiche immagini, ingiallite e tarlate acqueforti, del fondatore dell'ordine - ci danno un senso di dissolvimento e di irrealtà, come di un sogno quando si sa di sognare. Ma forse il richiamo dell'una battuta all'altra ha più a che fare col senso del nostro viaggio, della nostra visita: qualcuno qui, in questo convento, si è forse salvato dal tradire la vita tradendo la cospirazione contro la vita; ma la cospirazione non si è spenta per quella defezione, il dissolvimento continua, l'uomo sempre più si disgrega e svanisce in quella stessa sostanza di cui sono fatti i sogni. E non è già un sogno di quel che l'uomo «era» l'ombra rimasta come stampata su qualche brandello di muro, a Hiroshima?<sup>422</sup>

Con questa ultima citazione Sciascia scioglie l'enigma della scomparsa di Majorana, non svelando la risposta, ma lasciando alla letteratura il compito di illuminarne la verità. Le parole di Prospero entrano in risonanza con i pensieri del narratore e con la vicenda appena conclusasi nel capitolo precedente. Questa emersione di senso è talmente forte da modificare il testo originale, poiché, come lo stesso Sciascia ammette, una parola cade, «mia»<sup>423</sup>, trasformando il destino del singolo in quello di tutti.

Le implicazioni figurali del passo sono molteplici. L'analogia è duplice, poiché crea un duplice paragone: c'è l'immagine dell'atomica che si sovrappone a quella della vita tradita e quella della polvere «di cui sono fatti i sogni» che si riflette nelle sagome delle «ombre di Hiroshima». Inoltre, il riferimento, collocato in questo differente contesto semantico, acquista una carica tragica originale: al centro della citazione sta, infatti, l'idea di dissolvimento, di riduzione al nulla dell'umanità, di cui l'atomica è simbolo. È poi

---

<sup>422</sup> Ivi, p. 85.

<sup>423</sup> Ivi, p. 84: «*la turpe cospirazione del bestiale Caliban contro la vita, mi è passata di mente*. Una breve parola - mia, la mia vita - è volata via dalla battuta di Prospero: e così ce la ripetiamo andando dietro al padre certosino che guida la nostra visita a questo antico convento».

interessante notare come per la prima volta in modo prepotente la figura del *sogno* riemerge dalla fantasia sciasciana; è infatti un concetto che nelle opere successive tornerà in maniera costante: *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* e il capitolo finale di *Porte Aperte*<sup>424</sup>. Il sogno potrebbe alludere alla scena finale dell'opera, quella del cimitero, una figura di morte come l'esplosione atomica, ma capace comunque di dare pace all'animo di Sciascia. È proprio davanti a queste tombe che il romanzo termina in una quiete surreale che tra le varie lapidi pare alludere a una solidarietà dimenticata tra gli uomini:

E siamo al cimitero: trenta tumuli di terra rossastra foggianti come coperchi di sarcofagi, una croce di legno nero su ogni tumulo. Senza nomi. Ogni «padre» o «fratello» che muore viene posto accanto ad un altro: nell'ordine dell'ultimo che raggiunge il più antico. Sul terzo tumulo da sinistra ci sono dei fiori: vi è stato sepolto il priore che è morto qualche mese fa. Il prossimo che morirà, andrà nel quarto: accanto ad uno morto più di trent'anni fa. Una inviolabile pace è tra quelle croci nere. Ci sentiamo in pace anche noi.<sup>425</sup>

Ma il sogno si lega necessariamente alla letteratura, a un tipo di logica differente, a uno spazio altro rispetto alla realtà, in cui questa può essere trasformata, osservata in controluce, e infine, riscattata. Volevamo arrivare proprio a questo punto e notare come, attraverso una citazione, Sciascia metta a punto questa trasfigurazione della realtà in verità nel terreno del sogno in cui le cose acquistano una quiete e una trasparenza disorientante.

Per concludere l'analisi intertestuale della *Scomparsa di Majorana*, consideriamo altre due dinamiche osservate da Ricciarda Ricorda. Se in *Morte dell'inquisitore* le fonti privilegiate erano due, il Matranga e l'Auria, e con esse Sciascia intratteneva un rapporto dialogico, come se entrambi fossero personaggi della storia, in quest'opera si crea una condizione simile. I riferimenti ora sono molti di più e di stampo quasi esclusivamente letterario; significa che il dialogo riguarda anche le opere citate e non solo i loro autori. Ciò implica due conseguenze. Da un lato, il narratore si autorappresenta prima di tutto

---

<sup>424</sup> L. Sciascia, *Porte Aperte*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, p. 401: «“Sì, lo so: e questa è la controparte di spavento, di paura, che io sento non soltanto riguardo a questo processo... Ma mi conforta questa fantasia: che se tutto questo, il mondo, la vita, noi stessi, altro non è, come è stato detto, che il sogno di qualcuno, questo dettaglio infinitesimo del suo sogno, questo caso di cui stiamo a discutere, l'agonia del condannato, la mia, la sua, può anche servire ad avvertirlo che sta sognando male, che si volti su altro fianco, che cerchi di aver sogni migliori. E che almeno faccia sogni senza la pena di morte”. “Una fantasia” disse stancamente il procuratore. E poi stancamente constatò: “Ma lei continua ad essere spaventato, ad aver paura”. “Sì “. “Anch'io. Di tutto”».

<sup>425</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 89.

come un lettore; dall'altro, il peso della citazione aumenta, poiché l'opera riportata non può essere ridotta a una prospettiva semplice: è un campo di forze che viene calato in un altro campo di forze, l'opera d'arrivo, alterandone l'equilibrio semantico. Si potrebbe riadattare quanto detto da Ricciarda Ricorda, parlando dei riferimenti in lingua straniera:

Il bilinguismo viene a creare, in questo caso, una dissonanza, una frattura di intelligibilità per il lettore ma forse, insieme, l'interferenza di un altro discorso suscitatore di piacere in quanto svolto ai margini di quello della ragione; la citazione in lingua straniera, infatti, allude ad una drammatica impossibilità di affermare una realtà sfuggente, in un estremo tentativo di esorcizzarla [...].<sup>426</sup>

La moltiplicazione delle prospettive che queste citazioni producono, può essere interpretata come una sorta di "plurilinguismo", poiché il loro fitto dialogo e la loro natura retorica alzano un velo tra il testo e il lettore, il quale, bloccato durante la lettura, sarebbe costretto a fermarsi e rileggere per comprenderne il senso. La ricompensa per questo sforzo è una possibile verità, la quale, tuttavia, non appare in forma data, ma resta nascosta nello schermo opaco che la parola altrui alza tra la letteratura e la vita. Per rendere al meglio questo concetto citiamo un'osservazione di Pier Giovanni Adamo:

Dire la verità significa per Sciascia complicarla mettendola alla prova della lingua e della memoria, per poi renderla indecifrabile, sottraendola così al controllo mistificatorio di un potere sempre pronto a strumentalizzare la verità stessa attraverso la retorica e il delitto [...]. Nell'opera di Sciascia continuano a esistere cose che, per essere salvate, non devono essere dette.<sup>427</sup>

Il ragionamento è ancor più suggestivo se messo in relazione con una delle immagini conclusive della *Scomparsa*; alle domande dello scrittore ansioso di conoscere la verità («dell'impossibilità che ci siano scienziati tra i certosini, ci ha già detto prevenendo la domanda. Ma se uno fosse stato «prima» scienziato, «prima» scrittore o pittore?»), il frate «allarga le braccia, leggermente sorride»<sup>428</sup>.

*Personaggi*. Come per *Morte dell'inquisitore* i testimoni della vicenda sono personaggi. Tuttavia, il loro ruolo è più marginale; non c'è alcun tipo di protagonismo da parte di Fermi o di Amaldi, i quali sembrano svolgere, in senso stretto, il ruolo di testimoni

---

<sup>426</sup> R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi Novecenteschi», Vol. 6, XVI, marzo 1977, p. 89.

<sup>427</sup> P. G. Adamo, *Fughe dalla vita, fughe della vita*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 22.

<sup>428</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 89.

giudiziari. In tal modo, la figura centrale di Ettore Majorana risalta maggiormente e attira tutta l'attenzione del lettore. Nonostante ciò, è importante osservare più approfonditamente i personaggi di Fermi e di Heisenberg, i quali svolgono una funzione imprescindibile nella struttura finzionale del romanzo.

Durante il viaggio a Lipsia, Majorana incontra Werner Karl Heisenberg, il geniale fisico tedesco. Il viaggio in Germania è molto importante per la trama. Infatti, i colleghi del fisico siciliano, una volta tornato in Italia, iniziano a vedere in lui i sintomi di quello sconvolgimento nervoso che lo avrebbe portato alla follia e alla morte. Sciascia in parte presta fede a queste parole, poiché anch'egli considera centrale il soggiorno a Lipsia per comprendere il senso della scomparsa: «l'incontro con Heisenberg crediamo sia stato il più significativo, il più importante, che Majorana abbia fatto nella sua vita: e più sul piano umano che su quello della ricerca scientifica»<sup>429</sup>.

Il lettore si imbatte in Heisenberg per la prima volta durante l'episodio del pacchetto di sigarette gettato. Per Sciascia le ragioni alla base del gesto erano «profonde, oscure, vitali. S'appartenevano all'istinto di conservazione [...] per sé e per la specie umana»<sup>430</sup>. Majorana in quei calcoli aveva elaborato la teoria del nucleo fatto di protoni che prenderà poi il nome del fisico tedesco, la cui scoperta rappresenta per Ettore una liberazione: la responsabilità di questo passo verso il nulla non doveva più essere sua. Pertanto, Heisenberg compare nel romanzo come l'«amico sconosciuto: uno che senza saperlo, senza conoscerlo, l'ha come salvato da un pericolo, gli ha come evitato un sacrificio»<sup>431</sup>.

Majorana è il filtro attraverso cui il fisico tedesco prende forma nel testo: possiamo ricostruirne il profilo solo attraverso le sue lettere. Al loro interno Ettore dimostra un atteggiamento molto diverso rispetto all'estraneità con cui viveva i rapporti con i colleghi di via Panisperna: «siamo diventati abbastanza amici in seguito a molte discussioni scientifiche e ad alcune partite a scacchi»<sup>432</sup>. L'amicizia ipotizzata da Sciascia è reale e si concretizza in un termine che al narratore appare strano: «chiacchierare». Così commenta:

Da silenzioso e scontoso che era, a Lipsia, con Heisenberg, chiacchiera - e amabilmente. [...] Se con Heisenberg avesse parlato di letteratura o di problemi economici, di battaglie navali o di scacchistica, cose che lo appassionavano e alle quali speculativamente spesso si applicava, non sarebbe stato un chiacchierare.

---

<sup>429</sup> Ivi, p. 46.

<sup>430</sup> Ivi, p. 36.

<sup>431</sup> Ivi, p. 37.

<sup>432</sup> Ivi, p. 47.

Parlava, certamente, di fisica nucleare. Ma, altrettanto certamente, in modo diverso, con diverse implicazioni, di come avrebbe potuto (ed evidentemente non voleva) parlarne con Fermi o con Bohr, coi fisici dell'Istituto di Lipsia o con quelli dell'Istituto romano.<sup>433</sup>

In Heisenberg Majorana trova un suo simile, qualcuno che riesce a capire a pieno i suoi ragionamenti, che li astrae dall'idea della carriera scientifica e del progresso, leggendoli attraverso una lente di umanità. Sciascia fonda il carattere del fisico tedesco sulla differenza rispetto ai colleghi italiani e a ciò che essi incarnano. Egli più che scienziato è filosofo:

Con Heisenberg, il rapporto era del tutto diverso. E la ragione crediamo di intravederla, retrospettivamente, nel fatto che Heisenberg viveva il problema della fisica, la sua ricerca di fisico, dentro un vasto e drammatico contesto di pensiero. Era, per dirla banalmente, un filosofo.<sup>434</sup>

La svolta in Majorana sta in questo incontro, poiché sembra che nell'amico egli abbia riconosciuto se stesso e abbia dato così un senso alla sua inquietudine; non è un caso che una volta tornato in Italia si disinteressi dei propri studi:

Majorana evitava accuratamente ogni discorso sulla fisica. Parlava di flotte e battaglie navali, di medicina, di filosofia. *Gli interessi filosofici, che erano sempre stati vivi in lui, si erano fortemente accentuati.* Ma il non voler parlare di fisica appunto dimostra che non l'aveva abbandonata, e anzi che ne era ossessionato.<sup>435</sup>

La persona di Heisenberg entra nella nostra storia dallo sguardo di Majorana, ma poi è Sciascia a dare consistenza alla sua figura trovando in lui l'anima del filosofo. È possibile che tale costruzione del personaggio possa dipendere anche dalla lettura di Giacomo Debenedetti che ne *Il romanzo del novecento*<sup>436</sup> ricostruisce un'illuminante analogia tra il romanzo moderno e il «principio di indeterminazione» di Heisenberg<sup>437</sup>.

---

<sup>433</sup> Ivi, p. 48.

<sup>434</sup> Ivi, p. 49.

<sup>435</sup> Ivi, p. 59.

<sup>436</sup> G Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971, p. 425: «il romanzo naturalista riposava sull'idea della necessità, era il romanzo della necessità; il romanzo di oggi riposa sull'idea dell'onda di probabilità, è un romanzo della probabilità. Questa affermazione, che connette il pensiero che il fisico moderno ha dei fatti naturali col pensiero che l'uomo moderno ha degli eventi umani, potrebbe essere approfondita, ma ci porterebbe a difficili considerazioni sulle leggi della fisica dei quanta e sul famoso principio di indeterminazione stabilito da Werner Heisenberg. Insomma, le leggi della nuova fisica – per citare ancora il libro di Einstein – “non governano le vicende nel tempo di oggetti singoli, esse governano le variazioni della probabilità nel tempo”».

<sup>437</sup> C. Ambrose, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 175-76.



In Italia il punto di riferimento per Majorana è l'Istituto romano presieduto da Enrico Fermi. Questi ha avuto un ruolo centrale nella storia dell'atomica, ma Sciascia, giocando con la sua fama, lo rende un personaggio marginale: Enrico Fermi è il grande escluso dell'opera. Delle sue ricerche scientifiche non resta niente nel romanzo; anche il riferimento al riconoscimento del Nobel per la fisica nel 1938 è indiretto e sbilanciato dalla rilevanza data all'altro fisico, Majorana. Sciascia gioca una duplice partita contro Fermi: da un lato, sembra dare per scontata la conoscenza (a grandi linee) della sua carriera accademica, dall'altro, sembra voler eliminare qualsiasi tipo di afflato celebrativo dipendente dalla ricerca nucleare. Sciascia affida, quindi, al personaggio di Fermi un ruolo diverso, la cui funzione si sviluppa solo in rapporto alla figura di Ettore.

La prima considerazione da fare riguarda la quantità di interventi di Fermi inseriti nel testo; paragonandoli agli inserti del Matranga e dell'Auria, sono davvero molto pochi. Inoltre, la tipologia di queste testimonianze è estremamente coerente ed è finalizzata all'emersione della genialità del collega. Sciascia sembra usare il «primato della fisica» riconosciuto a Fermi per avvalorare la propria tesi della straordinarietà del fisico siciliano e della sua scomparsa. Non è casuale che Sciascia parta proprio da una frase di Fermi per introdurre l'inchiesta al lettore: «*con la sua intelligenza una volta che avesse deciso di scomparire o di far scomparire il suo cadavere, Majorana ci sarebbe certo riuscito*»<sup>438</sup>. Il secondo aspetto da notare è, invece, la presenza di Fermi nel testo. Si è detto che la grandezza del fisico viene fortemente ridimensionata, ma questi è spesso presente sulla scena. La contraddizione è solo apparente, perché nel romanzo egli è privo di potenza e non agisce mai in modo significativo sull'intreccio. È sintomatico che la sua voce sia totalmente assente in queste scene: è sempre raccontato dalla terza persona del narratore o di Amaldi, suo collega e curatore della biografia di Majorana. Questa analisi del personaggio è rilevante, poiché sembra che Sciascia voglia allontanare Fermi dalla storia di cui è protagonista e di mitigarne la potenza agente a favore di una visione dello scienziato vittima della stessa scienza che avrebbe dovuto controllare.

Ambroise ha intelligentemente ricostruito un legame tra il fisico tedesco e quello italiano, non basato esclusivamente sull'identità del loro ruolo di fisici, ma in quanto possibili «padri» di Majorana:

---

<sup>438</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 23.

Nel racconto, però, dominano due figure di fratelli maggiori: dei quasi padri tra di loro antitetici. Infatti, Fermi e Heisenberg [...] erano ambedue nati cinque anni prima di Ettore Majorana. Nella fantasmatica sciasciana, uno è il fratello buono, l'altro il fratello cattivo: Fermi dà un decisivo contributo alla fabbricazione della bomba, Heisenberg si astiene.<sup>439</sup>

Questa polarità può essere rilanciata ulteriormente; infatti, dal momento che Sciascia vede nel fisico tedesco il «filosofo», ci sentiamo legittimati a vedere in Fermi lo «scienziato». I due fisici, attraverso la trasfigurazione finzionale in personaggi, diventano figure rappresentative di due forme di pensiero opposte, sebbene non inconciliabili. Tuttavia, ridurre questo rapporto al classico scontro tra le «due culture»<sup>440</sup> è ingannevole, poiché si evita di prestare attenzione alla complessità che il ragionamento di Sciascia richiede. Nel testo non è esplicitato alcun giudizio di valore simile a quello proposto da Ambroise, ma emerge piuttosto l'esigenza di una riflessione critica sui presupposti che fondano il pensiero scientifico. Inoltre, sebbene questi personaggi siano figure dotate di una portata di senso universale, in virtù del loro statuto di personaggi, restano comunque soggetti individuali, dotati di coscienza, dignità e responsabilità. La contrapposizione tra i due, quindi, non è solo teorico-disciplinare (Heisenberg è comunque uno scienziato), ma etica. Tale tensione tra senso materiale e senso figurale che anima la presenza in scena dei due deve essere conservata.

Nel passo successivo, Sciascia condensa l'intero ragionamento affrontato finora:

Chi, sia pure sommariamente (come noi: tanto per mettere le mani avanti), conosce la storia dell'atomica, della bomba atomica, è in grado di fare questa semplice e penosa constatazione: che si comportarono liberamente, cioè da uomini liberi, gli scienziati che per condizioni oggettive non lo erano; e si comportarono da schiavi, e furono schiavi, coloro che invece godevano di un'oggettiva condizione di libertà. Furono liberi coloro che non la fecero. Schiavi coloro che la fecero. E non per il fatto che rispettivamente non la fecero o la fecero - il che verrebbe a limitare la questione alle possibilità pratiche di farla che quelli non avevano e questi invece avevano - ma precipuamente perché gli schiavi ne ebbero preoccupazione, paura, angoscia; mentre i liberi senza alcuna remora, e persino con punte di allegria, la proposero, vi lavorarono, la misero a punto e, senza porre condizioni o chiedere impegni (la cui più che possibile inosservanza avrebbe almeno attenuato la loro responsabilità), la consegnarono ai politici e ai militari.<sup>441</sup>

---

<sup>439</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 174.

<sup>440</sup> E. Recami, *Majorana: una risposta a Sciascia*, «La Stampa», 25 gennaio 1976, p. 9.

<sup>441</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 49.

La differenza tra Fermi e Heisenberg sta nelle scelte che i due hanno fatto, nella capacità di vedere oltre il risultato immediato fino alle conseguenze ultime della ricerca scientifica. Il narratore si concentra esclusivamente sulla questione della libertà; egli attua un rovesciamento semantico sorprendente che non coinvolge direttamente la scienza, ma la responsabilità individuale di chi la maneggia. L'attenzione verso questo concetto porta Sciascia ad allegare al brano una delle note più ampie dell'intero romanzo, in cui arriva all'estrema accusa di «collaborazionismo»<sup>442</sup> nello sterminio rivolta ai membri del Progetto Manhattan.

L'estratto prosegue poi in questo modo:

E che gli schiavi l'avrebbero consegnata a Hitler, a un dittatore di fredda e atroce follia, mentre i liberi la consegnarono a Truman, uomo di «senso comune» che rappresentava il «senso comune» della democrazia americana, non fa differenza: dal momento che Hitler avrebbe deciso esattamente come Truman decise, e cioè di fare esplodere le bombe disponibili su città accuratamente, «scientificamente» scelte fra quelle raggiungibili di un paese nemico; città della cui totale distruzione si era potuto far calcolo (tra le «raccomandazioni» degli scienziati: che l'obiettivo fosse una zona del raggio di un miglio e di dense costruzioni; che ci fosse una percentuale alta di edifici in legno; che non avesse fino a quel momento subito bombardamenti, in modo da poter accertare con la massima precisione gli effetti di quello che sarebbe stato l'unico e il definitivo...) <sup>443</sup>

In questa seconda parte, invece, emerge la questione della scienza in sé, delle sue possibili derive, fino alla realizzazione della scienza dello sterminio. Non solo l'atomica è uno strumento al servizio della morte, ma anche il modo di impegno è stato scientifico, calcolato affinché l'effetto ottenesse il massimo risultato. L'accusa non è rivolta direttamente alla scienza, non è riflesso di un'ideologia antiscientifica, ma è una critica alla superficialità con cui la si considera una disciplina neutra. Insomma, Sciascia chiede di non fare uscire la scienza dalla storia, di non renderla un valore autonomo, perché non

---

<sup>442</sup> «La struttura organizzativa del "Manhattan Project" e il luogo in cui fu realizzato per noi si sfaccettano in immagini di segregazione e di schiavitù, in analogia ai campi di annientamento hitleriani. Quando si maneggia, anche se destinata ad altri, la morte - come la si maneggiava a Los Alamos - si è dalla parte della morte e nella morte. [...] Oppenheimer è infatti uscito da Los Alamos annientato quanto un prigioniero «collaborazionista» dal campo di sterminio di Hitler. Il suo dramma - che non ci commuove affatto, a cui soltanto riconosciamo un valore di parabola, di lezione, di ammonizione per gli altri uomini di scienza - è propriamente il dramma, vissuto a livello individuale, soggettivo, di un nefasto "collaborazionismo" che molte migliaia di persone hanno vissuto (nel senso che ne sono morte) oggettivamente, in quanto ne sono stati oggetto, bersaglio. E speriamo che altre e più vaste vendemmie di morte non vengano da questo, non ancora infranto, "collaborazionismo"». Ivi, pp. 50-51.

<sup>443</sup> Ivi, pp. 49-50.

esiste «un sapere svincolato dalle sue reali condizioni di sviluppo» e «”l’avvenire della scienza” non è pensabile al di fuori del patto che lo unisce al potere (di morte)»<sup>444</sup>. Quando si è detto che Fermi è stato privato della capacità di agire realmente sulla storia, ci si riferiva a questo: ignorando il nesso inevitabile tra scienza e potere, si è privato autonomamente della possibilità di dirigerne lo sviluppo, diventandone vittima (o collaborazionista). Riflettere sulla forza mistificante del potere, significa perciò andare oltre le semplici alternative tra scienza e letteratura, tra buoni e cattivi: è un invito a ragionare sempre sulla propria libertà anche quando la sua mancanza non è percepita.

Comunque, in un mondo più umano, più attento e più giusto nella scelta dei suoi valori, dei suoi miti, la figura di Heisenberg più dovrebbe e nobilmente aver spicco di altre che nel campo della fisica nucleare operarono negli stessi suoi anni - più di coloro che la bomba la fecero, la consegnarono, con esultanza accolsero la notizia degli effetti e soltanto dopo (ma non tutti) ne ebbero smarrimento e rimorso.<sup>445</sup>

Così ha termine il soggiorno di Heisenberg nel romanzo. È chiaro che la consistenza di questo personaggio non sia storicamente affidabile, soprattutto, perché Sciascia ne ricostruisce il carattere a partire da un atto mancato, la costruzione della bomba; ma è proprio da questo vuoto che egli ha provato a ricostruire un senso che, per quanto contraddittorio, sembra avvicinarci alla verità che il romanzo esplora.

Tornando a Fermi, abbiamo visto come la sua figura sia funzionale alla costruzione del personaggio di Ettore. In quasi tutte le scene in cui i due sono presenti, è evidente l’esigenza di Sciascia di distinguerli, di metterli in competizione. Amaldi racconta che il primo incontro con Majorana avvenne all’interno dell’Istituto di via Panisperna mentre gli addetti, tra i quali Fermi, stavano lavorando al modello Thomas-Fermi. Ettore chiese informazioni sulle tabelle dei calcoli, se ne andò e tornò il giorno dopo con i propri risultati: aveva voluto verificare che Fermi avesse fatto bene i conti, aveva voluto mettere alla prova lui e i suoi collaboratori. Simile è quest’altro episodio:

Qualcosa c'era, in Fermi e nel suo gruppo, che suscitava in Majorana un senso di estraneità, se non addirittura di diffidenza, che a volte arrivava ad accendersi in antagonismo. E per sua parte, Fermi non poteva non sentire un certo disagio di fronte a Majorana. Le gare tra loro di complicatissimi calcoli - Fermi col regolo calcolatore, alla lavagna o su un foglio; Majorana a memoria, voltandogli le spalle: e quando Fermi diceva *sono pronto*, Majorana dava il risultato - queste gare erano in effetti un

---

<sup>444</sup> C. Ambrose, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 182.

<sup>445</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 52.

modo di sfogare un latente, inconscio antagonismo. Un modo quasi infantile (non bisogna dimenticare che erano entrambi molto giovani)<sup>446</sup>.

Il brano non solo segnala l'antagonismo tra i due, ma lo condensa in un concetto: «estraneità». Sono molti i passi ricostruiti dalle testimonianze che marciano questo aspetto: «Non uno di coloro che lo conobbero e gli furono vicini, e poi ne scrissero o ne parlarono, lo ricorda altrimenti che *strano*. E lo era veramente: stranio, estraneo. E soprattutto all'ambiente di via Panisperna. Laura Fermi dice: *Majorana aveva però un carattere strano*»<sup>447</sup>. Amaldi, invece, usa un'analogia che richiama sia la Sicilia, sia una tipica figura di alterità: «da lontano appariva smilzo, con un'andatura timida, quasi incerta, - da vicino si notavano i capelli nerissimi, la carnagione scura, le gote lievemente scavate, gli occhi vivacissimi e scintillanti: nell'insieme, l'aspetto di un saraceno»<sup>448</sup>.

Questa presentazione è funzionale al proseguo del ragionamento di Sciascia. Egli vede nel fisico una differenza qualitativa nel suo personale rapporto con la fisica:

E poi, tra il gruppo dei «ragazzi di via Panisperna» e lui, c'era una differenza profonda: che Fermi e «i ragazzi» cercavano, mentre lui semplicemente trovava. Per quelli la scienza era un fatto di volontà, per lui di natura. Quelli l'amavano, volevano raggiungerla e possederla; Majorana, forse senza amarla, «la portava». Un segreto fuori di loro - da colpire, da aprire, da svelare - per Fermi e il suo gruppo. E per Majorana era invece un segreto dentro di sé, al centro del suo essere; un segreto la cui fuga sarebbe stata fuga dalla vita, fuga della vita.<sup>449</sup>

Per il fisico siciliano la scienza non è un oggetto separato dal proprio animo, dal momento che essa non è separata dalla vita. Attraverso l'esempio di Majorana, Sciascia esplora i presupposti della ricerca scientifica, la quale, ci dice, non può essere praticata come una disciplina assoluta e autonoma, poiché deve essere sempre posta in relazione al sistema-vita in cui è calata. Ciò significa che il rapporto del singolo con essa deve essere fondato sui principi etici che guidano l'azione dell'uomo e non può essere determinato dagli attributi che in essa sono stati proiettati. La scienza come la letteratura è uno strumento, pertanto c'è sempre qualcuno che la usa, le cui scelte possono e devono essere giudicate. Essa è un «segreto dentro di sé» perché anche il suo utilizzo come ogni altra azione umana ci chiede personalmente un senso: «quando Sciascia scrive che Majorana “portava” la

---

<sup>446</sup> Ivi, p. 30.

<sup>447</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>448</sup> Ivi, p. 29.

<sup>449</sup> Ivi, pp. 30-31.

scienza vuol intendere che egli sviluppa fino in fondo i calcoli logico-matematici e nello stesso tempo anche la logica umana (morale) per cui si spaventa delle possibili conseguenze»<sup>450</sup>.

Sono, quindi, Fermi e i «ragazzi» a essere diversi da Majorana e non il contrario; tale differenza potrebbe essere espressa con il concetto di alienazione marxista: «l'*alienazione* dell'operaio nel suo prodotto significa non solo che il suo lavoro diventa un oggetto, qualcosa che esiste all'esterno, ma che esso esiste fuori di lui, indipendente da lui, a lui estraneo, e diventa di fronte a lui una potenza per se stante; significa che la vita che egli ha dato all'oggetto, gli si contrappone ostile ed estranea»<sup>451</sup>. Questa intuizione analogica poggia sull'opposizione netta che l'autore segnala attraverso la coppia «fuori di loro» e «dentro di sé», ma anche sul *climax* di verbi transitivi che materializzano le ambizioni degli scienziati: «quelli l'amavano, volevano raggiungerla e possederla; Majorana, forse senza amarla, "la portava"».

Normalmente, trovare risultati scientifici significa in pratica lavorare su dati al di fuori di noi, cercando quello che non è ancora noto ma che c'è come legato ad essi: la verità in questo modo appare allo scienziato come qualcosa di estraneo a lui e tale che ha la forza dell'oggettività. Qualsiasi scoperta in questo modo deresponsabilizza perché il potere di intervento sulla scoperta, e sul suo uso, è una questione appunto di potere [...].<sup>452</sup>

Sciascia non accusa direttamente la scienza, ma l'alienazione di cui sono vittima gli scienziati. Essi proiettano la ricerca scientifica al di fuori di loro, riconoscendole un'autonomia, anche valoriale, che potremmo riassumere nel concetto di oggettività. In tal modo, perdono il controllo che avrebbero dovuto avere su di essa, delegandolo inconsciamente a terzi, al potere. È evidente anche da questo tipo di ragionamento che per Sciascia la cultura scientifica non sia essenzialmente negativa, ma sia un modo proprio dell'uomo per relazionarsi con il mondo, come il lavoro per Marx e come la letteratura per sé, il quale può essere usato a favore dell'umanità o contro di essa.

---

<sup>450</sup> G. Falaschi, P. Pelfer, *La Scomparsa di Majorana: un'occasione di dibattito mancata*, «Il Ponte», 30 giugno 1976, pp. 712-718, ora in A. Motta (a cura di), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaita, 1985, Manduria, p. 331.

<sup>451</sup> K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, 1968, Torino, p. 72.

<sup>452</sup> G. Falaschi, P. Pelfer, *La Scomparsa di Majorana: un'occasione di dibattito mancata*, «Il Ponte», 30 giugno 1976, pp. 712-718, ora in A. Motta (a cura di), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaita, 1985, Manduria, p. 331.

Il personaggio di Ettore differisce da fra Diego, poiché di lui, assieme alle testimonianze di terzi, restano informazioni, lettere e documenti frutto della sua volontà; la presentazione stessa di Majorana avviene attraverso parole scritte di suo pugno ricavate da alcune «notizie sulla carriera didattica»<sup>453</sup>. La presenza di questi materiali produce, quindi, una dialettica più stringente tra l'identità storica dell'uomo e quella finzionale del personaggio. In questa dinamica Giuseppe Traina riconosce la ragione più profonda del fascino del libro:

Majorana, se fosse un personaggio fittizio di un racconto avrebbe le spalle un po' fragili per assolvere a un compito morale così gravoso. Invece personaggio fittizio non è e da qui, da questa posizione riccamente ambigua del personaggio e dell'autore, nasce il fascino tutto particolare del libro, quel suo correre sul filo sospeso tra la veridicità storica e l'interpretazione ardita dei fatti, in presenza di documenti piuttosto opachi e comunque insufficienti. Se *La scomparsa di Majorana* fosse un'opera totalmente "storica" sarebbe poco convincente; avrebbe il fiato corto.<sup>454</sup>

Si può riconoscere nel personaggio di Majorana la sintesi di quel rapporto tra realtà e finzione che fonda l'operazione di riscrittura compiuta da Sciascia e provare quindi a osservare in scala ridotta le sue implicazioni.

Majorana non è un personaggio totalmente fittizio, poiché ci sono dei limiti concreti a cui nemmeno la libertà del romanzo-inchiesta permette di derogare; se lo fosse stato avrebbe, comunque, avuto le spalle troppo fragili per sorreggere la funzione morale che Sciascia gli ha affidato. Il fisico scomparso è il simbolo della responsabilità individuale; egli presta ascolto a un principio etico fondamentale che il narratore riconosce in lui, pur non essendoci alcuna certezza documentaria: *non tradire la vita*; perciò, sceglie di agire a favore di essa scomparendo. Un personaggio inventato dal nulla non avrebbe potuto svolgere un ruolo così importante, poiché la potenza del suo esempio sarebbe stata eccessivamente vincolata al mondo finzionale del romanzo e avrebbe rischiato di svanire

---

<sup>453</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 27: «Sono nato a Catania il 5 agosto 1906. Ho seguito gli studi classici conseguendo la licenza liceale nel 1923; ho poi atteso regolarmente agli studi di ingegneria in Roma fino alla soglia dell'ultimo anno. Nel 1928, desiderando occuparmi di scienza pura, ho chiesto e ottenuto il passaggio alla Facoltà di Fisica e nel 1929 mi sono laureato in Fisica Teorica sotto la direzione di S. E. Enrico Fermi svolgendo-la tesi: "La teoria quantistica dei nuclei radioattivi" e ottenendo i pieni voti e la lode. Negli anni successivi ho frequentato liberamente l'Istituto di Fisica di Roma seguendo il movimento scientifico e attendendo a ricerche teoriche di varia indole. Ininterrottamente mi sono giovato della guida sapiente e animatrice di S. E. il prof. Enrico Fermi».

<sup>454</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, pp. 197-198.

terminata la lettura. È quanto accade ai personaggi della *Tempesta*, pronti a disperdersi nell'aria una volta calato il sipario. La presenza storica di Ettore e del proprio mistero, al di là di ogni ipotesi sciasciana, continua a interrogarci fuori dalla pagina. Inoltre, questa storicità comporta che il personaggio sia immerso in una vicenda dagli effetti devastanti realmente avvenuta. Le conseguenze delle azioni di Fermi e degli scienziati del Progetto Manhattan non sono ipotesi di Sciascia, non sono nemmeno invenzioni, ma sono una realtà tremenda e irrimediabile. Se non «fa differenza» che Truman abbia avuto la bomba prima di Hitler, poiché la ha usata come l'avrebbe usata il tedesco, il fatto che Majorana sia esistito realmente e sia forse scomparso fa differenza: attraverso i dubbi sollevati da Sciascia, Majorana dimostra che si sarebbe potuto agire diversamente e che quindi lo sgancio dell'atomica su Hiroshima e Nagasaki poteva essere evitato. Questa realizzazione non sarebbe altrettanto efficace, se il fisico fosse stato il protagonista di un libro di fantascienza, poiché nessun uomo deve immaginare le conseguenze della bomba atomica. Tutti le conoscono.

Una ricostruzione storica avrebbe avuto, invece, «il fiato corto». Traina ci fornisce un'immagine che possiamo espandere nella direzione opposta: il romanzo garantisce alla vicenda di Majorana un respiro universale. La sua riscrittura con gli strumenti della finzione consente di creare nessi, ipotesi, figure che permettono di andare oltre la linearità meccanica della catena di cause ed effetti di cui la storia si occupa. Attraverso il conflitto inevitabilmente apertosi tra le due narrazioni, Sciascia decostruisce e giudica quella storica e la sua oggettività. Egli, quindi, non ha intenzione di descrivere l'evento *così come realmente è stato*, ma vuole far emergere le possibilità latenti e rimosse dal fatto ormai avvenuto, al fine di penetrare a fondo nel mistero di Majorana, che è anche il mistero più intimo di ogni uomo. La verità a cui aspira è quella etica e responsabilizzante del Majorana-personaggio ed è differente da quella del Majorana-storico, chiunque esso sia stato. Ciò che l'autore recupera attraverso quest'operazione si colloca su un piano assoluto, sciolto dalla storia, quello della letteratura. Pertanto, il passato ricostruito dal romanzo-inchiesta non è concluso, ma si rivolge direttamente al presente e al futuro, poiché in esso l'autore cerca di rispondere a un'esigenza di senso contemporanea e sempre attuale.

Bisogna osservare in che modo Sciascia trasformi Ettore in personaggio. Come per fra Diego, la figura del fisico si sviluppa sulla base delle *carte* e degli *atti*; Sciascia segue le



tracce dello scomparso all'interno di queste testimonianze, analizzando i comportamenti, le latenze, i *lapses*, e verificando in esse la tenuta delle proprie ipotesi ermeneutiche. Tuttavia, il livello di complessità aumenta, poiché il profilo del fisico è determinato anche dai riferimenti letterari dispersi nel testo. Sorvolando su Stendhal, Savino, e Pascal, il contributo maggiore è ricavato dall'opera di Pirandello, il quale modella la parabola esistenziale di Majorana. Ricordiamo che in epigrafe Sciascia riporta quest'inciso di Amaldi, il biografo del fisico: «prediligeva Shakespeare e Pirandello»<sup>455</sup>. Come Shakespeare ci è servito per esplorare il sistema delle citazioni, ora Pirandello sarà nostra guida per osservare la trasformazione di Majorana in personaggio.

Partiamo da un estratto del romanzo in cui il rapporto tra Pirandello e Majorana si manifesta in maniera palese:

Preparandosi a «una» morte o «alla» morte, preparandosi a una condizione in cui dimenticare, dimenticarsi ed essere dimenticato (che è della morte vera e propria ma può anche essere della morte soltanto anagrafica, se si ha l'accortezza o la vocazione di non tornare a intricarsi con «gli altri»), di guardare alla loro vita e ai loro sentimenti con l'occhio di un entomologo; accortezza o vocazione di cui mancò del tutto Mattia Pascal ed ebbe invece, più di vent'anni dopo, Vitangelo Moscarda: e ricordiamo questi due personaggi pirandelliani anche per il fatto che a livello giornalistico e televisivo è stata data per certa un'affezione, come a modello, di Ettore Majorana a Mattia Pascal; mentre più si confaceva alle sue aspirazioni il protagonista di *Uno, nessuno e centomila*); preparando dunque la propria scomparsa, organizzandola, calcolandola, crediamo baluginasse in Majorana - in contraddizione, in controparte, in contrappunto - la coscienza che i dati della sua breve vita, messi in relazione al mistero della sua scomparsa, potessero costituirsi in mito.<sup>456</sup>

A noi interessa il contenuto della parentesi; confermiamo così anche quanto sostiene Giovanni Capecchi, ovvero, il fatto che le parentetiche in Sciascia non sono mai gerarchicamente secondarie<sup>457</sup>. Per comprendere le implicazioni del passo, possiamo seguire l'ipotesi critica avanzata da Massimo Onofri, il quale vede in Majorana un «personaggio pirandelliano, troppo pirandelliano»<sup>458</sup>:

Ci viene da pensare che Sciascia abbia avuto, con *La scomparsa*, la tentazione di riscrivere *Il fu Mattia Pascal*, e come accogliendo la soluzione offerta da Debenedetti

---

<sup>455</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 11.

<sup>456</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>457</sup> G. Capecchi, *L'abitabilità del libro. Sciascia tra parentesi*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 199-217.

<sup>458</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inshibboleth, 2021, Roma, p. 257.

che, nel suo *Romanzo del Novecento*, aveva riformulato in questi termini il finale del romanzo: «Mattia sarebbe dovuto rimanere tra parentesi, non rientrare in una società rimasta fondamentale, strutturalmente uguale a quella donde egli si era esiliato. [...] pare a noi che la storia più adatta alla situazione raggiunta da Mattia [...] sarebbe da prolungare sine die, forse per sempre, il suo esilio, chiudendosi in una trappa o facendosi eremita» [G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971, Milano, p. 339]. Con la sola differenza che, mentre il critico reinventava *Il fu Mattia Pascal* per rapportarlo a una sua peculiare idea di romanzo (e di Novecento), Sciascia tenta di riscriverlo per ricercare, nell'ottica che segnalavamo a inizio di capitolo, proprio dentro l'opera pirandelliana, magari mutandola di segno, l'antidoto a quel «pirandellismo di natura» che negli anni dell'apprendistato aveva cercato altrove: come preparando le pagine per Candido.<sup>459</sup>

Dalla prospettiva del critico, il legame tra Pirandello e Sciascia sembra realizzarsi attraverso un processo di riscrittura che, pur avendo come riferimento *Il fu Mattia Pascal*, riguarda l'intera poetica pirandelliana. Alcuni anni più tardi, l'autore si rivolge così a Michelle Padovani: «Si ricorda che cosa diceva Malraux di Faulkner? Che questi aveva realizzato “l'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco”. Si potrebbe dire di me che ho introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco!»<sup>460</sup>. Questo intervento formalizza l'oggetto che fonda tale rapporto: il «dramma pirandelliano».

In *Pirandello e il pirandellismo*<sup>461</sup> (1953) Sciascia ha compiuto una breve rassegna della ricezione critica dell'opera dello scrittore siciliano. Il saggio, pur concentrandosi sull'interpretazione canonica di Adriano Tilgher, dimostra di preferire altre letture come quella di Bontempelli e, soprattutto, quella di Debenedetti. Proprio in questo scritto compare per la prima volta la famosa citazione che aprirà poi *Todo modo*<sup>462</sup> e che condensa il senso del «dramma pirandelliano» che stiamo cercando: il rapporto tra forma e vita per Tilgher, rielaborato poi da Bontempelli e ripreso da Debenedetti nella dialettica

---

<sup>459</sup> Ivi, p. 258.

<sup>460</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 88. Inoltre, questo passo è interessante perché l'affermazione di Malraux verrà ripresa in un'intervista successiva in cui Sciascia dà nuove informazioni riguardanti la sua tendenza all'ibridazione di generi letterari: «no, credo che questa commistione, mescolanza di generi mi sia stata stimolata da Malraux, quando parla di *Santuario* di Faulkner, e dice che la tragedia greca si è calata nel romanzo poliziesco». L. Sciascia, D. Lajolo, *Fuoco all'anima, conversazioni con Domenico Porzio*, Mondadori, 1992, Milano, p. 94

<sup>461</sup> L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, in L. Sciascia, *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 1001-1039.

<sup>462</sup> Ivi, p. 1024-1025: «a somiglianza di una celebre definizione che fa dell'universo kantiano una catena di causalità sospesa a un atto di libertà, si potrebbe riassumere l'universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell'uomo solo»<sup>462</sup>.

tra creatura e personaggio. Tuttavia, nell'interpretazione di Sciascia, mediata da Debenedetti, la questione delle maschere pirandelliane è riflesso di un concetto più profondo, meno *filosofico* e più letterario, quello dell'«uomo solo». È un'immagine che abbiamo già incontrato, che rincontreremo nell'*Affaire Moro*, e che Sciascia utilizza per descrivere Majorana: «E crediamo che Majorana di questo tenesse conto, pur nell'assoluto e totale desiderio di essere “uomo solo” o di “non esserci più” che insomma nella sua scomparsa prefigurasse, avesse coscienza di prefigurare, un mito: il mito del rifiuto della scienza»<sup>463</sup>.

Quando Onofri cita Debenedetti ha ben in mente la centralità di questa figura; infatti, si riferisce a un punto specifico dell'analisi su Pirandello presente nel *Romanzo del Novecento*<sup>464</sup>: il critico accusa l'autore de *Il fu Mattia Pascal* di essere riuscito solamente ad alludere al vero dramma dell'uomo moderno, per poi rintanarsi nella sicurezza di un'altra maschera, quella di Adriano Meis. Sciascia, invece, sarebbe andato oltre, estendendo nel personaggio di *Majorana* il «momento dell'uomo solo»:

Il momento lirico, quel momento dell'uomo solo che vive allo stato puro il sentimento della propria esistenza, e tutto il mondo tace intorno a lui, prima che egli inizi il drammatico confronto con se stesso, non è soltanto di brevissima durata, sproporzionato con gli altri episodi del romanzo, tra i quali pure dovrebbe occupare una posizione centrale, ma è tutto evasivo, elusivo, deludente, mortificato [...]<sup>465</sup>.

Per comprendere a pieno cosa intendesse Debenedetti e cosa Sciascia per «uomo solo»<sup>466</sup>, possiamo leggere il saggio da cui l'autore ha ripreso la celebre definizione dell'universo pirandelliano: «Una giornata» di Pirandello<sup>467</sup>. La condizione di «uomo solo» è per Debenedetti quella di chi «non entra in rapporto con gli altri e neppure in quel particolare rapporto con se stesso, di cui avrebbe bisogno per mantenere quello con gli altri», è quella dell'«uomo dispensato dal chiudere e dal farsi chiudere in una definizione»<sup>468</sup>; è la disposizione dell'uomo che rifiuta il proprio personaggio ed è pronto a diventare creatura,

---

<sup>463</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 78.

<sup>464</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971, Milano, pp. 336-337.

<sup>465</sup> Ivi, p. 339.

<sup>466</sup> A. M. Mutterle, *Ritratti di critici contemporanei. Giacomo Debenedetti*, «Belfagor», Vol. 25, III, 31 maggio 1970, p. 302: «il saggio è compreso nella *Verticale del '37*, ma per respiro e metodologia è più giusto accostarlo a quello sveviano. Sbarazzato il campo dal mito dell'autore filosofeggiante e razionalista, la natura più vera della poesia di Pirandello viene indicata, anche attraverso sottili rilievi di stile, nella figura dell'“uomo solo”, nel vagheggiamento della creatura che ancora non si è irrigidita nel gioco delle parti».

<sup>467</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici, seconda serie*, il Saggiatore, 1971 Milano, pp. 275-298.

<sup>468</sup> Ivi, p. 281.

il cui peccato più grande consiste nella rinuncia all'«ingenua possibilità di vita, anteriore alla forma che la fissa, all'individuazione nel personaggio»<sup>469</sup>:

Il peccato che si sconta è di aver chiesto una definizione, d'essere andati a cercare se stessi nelle asciutte categorie, nell'avare e fallaci parole con cui gli uomini utilizzano e ghermiscono l'uomo per la commedia. Peccato è volere, da creatura, scadere in personaggio. Di lì comincia la giusta, la naturale pena del personaggio: che è quella di entrare nel dramma.<sup>470</sup>

La dialettica tra creatura e personaggio è solo una manifestazione del nucleo poetico pirandelliano il quale trova compimento nella possibilità, sempre mancata, di diventare «uomo solo».

Decenni dopo, Sciascia recupera questo nucleo e lo mette alla prova nei suoi personaggi. Il suo Majorana ripercorre l'itinerario del povero Mattia Pascal verso l'«uomo solo», ma il superamento dell'*impasse* di Pirandello sembra poter avvenire solamente per mezzo di una risemantizzazione del concetto. L'immagine dell'«uomo solo» è aperta a molteplici interpretazioni che sono anche diverse strade per giungere a esso. L'adesione alla vita a cui Pirandello (nell'analisi di Debenedetti) allude come anelito incessante e sempre tradito dall'uomo, in Sciascia si formalizza come una pratica morale. L'«uomo solo» starebbe in quell'atto di libertà a capo della catena delle causalità kantiane che per l'autore siciliano rappresenta un atto di responsabilità. Non è l'isolamento o la scomparsa che determinano la solitudine di Majorana, ma la capacità di andare oltre alla metafisica del potere e all'apparente naturalità della storia per incontrare realmente se stesso. Il fisico, al di là delle determinazioni, è entrato in contatto con il proprio destino che non è altro che il destino autentico dell'uomo. La verità espressa attraverso la parabola di Ettore non è un contenuto sapienziale, ha forma pratica; attraverso un processo di distacco progressivo dalle sovrastrutture del proprio tempo egli è riuscito a ritrovare una verità sepolta, un principio attivo: *non tradire la vita*. Riprendendo Onofri, «l'uomo solo» è l'antidoto a quel «pirandellismo di natura» che per Sciascia è una costante assoluta e atemporale, ma che ha sempre una declinazione storico-sociale.

Sebbene solamente ora emerga in maniera nitida, il nucleo poetico dell'«uomo solo» era già presente in *Morte dell'inquisitore* e forse lo abbiamo sfiorato senza accorgercene:

---

<sup>469</sup> Ivi, p. 284.

<sup>470</sup> Ivi, p. 282.

E par facile poter formulare l'ipotesi che dalla rivolta contro l'ingiustizia sociale, contro l'iniquità, contro l'usurpazione dei beni e dei diritti, egli sia pervenuto, nel momento in cui vedeva irrimediabile e senza speranza la propria sconfitta, e identificando il proprio destino con il destino dell'uomo, la propria tragedia con la tragedia dell'esistenza, ad accusare Dio. Non a negarlo, ma ad accusarlo.<sup>471</sup>

Di fronte alla morte, fra Diego si ritrova solo, oltre l'infinita catena di causalità che lo hanno condotto sul patibolo, e riconosce nel proprio destino quello dell'uomo. È forte la tentazione di analizzare questo passo con uno dei paragrafi finali del saggio di Debenedetti:

La tristezza di chi scorge infine, senza più illusioni né miraggi, il significato della propria esistenza, e vede quale desolata e severa semplicità si occultasse dietro il groviglio del diuturno tormento, è compensata da quella speranza senza dove, senza riconoscibile materia di sperare, che emana dal trascorrere della poesia e ne è il segno più certo: il cuore che s'apre.<sup>472</sup>

In «una giornata» di Pirandello, l'autore osserva altri aspetti che confermano la rilevanza di questo nucleo poetico nei romanzi di Sciascia. Per Debenedetti la carità è un sentimento centrale dell'opera pirandelliana: «quantunque sospetta di sentimentalismi, la parola *carità* tocca forse il punto più preciso del tormento che Pirandello tradusse nel grafico irrequieto dell'arte sua»<sup>473</sup>. Non è un tema molto evidente nella *Scomparsa di Majorana* e in *Morte dell'inquisitore*, ma sarà un sentimento a cui Sciascia darà molta importanza durante la religiosa scrittura dell'*Affaire Moro*. Ciononostante, il narratore in più occasioni si mostra caritatevole verso il dramma (pirandelliano) dei personaggi della *Scomparsa*: un esempio abbastanza evidente è il capitolo dedicato al «caso Majorana».

Al contrario, il tema della follia è spesso presente nella *vulgata* della polizia e dei colleghi del fisico. Così Fermi parla di Ettore: «*Majorana aveva quel che nessun altro al mondo ha; sfortunatamente gli mancava quel che invece è comune trovare negli altri uomini: il semplice buon senso*»<sup>474</sup>. Questa è, invece, la prospettiva della polizia:

Insomma: non valeva la pena «distrarre» uomini per cercare un cadavere che solo per caso poteva esser trovato o un folle che presto o tardi sarebbe stato notato e segnalato (ancora l'esperienza, ancora la statistica). Che Majorana non fosse morto o che, ancora vivo, non fosse pazzo, non si sapeva né si poteva concepire: e non

---

<sup>471</sup> L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano, p. 95.

<sup>472</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici, seconda serie*, il Saggiatore, 1971 Milano, p. 295.

<sup>473</sup> Ivi, p. 283.

<sup>474</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 81.

soltanto da parte della polizia. L'alternativa che il caso poneva stava tra la morte e la follia. Se da questa alternativa fosse uscita, per darsi alla ricerca di Ettore Majorana vivo e, come si suoi dire, nel pieno possesso delle proprie facoltà mentali, sarebbe stata la polizia a entrare nella follia.<sup>475</sup>

Debenedetti, parlando del racconto *La signora Frola e il signor Ponza suo genero*, riscontra una diffusione endemica della pazzia tra i personaggi di Pirandello, poiché essa è «la più comune etichetta con cui il personaggio imprigiona e martirizza il personaggio»<sup>476</sup>. Il processo di liberazione dalla forma vissuto da Majorana e, in parte da fra Diego, è percepito dall'esterno come un gesto di follia, l'etichetta più comune per imprigionare l'uomo nel personaggio non appena egli esce dagli schemi imposti dal proprio ruolo nella società.

Infine, un altro elemento di interesse riguarda la questione del ritratto. Durante l'analisi del racconto *La Vittoria delle formiche*, Debenedetti osservando la condizione prodromica all'avvicinamento alla solitudine, quella dell'«uomo dispensato dal chiudersi e dal farsi chiudere in una definizione»<sup>477</sup>, aggiunge che «precisamente la necessità di presentarsi attraverso un ritratto è il primo segno della rinuncia alla solitudine, della caduta: perciò la prima cosa che Pirandello fa scontare ai suoi personaggi è proprio il ritratto»<sup>478</sup>. Il ritratto di Majorana viene disegnato direttamente dalle persone a lui vicine. Ricordiamo la descrizione fatta da Amaldi: «da lontano appariva smilzo, con un'andatura timida, quasi incerta, da vicino si notavano i capelli nerissimi, la carnagione scura, le gote lievemente scavate, gli occhi vivacissimi e scintillanti: nell'insieme, l'aspetto di un saraceno [...]»<sup>479</sup>. È interessante il dettaglio dei capelli, il quale ritorna più volte durante la narrazione. Nell'aneddoto sul pacchetto di sigarette, la signora Fermi si sofferma su questo stesso particolare: «sceso dal tram se ne andava tutto assorto, col capo chino e un gran ciuffo di capelli neri e scarruffati spioventi sugli occhi»<sup>480</sup>. Al ritorno da Lipsia, il mutamento nell'aspetto di Majorana è sintomo di un suo cambiamento interiore e Sciascia individua nei capelli la sua manifestazione più evidente:

---

<sup>475</sup> Ivi, p. 22.

<sup>476</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici, seconda serie*, il Saggiatore, 1971 Milano, p. 283.

<sup>477</sup> Ivi, p. 281.

<sup>478</sup> Ibidem.

<sup>479</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 29.

<sup>480</sup> Ivi, p. 35.

E specialmente pensiamo al protagonista del racconto *La cimice*, cui ci rimanda un dettaglio riferito da Amaldi: che Majorana si era lasciato crescere i capelli *in modo anormale* (allora: ma alla normalità di lasciarsi oggi crescere i capelli non corrisponde un più diffuso, un più generale «spavento»?), al punto che un amico *gli mandò a casa, nonostante le sue proteste, un barbiere*.<sup>481</sup>

Man mano che la narrazione prosegue, il profilo di Majorana tende a confondersi sempre di più agli occhi di chi gli sta attorno, raggiungendo il *climax* nel capitolo dedicato al viaggio in traghetto che lo avrebbe dovuto portare a Napoli: tra i tre passeggeri nella cabina non si capisce più chi sia chi. L'ultimo ritratto di Majorana è quello presentato dalla rubrica *Chi l'ha visto?*, ma ormai l'uomo che il lettore ha imparato a conoscere nel corso della narrazione non c'entra più nulla con questo *identikit*; egli è ormai un altro:

Il 17 luglio, nella rubrica *Chi l'ha visto?* del più popolare settimanale italiano, *La Domenica del Corriere*, veniva fuori una piccola fotografia e una descrizione dello scomparso Ettore Majorana: *Di anni 31, alto metri 1,70, snello, con capelli neri, occhi scuri, una lunga cicatrice sul dorso di una mano. Chi ne sapesse qualcosa è pregato di scrivere al R. P. Marianecchi, Viale Regina Margherita 66, Roma*.<sup>482</sup>

Di Diego, invece, l'autore non dipinge un ritratto dettagliato, però al termine della narrazione compare un quadro che materialmente lo ritrae intento ad uccidere l'inquisitore de Cisneros. Alla fine, come il frate, finirà anch'esso tra le fiamme.

Per dare forma al personaggio di Majorana, Sciascia parte dalle *carte* della sua vita e ne modella il contenuto sull'immagine del Mattia Pascal, o, più in generale, dell'uomo pirandelliano. Sebbene non prenda nulla di specifico dai personaggi di Pirandello, il fisico eredita da essi un'esigenza di senso a cui sembra dare risposta realizzandone il destino più intimo, quello dell'«uomo solo». È evidentemente una dinamica contraddittoria, poiché Sciascia vuole liberare la creatura (dal personaggio) attraverso la costruzione di un nuovo personaggio. In realtà, è un processo già osservato in *Morte dell'inquisitore* e che, in questa sede, sembra assumere una complessità maggiore. È stato detto che la finzionalizzazione della storia da parte dell'autore compete e reagisce con le forme della realtà da cui nasce: il Majorana di Sciascia entra in conflitto con il Majorana di Fermi, della polizia, di Amaldi e della storia. Tuttavia, questa rappresentazione non è alternativa alle altre, poiché si pone su un livello di verità diverso, quello della letteratura. La forma utilizzata da Sciascia non imprigiona la vita, ma la potenzia, dal momento che strappa gli

---

<sup>481</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>482</sup> Ivi, p. 73.

oggetti reali dall'ordine quotidiano e immediato in cui sono inseriti, liberandone le implicazioni più profonde. Perciò, il romanzo-inchiesta paradossalmente si dimostra una scelta formale eminentemente poetica e rivoluzionaria.

*Narratore.* Come in *Morte dell'inquisitore*, Sciascia partecipa attivamente all'inchiesta nelle vesti di narratore: è il *detective*. Egli esplicita personalmente tale identificazione nei primi capitoli; questa volta, però, si riconosce nel Dupin di Poe e non nel Maigret di Simenon. La presenza di Sciascia-personaggio è una conseguenza della struttura narrativa dell'inchiesta; la forma, infatti, prevede uno sdoppiamento dei piani narrativi: c'è quello della vita di Majorana e quello dell'inchiesta del narratore. Data questa continuità formale, il funzionamento della voce narrante non cambia in maniera radicale rispetto alle sperimentazioni avvenute nell'opera precedente: c'è un narratore che raccontando la vita di Majorana racconta anche la propria ricerca. In particolar modo, segnaliamo che, come nel romanzo precedente, il passaggio dall'autore-persona al narratore-personaggio produce una voce *non autorevole*. Egli, infatti, si pone allo stesso livello degli altri attori e si rende disponibile a un dialogo aperto e alla pari con le fonti e il lettore; quest'ultimo, in particolare, «è libero quindi di seguire le istruzioni come di non accettarle, di ordinare gli elementi secondo un altro schema e di considerarlo come la possibile verità»<sup>483</sup>. Rispetto a quanto già osservato, però, questa postura dialogica muta leggermente, poiché il dialogo tende a spostarsi verso una dimensione maggiormente finzionale, grazie all'inserimento quantitativamente rilevante di riferimenti letterari. Ciò, inoltre, aumenta la complessità della persona del narratore, il quale si mostra apertamente nelle vesti di lettore, come lo siamo noi.

Come ha osservato Ricciarda Ricorda tale tipologia di citazioni non ha valore *probativo* o strettamente *argomentativo*, ma epifanico e/o figurale; ciò dipende anche dal montaggio e dal rapporto che esse instaurano tanto con le altre componenti testuali, quanto con la voce narrante. Concentrandoci su questo secondo aspetto, durante la lettura si ha l'impressione che l'inserimento di questi riferimenti coincida con un'emersione contingente e personale dell'interiorità del narratore. È come se, durante la lettura degli *atti relativi* a Ettore Majorana, a Sciascia tornassero in mente citazioni, figure e dinamiche provenienti dagli autori amati, le quali riemergono in virtù di un'inaspettata risonanza con

---

<sup>483</sup> L. Ritter Santini, *Uno strappo ne cielo di carta*, in L. Sciascia, *La Scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 94.



la vicenda trattata. Abbiamo osservato i casi di Pirandello, Shakespeare e Dante, ma altri nomi sono quelli di Montale, Stendhal, Brancati e Pascal. Questa tipologia di emersione deve essere osservata anche in relazione al processo di trasfigurazione di Sciascia in personaggio. Infatti, il fenomeno osservato sembra rispondere anche a una «sorta di piacere freudiano del “ritrovamento del già noto”»<sup>484</sup> che rende esplicita la complessità psichica del narratore. Ricciarda Ricorda ritiene che tale dinamica vada di pari passo con il processo, sempre più evidente nelle opere di Sciascia, di assolutizzazione della realtà e ipotizza che il racconto «non ha più luogo nella realtà oggettiva, nella storia, bensì solo all'interno del pensiero del personaggio o, in ultima analisi del narratore»<sup>485</sup>.

Infine, la differenza più importante sta al termine de *La scomparsa di Majorana*, quando Sciascia abbandona l'ipotetica scrivania ed entra nella scena. Il narratore compare fisicamente all'interno della narrazione e prende la parola per parlare di se stesso. Sappiamo che l'intero testo si basa sulla rappresentazione dei pensieri e dei dubbi di Sciascia, ma, in questo caso, egli esplicita la propria implicita presenza. Da un punto di vista narrativo, questa scelta produce una cesura netta rispetto a quanto precede il capitolo, poiché Sciascia d'un tratto sembra chiudere il libro per spostarsi di nuovo nella realtà, nel proprio presente, nel tempo e nello spazio che ne hanno motivato la scrittura.

Uno dei protagonisti di questa coda conclusiva è un frate certosino di origini olandesi, la cui persona sovrasta persino quella del narratore. La descrizione della breve passeggiata sotto i chiostri del convento è accompagnata dal ritratto del frate:

È un olandese. Ha la nostra stessa età. Alto, magro. Appoggiandosi a un lungo e rozzo bastone, di quelli dei pastori e degli eremiti, cammina trascinandosi dolorosamente un piede grosso di bendature. Parla meccanicamente della storia dell'ordine, della storia del convento: ma di tanto in tanto si volta e, indugiando su una frase, su una parola, ci guarda fissamente di uno sguardo chiaro in cui trascorre però una luce di diffidenza, di ironia. È come se indovinasse le domande che vorremmo fare. E le previene: disarmato, disarmante. Nella storia dell'ordine, dice, non ci sono glorie letterarie o scientifiche; la sola cosa degna di nota che abbia fatto un certosino, in questo convento, è la copiatura di un'antica cronaca.<sup>486</sup>

Al di là di qualsiasi interesse bozzettistico e dei dubbi sulla sua storicità, a un lettore attento dell'opera di Sciascia la descrizione produce una strana sensazione di già noto;

---

<sup>484</sup> R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi Novecenteschi», Vol. 6, XVI, marzo 1977, p. 69.

<sup>485</sup> Ivi, p. 80.

<sup>486</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 84.

sembra, infatti, ricca di elementi che chiedono di essere decodificati. Questo è il presupposto di un'interpretazione rischiosa e forse indebita, ma, a mio parere, legittima e ben inserita nella struttura complessiva della narrazione. Il solo fatto degno di nota avvenuto in convento sarebbe «la copiatura di un'antica cronaca»; è un riferimento che in questo contesto sembra pleonastico, fuori posto, e perciò viene esaltato. Uno dei romanzi più importanti di Sciascia è il *Consiglio d'Egitto*, il cui protagonista, un frate, ricopiando un'antica cronaca medievale, la falsifica. Inoltre, il romanzo che precede la *Scomparsa*, *Todo modo*, termina con una lunga citazione dai *Sotterranei del Vaticano* di Gide<sup>487</sup>, in cui uno dei personaggi di maggior rilievo torna a zoppicare con il bastone una volta abbandonata definitivamente qualsiasi fede religiosa. Non sembra allora casuale che il frate cammini «appoggiandosi a un lungo e rozzo bastone, [...] trascinandosi dolorosamente un piede grosso di bendature». Ci sono poi due figure care all'autore, quella del frate (non solo fra Diego, ma anche Don Gaetano), che più volte abbiamo incontrato in questo lavoro, e quella del convento. Il riferimento al convento è forse il più azzardato, ma è bene ricordare l'amore di Sciascia verso Stendhal, più volte citato nell'opera, il cui romanzo più famoso termina alla Certosa di Parma, un luogo fuori dalla storia in cui finalmente Fabrizio del Dongo trova quiete. Infine, l'ultimo elemento da considerare è come il frate si comporta. Il certosino sta guidando i due ospiti nel convento e, mentre cammina, parla; questo suo parlare, come il suo camminare, non è lineare: «di tanto in tanto si volta e, indugiando su una frase, su una parola, ci guarda fissamente di uno sguardo chiaro in cui trascorre però una luce di diffidenza, di ironia. È come se indovinasse le domande che vorremmo fare. E le previene: disarmato, disarmante». Non sono per caso le stesse parole che un qualsiasi lettore potrebbe scegliere per descrivere il modo in cui il narratore ha gestito il racconto? L'uscita di scena del frate è poi significativa; alle insistenti domande del narratore, egli tace e allarga le braccia. Non c'è una risposta definitiva. Lo stesso ha fatto Sciascia con il proprio lettore; giunti alla fine

---

<sup>487</sup> «Si chinò fuori del finestrino, toccò con la punta del bastone la spalla del vetturino e fece fermare la carrozza. Giulio si preparava a scendere con lui. “No, mi lasci andare. Ne so abbastanza per scegliere una linea di condotta. Tenga il resto per un romanzo. Per quel che mi riguarda, questa sera stessa scrivo al Gran Maestro, e domani ricomincio le mie cronache scientifiche sulla *Dépêche*. Riderà bene chi riderà l'ultimo”. “Come? zoppica?” disse Giulio sorpreso di vederlo nuovamente claudicante. “Sì, da qualche giorno i miei dolori mi hanno ripreso”. “Ah! me la dica tutta!” disse Giulio che, senza guardarlo allontanarsi, si rincantucciò nella carrozza. (Gide, *I sotterranei del Vaticano*)». L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, 1974, Torino, pp. 123-124.

del romanzo rimane il fascino della scomparsa che non può essere dimostrata, ma nessuna certezza; restano le tombe di quel cimitero e le ombre degli «abitanti di Hiroshima e di Nagasaki»<sup>488</sup>.

Non pretendiamo di risolvere l'enigma di questa figura che, nelle immagini evocate, sembra alludere a un sottotesto non pienamente recuperabile. Tuttavia, è forte la suggestione che dietro al frate si possa nascondere una controfigura di Sciascia, mentre noi lettori lo seguiamo sostituendoci alla posizione del narratore sulla scena. In questo finale, il personaggio sembra sdoppiarsi in un "io" in cui immedesimarsi e in una terza persona da seguire. È forse un ultimo invito del narratore al lettore, al quale egli chiede di partecipare attivamente alla ricostruzione del senso di questa storia, di seguirlo lungo i chiostri del convento e tra le pagine del romanzo, per provare ad avvicinare quel nocciolo di verità che non può dare risposta ad alcuna domanda:

Una inviolabile pace è tra quelle croci nere. Ci sentiamo in pace anche noi. Sulla soglia, salutandoci, il certosino domanda: *Ho dato risposta a tutti i vostri quesiti?* Dice proprio così: quesiti. Nell'incertezza del suo italiano o nella certezza del suo latino? Ne abbiamo posti pochi, lui ne ha indovinati molti ed elusi. Ma rispondiamo che sì. Ed è vero.<sup>489</sup>

Il riferimento al latino, che per Sciascia è il linguaggio cifrato per eccellenza, e il gioco etimologico dei «quesiti» chiudono il cerchio.

*Narrazione.* Rileggendo gli estratti analizzati, constatiamo che molti di essi adottano un registro chiaramente narrativo: la scena del convento, il «caso Majorana», le gare tra Ettore e Fermi, l'aneddoto del pacchetto di sigarette, il viaggio in Germania, etc.. A differenza di *Morte dell'inquisitore*, la narrazione è più omogenea e diffusa; infatti, non è isolata in alcune specifiche zone del testo. Le intromissioni saggistiche permangono, ma i capitoli interamente occupati da esse sono meno e maggiormente equilibrati. Ciò dipende anche dalla costante presenza delle testimonianze (come quella di Amaldi), che intrinsecamente adottano uno stile narrativo, e dalla tendenza del narratore a esplicitare i movimenti del proprio pensiero. Raramente, infatti, il ragionamento si astra in una riflessione monologica e assertiva; esso è solitamente mediato da incisi che ne esternano le svolte e i punti fermi. Lo stesso accadeva, pur in maniera minore, in *Morte dell'inquisitore*.

---

<sup>488</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 83.

<sup>489</sup> Ivi, p. 90.

In generale il taglio narrativo dà a Sciascia molta più libertà nell'utilizzo delle possibilità figurali del linguaggio a scapito, si potrebbe dire, della linearità logica del discorso. In realtà, pur favorendo la narrazione, egli non abbandona mai la voglia di argomentare, dal momento che le due cose in Sciascia non sono separate: «la mia è dunque una materia saggistica che assume i “modi” del racconto, si fa racconto»<sup>490</sup>. La componente figurale del linguaggio è, quindi, un elemento a favore del ragionamento, sebbene possa metterne in crisi la pretesa di oggettività, o forse, proprio perché la mette in crisi. Questa dinamica è già stata in parte osservata in *Morte dell'inquisitore*, durante la cui analisi ci si è soffermati molto sulla forza di alcune figure, come quella del rogo. Nella *Scomparsa di Majorana*, Sciascia sistematizza l'uso retorico delle immagini, rendendolo parte integrante del metodo d'indagine. I nessi analogici e figurali tra le varie componenti del testo non sono lasciati impliciti, disponibili solo ai lettori più attenti, ma vengono resi parte integrante dell'argomentazione: egli adotta il principio retorico, analogico e metaforico, come pratica investigativa a tutti gli effetti. È una dinamica presente anche nella ricostruzione della vita di fra Diego, ma solo ora Sciascia esplicita l'idea della «forza di scambio» come principio argomentativo rigoroso.

Di seguito possiamo osservare una somiglianza con quanto avviene nell'inchiesta su fra Diego: una connessione implicita tra due elementi distinti del testo. Si sta parlando dello studio di Ida Noddack secondo la quale Fermi e gli altri avrebbero scoperto la fissione nucleare senza accorgersene:

Poteva benissimo averle prese sul serio Ettore Majorana, aver visto quello che i fisici dell'Istituto romano non riuscivano a vedere. E tanto più che Segrè parla di «cecità». *La ragione della nostra cecità non è chiara nemmeno oggi, dice.* Ed è forse disposto a considerarla come provvidenziale, se quella loro cecità impedi a Hitler e Mussolini di avere l'atomica. Non altrettanto - ed è sempre così per le cose provvidenziali - sarebbero stati disposti a considerarla gli abitanti di Hiroshima e di Nagasaki.<sup>491</sup>

Sciascia riflette sulla ambivalenza della «cecità» dei ragazzi di via Panisperna: da alcuni è considerata una salvezza che ha impedito al nazifascismo di avere la bomba, ma da altri, da coloro che la bomba la hanno subita, questa cecità è un'occasione mancata per deviare il corso della storia. L'attenzione è tutta rivolta all'incapacità di vedere, di conoscere, la quale può essere posta in relazione con una precedente testimonianza della signora Fermi

---

<sup>490</sup> W. Mauro, *Leonardo Sciascia*, La Nuova Italia, 1973, Firenze, p. 2.

<sup>491</sup> L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, p. 83.

inerente al «caso Majorana»: «*sul turbamento del suo carattere dovette certamente influire un fatto tragico che aveva colpito la famiglia Majorana. Un bimbo in fasce, cugino di Ettore, era morto bruciato nella culla, che aveva preso fuoco inspiegabilmente*»<sup>492</sup>. Sciascia si concentra molto sull'avverbio che chiude il passo, perché sa che la culla non ha preso fuoco senza ragione. Con queste parole Laura Fermi manifesta la propria incapacità di capire e, quindi, di vedere le ragioni per cui la tragedia è avvenuta, presagendo segretamente la stessa cecità dei colleghi che ha portato infine alla bomba atomica.

È interessante che questo legame implicito e non necessariamente ricercato da Sciascia, si saldi a un nesso che l'autore stesso esplicita apertamente, quello tra la culla del piccolo Amato che brucia e le bombe di Hiroshima e Nagasaki. Egli non si limita a predisporre una struttura narrativa che metta in relazione i due termini, ma ne dichiara apertamente il legame<sup>493</sup>:

Il bambino bruciato nella culla. L'immagine ha, per dirla con un'espressione che s'appartiene alla fisica nucleare e alle ricerche di Majorana, una «forza di scambio» incontenibile. E non soltanto per coloro che hanno vissuto la storia delle ricerche nucleari e ne sono stati segnati, ma anche per tutti coloro che si accostano alla vita di Ettore Majorana, al mistero della sua scomparsa.<sup>494</sup>

Il concetto emerso lo abbiamo già incontrato; è quello di «forza di scambio». Non è detto che Sciascia conoscesse a pieno il significato fisico del termine, tuttavia, è certo che egli vi proietta la convinzione dell'esistenza di un vincolo profondo, atomico, che può legare due elementi distinti e distanti, tra i quali si crea una forza di attrazione irresistibile. Da questa dinamica Sciascia sembra aver preso ispirazione per il proprio metodo di indagine: è come se il narratore volesse riscoprire tra le *carte* e le testimonianze del passato questi invisibili rapporti per arrivare alla verità sulla scomparsa.

L'applicazione più nitida di questo metodo la si scopre nel capitolo finale. Sciascia spiega il motivo per cui si trova nel convento; Vittorio Nisticò, amico dell'autore, ricorda che quando era piccolo si diceva che uno dei *padri* fosse stato un «grande scienziato». Poco prima di partire, Sciascia ha avuto una nuova informazione dall'amico: si dice lì ci «fosse stato o ancora si trovasse uno dell'equipaggio del B-29 che aveva sganciato su

---

<sup>492</sup> Ivi, p. 43.

<sup>493</sup> Ivi, p. 45.

<sup>494</sup> Ivi, pp. 44-45.

Hiroshima l'atomica»<sup>495</sup>. Per Sciascia la coincidenza diventa una corrispondenza e, quindi, una rivelazione:

*Assurdo e mistero in tutto, Giacinta*: dice il poeta José Mareno Villa. In tutto è invece «razionale» mistero di essenze e risposdenze, continua e fitta trama - da un punto all'altro, da una cosa all'altra, da un uomo all'altro - di significati: appena visibili, appena dicibili. Nel momento in cui Nisticò ci diceva della inaspettata, insospettata, incredibile notizia che la lontana voce dell'amico gli aveva rivelata, noi abbiamo vissuto un'esperienza di rivelazione, un'esperienza metafisica, un'esperienza mistica: abbiamo avuto, al di là della ragione, la razionale certezza che, rispondenti o no a fatti reali e verificabili, quei due fantasmi di fatti che convergevano su uno stesso luogo non potevano non avere un significato. Il sospetto di Nisticò, che «il grande scienziato» di cui gli aveva parlato trent'anni prima il «fratello» Misasi poteva anch'essere Majorana; la diceria che nello stesso convento fosse arrivato, e forse ancora vi si trovasse, l'ufficiale americano che era stato preso dai rimorsi per aver comandato o aver fatto parte dell'equipaggio di quell'aereo fatale - potevano queste due cose non essere messe in relazione tra loro, non riflettersi l'una nell'altra, non spiegarsi a vicenda, non avere il valore di una rivelazione?<sup>496</sup>

La certezza che egli sente non è logica, ma è comunque razionale. Essa nasce da una verità più oscura e misteriosa, quella per cui tra i fatti del mondo esistono invisibili corrispondenze che la logica diurna non può cogliere. Tra i due uomini scomparsi esiste «una forza di scambio» nella quale Sciascia si trova immerso e che per un attimo gli rivela chiaramente ciò che sta cercando.

Il momento di massima consapevolezza del narratore è frutto di un'intuizione indimostrabile e illogica, e non di prove oggettive; ed egli rivendica apertamente il valore di questa rivelazione. Attraverso gli strumenti della letteratura Sciascia non solo riscrive la storia provando a ritracciare i nessi delle cause e degli effetti, ma scardina totalmente la logica asimmetrica propria della ragione comunemente intesa. È indubbio che la stessa dinamica fosse presente anche in *Morte dell'inquisitore*, ma la sua applicazione non era così manifesta. All'interno dell'inchiesta, Sciascia si serviva della letteratura per complicare il quadro della realtà senza tuttavia metterne in discussione i principi razionali. Ora, invece, accanto a una ricostruzione che non abbandona la materialità del caso, egli propone una soluzione che decostruisce le regole dell'enigma; conclude la ricerca congedandosi dai limiti imposti dalla logica quotidiana per arrivare a una certezza superiore, mistica, letteraria. Quindi, la riscrittura finzionale della realtà nel romanzo

---

<sup>495</sup> Ivi, p. 87.

<sup>496</sup> Ivi, pp. 87-89.

raggiunge uno stadio successivo, perché non si limita a mutare l'ordine degli addendi, a soffermarsi sulle latenze delle testimonianze, a decostruire l'ideologia dominante: riscrive la realtà secondo una logica diversa, affinché possa illuminarla con la luce della verità. Alla crisi della razionalità illuministica che lo ha afflitto durante la stesura di *Todo modo* e del *Contesto*, Sciascia risponde con un altro tipo di ragione, forse più irrazionale, meno oggettiva, ma più acuta. È la letteratura.





## Capitolo IV

### *L'affaire Moro*

#### 4.1 Il contesto letterario

Nel 1976 viene pubblicato *I pugnalatori* (1976, Einaudi), un racconto-inchiesta che analizza il curioso caso di tredici accoltellamenti avvenuti simultaneamente a Palermo la notte del primo ottobre 1862<sup>497</sup>. Il protagonista della vicenda è il magistrato piemontese Guido Giacosa, dalle cui *carte* Sciascia ripercorre le indagini e riscopre lo spettro di una congiura antisabauda ordita dal principe di Sant'Elia. Egli ha a disposizione una forma che gli permette il recupero del passato in funzione del presente e che gli garantisce la possibilità di penetrare nelle pieghe più oscure della vita dello stato italiano. Attraverso la narrativizzazione dei documenti, il Risorgimento, l'atto di nascita della nazione, e la strage di Piazza Fontana<sup>498</sup>, il simbolo più tragico della Prima Repubblica, reagiscono vicendevolmente proiettando una lunga ombra sul destino delle «cose d'Italia»<sup>499</sup>.

La pubblicazione del testo è degna di nota, poiché dimostra l'investimento intellettuale di Sciascia verso il romanzo-inchiesta: ormai è una forma privilegiata della cassetta degli attrezzi dello scrittore. Questa continuità è riconosciuta anche dal suo pubblico e dai critici, tantoché l'opera stessa ha origine dalle sollecitazioni di Lorenzo Mondo, come egli stesso dichiara nella *Nota dell'autore* al termine del testo<sup>500</sup>. Tuttavia, non ci soffermeremo sui *Pugnalatori*, poiché l'analisi non arricchirebbe di molto la nostra esplorazione del romanzo-inchiesta.

L'anno seguente, la pubblicazione di *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977, Einaudi) produce uno scarto nella parabola poetica di Sciascia. L'autore, infatti, dopo le

---

<sup>497</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 185.

<sup>498</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 191.

<sup>499</sup> C. A. Madrignani, *Recensione a Leonardo Sciascia, I pugnalatori*, «Belfagor», IV, 1977, p. 477.

<sup>500</sup> L. Sciascia, *I pugnalatori*, Adelphi, 2003, Milano, *Citazione della Nota dell'autore*: «L'anno scorso, dopo la pubblicazione su "La Stampa" della "Scomparsa di Majorana", Lorenzo Mondo mi mandò uno scritto di Nina Ruffini pubblicato in una miscellanea di studi su figure e fatti piemontesi: "Un magistrato piemontese in Sicilia: 1862-1863". Me lo mandò con intenzione: che io vi trovassi sollecitazione a una ricerca, a una ricostruzione; e insomma a scrivere una storia come quella della "Scomparsa di Majorana"».

prove precedenti ritorna a una narrazione di «pura immaginazione»<sup>501</sup>. Il titolo dichiara chiaramente l'intento di riscrivere la più famosa opera voltairiana; è una scelta che Giuseppe Traina<sup>502</sup> collega al passo di *Todo modo* in cui Don Gaetano sancisce l'impossibilità di riscrivere il *Candide*<sup>503</sup>. Per il critico la storia di Candido Munafò, il protagonista del racconto, sarebbe l'equivalente dell'omicidio compiuto dal pittore: un atto di libertà sconvolgente (per noi lettori) che porta con sé l'utopica speranza di rifondare una «nuova ragione»<sup>504</sup> oltre l'irrazionalità, travestita da ragione, delle pretese illuministiche.

Il punto di partenza ipotetico per questa rifondazione è Ettore Majorana, nel cui personaggio Massimo Onofri riconosce la preparazione al definitivo superamento dell'*impasse* pirandelliana in Candido<sup>505</sup>. Il candore del protagonista di questa picaresca storia è la manifestazione del raggiungimento della condizione dell'«uomo solo»; infatti, «il “candore” di Candido non è stato modellato sulla figura dell'eroe voltairiano, ma su una peculiare disposizione pirandelliana»<sup>506</sup>, quella che anche Massimo Bontempelli individua nel «candore»<sup>507</sup>.

Egli è il prototipo dell'uomo che ha ritrovato se stesso attraverso la solitudine<sup>508</sup>, che è refrattario al gioco delle finzioni e delle forme<sup>509</sup>, che è in grado di esorcizzare quel

---

<sup>501</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 275.

<sup>502</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 61.

<sup>503</sup> L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, 1974, Torino, pp. 105-106: «È stato detto che il razionalismo di Voltaire ha uno sfondo teologico incommensurabile all'uomo quanto quello di Pascal. Io direi anche che il candore di *Candide* vale esattamente quanto lo spavento di Pascal, se non è addirittura la stessa cosa. Solo che *Candide* trovava finalmente un proprio giardino da coltivare... “*Il faut cultiver notre jardin*”... Impossibile: c'è stato un grande e definitivo esproprio. E forse si possono oggi riscrivere tutti i libri che sono stati scritti; e altro anzi non si fa, riaprendoli con chiavi false, grimaldelli e, mi consenta un doppio senso banale ma pertinente, piedi di porco. Tutti, Tranne *Candide*».

<sup>504</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 222.

<sup>505</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 258.

<sup>506</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>507</sup> M. Bontempelli, *Pirandello o del candore* (1937), in *Id.*, *Opere scelte*, L. Baldacci (a cura di), Mondadori, 1978, Milano, pp. 812-813: «La prima qualità delle anime candide è la incapacità di accettare i giudizi altrui e farli propri. L'anima candida affacciandosi al mondo lo vede subito a suo modo: la impressione e il giudizio degli altri, anche di tutti gli altri, di tutto il mondo, che si affretta ad andarle incontro e cerca insegnarle tante cose, tanti giudizi fatti, questo non la scuote, ella può tutt'al più maravigliarsene. Spesso non li capisce neppure, i giudizi altrui; li sente come parole complicate. Invece lei ha un linguaggio proprio, semplificato ed elementare. E l'effetto immediato del candore è la sincerità. L'anima candida non fa concessioni. Con quel suo stile e sincerità, l'anima candida, che è una forza elementare, va facilmente al fondo delle cose, raggiunge i rudimenti immutevoli. Ella può subito isolare con istinto meraviglioso quel che è elementare da quello che è sovrapposto: convenzioni, decorazione, cautela. L'anima candida è divinamente incauta».

<sup>508</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 46.

<sup>509</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 263.

pirandellismo di natura inteso come «rispecchiamento di una realtà irrazionale e alienante»<sup>510</sup>. È l'uomo libero perché liberato<sup>511</sup>. Attraverso il personaggio, Sciascia dà forma a quel destino collettivo che Majorana e fra Diego hanno solo potuto intuire di fronte all'abisso della morte: il raggiungimento di quella «disposizione» che sta oltre le determinazioni che la società e la storia impongono e che coincide con la verità che ogni uomo intimamente cerca. È nelle parole stesse del protagonista che al termine della storia, nel costante rispetto del principio essenziale del candore, si dà prova di questo superamento:

Dal quai imboccarono *rue de Seine*, Davanti alla statua di Voltaire don Antonio si fermò, si afferrò al palo della segnaletica, chinò la testa. Pareva si fosse messo a pregare. – questo è il nostro padre – gridò poi – questo è il nostro vero padre. Dolcemente ma con forza Candido lo staccò dal palo, lo sorresse, lo trascinò. – non ricominciamo coi padri – disse. Si sentiva figlio della fortuna; e felice.<sup>512</sup>

Il tragitto esistenziale del protagonista indica la strada dell'utopia di Sciascia: un «nuovo e più integrale umanesimo», inteso come una «più autentica e matura espressione di razionalità»<sup>513</sup> che si materializza nella più ingenua e serena gioia di vivere. Non è casuale che l'opera segni «l'ingresso nella narrativa sciasciana dell'eros come valore, del gioioso abbandonarsi ai sensi»<sup>514</sup>:

Che Paola se ne fosse andata significava una sola cosa, per lui: che qualcosa era accaduto tra loro che aveva spezzato l'armonia del vivere insieme, la gioia dei loro corpi. Un fatto. Domandare, inquisire, inseguire non sarebbe valso se non a complicare dolorosamente tutto che era stato semplice, vero. Si erano incontrati nella verità dei loro corpi, in quella gioiosa verità erano stati assieme. Poi, forse, il corpo di Paola aveva ceduto all'anima. All'anima immortale, all'anima sentimentale, all'anima bella: ed ecco che la gioiosa verità del corpo le si era appannata, le si era stravolta; era diventata un bene inferiore [...]. È l'anima che mente, non il corpo.<sup>515</sup>

Proprio nell'analisi di quest'estratto che ben chiarisce cosa intendesse Traina per «eros come valore», Onofri arriva a formulare l'ultima e, forse, più nitida definizione di candore: «la religione naturale di Candido si esplica in una sorta di felice, smemorato materialismo, per il quale la verità sta nei corpi e la menzogna nell'anima, quell'anima su

---

<sup>510</sup> Ivi, p. 266.

<sup>511</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 195.

<sup>512</sup> L. Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Einaudi, 1977, Torino, pp. 134-135.

<sup>513</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 268.

<sup>514</sup> G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 62.

<sup>515</sup> L. Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Einaudi, 1977, Torino, pp. 100-101.

cui si fondano tutte le ideologie, tutti i compromessi, su cui la stessa Paola, alla fine, era scivolata»<sup>516</sup>.

Con *Candido* sembra che Sciascia riesca a esprimere a pieno il senso più profondo della sua letteratura. Il punto di arrivo dell'intera parabola esistenziale di Candido Munafò è Parigi, l'«Eldorado spirituale, utopia (in senso etimologico)»<sup>517</sup>, la città libro<sup>518</sup>, il luogo in cui prende forma l'immagine del sogno, che noi abbiamo già incontrato con molte delle sue implicazioni al termine della *Scomparsa di Majorana*, in riferimento alla *Tempesta* di Shakespeare: «una sera, che erano vicini a partire per Parigi e si sentivano come presi in un sogno, come dentro un sogno, Candido disse: “Sai che cos'è la nostra vita, la tua e la mia? Un sogno fatto in Sicilia. Forse siamo ancora lì, e stiamo sognando”»<sup>519</sup>. La letteratura è il sogno, una dimensione altra in cui la realtà può redimersi alla luce di una verità differente capace di indicare all'uomo un possibile destino. Seguendo l'evoluzione letteraria dell'autore dal *Contesto* in poi, abbiamo osservato gli sforzi di costruire questa utopia; ora Sciascia, lasciando libero sfogo all'invenzione romanzesca, riesce a porre la pietra angolare per la rifondazione di questa «nuova razionalità»<sup>520</sup>.

L'opera è forse il “romanzo più romanzo” scritto dall'autore. Il lavoro successivo, *L'affaire Moro*, comporta, invece, il ritorno alla forma che a noi interessa, il romanzo-richiama, e, quindi, rappresenta un passo indietro verso la realtà. D'ora in poi, le prove di pura immaginazione saranno poche e marginali, come se non si potesse più scrivere senza confrontarsi con la materialità del mondo. Onofri si è giustamente chiesto il perché di tutto questo e così si risponde:

Certo è che, in quel 1977, molti eventi costringono lo scrittore ad abbandonare, sul terreno dell'utopia, quella miracolosa condizione di accettazione della vita, nella sua pienezza e semplicità, a cui Candido sembrava disporlo: le dimissioni, a inizio di anno, da consigliere comunale, che aprono una nuova e durissima fase di scontro

---

<sup>516</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, pp. 269-270.

<sup>517</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 197.

<sup>518</sup> «Soltanto a Parigi, per esempio, camminavano tenendosi per mano; soltanto a Parigi il loro passo assumeva una goduta lentezza. Vi si sentivano insomma sciolti e liberi. Ed era sì un fatto mentale, un fatto letterario: ma qualcosa c'era negli spazi, nei ritmi dell'architettura e della vita che vi si muoveva, che consentiva all'idea, e magari al luogo comune, che della città si aveva prima di conoscerla. Era una grande città piena di miti letterari, libertari e afrodisiaci che sconfinano l'uno nell'altro e si fondono: così come in un nudo di Courbet si sente l'interludio tra un amplesso e l'altro, la Comune e la conversazione con Baudelaire». L. Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Einaudi, 1977, Torino, pp. 121-122.

<sup>519</sup> Ivi, p. 124.

<sup>520</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, Milano, p. 199: «è la crisi della razionalità per Sciascia, in Sciascia. Perciò, interpretiamo il periodo che va da *Il contesto* a *Candido* come sforzo verso la conquista di una nuova razionalità».

politico con il Pci; la polemica, che lo vede protagonista, sulla diserzione dei giudici popolari al processo contro le Brigate rosse. Ancora pochi mesi e saremo al 16 marzo 1978: il giorno del rapimento di Aldo Moro.

Non abbiamo dubbi che Sciascia abbia trovato in *Candido* il proprio nucleo poetico più intimo; di esso infatti resta traccia in ogni altra opera dello scrittore e, in particolar modo, nelle figure di Ettore Majorana e Aldo Moro. Ma nel complesso, la vicenda di Candido Munafò resta confinata in una parentesi quasi marginale e dimenticata, poiché il peso tragico della realtà ha infranto il sogno a cui tanto difficilmente l'autore sembrava essere giunto. Così recita la nota al termine del romanzo, prefigurando quel che verrà dopo:

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 o seicento altri libri. Credo di no, purtroppo: ché ci saremmo annoiati di meno, su tanta letteratura. Comunque, che questo mio racconto sia il primo o il seicentesimo, di quella formula ho tentato di servirmi. Ma mi pare di non avercela fatta, e che questo libro somigli agli altri miei. Quella velocità e leggerezza non è più possibile ritrovarle: neppure da me, che credo di non avere mai annoiato il lettore. Se non il risultato, valga dunque l'intenzione: ho cercato di essere veloce, di essere leggero. Ma greve è il nostro tempo, assai greve.<sup>521</sup>

## 4.2 Invito all'opera

*L'affaire Moro* viene pubblicato nel 1978 contemporaneamente in Italia (Sellerio) e in Francia (Grasset). A pochi mesi dalla morte del presidente della Democrazia Cristiana, Sciascia inizia a lavorare a un libro basato sulle lettere di Moro dalla «prigione del popolo»:

Ogni anno, qui in campagna, scrivere un libro – un piccolo libro – è per me riposo e divertimento: quale ne sia l'oggetto, la materia. Il riposo e il divertimento della scrittura, *il piacere di fare un testo* [...]. Ma questo su Moro mi ha dato un'inquietudine che sconfinava nell'ossessione. E ne esco stanco: però con l'impaziente voglia di mettermi ad altra scrittura, ad altro testo.<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> L. Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Einaudi, 1977, Torino, p. 139.

<sup>522</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, pp. 228-229.

Questa confessione dell'autore sembra in parte mitigare l'ipotesi avanzata da Joseph Francese, secondo il quale la pubblicazione dell'*Affaire* potrebbe essere letta come la risposta di Sciascia all'interno del dibattito sulla morte di Moro e sulla «funzione sociale degli intellettuali»<sup>523</sup> che il rapimento aveva suscitato. Il dibattito c'era sicuramente. Ricordiamo come il direttore del quotidiano comunista «Paese sera», Aniello Coppola, avesse fortemente criticato il silenzio di Sciascia sulla questione<sup>524</sup>; e c'è tuttora, se Bruno Pischetta considera il tema del «nicodemismo»<sup>525</sup> uno degli aspetti più importanti del testo. Ma ciò che a noi interessa sono «l'inquietudine» e «l'ossessione» che hanno colto Sciascia durante la stesura. Il passo continua così:

Comunque: nell'insonnia, con frammentaria e incandescente perspicuità, mi pareva di essere arrivato a una risposta sulla letteratura, su che cosa è la letteratura. Ma ora, qui, non so ripeterla. [...] E allora: che cos'è la letteratura? Forse un sistema di «oggetti eterni» (e uso con impazienza questa espressione del professor Whitehead) che variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono, si eclissano, tornano a splendere e ad eclissarsi – e così via – alla luce della verità. Come dire: un sistema solare.<sup>526</sup>

La riscrittura degli ultimi giorni di vita di Aldo Moro procede di pari passo con il progressivo avvicinamento di Sciascia, confuso e ossessivo, all'essenza della letteratura. Ciò non solo conferma che l'*Affaire* è «un libro molto sciasciano, quasi naturale punto d'approdo del percorso dello scrittore»<sup>527</sup>, ma evidenzia, soprattutto, la sua natura letteraria. Tale dialettica tra la realtà della morte di Moro e la finzione del romanzo costituisce l'aspetto più ostico del testo: la dibattuta ricezione dell'opera è sintomo di un grande problema di comprensione della forma.

Il libro era certamente molto atteso se già prima dell'uscita Eugenio Scalfari il 17 settembre 1978 pubblicava su «la Repubblica» un articolo di fondo dedicato al testo<sup>528</sup>.

---

<sup>523</sup> J. Francese, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, 2012, Firenze, p. 99.

<sup>524</sup> La dinamica è stata ben ricostruita in J. Francese, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, 2012, Firenze, pp. 96-99.

<sup>525</sup> *L'Affaire Moro ri-visitato: le verità tra filologia e ideologia*, Bruno Pischetta, Massimo Bordin, Miguel Gotor, Guido Vitiello, 21 ottobre 2013, Radio Radicale.

<sup>526</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, pp. 222-231.

<sup>527</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 277. Aggiungiamo che anche Marco Belpoliti condivide la stessa idea e afferma che è «l'opera che contiene l'idea di letteratura di Leonardo Sciascia». M. Belpoliti, *L'Affaire Moro: anatomia di un testo*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 19.

<sup>528</sup> E. Scalfari, *Adesso Sciascia conosce la verità*, «la Repubblica», 17 settembre 1978, pp. 1-2.

Basandosi sulle interviste rilasciate da Sciascia a l'«Espresso» e «Panorama», si rivolgeva così all'autore: «che temerario atto d'orgoglio pretendere di scrivere un'opera di verità disprezzando non soltanto il comune buonsenso<sup>529</sup>, ma i dati di fatto»<sup>530</sup>. Scalfari rappresenta il prototipo di lettore che legge nell'*Affaire* un libro politico, contro le Brigate rosse certamente, ma soprattutto contro la Democrazia Cristiana e, di conseguenza, contro lo Stato. Un paragrafo di *Nero su Nero* è dedicato interamente alla risposta data a Scalfari, della quale, sebbene estremamente interessante, riportiamo solamente il finale: «mi viene il sospetto che voglia dire che quello che io ho scritto sul caso Moro va lasciato cuocere nel brodo del “mistero dell'arte”, e che nulla ha a che fare con la realtà. Pericolosissimo canone, direi. Perché il vero mistero non è quello dell'arte: è quello del come e del perché Moro è morto»<sup>531</sup>. Onofri ricostruisce molto bene la questione sollevata da Sciascia: «La strategia di Scalfari, per Sciascia, è chiara: delegittimare, quanto a verità, ciò che lo scrittore ha sostenuto, ascrivendolo a immaginazione di letterato, a fantasia di letteratura. Come se letteratura e realtà, letteratura e verità, rispondessero a due diversi ordini gnoseologici»<sup>532</sup>. Insomma, anche il caso Moro sarebbe «solo letteratura». Persio Tincani condivide la riflessione di Onofri<sup>533</sup> e aggiunge un'ipotesi piuttosto acuta che recupera ancora una volta il problema del rapporto tra realtà e finzione:

Il mio sospetto, è che l'*Affaire* offre la possibilità di fare ciò che con *Il contesto* non era possibile: cercare di screditare su basi oggettive la visione di Sciascia del potere e della politica. [...] Nel caso dell'*Affaire*, tutto parte invece da dati oggettivi, che vengono letti secondo una narrazione che è quella caratteristica, nota, dell'autore: la sua visione politica, in breve. Confutando la tecnica di ricostruzione storica o il rigore filologico (si ripensi a 'famiglia', che per la narrazione 'ufficiale' è la famiglia

---

<sup>529</sup> Questo termine è interessante, poiché entra in relazione con altre sezioni dell'opera sciasciana che abbiamo esplorato; il buonsenso non riguarda solamente la follia di Majorana di cui ha parlato Fermi, ma anche il colloquio tra il pittore e Scalambri in *Todo modo*: «"Lo vedi dove si arriva, quando si lascia la strada del buon senso?" disse trionfalmente Scalambri. "Si arriva che tu, io, il commissario diventiamo sospettabili quanto costoro, e anche di più: e senza che ci si possa attribuire una ragione, un movente..."» (L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, 1974, Torino, pp. 122-123). Scalfari con la sua accusa sembra involontariamente confermare quanto è già stato detto: che Sciascia solleva dubbi anche quando non sarebbe economico sollevarli.

<sup>530</sup> Ivi, p. 2.

<sup>531</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, pp. 224-225.

<sup>532</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 294.

<sup>533</sup> P. Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», p. 28: «tutti gli riconoscono l'alto valore letterario, ma si badi che questo che pare un apprezzamento è in realtà il massimo della svalutazione del suo contenuto: una bella, anche bellissima, opera d'arte e niente più (come se l'arte non dovesse far altro che intrattenere e uscisse dal seminato quando veicola messaggi politici, ma lasciamo perdere)».

Moro, per Sciascia è la Democrazia Cristiana) si cerca di ottenere, retoricamente, l'effetto di aver confutato su basi oggettive la visione del potere di Sciascia [...]»<sup>534</sup>

Il cuore della polemica non riguarda la posizione di Sciascia rispetto alla prigionia di Moro; è una questione più profonda relativa alla forma del testo. Sebbene anche le opere precedenti abbiano subito lo stesso trattamento, nell'*Affaire* c'è una grande differenza: Sciascia non sta ricostruendo una vicenda storica lontana nel tempo, scrive (quasi) a caldo, a pochi mesi da uno dei traumi più importanti della Prima Repubblica. La ferita è ancora aperta e in molti si sentono attaccati o vogliono attaccare Sciascia. L'attualità dell'*Affaire* determina quindi una ricezione politica del testo. Siamo in parte d'accordo con quel che dice Joseph Farrell, ovvero che essendo «un libro sulle responsabilità dello Stato e sui diritti di un individuo alla pietà, non può non essere letto in chiave politica»<sup>535</sup>; infatti, nel testo è recuperabile un'evidente «tesi politica» ben riassunta da Belpoliti: «Moro poteva essere salvato»<sup>536</sup>. Ma siamo ancora più consapevoli del fatto che l'*Affaire* è un'opera letteraria e una sua lettura politica rischia di creare grossi fraintendimenti. Bruno Pischetta, a esempio, poggia gran parte della propria analisi sul presupposto che la componente letteraria del testo sia funzionale al consolidamento dell'autorità dello scrittore, al fine di avvalorare «errori e i travisamenti tendenziosi»<sup>537</sup>:

Assiduo e coerente è insomma lo sforzo del siciliano per conferire dignità espressiva al pamphlet; tuttavia ciò non può oscurare in alcun modo il progetto risolutamente ideologico e pragmatico che ne guida la composizione: così come Zola con il suo *J'accuse*, anche Sciascia si ripromette di incidere nella coscienza civica dei connazionali<sup>538</sup>.

---

<sup>534</sup> Ibidem.

<sup>535</sup> J. Farrell, *La pietà, la carità e il sequestro Moro*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 63.

<sup>536</sup> «Moro poteva essere salvato, era quello che lui stesso chiedeva con le lettere; si è disconosciuta questa volontà di Moro, lo si è isolato, in nome della ragion di Stato, lo si è lasciato uccidere. Responsabili della morte di Moro sono le Brigate Rosse. Sono loro che l'hanno ucciso materialmente e per questo vanno punite, ma non meno colpevoli sono quelli che hanno lasciato cadere il tenue filo della trattativa, per mille ragioni: calcolo politico, odio verso Moro, falso senso dello Stato, inettitudine ecc. la tesi "politica" del libro è tutta qui». M. Belpoliti, *L'affaire Moro: anatomia di un testo*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 26.

<sup>537</sup> B. Pischetta, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino, p. 109.

<sup>538</sup> Ivi, p. 108.



A suo parere, Sciascia sostanzia il fondo ideologico e polemico del *pamphlet* con gli «attributi di prestigio più tipici della letteratura e delle sue istanze espressive»<sup>539</sup>: l'*elocutio*, la *dispositio* e l'*inventio*. Certamente, l'analisi di Pischedda è molto interessante, ma ci sembra che la sua tesi argomentata debba essere rovesciata. Sciascia è convinto di quanto afferma, ma il senso del testo sta nella sua componente letteraria e non in quella investigativa o politica. Insomma, non condividiamo l'idea che Sciascia sfrutti la letteratura per consolidare una visione politica del caso Moro e nemmeno che la forma letteraria della narrazione escluda l'impatto del testo sulla realtà, almeno del lettore. L'*Affaire* è un'opera letteraria e come tale deve essere letta: «l'*Affaire Moro* è letteratura e spero che sia buona letteratura, di quella che fa sentire la verità»<sup>540</sup>.

Questo antefatto è importante per il nostro elaborato, dal momento che tale lettura riduzionistica si accompagna a una precisa etichetta di genere. Il caso Moro di Leonardo Sciascia sarebbe per i più un *pamphlet*, come lo stesso autore dichiara in *Nero su Nero*. Tuttavia, se l'*Affaire* fosse effettivamente tale, allora sarebbe «pieno di affermazioni non vere e di ricostruzioni capziose, [sarebbe] quindi sbagliato come pamphlet»<sup>541</sup>. Franco Manai ha riassunto i termini della questione, criticando fortemente la tesi di Pischedda:

Curiosamente, sembra che Pischedda [...] si rifiuti ostinatamente di vedere quel che sembrerebbe dover essere di assoluta, immediata evidenza. *L'affaire Moro* è innanzitutto un'opera letteraria e come tale va letta, interpretata e, se ci si vuole cimentare, giudicata. Non è una raccolta documentaria, anche se si avvale di documenti autentici; non è un programma di azione politica e ideologica, anche se di ideologia e politica trasuda; non è un resoconto fedele dei fatti, anche se a fatti realmente accaduti fa riferimento. Vuole essere, e di fatto è, qualcosa di diverso. Può essere irritante, per il critico e il recensore, che essa non sia facilmente riconducibile a un genere letterario canonizzato e ben definito, ma questo è un problema del critico e del recensore, che non dovrebbe essere scaricato sull'opera e sull'autore.<sup>542</sup>

La forma adottata da Sciascia è frutto di ibridazione tra materiali documentari e finzione e si pone come qualcosa di eccentrico e difficilmente catalogabile. Il nostro scopo è quindi cercare di andare a fondo nel testo, partendo sempre dal presupposto che siamo di fronte a un'opera letteraria. Per far ciò dobbiamo superare lo scoglio del *pamphlet*, poiché siamo

---

<sup>539</sup> Ivi, p. 114.

<sup>540</sup> L. Sciascia, *La palma va a nord. Articoli e interventi 1977-1980*, V. Vecellio (a cura di), Gammalibri, 1982, Milano, p. 76.

<sup>541</sup> F. Manai, *Letteratura e interpretazione: Leonardo Sciascia e la tragedia di un politicante*, «Italianistica», Vol. 46, I, gennaio-aprile 2017, p. 37.

<sup>542</sup> Ibidem.

convinti che questo tipo di interpretazione formale porti sedimentata una precisa percezione del testo: l'idea che *l'Affaire Moro* sia uno scritto politico e quindi sia profondamente sbagliato nelle sue tesi.

Tullio De Mauro definisce così il termine nel *Grande dizionario italiano dell'uso*: «breve opuscolo di carattere polemico e satirico»<sup>543</sup>. È una definizione di massima molto generica nella quale evidentemente rientra anche il nostro testo; tuttavia, ne esprime solamente la postura militante e nient'altro. Inoltre, bisogna considerare che l'autorevolezza dell'interpretazione pamphlettistica è determinata anche dal titolo, poiché rimanda all'*Affaire Calas* di Voltaire e all'*Affaire Dreyfuss* di Zola<sup>544</sup>. In realtà, al di là delle somiglianze, «per come il libro è tramato, per come è giuocato il rapporto tra il mondo dei libri e il libro del mondo, non siamo poi così vicini ai due scrittori francesi, se non per una superficiale coincidenza di civile e politica militanza dalla parte della ragione e della giustizia»<sup>545</sup>. Ci sembra legittimo anche porre in dubbio lo stesso intento divulgativo che Pischedda ritrova nel testo e che il critico lega all'esempio dei maestri del secolo dei lumi; infatti, la sua stessa tesi (lo «sforzo del siciliano per conferire dignità espressiva al pamphlet»<sup>546</sup>) poggia sull'analisi di una serie di elementi formali e stilistici che presuppongono un lettore esperto, capace di decodificare un testo dotato di una fitta trama letteraria: prosa complessa e ricercata, citazioni iper-letterarie, retorica. Seguendo l'esempio di Onofri, pensiamo che tale vicinanza, per quanto innegabile, sia esclusivamente posturale. Ciò dipende anche dal fatto che la ricezione delle forme letterarie da parte di Sciascia non è mai passiva; al contrario, essa implica sempre un certo grado di rielaborazione personale, come accade con il romanzo giallo. Senza allontanarsi troppo da questa matrice pamphlettistica, Salvatore Ferlita, studiando il legame tra Sciascia e il rondista Cecchi, ha avanzato l'ipotesi che *l'Affaire* recuperasse il modello dell'elzeviro; tuttavia, anch'egli ha l'impressione che il testo ecceda ogni tentativo di definizione di genere. Perciò, arriva a considerare *l'Affaire* un elzeviro andato in

---

<sup>543</sup> T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, 1999, Torino, p. 769.

<sup>544</sup> B. Pischedda, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino, pp. 105-106: «Sin nel titolo, il trattatello rinvia a una nicchia ottocentesca e transalpina; e più di preciso alla vibrata lettera aperta che uno scrittore ideologo come Émile Zola indirizza il 13 gennaio 1898 al presidente della Repubblica francese Félix Faure, così da perorare la causa di un piccolo ufficiale ebreo imputato di alto tradimento».

<sup>545</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 277.

<sup>546</sup> B. Pischedda, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino, p. 108.

metastasi: «andando in metastasi, moltiplicandosi incontrollatamente, ha confuso i meccanismi difensivi del genere letterario»<sup>547</sup>.

Durante la lettura delle opere precedenti (*Morte dell'inquisitore* e *La scomparsa di Majorana*) abbiamo sviluppato e messo alla prova una categoria interpretativa capace di andare oltre a questo *impasse* su cui gran parte della critica sciasciana si arrovella. Proviamo quindi ad applicare la struttura del romanzo-inchiesta anche all'*Affaire*, al fine di proporre una lettura capace di valorizzare il testo senza ridurlo a un libro con tesi.

### 4.3 Continuità

*Presupposti.* L'*Affaire* condivide con gli scritti precedenti la stessa visione del mondo e della letteratura. Da un lato, abbiamo una realtà sempre più discorsiva ed evanescente, che retrocede in una dimensione difficilmente raggiungibile al di sotto di una costante narrazione che tende a oggettificarsi; dall'altro, c'è l'idea che la letteratura sia «la più assoluta forma che la verità possa assumere»<sup>548</sup>. Quest'ultima convinzione è frutto di una progressiva riflessione che abbiamo visto maturare dalle *Parrocchie di Regalpetra* a *Candido* e che, durante la stesura dell'*Affaire*, emerge in maniera nitida all'interno degli scritti coevi presenti in *Nero su Nero*:

Nel Vangelo di Giovanni, quando Gesù dice di essere venuto al mondo per render testimonianza alla verità, Pilato domanda: «Che cosa è la verità?». È l'eterna domanda che può trovare risposta soltanto nella verità, non in una spiegazione o definizione della verità. La verità è. «Io sono colui che sono». E così la verità è colei che è. Il potere ne vuole spiegazione allo stesso modo che della menzogna in cui si iscrive può darne. Pilato domanda. Gesù non risponde. [...] Giovanni, il più letterato degli evangelisti, forse sapeva che quel particolare sarebbe valso a dar verità a tutto l'insieme. E in conclusione: alla domanda di Pilato – «Che cosa è la verità?» – si sarebbe tentati di rispondere che è la letteratura.<sup>549</sup>

---

<sup>547</sup> S. Ferlita, *Sciascia, Cecchi e lo strano caso di un elzeviro andato a male*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, p. 105

<sup>548</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, p. 236

<sup>549</sup> Ivi, p. 216.

Commentando un intelligente nota di Zucconi<sup>550</sup>, in particolare la scelta del termine «immaginare», Tincani, nella propria analisi dell'*Affaire Moro*, prova a mostrare il funzionamento di questa verità: «immaginare la verità non è inventarla, questo è ovvio, ma nemmeno è descriverla. Piuttosto, è descrivere il modo in cui pensiamo la realtà sia; cioè equivale sostanzialmente a descrivere il nostro pensiero, che in questo caso è una visione politica»<sup>551</sup>.

Questo primato della letteratura dipende anche da un presupposto teorico e formale che abbiamo osservato nella premessa dell'elaborato e che in Sciascia sembra emergere nitidamente con il *Consiglio d'Egitto*. È l'idea che la letteratura possa riacquistare una propria dignità gnoseologica a partire dal fatto che la realtà stessa sta perdendo concretezza a causa del costante flusso di narrazioni e discorsi che la ricoprono. Le finzioni, insomma, hanno lo stesso peso dei dati di fatto, poiché è sempre più difficile distinguere tra le une e gli altri. In questo contesto, la letteratura, che da sempre fa della finzione il proprio strumento privilegiato, può riprendersi il diritto e il dovere di intervenire su una realtà ormai “fittizia”: il romanzo si pone come una finzione di segno opposto capace di problematizzare la nostra percezione del mondo. Perciò, è condivisibile la critica di Pischedda in cui accusa Sciascia di ribadire «la supremazia secolare della parola letteraria»<sup>552</sup>. Tuttavia, è preferibile porre la questione nei termini proposti da Alessio Piras: «più che di posizione di superiorità sarebbe opportuno parlare di punto di vista privilegiato che permette allo scrittore siciliano di guardare al caso Moro prescindendo, in parte, dal suo ruolo politico»<sup>553</sup>.

Questa percezione confusa di un mondo, in cui non sembra possibile distinguere tra ciò che è reale e ciò che non lo è, determina il metodo filologico di Sciascia. Come abbiamo osservato nei romanzi precedenti, infatti, la narrazione ha inizio dall'analisi dei

---

<sup>550</sup> «Sbaglierebbe chi, sulla scia di certi preannunci polemici o di talune dichiarazioni dell'autore, prendesse *L'Affaire Moro* di Sciascia come un libello “politico”, da cui scaturiscano qualche scandalosa ipotesi o nuove interpretazioni. Più che di scoprire la verità, dice Sciascia, si tratta di “immaginarla”; ma si tratta soprattutto di assumere il caso Moro come un caso-limite, da cui iniziare, o meglio continuare, l'inderogabile ricognizione intorno al Potere, e cioè all'uomo e alla società». F. Zucconi, *Tra inchiesta e diagnosi del discorso politico. Montaggio, interlettura e valore testimoniale de «L'affaire Moro» di Leonardo Sciascia*, XXXVII Congresso dell'Associazione Italiana di studi semiotici. Bologna, 23-25 Ottobre 2009, in EC, s.d, p. 6.

<sup>551</sup> P. Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», pp. 24-25.

<sup>552</sup> B. Pischedda, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino, p. 105.

<sup>553</sup> A. Piras, *Oltre la cronaca, «L'Affaire Moro» tra storia e letteratura*, «Todomodò», II, 2012, p. 227.

documenti, delle *carte* e degli *atti* provenienti dalla realtà. Lo stesso accade nell'*Affaire*, sebbene non siano le lettere del prigioniero a essere il solo oggetto d'analisi, ma l'intera narrazione su cui si basa la loro interpretazione:

Le Brigate rosse lo avevano distrutto: al posto del «grande statista» c'era un uomo che forse subiva sevizie fisiche, forse veniva drogato e sicuramente aveva l'incubo di una costante minaccia di morte in cui smarriva quel «senso dello Stato» che altamente aveva dimostrato di avere in più che trent'anni di attività politica.<sup>554</sup>

L'Aldo Moro presidente della Democrazia Cristiana non c'è più, al suo posto c'è un altro uomo, disperato o forse drogato, che non sa quel che dice. Al profilo emerso dalle lettere di Moro si sostituisce l'immagine del «grande statista»<sup>555</sup>, quale si dice fosse stato. Prima di essere il titolo del romanzo, quindi, *l'affaire* è la narrazione ufficiale attorno alla scomparsa di Moro, sulla quale Sciascia ha poi cercato di lavorare. Al centro del racconto non c'è solo il prigioniero, ma il personaggio nato dalle *carte* che per cinquantacinque giorni ha vissuto sulle pagine dei giornali di tutta Italia. Questa è la constatazione che dà vita al romanzo e che Sciascia esprime attraverso il racconto di Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*:

Questo racconto, questo apologo [*Pierre Menard, autore del Chisciotte*], mi si è riaperto nella memoria appena ho finito di dare un sommario ordine alle cronache e ai documenti dell'*affaire* Moro. Si adeguava all'invincibile impressione che l'*affaire* Moro fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che vivesse ormai in una sua intoccabile perfezione. Intoccabile se non al modo di Pierre Menard: mutando tutto senza mutare nulla.<sup>556</sup>

Sono molto interessanti alcuni termini che Sciascia utilizza. L'analogia sorge durante il momento di sistemazione del caos delle «cronache» e «documenti» inerenti al caso, che noi potremmo chiamare *atti* e *carte*; c'è poi la formula «intoccabile perfezione», la quale non sembra rimandare tanto a un giudizio di valore estetico, quanto all'inalterabile oggettività della storia come è stata raccontata. Al centro del passo, tuttavia, sta certamente il concetto di «opera letteraria». A che cosa si sta riferendo Sciascia?

---

<sup>554</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 33.

<sup>555</sup> «Uno di questi piccoli avvenimenti è nell'*affaire* Moro l'espressione “il grande statista” che a un certo punto sostituisce il nome Moro o espressioni come “il presidente della Democrazia Cristiana”, “il leader”, “il grande leader”, “il leader prestigioso” [...]». Ivi, p. 32.

<sup>556</sup> Ivi, pp. 26-27.

In molti, tra cui lo stesso autore, hanno sottolineato la vicinanza del testo agli esiti più nefasti profetizzati dai romanzi precedenti come *Il contesto* e *Todo modo*<sup>557</sup>. Così nella propria recensione Carlo Alberto Madrignani parla del rapporto tra i tre testi: «ritorna insomma la tematica di Sciascia, il quale potrebbe atteggiarsi a profeta, se mai lo volesse, richiamando non poche pagine di *Todo Modo* o del *Contesto*, in cui la logica del gioco politico veniva presentata con un realismo dimostratosi poi fin troppo reale»<sup>558</sup>. Tra le pagine del romanzo c'è una specifica allusione a tale capacità profetica, nella quale è possibile rintracciare una nota inquieta della voce narrante:

Lasciata, insomma, alla letteratura la verità, la verità – quando dura e tragica apparve nello spazio quotidiano e non fu più possibile ignorarla o travisarla – sembrò generata dalla letteratura. Dagli uomini politici del potere, o al potere vicini, gli uomini di lettere (preferibile «uomini di lettere» - di Voltaire e del suo tempo – a «intellettuali», termine di generica e imprecisa massificazione) ne furono accusati: con una certa buonafede, con una certa innocenza, considerando che gli stessi uomini di lettere avrebbero ad un certo punto avuto l'allucinazione di aver generato quella realtà.<sup>559</sup>

La letteratura, però, è anche quanto abbiamo già accennato e in parte Sciascia ha già espresso; è l'insieme di quei discorsi che si fanno sulla realtà e che lentamente la stanno sostituendo, trasformandola in finzione<sup>560</sup>. Seguendo questo sviluppo, potremmo parlare di inverosimiglianza del reale:

Lo sgomento che quel rapimento causò è dovuto soprattutto al fatto che si trattava di una cosa inverosimile. È inverosimile che le Br siano riuscite a compiere l'agguato e la strage di via Fani, è inverosimile che siano riuscite a tenere Moro prigioniero

---

<sup>557</sup> Ivi, p. 29: «Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura. Ho ricordato Pasolini. Posso anche – non rallegrandomene ma nemmeno rinnegandoli – ricordare due miei racconti, almeno due: *Il contesto* e *Todo modo*».

<sup>558</sup> C. A. Madrignani, *Recensione a Leonardo Sciascia, L'Affaire Moro*, «Belfagor», 34.2, 1979, p. 237

<sup>559</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 30.

<sup>560</sup> Anche Joseph Francese sembra legittimare l'operazione finzionale di Sciascia sulla base di una finzione che precede il testo e che ha avvolto realmente la figura di Moro: «Sciascia sostiene che il vero Moro venne trasformato in finzione letteraria nel momento stesso in cui la Dc e la stampa lo rappresentarono come un “grande statista”. [...] Questa confusione era intenzionale: quelli che erano alle vette dello Stato credevano necessario screditare Moro, una volta rapito, per prevenire un suo ritorno alla politica, in caso fosse stato rilasciato, convincendo il pubblico a priori che uno statista estremamente lucido era stato psicologicamente distrutto dai suoi carcerieri. La prima finzione della mistificazione di Moro giustifica la conseguente framing barthiana, ovvero ‘inquadratura’, da parte di Sciascia. Una volta impostata intorno al Moro ‘storico’ o ‘reale’ questa ‘finzione’, o falsa rappresentazione, di Moro come «grande statista», ciò che rimane sono le narrative che interpretano l'esperienza di Moro, narrative che, a loro volta sono soggette all'interpretazione. L'investigazione della verità storica, ciò che può essere corroborato, è messo da parte in favore della ricerca di una verità morale che parla “eloquentemente e memorabilmente ai nostri cuori e alla nostra condizione di umani”, cioè ai sentimenti». J. Francese, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, 2012, Firenze, pp. 104-105.

per tutto quel tempo, con tutte le forze di polizia impegnate a cercarlo. È inverosimile che Romano Prodi ed altri abbiano fatto una seduta spiritica per invocare il fantasma di Giorgio La Pira – con questa trovata siamo nel pieno della letteratura tardo-ottocentesca – e farsi dire dove fosse tenuto prigioniero Moro. Lo spirito di La Pira dice «Gradoli», e da lì entriamo ancora più in profondità nell'inverosimiglianza: i carabinieri dichiarano di aver cercato prima via Gradoli «sull'elenco del telefono» (sic) di Roma, senza trovarla (come sappiamo, c'è eccome: ma anche ammettendo la buona fede, per trovare una via si usa uno stradario, non un elenco del telefono); poi le forze di polizia accorrono in massa a Gradoli, un paesino in provincia di Viterbo, e perquisiscono a tappeto ogni casa, ogni cantina, ogni capanno, frugano con i sommozzatori nel lago di Bolsena. [...] Ma ancora più inverosimile è che gli investigatori non abbiano mai sentito nominare via Gradoli. [...] Infine – e questa è proprio grossa – proprio in via Gradoli c'era un ufficio dei servizi segreti italiani, che controllavano da anni la zona. Insomma, dall'inverosimile del fantasma di La Pira si passa all'inverosimile dei carabinieri che cercano la via nell'elenco del telefono (accettabile solo se quei carabinieri vivono nelle barzellette), e si arriva al sospetto che è in pratica una certezza: non potevano non sapere di via Gradoli.<sup>561</sup>

Quest'impressione farsesca è la stessa che Sciascia prova durante lo studio e la scrittura della *Relazione di Minoranza presentata dal deputato Leonardo Sciascia* allegata al romanzo. In essa l'autore, in veste di membro della *Commissione di inchiesta parlamentare* sulla vicenda Moro, tenta di rispondere a una serie di questioni gravi e varie riguardanti le responsabilità della polizia, della scorta e dei principali partiti al potere. Sono molti i casi in cui Sciascia sottolinea, con la solita ironia, quanto la vicenda sia inverosimile. Ciò vale soprattutto per la seduta spiritica di Romano Prodi:

Tutto quel che intercorre dal 18 marzo al 18 aprile intorno al covo di via Gradoli attinge all'inverosimile, all'incredibile: spiriti (che in una lettera inviata dall'onorevole Tina Anselmi alla Commissione appaiono meglio informati di quanto poi riferito dai partecipanti della seduta), provvidenziale dispersione d'acqua (ma la Provvidenza aiutata, per distrazione o per volontà, da mano umana), assenza della più elementare professionalità, della più elementare coordinazione, della più elementare intelligenza.<sup>562</sup>

L'*affaire* Moro è così inverosimile da non poter essere vero; la vicenda dei cinquantacinque giorni di prigionia dell'onorevole Aldo Moro è talmente incredibile da essere più simile alla letteratura che alla realtà. In essa c'è una dose tale di finzione che solo la letteratura sembra in grado di riconoscere e smascherare.

---

<sup>561</sup> P. Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», pp. 19-20.

<sup>562</sup> L. Sciascia, *Relazione di Minoranza presentata dal deputato Leonardo Sciascia*, in *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 179-181.

Il contesto mediatico in cui i fatti si svolgono rende la narrazione qualcosa di tragicomico, ai limiti del grottesco. Nelle dichiarazioni dei vecchi «amici» di Moro, nei comunicati delle Brigate rosse, nei titoli sui giornali, la cronaca si trasforma in farsa:

La congiura dello stravolgimento, il «melodramma di amore allo stato», il grande bagno di statolatria in cui il Paese viene immerso per settimane e settimane, si trasforma poi, man mano che le sue conseguenze si fanno più vicine, in farsa indecorosa, e raggiunge infine dimensioni deliranti e fantastiche, che Sciascia sintetizza nella bella scena del gerundio, quando nel comunicato delle Brigate Rosse del 5 maggio si dice «concludiamo quindi la battaglia iniziata il 16 marzo, eseguendo la sentenza a cui Aldo Moro è stato condannato».<sup>563</sup>

All'interno del passo è evidente questo processo di arretramento della realtà, di perdita di concretezza a scapito della parola, di trasformazione della tragedia dell'individuo e dello Stato in letteratura, ma di bassa lega:

«Eseguendo»: gerundio presente del verbo eseguire. Un presente *dilatabile*. E si preferisce dilatarlo verso il futuro, verso la speranza. «Tutta la nostra attenzione» dichiara il direttore del giornale democristiano «Il popolo» «è concentrata sul gerundio». C'è da dubitare che una concentrazione sul gerundio sia mai valsa e possa mai valere a salvare una vita: ma ormai siamo nel surreale. Pieno di speranza, il gerundio sale come un palloncino a idrogeno: fluttua tra le direzioni dei partiti, le redazioni dei giornali, la radio, la televisione, i discorsi della gente. Non il gerundio presente del verbo eseguire, ma la parola gerundio. Un buon terzo della popolazione italiana si chiede che cosa è questo gerundio cui ci si affida per salvare la vita di Moro. [...] La vita e la morte di Aldo Moro – la vita o la morte – perdono realtà: sono presenti soltanto nel gerundio, sono soltanto un gerundio presente.<sup>564</sup>

È importante ribadire questo presupposto, per cui la realtà si sta perdendo nella letteratura, poiché conferisce al romanzo-inchiesta la legittimità di affrontare con i propri strumenti finzionali questa complessità narrativa e la possibilità di recuperare la verità che ormai è andata perduta, quella di un uomo che muore.

*Inchiesta*. L'autore ripete il medesimo schema osservato nei testi precedenti. Anche nell'*Affaire*, infatti, Sciascia organizza i materiali documentari all'interno di un'inchiesta filologica. Questa struttura implica la separazione tra due piani narrativi: la ricerca di Sciascia e la vicenda di Moro. La distinzione tra le due linee temporali del racconto è sempre presente; tuttavia, essa si manifesta apertamente al termine del libro, luogo in cui

---

<sup>563</sup> F. Manai, *Letteratura e interpretazione: Leonardo Sciascia e la tragedia di un politicante*, «Italianistica», Vol. 46, I, gennaio-aprile 2017, p. 34.

<sup>564</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 124.



Sciascia ricostruisce la cronologia effettiva della vicenda. In tal modo, crea una contraddizione esplicita tra la fabula e l'intreccio. Inoltre, il procedimento ricorda molto la scelta di Elsa Morante ne *La Storia*, opera nella quale l'autrice intervalla ai capitoli narrativi brevi cronologie, neutre solo in apparenza. Anche Sciascia, infatti, mette in discussione l'oggettività essenziale di tale forma, aggiungendo la propria personale visione dei fatti:

28 [aprile] Andreotti in televisione: «quale sarebbe la reazione dei carabinieri, dei poliziotti, degli agenti di custodia se il governo, alle loro spalle e violando la legge, trattasse con chi ha fatto scempio della legge stessa? E cosa direbbero le vedove, gli orfani, le madri di coloro che sono caduti nell'adempimento del proprio dovere?». Evidentemente, nulla c'è da fare per Moro: come Cortes, toccando di madri, vedove e orfani, Andreotti ha bruciato i vascelli di una trattativa con le Brigate rosse che Craxi continua a dire possibile.<sup>565</sup>

Il modello poliziesco è esplicitato anche nei recuperi intertestuali: «*L'Affaire Moro* è infatti pregno di riferimenti a narrative poliziesche»<sup>566</sup>. Ci sono diverse citazioni, tra cui la solita al Dupin di Poe, ma è soprattutto il riferimento finale all'*Esame dell'opera di Herbert Quain* ad attirare l'attenzione:

«Ho già detto che si tratta di un romanzo poliziesco... A distanza di sette anni, mi è impossibile recuperare i dettagli dell'azione; ma eccone il piano generale, quale l'impovertiscono (quale lo purificano) le lacune della mia memoria. C'è un indecifrabile assassinio nelle pagine iniziali, una lenta discussione nelle intermedie, una soluzione nelle ultime. Poi, risolto ormai l'enigma, c'è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene questa frase: "Tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale". Questa frase lascia capire che la soluzione è sbagliata. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre *un'altra* soluzione, la vera»<sup>567</sup>.

La ripresa letterale del lungo passo proveniente dal racconto di Borges ribadisce la natura investigativa dell'*Affaire*; Sciascia, con le parole dell'argentino, afferma chiaramente che «si tratta di un romanzo poliziesco». Tuttavia, contestualmente allo scritto su Moro, tale ammissione è da applicare alla struttura narrativa e non all'opera in generale. Inoltre, è rilevante segnalare come l'idea di *giallo* contenuta nella citazione, per cui l'indagine non può avere una conclusione e deve restare sospesa, costringendo il lettore a tronare sui

---

<sup>565</sup> Ivi, p. 156.

<sup>566</sup> Ibidem.

<sup>567</sup> Ivi, pp. 146-147.

propri passi per trovare la vera soluzione, incroci la stessa prospettiva strutturale di Sciascia.

La continuità con le opere precedenti è riscontrabile anche nel metodo di indagine. Ambroise parla di «giallo filologico»<sup>568</sup>, esprimendo un concetto a noi già familiare grazie alle intuizioni di Renzo Negri e di Pier Giovanni Adamo. Altri critici, invece, hanno individuato nel testo il «paradigma indiziario»<sup>569</sup> di Carlo Ginzburg. Queste letture sono evidentemente a favore della nostra ipotesi; tuttavia, possiamo provare a definire meglio quest'idea attraverso le affermazioni di Squillacioti, il quale parla di una filologia poco o per nulla filologica:

*L'affaire Moro* e gli altri racconti-inchiesta degli anni Settanta, *La scomparsa di Majorana* (1975), *I pugnatori* (1976), *Dalla parte degli infedeli* (1979), sono analisi fondate su documenti che vengono letti con strumenti molto poco filologici. Sono inquisizioni alla maniera di Borges, in cui è la letteratura a fornire gli strumenti ermeneutici, con risultati che non vanno misurati esclusivamente in termini di “verità storica” [...].<sup>570</sup>

Il metodo di Sciascia è scientificamente poco rigoroso, poiché è la letteratura che gli fornisce gli strumenti per indagare le *carte* e la realtà. Durante l'interpretazione, egli si affida a un principio differente da quello filologico; Piras lo chiama «principio figurativo»<sup>571</sup>, poiché sfrutta le corrispondenze e le analogie figurali. Questa metodologia non è nuova: ha origine in *Morte dell'inquisitore* e si realizza compiutamente nella *Scomparsa di Majorana* con il concetto di «forza di scambio».

Osserviamo due esempi molto chiari di questo procedimento di analisi letteraria della realtà. Nel libro-intervista, *La palma va a nord*, Sciascia dichiara che delle lettere di Moro «bisogna innanzi tutto farne una lettura candida»; egli intende che «bisogna prima sgombrare la nostra mente dal pregiudizio [...] che Moro non era se stesso, che era diventato un altro Moro»<sup>572</sup>. Massimo Onofri collega questa dichiarazione alla precedente

---

<sup>568</sup> C. Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1992, VIII edizione, Milano, p. 235: «L'affaire non è meno romanzo giallo (un giallo “filologico” per raffinati) delle altre opere di Sciascia: le lettere della vittima, per chi sa leggerle, contengono la chiave del delitto».

<sup>569</sup> P. Squillacioti, *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, p. 84; J. Francese, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, Studi e Saggi, 2012, Firenze, p. 104.

<sup>570</sup> P. Squillacioti, “Gattopardismo” e caso Moro, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario “L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano” (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 122.

<sup>571</sup> A. Piras, *Oltre la cronaca, «l'Affaire Moro» tra storia e letteratura*, «Tododomodo», II, 2012, p. 220.

<sup>572</sup> L. Sciascia, *La palma va a nord. Articoli e interventi 1977-1980*, V. Vecellio (a cura di), Gammalibri,

opera dello scrittore, *Candido*, e ipotizza una «nuova attitudine gnoseologica ed etica», quella del «candore»<sup>573</sup>. Più interessante ancora è la presenza del cavalier Dupin:

Il cavaliere Charles Auguste Dupin, l'investigatore di Poe, poneva a precetto di ogni investigazione la capacità di identificarsi, di immedesimarsi. Precetto assolutamente valido, anche al di fuori di quel genere letterario denominato «poliziesco», nella pratica; ma altrettanto assolutamente ruscato da ogni polizia se non a livello, per così dire, medio (di massa: come già, più di un secolo addietro, diceva il cavaliere Dupin). Nell'*affaire Moro* si presentava la necessità di un duplice processo di immedesimazione: con le Brigate rosse (la cui sempre indenne sicurezza nel muoversi, nel condurre spericolatissime azioni anche per il solo gusto della beffa e del simbolo, si spiega anche col loro far calcolo di quella *invisibilità dell'evidenza* di cui Dupin discorre nel racconto *La lettera rubata*) e con Moro, prigioniero che mandava dalla prigione messaggi da decifrare secondo quel che «gli amici» conoscevano di lui – pensieri, comportamenti, abitudini e idiosincrasie – e secondo immedesimazione alle condizioni in cui si trovava. Il primo grado dell'immedesimazione non poteva dunque essere che questo: tentare di capire quel che tempestosamente poteva agitarsi in un uomo che, dopo circa due settimane di isolamento, stremato da interrogatori ed insonnie e tuttavia lucidissimo (e anche di quella lucidità in cui l'esaurirsi di energie ad un certo punto si rovescia), ha finalmente la possibilità di scrivere una lettera a colui che detiene gli uomini e i mezzi che potrebbero liberarlo da quella condizione. Ma una lettera cauta, reticente, sibillina; che dica quel che i carcerieri vogliono che dica e lasci intravedere qualcosa di quel che non gli permetterebbero di dire.<sup>574</sup>

Il riferimento a Poe non solo conferma la presenza di un'inchiesta poliziesca e traccia una continuità con le opere precedenti, ma rivela due metodologie investigative utilizzate da Sciascia: «*l'invisibilità dell'evidenza*» e l'immedesimazione, entrambe parzialmente sperimentate durante *La scomparsa di Majorana*. La nostra attenzione è rivolta a questo secondo principio, poiché produce una dinamica finzionale segnalata da Pischetta; attraverso la «sovrapposizione empatica» Sciascia si legittima a utilizzare le risorse letterarie dell'*inventio*, ovvero l'invenzione. Attraverso questo principio identificativo, come è accaduto per Majorana e fra Diego, egli entra nella testa dei propri personaggi e tenta di indovinarne i pensieri cifrati all'interno delle lettere. Benché il critico utilizzi quest'argomento per screditare l'autorevolezza delle argomentazioni sciasciane, tale osservazione evidenzia l'uso da parte dell'autore di prerogative letterarie per la propria ricostruzione.

---

1982, Milano, p. 61.

<sup>573</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 278.

<sup>574</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 44-45.

Il secondo piano narrativo riguarda la prigionia di Moro. Il racconto degli ultimi cinquantacinque giorni del Presidente della Dc, secondo Manai, riprendendo la famosa recensione di Italo Calvino<sup>575</sup>, assume la forma della tragedia:

*L'affaire Moro* si costruisce letterariamente come una tragedia e della tragedia presenta le caratteristiche più salienti. Da una situazione di massimo splendore (l'imminente inaugurazione di un governo nato dai suoi sforzi e dalla sua tenace azione), l'eroe subisce una canonica catastrofe, un completo rivolgimento delle sorti fino alla morte, attraverso una serie di peripezie costituite, oltre che dal rapimento, soprattutto dai suoi sforzi di uscire dall'*impasse*, e da quelli uguali e contrari dei suoi antichi sodali per lasciarcelo.<sup>576</sup>

Della stessa opinione è anche Piras: «quella di Sciascia, però, non è una semplice cronaca e la struttura d'intreccio secondo cui lo scrittore dispone i fatti è quella della tragedia. L'implicazione di questo procedimento è quella, immediata, di trasformare Aldo Moro in eroe tragico [...]»<sup>577</sup>. A validare l'ipotesi dei due studiosi non è solo l'effettiva struttura del testo, ma sono anche alcuni espliciti indizi lasciati da Sciascia:

Certo, ci sono nelle lettere che conosciamo [...] delle incoerenze, delle contraddizioni (e anche sviste ed errori); ma è del tutto normale che ci siano, se appena tentiamo di immaginare la condizione in cui è di colpo precipitato – dal vertice del potere alla più assoluta impotenza: come ne *La vida es sueño* di Calderon [...].<sup>578</sup>

In questo passo, non solo egli disegna la classica parabola discendente della tragedia, ma introduce un interessante riferimento alle peripezie del principe Sigismondo. La condizione dell'eroe immaginata da Calderon de la Barca rispecchia perfettamente quella dell'isolamento di Moro; inoltre, il drammaturgo spagnolo ripropone tra le pagine del romanzo il tema del sogno e con esso il rapporto tra la realtà e la finzione. La tragedia vissuta da Moro è proprio quella del rapporto tra la vita e la forma; per descriverla, Sciascia si affida alla letteratura, in particolar modo, al vettore preferenziale di Pirandello: «Moro comincia, pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma, poiché tragicamente è entrato nella vita. Da personaggio a “uomo solo”, da “uomo solo” a creatura: i passaggi

---

<sup>575</sup> I. Calvino, *Moro ovvero una tragedia del potere*, in Id., *Saggi, 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Mondadori, II, 1995, Milano, p. 2351: «il valore della riflessione di Sciascia sta nell'aver visto il rapimento di Moro come la tragedia di un uomo, ed un uomo rappresentativo di una storia e di un costume [...]».

<sup>576</sup> F. Manai, *Letteratura e interpretazione: Leonardo Sciascia e la tragedia di un politicante*, «Italianistica», Vol. 46, I, gennaio-aprile 2017, p. 32.

<sup>577</sup> A. Piras, *Oltre la cronaca, «l'Affaire Moro» tra storia e letteratura*, «Todomodo», II, 2012, p. 218.

<sup>578</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 128.

che Pirandello assegna all'unica possibile salvezza»<sup>579</sup>. È la stessa dinamica osservata nel personaggio di Majorana: Moro, protagonista del tragico dramma pirandelliano del mondo contemporaneo, in questa situazione estrema inizia a spogliarsi delle finzioni che avevano rivestito la sua immagine e, infine, sembra arrivare alla consapevolezza del proprio destino. Manai continua la propria analisi seguendo questa pista:

Il vero dramma del Moro di Sciascia è dato dal fatto che, attraverso appunto le peripezie tragiche, egli si trova costretto a vedersi allo specchio, e a riconoscere la propria stessa fisionomia in coloro che aveva sempre creduto suoi amici, più o meno vicini, più o meno politicamente consentanei, comunque tutti solidali, nell'assicurarsi reciproca protezione e copertura nell'esercizio del potere. [...] Il Moro prigioniero delle Brigate rosse vive come in un incubo assurdo. Benché in stato di cattività, può parlare, far gesti, indicare, insomma può, o meglio potrebbe, mantenere una qualche forma di comunicazione con gli altri, con il mondo che era il suo e dal quale a forza è stato staccato. Ma nessuno lo sente, nessuno lo vede. Ancora vivo è già dichiarato morto. [...] Contro l'erezione di questo mausoleo *corpore vivo*, Moro tenta disperatamente di combattere, e va ripetendo affannosamente: sono io, sono sempre io, possibile che non riusciate a sentirmi?<sup>580</sup>

Questo duplice itinerario di discesa agli inferi e di parallela presa di consapevolezza è leggibile nel susseguirsi delle lettere di Moro, le quali rappresentano tappe progressive di avvicinamento al nocciolo tragico della vicenda: attraverso la selezione e il loro montaggio, Sciascia disegna una precisa parabola esistenziale. Durante la lettura si ha la costante impressione di trovarsi davanti a un vero e proprio romanzo epistolare, come ben nota Tincani<sup>581</sup>. Eviteremo di affrontare l'intera ricostruzione della storia raccontata dalle parole di Moro e ci concentreremo solamente su alcune lettere riportate da Sciascia per garantire un esempio di tale narrazione.

La prima lettera è quella indirizzata a Francesco Cossiga. Il tono è risentito, ma resta traccia in tutto il testo dell'affetto verso l'amico e del senso di rispetto delle formalità istituzionali. Questo è il congedo: «che Iddio vi illumini per il meglio evitando che siate impantanati in un doloroso episodio, dal quale potrebbero dipendere molte cose. I più affettuosi saluti»<sup>582</sup>. L'ultima lettera indirizzata ai vecchi amici è quella ricevuta il 27

---

<sup>579</sup> Ivi, p. 76.

<sup>580</sup> F. Manai, *Letteratura e interpretazione: Leonardo Sciascia e la tragedia di un politicante*, «Italianistica», Vol. 46, I, gennaio-aprile 2017, pp. 32-33.

<sup>581</sup> P. Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», p. 21.

<sup>582</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 44.

aprile da un giornale romano; essa termina con una vera e propria invettiva, se non maledizione, contro i rappresentanti dello Stato:

Io non desidero intorno a me, lo ripeto, gli uomini del potere. Voglio vicino a me coloro che mi hanno amato davvero e continueranno ad amarmi e pregare per me. Se tutto questo è deciso, sia fatta la volontà di Dio. Ma nessun responsabile si nasconda dietro l'adempimento di un presunto dovere. Le cose saranno chiare, saranno chiare presto.<sup>583</sup>

Sciascia individua in queste poche righe il senso di tutta questa tragedia: la parola «potere». Con una strana esaltazione, l'autore si lascia andare a un lungo commento che sembra stesse aspettando da inizio libro:

E infine ecco, c'è la parola che per la prima volta scrive nella più atroce nudità; la parola che finalmente gli si è rivelata nel suo vero, profondo e putrido significato: la parola "potere". [...] Per il potere e del potere era vissuto fino alle nove del mattino di quel 16 marzo. Ha sperato di averne ancora: forse per tornare ad assumerlo pienamente, certamente per evitare di affrontare *quella* morte. Ma ora sa che l'hanno gli altri: ne riconosce negli altri il volto laido, stupido, feroce. Negli "amici", nei "fedelissimi delle ore liete": delle macabre, oscene, ore liete del potere.<sup>584</sup>

Moro «morto nel cuore degli amici» ha finalmente colto la propria posizione attuale e quella passata. Ora si trova vittima del potere e della sua metafisica mistificante che può con le parole decretare la follia e la morte di un uomo. Ma soprattutto ora capisce il senso di quell'«enigmatica correlazione» che lo ha portato a essere la vittima sacrificale dello Stato che ha servito. Ha capito le proprie responsabilità, riconoscendo il proprio vecchio volto in quello dei vecchi amici.

L'ultima lettera inserita nel romanzo non parla più ai colleghi o ai dignitari di Stato. È umanamente destinata alla moglie. Anche l'ultima invettiva contro i «democristiani» non fa altro che risaltare l'affetto profondo verso la consorte. Nelle parole di Moro, del grande statista, del politicante, non c'è traccia; c'è solo Aldo, il marito e il padre che pensa alla famiglia, l'uomo che si interroga ingenuamente sull'ingiustizia del mondo:

Il mio sangue ricadrà su di loro. Ma non è di questo che voglio parlare; ma di voi che amo e amerò per sempre, della gratitudine che vi debbo, della gioia indicibile che mi avete dato nella vita, del piccolo che amavo guardare e cercherò di guardare fino all'ultimo. Avessi almeno le vostre mani, le vostre foto, i vostri baci. I

---

<sup>583</sup> Ivi, p. 113.

<sup>584</sup> Ivi, pp. 115-116.

democristiani [...] mi tolgono anche questo. Che male può venire da tutto questo male? Ti abbraccio, ti stringo carissima Noretta e tu fai lo stesso con tutti e con il medesimo animo. Davvero Anna si è fatta vedere? Che Iddio la benedica. Vi abbraccio.<sup>585</sup>

La tragedia non è solo quella di Aldo, è anche quella del narratore. Giulio Ferroni, riprendendo il commento di Calvino<sup>586</sup>, sottolinea la parzialità dell'opera di Sciascia, dicendo che:

Quello che manca nel libro [...] è la società e lo sfondo della vita e delle sensazioni collettive che abbiamo vissuto in quei mesi e in quel terribile torno di anni. Il rapporto dell'*Affaire* con la scena pubblica, con il destino pubblico del paese, resta come assente dalla prospettiva dell'inchiesta di Sciascia: sembra che il suo discorso resti chiuso nello spazio della prigione di Moro, si accanisca sulla tragedia del potere [...], quasi proiettandola verso un passato "classico" in cui la storia sembra darsi tutta nei destini che gravano sugli individui, senza vedere la tragedia sociale e antropologica che essa trascina con sé e che, in definitiva rende impossibile la tragedia<sup>587</sup>.

Quel che Ferroni dice è condivisibile; è come se il narratore si trovasse all'interno della «prigione del popolo» in costante dialogo con un singolo individuo, Aldo Moro. Tuttavia, questa rimozione del contesto pubblico non è così semplice come appare. Infatti, Sciascia scrittore è prima di tutto un cittadino e, in tal senso, si pone come un soggetto rappresentativo di tutti quegli italiani che stanno assistendo al momento più drammatico della storia della Repubblica: il caso Moro e tutti gli anni di confusione politica e sociale che lo precedono<sup>588</sup>. La tragedia, perciò, non è solo quella del politico e dell'uomo Aldo

---

<sup>585</sup> Ivi, p. 145.

<sup>586</sup> «Il valore della riflessione di Sciascia sta nell'aver visto il rapimento di Moro come la tragedia di un uomo, ed un uomo rappresentativo di una storia e di un costume, ma qui sta anche il suo punto debole, perché in nessun momento questo dramma può essere considerato come un fatto isolato, senza un prima ed un poi». I. Calvino, *Moro ovvero una tragedia del potere*, in Id., *Saggi, 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Mondadori, II, 1995, Milano, p. 2351.

<sup>587</sup> G. Ferroni, *L'Affaire Moro: la letteratura e l'imprendibile verità*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 169.

<sup>588</sup> F. Manai, *Letteratura e interpretazione: Leonardo Sciascia e la tragedia di un politicante*, «Italianistica», Vol. 46, I, gennaio-aprile 2017, p. 38: «un partito di maggioranza che domina il Paese da trent'anni e che ha fatto della conservazione del potere la sua stessa ragion d'essere, al punto da scatenare la strategia della tensione. Una sinistra parlamentare che o ha già abbracciato la causa del governo a tutti i costi (Partito Socialista Italiano), o in questa direzione è avviata (PCI), con quindi in prospettiva un radicale indebolimento della dinamica politica del Paese e delle possibilità di resistenza nei confronti di un'oligarchia di governo che troppo abilmente sa combinare egemonia e dominio. Una sinistra extraparlamentare frantumata e confusa, spesso affetta da inconcludente massimalismo, e priva di prospettive di reale presa sulla vasta maggioranza del popolo italiano. Un pullulare di gruppi terroristici di varia provenienza e di misteriose intenzioni, inabili a costruire un serio pericolo per l'*establishment*, ma abbastanza sanguinosi e clamorosi da giustificare un'azione repressiva che minacciava di restringere

Moro, ma è anche quella degli italiani posti di fronte al dramma inavvicinabile del «Palazzo»:

Ma la verità del libro di Sciascia è un'altra. Come abbiamo cercato di dimostrare, a noi sembra che Sciascia abbia colto e rappresentato un insieme di stati d'animo e di tensioni politico-ideologiche che attorno al sequestro Moro si aggrovigliavano in maniera inestricabile. E non fu il solo Sciascia a sentirsene coinvolto ma, evidentemente un largo numero di italiani, che in questo libro trovarono formalizzato proprio quel groviglio del quale era difficile, se non impossibile, venire a capo. [...] Tra le parole d'ordine che largamente circolavano, due tornano alla mente, testimoni di punti di partenza diversi, ma di una simile drammatica difficoltà: «né con lo Stato, né contro lo Stato», «né con le Brigate Rosse, né contro le Brigate Rosse». Ma non erano, né l'una, né l'altra, parole d'ordine che fossero intellettualmente, politicamente, ideologicamente presentabili. Erano semplicemente le grida inarticolate di chi si trova in una situazione senza uscita. Una situazione propriamente tragica, se la tragedia è caratterizzata dall'aver al suo centro un dissidio insanabile, i cui due corni sono entrambi giusti e entrambi rovinosamente sbagliati.<sup>589</sup>

*L'affaire Moro* esclude solo apparentemente lo sfondo sul quale il caso si innesta, poiché questo permea ogni aspetto del romanzo, che, quindi, diventa uno strumento privilegiato per capire le dinamiche nascoste e soprattutto il clima umano e sociale che aleggiava nell'Italia del 1978.

*Personaggi.* La questione dei personaggi è centrale, poiché proprio sulla confusione tra le loro maschere la vicenda si sviluppa e con essa il suo senso. Il testo si concentra soprattutto su Aldo, ma ci sono comunque altri soggetti che orbitano attorno al protagonista. Tralasciando il fatto che anche alcuni autori citati sembrano vivere di vita propria all'interno del testo (il Pasolini dell'*incipit*), l'interesse di Sciascia è rivolto per lo più agli uomini di potere, con una sola eccezione: Eleonora Moro. La presenza della moglie è legata ovviamente alle lettere di Aldo e viene pertanto rappresentata come la persona più vicina a lui, la sua confidente. Tuttavia, a Sciascia interessa soprattutto il momento in cui la macchina della retorica, o meglio della finzione, prova a assorbire anche lei:

Una delle tante ondate di retorica raggiunge e coinvolge la signora Eleonora Moro. Le viene attribuita la frase – da eroica donna dell'antica Roma e a segno «che l'antiquo valore ne l'italici cor' non è ancor morto» – «Mio marito non deve essere barattato in nessun caso». La signora Moro declina un tanto onore, smentisce. [...]

---

drasticamente gli spazi del dibattito democratico».

<sup>589</sup> Ibidem.



Comunque: che muova da impeto retorico o da freddo e spietato calcolo, il tentativo di fare di lei una Volumnia – contro quel Coriolano che, chiedendo di essere riscattato, poteva diventare Moro – la signora Eleonora Moro prontamente lo respinge. Ma una frase così «bella», e soprattutto così utile, non bisognava farla dimenticare: e non potendo, per la decisa smentita, continuare ad attribuirgliela, si disse che la donna era ben degna di quella frase non detta, che ne era all'altezza, che quella frase era «sottintesa nella grande dignità civile del suo comportamento». Atroce mistificazione, tra le tante che si disegneranno sull'*affaire* e vi si compenetreranno a renderlo più atroce: e se ne ha come un riverbero di vergogna, continuando ad avere a che fare con la carta stampata.<sup>590</sup>

I riferimenti al dramma shakespeariano e al verso petrarchesco sono stratagemmi sciasciani, con i quali l'autore rafforza ulteriormente l'evidenza di questo tentativo di trasfigurare la signora Moro in un personaggio di quel «melodramma di amore allo Stato che sulla scena italiana grandiosamente si recitò dal 16 marzo al 9 maggio del 1978»<sup>591</sup>.

Negli ambienti del palazzo si crea una narrazione specifica dell'evento che fa di Moro il campione di quel senso dello Stato in nome del quale si è deciso di lasciarlo morire. L'*affaire* quindi si presenta come un'opera drammatica, una recita teatrale, nella quale chiunque salga sul palco diviene necessariamente un personaggio. Quest'impressione melodrammatica, che Sciascia conferma anche nella *Relazione di minoranza*, si accentua nel momento in cui gli «amici» di Moro ricoprono specifiche cariche istituzionali: il ministro degli interni Cossiga, il papa Paolo VI, il segretario nazionale della Dc Zaccagnini, e l'onorevole senatore Taviani. Tutti loro giocano il proprio ruolo nel «melodramma», ma nel testo di Sciascia subiscono un'ulteriore trasformazione, in alcuni casi incentivata da Moro stesso. Nelle parole dei brigatisti Cossiga diventa «il capo degli sbirri» e Sciascia non fa nulla affinché questo epiteto venga rimosso; Andreotti, diviene invece, un nuovo Cortes pronto a bruciare le sue stesse navi in cambio del potere. Più interessanti sono i ritratti del papa e di Taviani. La presenza di Paolo VI è volutamente contraddittoria, poiché lo si mostra atteggiarsi da martire, ma, allo stesso tempo, lo si dipinge attaccato alla Democrazia Cristiana più dei suoi stessi membri:

La Democrazia Cristiana è, dicono i giornali, «lacerata dal dubbio». [...] A lenire la lacerazione della Democrazia Cristiana, interviene Paolo VI: qualche ora prima che scada l'ultimatum delle Brigate rosse e con una lettera che la radio vaticana diffonde e i giornali riproducono in autografo l'indomani. Lettera che sembra di alto sentire cristiano: solo che vi si cela, nell'esortazione agli uomini delle Brigate a liberare

---

<sup>590</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 50-51.

<sup>591</sup> Ivi, p. 33.

Moro «semplicemente, senza condizioni», una specie di conferma – e sarebbe da dire *tout court* cresima – della Democrazia Cristiana in quella sua dichiarata «indefettibile fedeltà allo Stato». Nella «prigione del popolo», a Moro non sfugge quel che alla generalità degli italiani, commossi dall'inginocchiarsi del papa davanti ai brigatisti, non appare: che Paolo VI ha più «senso dello Stato» di quanto abbia dimostrato di averne il principe Poniatoski, ministro degli Interni dello Stato francese, che in tempi non lontani aveva dichiarato ammissibile il principio di trattare coi terroristi per evitare il sacrificio «della vita umana innocente». Vale a dire che la pensava esattamente come Moro: né si può dire che lo Stato francese non sia Stato; lo è con tutti i sacramenti, è il caso di dire. [...] E tenterà, Moro, di convincere il papa: «In concreto lo scambio giova (ed è un punto che umilmente mi permetto di sottoporre al S. Padre) non solo a chi è dall'altra parte, ma anche a chi rischia l'uccisione, alla parte non combattente, in sostanza all'uomo comune come me». E in una delle ultime lettere, meno umilmente, farà notare come nell'atteggiamento della Santa Sede nei riguardi del suo caso ci sia una modifica di precedenti posizioni e un rinnegamento di tutta una tradizione umanitaria. «È una cosa orribile, indegna della S. Sede... Non so se Poletti (il cardinale Poletti) può rettificare questa enormità in contraddizione con altri modi di comportarsi della S. Sede»: e certamente pensa all'offrirsi del papa, qualche mese prima, come ostaggio ai terroristi tedeschi che minacciavano la strage dei passeggeri di un aereo, a Mogadiscio. Offerta che allora apparve senza senso della realtà: ma veniva dall'unica realtà che un papa può ritrovare e celebrare, nell'assistere inerme e come sconfitto al ribollire della violenza.<sup>592</sup>

Le azioni del papa costituiscono a tutti gli effetti un atto del «melodramma». Egli recita la propria parte, sapendo bene cosa scegliere tra la vita di un uomo e la stabilità del proprio ruolo di potere.

A Taviani, invece, è dedicata una lettera. Il prigioniero si sente tradito dall'«amico», il quale aveva negato, senza alcun rimorso, che Moro avesse mai parlato della necessità da parte dello Stato di essere aperto agli scambi tra prigionieri per salvare una vita. È ovviamente un ulteriore tentativo di uccisione di Moro da parte della Dc, ma lui questa volta prova a difendersi; scrive una lunga lettera in cui ripercorre la carriera dell'onorevole Taviani, che nel comunicato delle Br, molto divertite, diventa «il teppista di Stato Emilio Taviani»<sup>593</sup>:

L'inopinata uscita del senatore Taviani, ancora in questo momento per me incomprensibile e comunque da me giudicata, nelle condizioni in cui mi trovo, irrispettosa e provocatoria, m'induce a valutare un momento questo personaggio di più che trentennale appartenenza alla DC. Nei miei rilievi non c'è niente di personale, ma sono sospinto dallo stato di necessità. Del che rilevo, espressione di

---

<sup>592</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>593</sup> Ivi, p. 76.

un malcostume democristiano che dovrebbe essere corretto tutto nell'avviato rinnovamento del partito, è la rigorosa catalogazione di corrente. Di questa appartenenza Taviani è stato una vivente dimostrazione con virate così brusche ed immotivate da lasciare stupefatti. Di matrice cattolica democratica Taviani è andato in giro per tutte le correnti, portandovi la sua indubbia efficienza, una grande larghezza di mezzi ed una certa spregiudicatezza. Uscito io dalle file dorotee dopo il '68, avendo avuto chiaro sentore che Taviani mi aspettasse a quel passo, per dar vita ad una formazione più robusta ed equilibrata, la quale, pur su posizioni diverse, potesse essere utile al migliore assetto della DC, attesi invano un appuntamento che mi era stato dato e poi altri ancora, finché constatai che l'assetto ricercato e conseguito era stato diverso ed opposto. Erano i tempi in cui Taviani parlava di un appoggio tutto a destra, di un'intesa con il Movimento Sociale come formula risolutiva della crisi italiana. E noi che, da anni, lo ascoltavamo proporre altre cose, lo guardavamo stupiti, anche perché il partito della DC da tempo aveva bloccato anche le più modeste forme d'intesa con quel partito. Ma, mosso poi da realismo politico, l'on. Taviani si convinse che la salvezza non poteva venire che da uno spostamento verso il partito comunista. Ma al tempo in cui avvenne l'ultima elezione del presidente della Repubblica, il terrore del valore contaminante dei voti comunisti sulla mia persona (estranea, come sempre, alle contese) indusse lui e qualche altro personaggio del mio partito ad una sorta di quotidiana lotta all'uomo, fastidiosa per l'aspetto personale che pareva avere, tale da far sospettare eventuali interferenze di ambienti americani, perfettamente inutile, perché non vi era nessun accanito aspirante alla successione in colui che si voleva combattere. Nella sua lunga carriera politica che poi ha abbandonato di colpo senza una plausibile spiegazione, salvo che non sia per riservarsi a più alte responsabilità, Taviani ha ricoperto, dopo anche un breve periodo di segreteria del Partito senza però successo, i più diversi ed importanti incarichi ministeriali.<sup>594</sup>

Leggendo questo passo, si ha l'impressione che un tale ritratto possa essere frutto dello stesso Sciascia; invece, le note caustiche, l'ironia, la *verve* polemica appartengono a Moro. Il dialogo prodotto dal narratore tra questi soggetti istituzionali e il prigioniero costituisce un cortocircuito tra la finzione del melodramma e la tragica concretezza dei giochi di potere. Queste figure, Taviani e il papa, ma anche Andreotti e Cossiga, sono personaggi del dramma reale dello Stato, ovvero, dell'*affaire* pubblico che precede lo scritto di Sciascia, il quale, riscrivendo, non può che rendere questi «uomini di potere» personaggi a tutti gli effetti. È anche attraverso di loro che il «melodramma» diventa romanzo:

Ne *L'affaire Moro* una realtà mentale, l'insidioso «disconoscimento» di Moro da parte dei suoi compagni della Dc, rispecchia il «falso riconoscimento» de *Il teatro della memoria* ed è contrastato dalla 'memoria artificiale' di Sciascia, una narrativa che trasforma l'Aldo Moro storico in un personaggio pirandelliano preso in un altro,

---

<sup>594</sup> Ivi, p. 73-75.

macabro, ‘teatro della memoria’, un raccapricciante “gioco delle parti” in cui le «dramatis personae», oltre alle Br e Moro, sono i dirigenti della Dc e del Pci.<sup>595</sup>

In questo ulteriore passaggio, da attori politici di un dramma che mescola grottesco e tragedia a personaggi del racconto, i ruoli di tutti coloro che sono coinvolti si confondono; Non siamo nemmeno certi che Moro sia a tutti gli effetti il protagonista, dal momento che potrebbe essere anche Sciascia, la cui voce tende anche a sovrapporsi ai pensieri del prigioniero. Tuttavia, in questo caos di maschere, rappresentazioni e finzione, a confondersi sono le figure degli antagonisti: i brigatisti e gli «amici» democristiani.

Secondo Pischedda «affinché vi sia racconto, se non addirittura romanzo, occorrono ingredienti plurimi e di efficacia canonica», primo fra tutti «un grande personaggio»<sup>596</sup>. Nell’*Affaire* questi è ovviamente Moro, del quale Sciascia riporta un dettagliato ritratto:

Moro non era stato, fino al 16 marzo, un «grande statista». Era stato, e continuò ad esserlo anche nella «prigione del popolo», un grande politicante: vigile, accorto, calcolatore; apparentemente duttile ma effettivamente irremovibile; paziente ma della pazienza che si accompagna alla tenacia; e con una visione delle forze, e cioè delle debolezze, che muovono la vita italiana, tra le più vaste e sicure che uomo politico abbia avuto. E proprio in ciò stava la sua peculiarità: nel conoscere le debolezze e nell’aver adottato una strategia che le alimentasse dando al tempo stesso, a chi quelle debolezze portava, l’illusione che si fossero mutate in forza. E in questa sua strategia convergevano due esperienze, ataviche e personali: il cattolicesimo italiano e quella versione, nella più cruda e feroce quotidianità, del cattolicesimo italiano che è la vita sociale (cioè asociale) del meridione d’Italia. Strategia negli effetti paragonabile a quella di Kutusof di fronte a Napoleone. E più volte mi è avvenuto, quando Moro era in fortuna, di paragonarlo a Kutusof così come Tolstoj lo descrive e muove in *Guerra e pace*. E si pensi al capitolo XV della prima parte: al principe Andrea che rivede Kutusof immutato nella «espressione di stanchezza della faccia e della figura»; [...] A vederlo sullo schermo della televisione, Moro sembrava preda della più antica stanchezza, della più profonda noia. Soltanto a tratti, tra occhi e labbra, si intravedeva un lampeggiare d’ironia o di disprezzo: ma subito appannato da quella stanchezza, da quella noia. Ma si aveva il senso che conoscesse «qualcosa d’altro»: il segreto italiano e cattolico di disperdere il nuovo nel vecchio, di usare ogni nuovo strumento per servire regole antiche e, principalmente, di una conoscenza tutta in negativo, in negatività, della natura umana. Il che gli era al tempo stesso afflizione ed arma. Arma usata con dolore: visibilmente. Ma usata.<sup>597</sup>

---

<sup>595</sup> J. Francese, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, 2012, Firenze, p. 111.

<sup>596</sup> B. Pischedda, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino, p. 118.

<sup>597</sup> L. Sciascia, *L’affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 35-36.

Questa non è una rappresentazione neutra, ma è un profilo filtrato dalla percezione e dalle impressioni del narratore. Sciascia è uno spettatore davanti alla televisione e Moro gli appare come un «riflesso iridescente sul video»<sup>598</sup>. L'analogia tra l'immagine del famoso generale Kutusof (non l'uomo storico, ma quello romanzesco di *Guerra e Pace*) e la stanchezza dell'altro stratega, Aldo Moro, non è solamente un esempio di interpretazione letteraria della realtà, ma è anche una spia della presenza di Sciascia tra le pagine del romanzo<sup>599</sup>. L'intero passo è stato analizzato da Pischedda, il quale ha intelligentemente ricostruito le strategie retoriche utilizzate da Sciascia. Si è concentrato, in particolar modo, sulla funzione delle congiunzioni avversative, le quali renderebbero Aldo Moro «un campione di conflitti interiori e di cattolicissimi travagli»<sup>600</sup>.

Appena il *leader* democristiano entra nel testo attraverso la voce narrante, egli è costretto a vivere come personaggio e, secondo Pischedda, è la «funzione-Pirandello»<sup>601</sup> a ultimare questa sua trasformazione. Come per Majorana, è l'itinerario poetico ed esistenziale dell'«uomo solo» a modellare questo passaggio: «Moro comincia, pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma, poiché tragicamente è entrato nella vita. Da personaggio ad «uomo solo», da «uomo solo» a creatura: i passaggi che Pirandello assegna all'unica possibile salvezza»<sup>602</sup>. Sebbene la nota di Sciascia termini nel segno della speranza, il primo passo che Moro deve affrontare è la propria morte pubblica: egli è «morto nel cuore degli amici»<sup>603</sup>. Come un personaggio pirandelliano, egli deve scontare il peso del proprio ritratto:

Suggestionato o convinto, Moro ormai parla come le Brigate rosse e per le Brigate rosse: questa è la tesi che come un'enorme pietra tombale scende sull'uomo vivo, combattivo e acuto che Moro è ancora nella «prigione del popolo», mentre si ricorda e si celebra il Moro già morto, il Moro da monumentare: il «grande statista» che Moro non è mai stato. Nel suo vecchio vagheggiamento-vaneggiamento nei riguardi dello Stato [...] Montanelli intonerà un «requiem per Moro»; e l'onorevole Antonello Trombadori, comunista, nei corridoi della Camera dei deputati lancerà il grido: «Moro è morto!». Autoselezionatosi o trascelto tra i tanti «amici», un gruppo

---

<sup>598</sup> Ivi, p. 119.

<sup>599</sup> Ibidem.

<sup>600</sup> B. Pischedda, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino, p. 118.

<sup>601</sup> Ivi, p. 120.

<sup>602</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 76.

<sup>603</sup> Ivi, p. 101.

di «amici di Moro» prepara un mostruoso documento di misconoscimento: il Moro che parla dalla «prigione del popolo» non è il Moro che abbiamo conosciuto.<sup>604</sup>

Inizia ora un processo di allontanamento dall'immagine che egli si era costruito durante la propria carriera politica e, simultaneamente, svestendosi dei panni che era solito indossare, si avvicina al proprio destino di uomo. Al termine della propria vita Moro si riconosce nella stessa condizione di Majorana e Diego La Matina e, nella chiarezza della propria visione, pone l'unica domanda importante, quella sul potere.

È evidente che è la tragedia di un uomo e non solo quella «di un politicante». Questa è una sfumatura significativa, poiché permette di comprendere il senso religioso del libro che Sciascia stesso rivendica: «ho voluto scrivere più un libro religioso che un libro politico»<sup>605</sup>. Il processo di immedesimazione può dirsi compiuto solamente quando Aldo Moro entra nella vita, ripudiando la propria forma e divenendo creatura. L'immedesimazione non riguarda solo il metodo investigativo, ma ha anche un senso religioso: riconoscersi nel «prossimo»<sup>606</sup> e trovare nell'altro il proprio destino. Secondo Onofri avviene quello stesso processo di armonizzazione avvenuto tra Bellodi e don Mariano Arena ne *Il giorno della Civetta*: un avvicinamento religioso, «di una religione del vivere»<sup>607</sup>. Squillaciotti cita un commento di Mario Luzi che sembra aver ben colto questa sfumatura:

Sciascia ha aderito con molta intensità alla *passione* di Moro, lo ha assunto nella sua sofferenza e nella sua imprevedibile debolezza di uomo abbandonato da tutti crismi dell'autorità [...], ha sposato la sua disperazione, la sua rabbia, ha sodalizzato con la sua ragione, ha ammirato la sua superstita intelligenza in quel tentativo di dare tratti umani e accettabili a quella enormità. Una volta che il potere lo ha abbandonato e anzi gli si è rivoltato contro, tutto di Moro vittima, di Moro sofferente piace a Sciascia se non altro perché rientra nella tribolazione che unisce, per quanto distanti, gli uomini disincantati del Mezzogiorno<sup>608</sup>.

Squillaciotti ha poi dato molta importanza a un altro riferimento a Pirandello, il primo che incontriamo durante la lettura:

---

<sup>604</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>605</sup> M. Padovani, L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano, p. 132.

<sup>606</sup> P. Squillaciotti, *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, p. 94.

<sup>607</sup> M. Onofri, *Tutti a cena da don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia*, Bompiani, 1995, Milano, p. 217.

<sup>608</sup> W. Lattes (a cura di), *Processo al romanziere Sciascia, interviste a Luzi e altri*, in «La Nazione», 5 novembre 1978.

Al dramma del rapimento si è come sostituito – per quel che volgarmente è detto «il senno del poi» – il dramma che l'assenza dell'onorevole Moro dal Parlamento, dalla vita politica, è più produttiva – in una determinata direzione – della sua presenza. E direbbe Pirandello: «il dramma, signori, è tutto qui».<sup>609</sup>

La citazione è il riadattamento di un passo di *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>610</sup>, il cui significato originale contiene in sé l'intero itinerario che Moro deve affrontare per arrivare, infine, in modo oscuro e tragico, alla verità. È sorprendente che in un'altra sua lettera, riportata anche da Sciascia, Moro in persona parli come un personaggio pirandelliano<sup>611</sup>. È quella del 27 aprile: «da che cosa si può dedurre che lo Stato va in rovina, se, una volta tanto, un innocente sopravvive e, a compenso, altra persona va invece che in prigione, in esilio? Il discorso è tutto qui»<sup>612</sup>. Durante i cinquantacinque giorni di prigionia Moro vive all'interno di un vero e proprio dramma pirandelliano.

*Narratore.* Altro personaggio centrale della vicenda è il narratore, Sciascia. Durante le analisi sull'inchiesta e sul ritratto di Moro abbiamo già colto evidenti segnali della sua viva presenza nel testo, ma ora possiamo osservare nel dettaglio il passo in cui ciò emerge in maniera più chiara, l'*incipit*:

Ieri sera, uscendo per una passeggiata, ho visto nella crepa di un muro una lucciola. Non ne vedevo, in questa campagna, da almeno quarant'anni: e perciò credetti dapprima si trattasse di uno schisto del gesso con cui erano state murate le pietre o di una scaglia di specchio; e che la luce della luna, ricamandosi tra le fronde, ne traesse quei riflessi verdastri. Non potevo subito pensare a un ritorno delle lucciole, dopo tanti anni che erano scomparse. Erano ormai un ricordo: dell'infanzia allora attenta alle piccole cose della natura, che di quelle cose sapeva fare giuoco e gioia. Le lucciole le chiamavamo *cannileddi di picuraru*, così i contadini le chiamavano. Tanto consideravano greve la vita del pecoraio, le notti passate a guardia della mandria, che gli largivano le lucciole come reliquia o memoria di luce nella paurosa oscurità. Paurosa per gli abigeati frequenti. Paurosa perché bambini erano di solito quelli che si lasciavano a guardia delle pecore. Le candeline del pecoraio, dunque. E ogni tanto ne prendevamo qualcuna, la tenevamo delicatamente chiusa nel pugno per poi aprirne a sorpresa, tra i più piccoli di noi, quella fosforescenza smeraldina.<sup>613</sup>

---

<sup>609</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 28.

<sup>610</sup> «il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede “uno” ma non è vero: è “tanti”, signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: “uno” con questo, “uno” con quello – diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'essere sempre “uno per tutti”, e sempre “quest'uno” ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! Non è vero!». L. Pirandello, *Maschere nude*, A. d'Amico (a cura di), II edizione, Mondadori, 1993, Milano, p. 701.

<sup>611</sup> P. Squillacioti, *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, pp. 90-91.

<sup>612</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 110.

<sup>613</sup> Ivi, p. 11.

Come nella *Scomparsa di Majorana*, Sciascia è dentro al testo. Per un lettore in attesa di un libro su Moro, questa presenza rende spiazzante<sup>614</sup> l'introduzione, poiché essa comporta una riflessione assolutamente personale che mette al centro il narratore. La vista delle lucciole provoca una reminiscenza proustiana rivolta al proprio passato siciliano e si mescola a uno sfondo di miseria e precarietà quale è la vita del piccolo pecoraio. L'inchiesta su Moro ha inizio con un respiro soggettivo che pone al centro del racconto l'io del narratore.

L'interiorità di Sciascia si manifesta anche nel paragrafo successivo attraverso una riflessione, rispettosa e affettuosa, sullo scomparso Pasolini:

Era proprio una lucciola, nella crepa del muro. Ne ebbi una gioia intensa. E come doppia. E come sdoppiata. La gioia di un tempo ritrovato – l'infanzia, i ricordi, questo stesso luogo ora silenzioso pieno di voci e di giuochi – e di un tempo da trovare, da inventare. Con Pasolini. Per Pasolini. Pasolini ormai fuori del tempo ma non ancora, in questo terribile paese che l'Italia è diventato, mutato in se stesso («Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change»). Fraternalmente e lontano, Pasolini per me. Di una fraternità senza confidenza, schermata di pudori e, credo, di reciproche insofferenze. Per mia parte, sentivo come un muro che ci separasse una parola a lui cara, una parola-chiave della sua vita: la parola «adorabile». Può darsi che questa parola io l'abbia qualche volta scritta, e sicuramente più volte l'ho pensata: ma per una sola donna e per un solo scrittore. E lo scrittore – forse è inutile dirlo – è Stendhal. Pasolini trovava invece «adorabile» quel che per me dell'Italia era già straziante (ma anche per lui, ricordando un «adorabili perché strazianti» delle Lettere luterane: e come si può adorare ciò che strazia?) e sarebbe diventato terribile. [...] Ed ecco che – pietà e speranza – qui scrivo per Pasolini, come riprendendo dopo più che vent'anni una corrispondenza: «Le lucciole che credevi scomparse, cominciano a tornare. Ne ho vista una ieri sera, dopo tanti anni. Ed è stato così anche con i grilli: per quattro o cinque anni non li ho sentiti, ora le notti sono sterminatamente gremite del loro frinire». Le lucciole. Il Palazzo. Pasolini voleva processare il Palazzo quasi in nome delle lucciole. Per le lucciole scomparse.<sup>615</sup>

Al di là della funzione strutturale, questo appello focalizza ulteriormente l'attenzione su Sciascia e sul suo contraddittorio affetto verso il defunto scrittore. Tale sentimento dà consistenza al personaggio del narratore e lo rende vivo nel mondo del testo. In particolare, è bene osservare come il rapporto intertestuale con il famoso *Articolo delle lucciole* non sia giocato in chiave “filologica” (come accade per altri autori citati), ma costituisca un dialogo «fraternalmente e lontano» con un autore da sempre vicino, ma mai

---

<sup>614</sup> P. Squillaciotti, *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, p. 87.

<sup>615</sup> Ivi, pp. 12-13.



purtroppo amico<sup>616</sup>. È un inizio spiazzante, poiché la tragedia di Moro è nascosta da una tragedia più cara al narratore, quella di Pasolini e della sua solitudine, di cui egli stesso fa esperienza.

*Narrazione.* Abbiamo già parlato del modo in cui Sciascia utilizzi gli strumenti della letteratura nell'inchiesta. Questo principio metodologico, proprio anche delle opere precedenti, nell'*Affaire* è portato a esiti estremi, grazie soprattutto alla funzione che Borges svolge nel testo; tale aspetto verrà osservato più avanti, mentre, per ora, ci limiteremo a osservare più nel dettaglio l'*incipit* del romanzo già citato precedentemente.

Secondo un'intuizione di Squillaciotti, queste prime pagine dedicate alle lucciole sono molto simili a quelle di un altro romanzo dell'autore, *Todo modo*, «dove l'io narrante entra in scena subito dopo la citazione di uno scritto di argomento pirandelliano di Giacomo Debenedetti [...], e si lascia andare a ricordi d'infanzia sull'estate e la campagna»<sup>617</sup>. La postura quindi è narrativa e lo conferma anche un possibile paragone tra questi paragrafi e quelli iniziali della *Relazione di minoranza*<sup>618</sup>. Tale osservazione è significativa, poiché possiamo ipotizzare che Sciascia affidi a questa soglia il compito di dettare il tono complessivo dell'opera. Similmente si ha l'impressione che l'intero romanzo possa essere condensato in questa solitaria passeggiata notturna del narratore:

Le lucciole. Il Palazzo. Il processo al Palazzo. E come se, dentro al Palazzo, tre anni dopo la pubblicazione sul Corriere della sera di questo articolo di Pasolini, soltanto Aldo Moro continuasse ad aggirarsi: in quelle stanze vuote, in quelle stanze già sgomberate. Già sgomberate per occuparne altre ritenute più sicure: in un nuovo e più vasto Palazzo. E più sicure, s'intende, per i peggiori. «Il meno implicato di tutti», dunque. In ritardo e solo: e aveva creduto di essere una guida. In ritardo e solo appunto perché «il meno implicato di tutti». E appunto perché «il meno implicato di tutti» destinato a più enigmatiche e tragiche correlazioni.<sup>619</sup>

Tra le varie immagini evocate si creano delle «enigmatiche correlazioni», delle «forze di scambio», in virtù delle quali le figure si sovrappongono una sull'altra. La morte di Moro

---

<sup>616</sup> L. Sciascia, *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino, pp. 175-177.

<sup>617</sup> P. Squillaciotti, *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, p. 87.

<sup>618</sup> «Numerosa di quaranta membri più il presidente, nel succedersi di tre presidenti, l'ultimo dei quali – il senatore Valiante – nominato quando già le acquisizioni erano ingenti, e necessitato dunque a informarsene, la Commissione Parlamentare d'inchiesta sulla strage di via Fani, il sequestro e l'assassinio di Aldo Moro e la strategia e gli obiettivi perseguiti dai terroristi, si è mossa in questa prima parte dei suoi lavori, soprattutto devoluti al caso Moro, con inevitabili ritardi, lentezze dispersioni». L. Sciascia, *Relazione di Minoranza presentata dal deputato Leonardo Sciascia*, in *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 161.

<sup>619</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 14-15.

e quella di Pasolini, il Palazzo e l'oscurità della campagna siciliana, le lucciole e il fantasma del presidente democristiano. Insomma, è come se l'intero spartito narrativo si reggesse su questa «fosforescenza smeraldina».

Nonostante la tragedia del caso, è possibile rintracciare una nota di speranza racchiusa in due periodi tra loro distanti. Il primo è quello della citazione proustiana: «la gioia di un tempo ritrovato – l'infanzia, i ricordi, questo stesso luogo ora silenzioso pieno di voci e di giuochi – e di un tempo da trovare, da inventare»; il secondo è un messaggio rivolto personalmente al fantasma di Pasolini: «le lucciole che credevi scomparse, cominciano a tornare». È una speranza che Calvino ha vissuto come un esempio di involontario sadismo dello scrittore di fronte alla tragica realtà: «io sono più pessimista - direi sono più fedele al pessimismo proprio di Sciascia di quanto non lo sia Sciascia stesso - pensando che la speranza di un lieto fine era un'illusione che sarebbe stato più pietoso non coltivare»<sup>620</sup>. Questa speranza c'è, ma probabilmente non riguarda, come pensa Calvino, la possibilità della liberazione di Moro, ma piuttosto la letteratura. Leggiamo un estratto dell'intervista a Sciascia di Ottavio Rossani:

Rossani: *Pessimista, scettico, ironico. Ha detto che un libro è sempre frutto della speranza. I suoi libri nascono quando affiora questo filo di speranza?*

Sciascia: No niente di tutto questo. Sono pessimista perché non posso entusiasarmi davanti alla situazione in cui si trova questo benedetto Paese. [...] si può mai non essere pessimista davanti all'ondata di violenza di ogni genere che monta spaventosa? Nonostante questo mio sentimento di fondo, che è anche rassegnazione, sento che comunque non può finire così, non può essere solo questa la realtà. Il futuro può essere migliore, se si vuole. Una società giusta, in cui i cittadini siano garantiti contro i soprusi, in mille modi esercitati, è nelle possibilità dell'uomo. Questa speranza, questo mio credere nella ragione degli uomini, entra naturalmente nei miei romanzi, anche se parlano di situazioni negative. Quindi non è il barlume di speranza che affiora dentro il mio pessimismo che mi porta a scrivere un libro. Accade il contrario: è il libro da me scritto che fa affiorare un sentimento di speranza. Perché scrivere un libro significa già sperare. La scrittura è il mio ottimismo.<sup>621</sup>

Se c'è della speranza, sta nei libri, o meglio, nella letteratura. Simbolo di questo velato ottimismo è proprio la lucciola, la quale forse nella realtà non è ancora tornata, ma in questa immaginaria passeggiata serale Sciascia la può incontrare. L'idea di un tempo «da trovare, da inventare», non solo, a mio parere, rimanda in generale alla possibilità che la

---

<sup>620</sup> I. Calvino, *Moro ovvero una tragedia del potere*, in Id., *Saggi, 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Mondadori, II, 1995, Milano, p. 2352.

<sup>621</sup> O. Rossani, *Leonardo Sciascia*, Luisè, 1990, Rimini, pp. 122-123.

letteratura possa redimere la vita, darle ordine, illuminarla alla luce della verità, ma anche alla convinzione che la parola scritta non fugga dalla realtà, ma sia sempre in dialettica con essa.

#### 4.4. Funzioni

Anche l'uso delle citazioni è in continuità con le opere precedenti. Il loro funzionamento è, in particolar modo, molto simile a quello osservato nella *Scomparsa di Majorana*: trasportare la vicenda nella dimensione letteraria. Pertanto, al posto di un paragrafo dedicato ai riferimenti intertestuali, preferiamo trattare della funzione che essi svolgono nell'opera, concentrandoci su tre autori in particolare: Pier Paolo Pasolini, Jorge Luis Borges, Alessandro Manzoni.

*Pasolini*. Sulla base di una serie di interviste e dichiarazioni dell'autore<sup>622</sup>, Squillacioti ha dimostrato che ad aprire il romanzo sarebbe dovuto essere il passo tratto da *Herbert Quain* che, nella versione attuale, lo chiude. Avviene un «dislocamento del brano di Borges» per lasciare spazio a un «*overture* scritta nel nome di Pasolini e delle sue lucciole»<sup>623</sup>. Sciascia, quindi, dà molto valore alla figura del poeta friulano; ciò vale sia da un punto di vista umano ed emotivo, sia formale e strutturale.

La sua presenza nel romanzo è importante, poiché dà profondità storica al contesto in cui la vicenda si svolge. Sciascia, prima dell'opera letteraria cita l'immagine di Pasolini, trasformando l'uomo nel simbolo di una specifica situazione delle «cose d'Italia». È un'idea sorta da un'osservazione di Piras, il quale ritiene che «l'articolo di Pasolini sulle lucciole serve a Sciascia per tracciare il quadro politico in cui si muoveva Aldo Moro, chiarendone il suo ruolo»<sup>624</sup>. Sono d'accordo, ma ritengo che la forza della figura di Pasolini vada più in profondità: la presenza dell'intellettuale corsaro nel romanzo costituisce anche un modo per far emergere il contesto sociale, culturale e politico di una particolare conformazione storica della società italiana.

---

<sup>622</sup> L. Sciascia, *Saremo perduti senza verità*, in «La Sicilia», 15 agosto 1978, p. 1.

<sup>623</sup> P. Squillacioti, *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, p. 86.

<sup>624</sup> A. Piras, *Oltre la cronaca, «l'Affaire Moro» tra storia e letteratura*, «Todomodo», II, 2012, p. 217.

Pasolini rappresenta poi per Sciascia un modello metodologico. Come molti critici<sup>625</sup> e recensori hanno osservato, *L’Affaire* è un’inchiesta linguistica incentrata sulle lettere di Moro. L’idea di Sciascia è chiara:

Ma prima che lo assassinassero, è stato costretto, si è costretto, a vivere per circa due mesi un atroce contrappasso: sul suo «linguaggio completamente nuovo», sul suo nuovo latino incomprensibile quanto l’antico. Un contrappasso diretto: ha dovuto tentare di *dire* col linguaggio del *nondire*, di *farsi capire* adoperando gli stessi strumenti che aveva adottato e sperimentato per *non farsi capire*. Doveva comunicare usando il linguaggio dell’incomunicabilità. Per necessità: e cioè per censura e per autocensura. Da prigioniero. Da spia in territorio nemico e dal nemico vigilata.<sup>626</sup>

Il presupposto che regge questa ipotesi si trova proprio nell’*Articolo delle lucciole*, nel passo esplicitamente citato da Sciascia in *incipit*:

«Nella fase di transizione – ossia “durante la scomparsa delle lucciole” – gli uomini di potere democristiani hanno quasi bruscamente cambiato il loro modo di esprimersi, adottando un linguaggio completamente nuovo (del resto incomprensibile come il latino): specialmente Aldo Moro: cioè (per una enigmatica correlazione) colui che appare come il meno implicato di tutti nelle cose orribili che sono state organizzate dal ’69 a oggi, nel tentativo, finora formalmente riuscito, di conservare comunque il potere»<sup>627</sup>.

Durante la fase di transizione in cui si sta aprendo un enorme vuoto di potere al centro della politica italiana, l’unico sintomo visibile di questa transizione è il cambiamento del linguaggio politico. È l’idea nascosta dietro la famosa retorica delle «convergenze parallele»<sup>628</sup> di Aldo Moro. Così la spiega Sciascia:

Nella lingua di Moro, nel suo linguaggio completamente nuovo e però, nell’incomprensibilità, disponibile a riempire quello spazio da cui la Chiesa cattolica ritraeva il suo latino proprio in quegli anni. E non poteva dirsi uno scambio, una sostituzione? E poi, lapalissianamente: il latino è incomprensibile per chi non sa il latino. Pasolini non sa decifrare il latino di Moro, quel «linguaggio completamente

---

<sup>625</sup> M. Belpoliti, *L’Affaire Moro: anatomia di un testo*, in *L’uomo solo. L’Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario “L’Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano” (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 25.

<sup>626</sup> L. Sciascia, *L’affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, p. 17.

<sup>627</sup> Ivi, p. 14.

<sup>628</sup> P. Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L’Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», p. 8: «il ‘vuoto’ viene coperto dalle ‘convergenze parallele’ e dalle mille altre trovate retoriche morotee, con una cortina di frasi che suggeriscono complessità concettuale, e perciò non viene percepito. Il potere non c’è più – questa è la tesi di Pasolini e, in certa misura, di Sciascia – ma, anche quando c’era, il potere non si vedeva perché era velato; basta ispessire il velo, farlo coltre, e nessuno di questo vuoto si accorgerà».

nuovo»: ma intuisce che in quella incomprensibilità, dentro quel vuoto in cui viene pronunciata e risuona, si è stabilita una «enigmatica correlazione» tra Moro e gli altri; tra colui che meno avrebbe dovuto cercare e sperimentare un nuovo latino (che è ancora il «latinorum» che fa scattare d'impazienza Renzo Tramaglino) e coloro che invece necessariamente, per sopravvivere sia pure come automi, come maschere, dovevano avvolgersi.<sup>629</sup>

L'autore adotta lo stesso principio analitico di Pasolini, l'analisi del linguaggio. Tuttavia, ipotizza un ribaltamento delle proposizioni da lui definito «contrappasso». Se all'apice della propria carriera Moro era noto per essere colui che parlava senza dire effettivamente niente, ora è costretto a utilizzare questa stessa capacità al contrario, cercando di dire qualcosa senza dirlo apertamente. In questa sede, è degno di nota il riferimento diretto al *latinorum* dei *Promessi sposi*, poiché ribadisce ulteriormente la centralità del linguaggio nelle dinamiche di potere<sup>630</sup>. Proprio in questo rapporto, Moro, facendo esperienza personale del peso delle parole, riscopre il senso dell'«enigmatica correlazione» dalla quale è travolto.

Pasolini è poi la chiave di lettura dell'opera, poiché va a definire il patto di lettura su cui essa si regge:

Nel cosiddetto “articolo delle lucciole” Pasolini affermava molto chiaramente che il suo *j'accuse* era espresso in termini letterari, non giuridici: lui era solo «uno scrittore che scriv[e] in polemica, o almeno discut[e] con altri scrittori» e che, in questo caso, sta cercando di dare «una definizione di carattere poetico-letteraria» alla degradazione causata in Italia da trent'anni di governo Dc. Attraverso questo recupero di Pasolini Sciascia stabilisce le condizioni del «patto narrativo», per usare il termine di Eco, tra lo scrittore e il lettore sul quale *L'Affaire Moro* è costruito. Inoltre, e facendo riferimento proprio a Pasolini, si può affermare che anche il testo di Sciascia è un resoconto «poetico-letterario» di eventi storici; è una narrativa

---

<sup>629</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 16-17.

<sup>630</sup> A proposito del latino, Tincani porta avanti un'interessante riflessione tra linguaggio e potere. L'interesse riguarda in particolar modo l'utilità di un'operazione come quella svolta da Sciascia che, utilizzando gli strumenti della letteratura per analizzare il linguaggio, permette di svelare i procedimenti retorici e mistificanti del potere: «Si ricorderà che il passaggio dal latino alle lingue nazionali non fu una svolta politicamente indifferente per la Chiesa. [...] Questo accanimento con il latino liturgico della destra ecclesiastica ha le stesse ragioni dell'antico divieto cattolico di traduzione delle Scritture in volgare: il linguaggio incomprensibile ai più impedisce la conoscenza del potere da parte delle masse, che ne possono soltanto vedere l'esercizio. Ciò rafforza la posizione di chi quel potere lo amministra, che appare addentro a questioni di complessità superiore a quella maneggiabile dalla gran parte delle persone che, pertanto, maturano la coscienza di non essere in grado di sindacare né il potere né, soprattutto, la sua gestione». P. Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», p. 8.

storica che non si impone il compito di ricreare la realtà storica, ossia, «ciò che propriamente è stato», ma quello di estrarre dagli eventi una verità morale.<sup>631</sup>

Sciascia, seguendo l'esempio del friulano e assecondando la propria vocazione di scrittore, non vuole scrivere un resoconto politico della prigionia di Moro. Egli vuole compiere un'operazione di carattere «poetico-letterario», accettando su di sé la responsabilità indicata da Pasolini nel già citato articolo: «poiché sono uno scrittore, e scrivo in polemica, o almeno discuto, con altri scrittori, mi si lasci dare una definizione di carattere poetico-letterario di quel fenomeno che è successo in Italia una decina di anni fa»<sup>632</sup>. Il testo di Sciascia non è un *pamphlet* politico, ma un romanzo in cui attraverso gli strumenti letterari egli vuole arrivare a una verità poetico-letteraria:

La ripresa del celebre articolo pasoliniano sulle lucciole, ampiamente citato nel testo di Sciascia, ha una funzione che va al di là dell'effetto narrativo e retorico, sebbene resti rigorosamente dentro la letteratura, dentro la sua idea di letteratura, legata a quella di verità. [...] Quello che Sciascia vuole ereditare – pensa di ereditare – dal poeta e regista, dallo scrittore polemico, è l'idea di letteratura come continua ricerca della verità.<sup>633</sup>

Certamente la scrittura dell'*Affaire* rappresenta un gesto militante, poiché, anche sull'esempio di Pasolini, egli vuole agire sul reale, ma lo fa in maniera non immediata, sfruttando le qualità di mediazione della letteratura, in particolar modo la finzione narrativa. Per comprendere meglio questo atteggiamento attivo verso la realtà, bisogna ragionare attorno a un altro famoso pezzo di Pasolini:

Io so. Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato "golpe" (e che in realtà è una serie di "golpe" istituitasi a sistema di protezione del potere). Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969. Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974. Io so i nomi del "vertice" che ha manovrato, dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di "golpe", sia i neo-fascisti autori materiali delle prime stragi, sia infine, gli "ignoti" autori materiali delle stragi più recenti. [...] Io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi

---

<sup>631</sup> J. Francese, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, 2012, Firenze, p. 101.

<sup>632</sup> P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, Epoca!, 1988, Cles, p. 106.

<sup>633</sup> M. Belpoliti, *L'Affaire Moro: anatomia di un testo*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 24.

disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. Credo che sia difficile che il mio "progetto di romanzo", sia sbagliato, che non abbia cioè attinenza con la realtà, e che i suoi riferimenti a fatti e persone reali siano inesatti. Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale e romanziere. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il '68 non è poi così difficile. Tale verità - lo si sente con assoluta precisione - sta dietro una grande quantità di interventi anche giornalistici e politici: cioè non di immaginazione o di finzione come è per sua natura il mio.<sup>634</sup>

È un passo che potrebbe essere nato dalla penna dello stesso Sciascia. Entrambi gli scrittori vogliono intervenire sul reale, vogliono dare una risposta alla marginalizzazione della letteratura e scelgono di non scendere a compromessi, riconoscendo in essa uno strumento privilegiato per interpretare la realtà e trovare la verità. Inoltre, di particolare importanza è l'ultimo periodo, poiché non solo distingue il proprio lavoro dal semplice giornalismo, ma pone il problema della finzione insita nella narrazione mediatica e politica; ed è proprio in questo contesto pseudo-finzionale che la letteratura acquista ancora più valore, poiché è specializzata nell'utilizzo della finzione.

*Borges.* L'incontro con Borges deve essere stato molto importante per Sciascia. Infatti, è evidente che lo scrittore argentino sia entrato a tutti gli effetti nel *pantheon* degli scrittori a lui più cari, tanto che, nel 1985, la raccolta *Cronachette* (Sellerio) termina con una riflessione borgesiana dedicata all'autore di *Finzioni: L'inesistente Borges*. La sua influenza sulla poetica sciasciana si fa evidente per la prima volta proprio durante la stesura dell'*Affaire*.

Il riferimento a *Esame dell'opera di Herbert Quain* avrebbe dovuto aprire il testo, ma è stato spostato in *explicit* per lasciare spazio a Pasolini. Resta comunque un passo importante a cui Sciascia affida il compito di congedare il lettore e sigillare il romanzo:

C'è un indecifrabile assassinio nelle pagine iniziali, una lenta discussione nelle intermedie, una soluzione nelle ultime. Poi, risolto ormai l'enigma, c'è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene questa frase: "Tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale". Questa frase lascia capire che la soluzione è sbagliata. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre *un'altra* soluzione, la vera»<sup>635</sup>.

---

<sup>634</sup> P. P. Pasolini, *Che cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, p. 3.

<sup>635</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 146-147.

Quest'enigmatica chiusura non è nuova all'autore, ma nuovo è il modo in cui essa è declinata. Sembrerebbe che la forma inchiasta elaborata da Sciascia trovi nelle inquisizioni borgesiane un corrispettivo capace di esprimere il principio su cui si fonda; è l'idea per cui il romanzo poliziesco non costituisce un itinerario teleologico, ma una struttura attraverso cui organizzare la realtà e riflettere su di essa, senza che la verità si manifesti in maniera definitiva e conclusa. Nelle parole di Borges possiamo ritrovare quel narratore che rinuncia alla propria autorevolezza e semina il dubbio anche sulle proprie ipotesi più sentite e, soprattutto, la convinzione che la forma più assoluta di verità abbia natura poetico-letteraria<sup>636</sup>.

L'altro riferimento a *Finzioni* proviene da *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, testo con cui Sciascia intrattiene un fitto dialogo letterario:

Uno dei racconti più straordinari che Borges abbia scritto è quello che, nelle *Ficciones*, s'intitola *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*. Come tutte le cose che sembrano assolutamente fantastiche, di pura astrazione e misteriose, questo racconto parte da un dato reale, da un fatto, da un preciso avvenimento che quello che si usa denominare il mondo occidentale ha, se non conosciuto, respirato. Quest'avvenimento è la pubblicazione, nel 1905, della *Vida de Don Quijote y Sancho di Miguel de Unamuno*. Da quel momento non fu più possibile leggere il *Don Chisciotte* come Cervantes l'aveva scritto: l'interpretazione unamuniana, che sembrava trasparente come un cristallo rispetto all'opera di Cervantes, era in effetti uno specchio: di Unamuno, del tempo di Unamuno, del sentimento di Unamuno, della visione del mondo e delle cose spagnole che aveva Unamuno. Da allora si è letto il *Don Chisciotte* di Unamuno credendo di leggere ancora il *Don Chisciotte* di Cervantes: e di fatto leggendo quello di Cervantes. Circa mezzo secolo dopo, Borges scriveva di Pierre Menard (e sarebbe un bel caso, e puramente borgesiano, se Borges dicesse di non aver per nulla pensato a Unamuno!): uno scrittore francese che, accanto ad un'esile opera letteraria «visibile», ne lascia una non compiuta ma eroica, ma impareggiabile – e «invisibile»: la composizione non di un «altro» *Don Chisciotte* ma «del» *Don Chisciotte. Del Don Chisciotte* di Cervantes. In tutto eguale. E in tutto diverso. «Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore [...]

Segue un confronto tra le due opere il cui testo è letteralmente identico. Poi Sciascia prosegue:

---

<sup>636</sup> J. Francese, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, 2012, Firenze, pp. 100-101: «quindi, l'inchiesta, poiché mette gli eventi in ordine, imponendo loro una gerarchia narrativa, crea per il lettore una realtà mentale, una Verità, che non deve coincidere con "ciò che propriamente è stato"».



Questo racconto, questo apologo, mi si è riaperto nella memoria appena ho finito di dare un sommario ordine alle cronache e ai documenti dell'*affaire* Moro. Si adeguava all'invincibile impressione che l'*affaire* Moro fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che vivesse ormai in una sua intoccabile perfezione. Intoccabile se non al modo di Pierre Menard: mutando tutto senza nulla mutare. E parodiando banalmente Borges: *Il 16 marzo 1978, qualche minuto prima delle nove, l'onorevole Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana, esce dal portone numero 79 di via del Forte Trionfale. Sono ad attenderlo la 130 blu di rappresentanza e un'alfetta bianca con la scorta. Il presidente deve prima recarsi al Centro Studi della Democrazia Cristiana e poi, alle dieci, alla Camera dei deputati, dove l'onorevole Andreotti presenterà il nuovo governo e ne dichiarerà il programma. Di questo nuovo governo, che sarà il primo governo democristiano sorretto anche dai voti comunisti, l'onorevole Moro è stato accorto e paziente artefice. Ma c'è inquietudine sia nel Partito Comunista, deluso dalla presenza nel nuovo governo di vecchi e non molto stimati uomini della Democrazia Cristiana, sia in quella parte della Democrazia Cristiana che teme il realizzarsi del cosiddetto compromesso storico.* Scritta – e letta – subito dopo il rapimento, questa è una pura cronaca di quel che l'onorevole Moro stava facendo e aveva in programma di fare. Per contro, se oggi scrivo: *Il 16 marzo 1978, qualche minuto prima delle nove, l'onorevole Aldo Moro esce dal portone numero 79 di via del Forte Trionfale. Sono ad attenderlo la 130 blu di rappresentanza e un'alfetta bianca con la scorta. Il presidente deve prima recarsi al Centro Studi della Democrazia Cristiana e poi, alle dieci, alla Camera dei deputati, dove l'onorevole Andreotti presenterà il nuovo governo e ne dichiarerà il programma. Di questo nuovo governo, che sarà il primo governo democristiano sorretto anche dai voti comunisti, l'onorevole Moro è stato accorto e paziente artefice. Ma c'è inquietudine sia nel Partito Comunista, deluso dalla presenza nel nuovo governo di vecchi e non molto stimati uomini della Democrazia Cristiana, sia in quella parte della Democrazia Cristiana che teme il realizzarsi del cosiddetto compromesso storico;* se oggi scrivo questo – le stesse parole e nello stesso ordine – per me e per il lettore tutt'altro ne sarà il senso [...]

Vi è quindi una distinzione del senso dei due passi (assolutamente identici), imitando Borges. Poi continua:

Ma il richiamo all'apologo di Borges vuole essere meno superficiale, meno parodistico. Perché l'impressione che L'*affaire* Moro sia già stato scritto, che viva in una sfera di intoccabile perfezione letteraria, che non si possa che fedelmente riscriverlo e però, riscrivendolo, mutar tutto senza nulla mutare? Le ragioni sono tante; e non tutte decifrabili. È da dire, intanto, che, come il *Don Chisciotte*, l'*affaire* Moro si svolge irrealmente in una realissima temperie storica e ambientale. Allo stesso modo che *don Chisciotte* dai libri della cavalleria errante, Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura.<sup>637</sup>

---

<sup>637</sup> L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 25-29.

Non si tratta di una semplice citazione: l'intero terzo capitolo è dedicato a questa analogia. Abbiamo un narratore, un soggetto pensante, che, come accade in *Majorana*, crea una propria personale relazione tra la cronaca e la letteratura. Ciò già manifesta come la ricostruzione del caso Moro da parte di Sciascia, pur non inventando nulla, sia comunque un'operazione personale. È proprio questo uno dei possibili livelli di comprensione del passo osservato:

*L'affaire Moro* di Sciascia è una versione del rapimento e dell'omicidio di Aldo Moro allo stesso tempo uguale (i fatti sono gli stessi) e diversa (cambiano le conclusioni) da quella che dell'evento hanno dato i canali ufficiali d'informazione dell'epoca. Ciò si deve al fatto che Sciascia ha strutturato i fatti riconducibili al caso Moro secondo uno schema narrativo preciso, mentre i canali ufficiali d'informazione si sono attenuti a quella che Hayden White definisce una versione letterale dei fatti, ovvero una ricostruzione dell'evento storico che guarda solo alla sua superficie. L'esempio più comune è quello della cronaca pura in cui i fatti che costituiscono l'evento vengono riportati semplicemente nel loro succedersi cronologico; spesso, come nel caso degli annali medievali, in maniera del tutto arbitraria e senza l'aggiunta di commenti o ricerche più approfondite.<sup>638</sup>

Piras spiega molto bene la dinamica, sebbene non si possa essere troppo d'accordo con la seconda parte dell'argomentazione, ovvero, con l'idea che i canali di informazione abbiano riportato un resoconto neutro dei fatti. Lo corregge quindi Tincani:

A dire il vero, però, se è indubbio che Sciascia abbia seguito con precisione un filo narrativo, "i canali ufficiali di informazione" non hanno fatto qualcosa di diverso, accettando senza rilevanti eccezioni la *vulgata* rassicurante della falsità – se non materiale, ideologica – delle lettere. Prendere partito su questo punto – le lettere sono 'autentiche' o no? – è certo necessario, ma è altrettanto certo che, a seconda del partito che prendiamo, seguiamo un diverso filo narrativo e le stesse lettere raccontano una storia molto diversa [...].<sup>639</sup>

L'operazione di Sciascia rappresenta un percorso identico, ma qualitativamente diverso per giungere alla verità sulla morte di Moro. Il paragone tra il *Don Chisciotte* di Unamuno e quello di Pierre Menard costituisce la figura perfetta per spiegare intimamente il senso della costruzione di Sciascia. Il valore del passo di Borges deve essere ritrovato nella funzione strutturale che Sciascia affida alla citazione.

---

<sup>638</sup> A. Piras, *Oltre la cronaca, «l'Affaire Moro» tra storia e letteratura*, «Todomodo», II, 2012, pp. 17-18.

<sup>639</sup> P. Tincani, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», p. 26.

Questa figura, inoltre, permette un'altra osservazione: il romanzo è una riscrittura letteraria<sup>640</sup> del caso Moro (ribadiamo così ulteriormente la centralità di questa pratica per la forma romanzo-inchiesta). Alla finzione massmediatica e politica, Sciascia risponde con una finzione narrativa che smaschera proprio quello che Piras non aveva notato, ovvero, che anche la cronaca più superficiale contiene dosi non indifferenti di *impostura*. Il termine da selezionare per cogliere a pieno il senso di tale affermazione è quello di «letteratura». Lo abbiamo già analizzato; quindi possiamo semplicemente riassumere che anche l'*affaire* Moro ufficiale è una narrazione orientata spacciata come oggettiva.

Vi è poi un'ulteriore implicazione. Come l'opera di Cervantes non può più essere letta senza la mediazione di Unamuno, allo stesso modo, una volta terminata la lettura del romanzo, la vicenda Moro non potrà più essere analizzata senza tener conto dell'interpretazione di Sciascia. È la stessa dinamica osservata nella *Scomparsa di Majorana*: attraverso la trasfigurazione letteraria del caso, Sciascia ne intensifica l'oscurità, trasformando i presunti dati di fatto in enigmi.

L'ultimo riferimento a Borges non è immediatamente individuabile, poiché Sciascia non vi fa esplicito riferimento nel testo. È *Tema del traditore e dell'eroe*. Il racconto parla dell'assassinio di Fergus Kilpatrick, un rivoluzionario cospiratore in un paese oppresso. Il bisnipote sta indagando sulla sua morte e scopre, infine, che non è stato assassinato, ma giustiziato dal movimento di cui era a capo, poiché era un traditore. Infatti, per non intaccare la reputazione della lotta, si è deciso di creare una grande farsa con molti attori, ispirata al *Macbeth* e al *Giulio Cesare*, e di mascherare la sua esecuzione con il mito del martire<sup>641</sup>. Squillaciotti ricorda che: «in un'intervista a “Lotta Continua” dell'ottobre del 1978 alla domanda se il *Tema del traditore e dell'eroe* di Borges non avesse a che vedere con le cose italiane di quegli anni, Sciascia risponde seccamente: “Sì. È Moro”»<sup>642</sup>. Su questa citazione Sciascia non solo costruisce il personaggio di Moro, ma richiama alla

---

<sup>640</sup> M. Belpoliti, *L'Affaire Moro: anatomia di un testo*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario “L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano” (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, p. 29.

<sup>641</sup> P. Squillaciotti, *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, p. 89: «alla fine il biografo scopre la verità: il 2 agosto 1824 la rivoluzione era imminente, ma fra i cospiratori c'era un traditore, lo stesso Kilpatrick, l'eroe; questi decide di farsi giustiziare, ma vuole evitare che la sua morte pregiudichi la causa. “Il più antico dei compagni dell'eroe”, James Alexander Nolan, architetta per mascherare l'esecuzione una grandiosa messa in scena con centinaia di attori ispirata al *Macbeth* e al *Giulio Cesare*, così da tramandare una memoria gloriosa degli eventi».

<sup>642</sup> Ivi, p. 90.

mente tutti i temi caldi che abbiamo osservato fino a ora: l'idea della finzione come principio che modella il reale, l'immagine del «melodramma di amore per lo Stato», la dimensione tragicomica della vicenda, l'ingiustizia di una morte (per qualcuno) necessaria etc..

Prima di affrontare il tema della funzione, è doveroso premettere che l'itinerario letterario intrapreso da Sciascia, dal *Consiglio d'Egitto* in poi, incrocia naturalmente la prospettiva borgesiana. Quindi, lo scrittore argentino non sembra funzionare da modello; è probabile che Sciascia riconosca in lui un possibile esito, forse estremo, della propria visione della letteratura. Potremmo forse parlare di una sua esasperazione, poiché, in Borges, la parola scritta non solo detiene il monopolio della verità, ma sembra assorbire totalmente in sé la realtà.

I tre racconti osservati provengono da *Finzioni*. Il titolo della raccolta ci aiuta a comprendere la funzione svolta da Borges nell'*Affaire*; infatti, l'oggetto della riflessione narrativa dell'argentino è la finzione. Sciascia ne recupera il capitale figurativo e lo usa come strumento attraverso il quale prova a rappresentare e smascherare la finzione del mondo. Gli scritti di Borges prefigurano gli esiti più inverosimili della storia e così facendo ne svelano i meccanismi *imposturanti*. Tuttavia, la funzione dell'argentino nel romanzo è più profonda, dal momento che la sua presenza sembra costituire l'innescò che mette in moto il processo di trasfigurazione letteraria della realtà che è l'essenza del romanzo-inchiesta. Borges è quindi il nucleo finzionale dell'*Affaire*:

La logica paradossale di Borges diventa infatti la chiave per interpretare il mistero del rapimento e della morte di Moro, lo strumento con cui ricostruire la vicenda mettendo in discussione i nessi logici e razionali che andrebbero svelati in un giallo tradizionale.<sup>643</sup>

Questi nessi logici del giallo sono quelli della ragione positiva di cui anche Sciascia si riconosce erede. Tuttavia, a mano a mano che avanziamo nella parabola letteraria dell'autore, assistiamo alla crisi di questo principio razionale e all'emersione di una logica nuova e concorrente, quella della letteratura, di cui Borges ora è simbolo. Nell'*Affaire* e nella contraddittorietà di certe ipotesi presenti in esso, la dialettica tra questa «logica paradossale» e la razionalità positiva (illuministica), che «resiste appena come imperativo

---

<sup>643</sup> Ivi, p. 88.

categorico»<sup>644</sup>, si manifesta in maniera quasi traumatica; tuttavia, essa è presente anche in *Morte dell'inquisitore* e nella *Scomparsa di Majorana*, poiché è alla base del romanzo-inchiesta.

Borges incarna il polo letterario del rapporto formale; attraverso le sue *Finzioni* Sciascia spinge il romanzo verso la realtà e la realtà verso il romanzo. Questa dinamica produce un'incertezza che permette all'autore di dare un ordine nuovo al caos della vicenda, trasportandola all'interno della dimensione letteraria; egli è così libero di utilizzare gli strumenti della finzione per affrontare la realtà, riscrivendola a proprio piacimento, alla ricerca di una verità capace di recuperarne il senso. Tuttavia, è evidente che, al di là della comunione delle visioni sul senso della letteratura, Sciascia non vuole rinunciare alla realtà: la verità si trova nella letteratura, nondimeno essa acquisisce senso solamente nella dialettica con il reale. La parola scritta, quindi, non fugge dal mondo, così come il mondo non può essere mai ridotto a una copia degradata della parola scritta. La componente razionale e pratica della mentalità illuministica di Sciascia non cede e trova un aggancio inaggirabile nella forma.

*Manzoni*. Nel romanzo i riferimenti a Manzoni non sono molti. Il più evidente lo abbiamo già incontrato: l'analogia tra la lingua di Moro, della Dc in generale, e il *latinorum* dei *Promessi sposi*. Ma in questa sede, non stiamo solamente catalogando i riferimenti intertestuali; stiamo cercando di capire quale funzione essi svolgano. La funzione-Manzoni non deve essere cercata in una citazione puntuale o in un ragionamento saggistico, ma direttamente nella forma del testo. *L'Affaire Moro* ci permette di tornare all'origine della categoria interpretativa che abbiamo deciso di utilizzare: il romanzo-inchiesta.

E d'altronde il sapido comporsi di inserti documentari e chiose di commento, a cui il testo si affida in modo strutturale, attinge [...] a una modellistica illustre, che dal Trattato sulla tolleranza di Voltaire penetra in area lombarda con *Le osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri e giunge a un apice retorico-stilistico nella *Storia della colonna infame*. [...] Non da ora Sciascia mostra di far propria la lezione: è il 1964 quando dà alle stampe *Morte dell'inquisitore*, e di un decennio circa più tardi sono *La scomparsa di Majorana* e *I pugnatori*. Si tratta di una vena non solo fertile, ma duratura, capace di intrecciarsi assai per tempo con gli studi microstorici di Carlo Ginzburg (*Il formaggio e i vermi* è del 1976); e di cui il nostro dossier reca traccia etimologica sin nella lassa di avvio: «la gioia di un tempo ritrovato [...] e di un tempo da trovare, da inventare». Sennonché alla funzione-Manzoni, al gusto per il racconto

---

<sup>644</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 241.

che si attiene fedelmente ai fatti e alle loro risultanze documentarie, subentra ben presto una funzione-Borges, destinata a rendere estremamente più friabile e controversa l'idea stessa di una letteratura in quanto viatico distinto alla comprensione della realtà.<sup>645</sup>

Pischedda riconosce la stessa continuità che noi abbiamo ricostruito nel corso dell'analisi, ma, a differenza della nostra ipotesi, egli mira a dimostrare la rottura tra il modello formale e il suo esito effettivo nell'*Affaire*. All'interno del romanzo, ci sarebbe uno scontro tra due funzioni, quella manzoniana e quella borgesiana che infine avrebbe la meglio. Più drastico nell'evidenziare tale rottura è Ferroni:

Si potrebbe anzi notare che il vero e proprio furore pirandelliano che prende Sciascia nella decifrazione/costruzione di questo ambiguo romanzo o dramma tragico [...], riduce il rilievo di quella dimensione "morale" manzoniana, che pure si affaccia in alcune pieghe del libro, nelle poche riflessioni del rapporto di Moro con la coscienza di sé e con la morte: libro più pirandelliano che manzoniano, *L'affaire Moro*, la cui inchiesta non mi sembra possa evocare in nessun modo quella manzoniana, pure da Sciascia tanto apprezzata, della *Storia della colonna infame*. È l'assedio dell'ambiguità e del romanzesco che allontana Sciascia da Manzoni<sup>646</sup>.

Anch'egli riconosce nel romanzo un conflitto con al centro Manzoni, il cui esito è lo stesso ipotizzato da Pischedda: Manzoni viene totalmente scalzato dalla «funzione-Borges» e dal «furore pirandelliano».

Queste analisi intersecano uno dei due nuclei fondamentali del nostro studio: la convinzione che *L'affaire Moro* sia un'opera letteraria, un romanzo. La funzione svolta da Borges nell'opera rappresenta effettivamente tale aspetto intrinseco alla forma. Tuttavia, il romanzo-inchiesta si fonda anche su un principio complementare: è un tentativo di guardare la realtà e di agire su di essa. La funzione svolta da Manzoni nell'*Affaire* la recuperiamo nella forma, la quale implica una particolare postura nei confronti del mondo. La tensione tra Manzoni, Borges (e Pirandello), è presente, ma non è mai risolta. Sebbene, sia indubbio che le figure borgesiane e la concettualità pirandelliana mettano in crisi la componente manzoniana del testo, in particolar modo sottraendo concretezza alla realtà, allo stesso tempo, Manzoni controbilancia tali spinte. La dialettica tra la letteratura e la realtà si ripropone nella dialettica tra la funzione svolta

---

<sup>645</sup> B. Pischedda, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino, pp. 124-125.

<sup>646</sup> G. Ferroni, *L'affaire Moro: la letteratura e l'imprendibile verità*, in *L'uomo solo. L'affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, Milano, pp. 167-168.

da Borges e quella svolta da Manzoni. Il romanzo-inchiesta, infatti, è una forma che permette di tenere lo sguardo su entrambe le polarità: il primato della letteratura nella ricerca della verità e la realtà come solo spazio di azione dell'uomo. Tornando a quel che dichiarava Manzoni: il romanzo costituisce un'interpretazione del mondo ed è quindi un modo per abitarlo. Borges e Pirandello sono strumenti letterari che Sciascia utilizza nelle sue inchieste, ma la verità recuperabile attraverso di loro è utile solamente in relazione alla realtà: «l'unità de *L'affaire Moro* la ritroviamo proprio nel fatto che l'operazione di Sciascia mira al reale e non alla finzione; questa, quasi per paradosso, è uno strumento che lo scrittore piega alle sue esigenze, il metodo che adopera per capire il caso Moro [...]»<sup>647</sup>.

All'inizio dell'elaborato abbiamo osservato come il romanzo-inchiesta sia una forma adatta a rispondere all'esigenza di *engagement* con il reale. Ciò dipende, ovviamente, dalla materia che sostanzia il racconto: le *carte* e i documenti. Durante lo studio ci siamo poi soffermati sulla componente letteraria della forma, ovvero, sulla possibilità da essa garantita di utilizzare gli strumenti della letteratura per riscrivere la storia raccontata dagli *atti*. Tuttavia, la forma porta con sé un contenuto sedimentato, la postura manzoniana, che piega la narrazione verso un interrogativo morale. Infatti, oltre al fatto che lo statuto ibrido del romanzo-inchiesta si presta egregiamente a penetrare una realtà sempre più mistificata e irreali, Sciascia scommette su questa forma perché in essa trova già le domande che vuole porre alla realtà. Sono i temi che abbiamo incontrato nel corso della nostra analisi e che il modello della *Storia della colonna infame* porta in sé: giustizia, responsabilità, potere.

Questa necessaria dialettica tra la letteratura e la realtà, nei termini in cui l'abbiamo posta, rende politico il testo, poiché non è il peso della tesi che deve essere condiviso dai lettori, ma la possibilità di ragionare attorno alla realtà e ai suoi eventi. I romanzi di Sciascia non hanno come oggetto la politica, ma la loro lettura può essere considerata una pratica politica, un modo per imparare ad abitare attivamente il mondo. Al centro di tutto resta sempre il conflitto tra l'ingiustizia della realtà e la responsabilità dell'uomo davanti alla storia e davanti a se stesso. Ciò vale per tutti e tre i romanzi selezionati. Durante lo studio ci siamo concentrati molto sugli elementi letterari di questi testi, ma è necessario ricordare che la funzione-Manzoni è sempre attiva in essi. *L'affaire Moro* permette quindi

---

<sup>647</sup> A. Piras, *Oltre la cronaca, «L'affaire Moro» tra storia e letteratura*, «Todomodo», II, 2012, p. 230.

di ribadire la costante centralità del modello della *Storia della colonna infame*, che, nonostante le rielaborazioni personali di Sciascia, necessariamente detta *a priori* la postura della analisi.

La continuità di questa tradizione manzoniana la ritroviamo in uno degli ultimi racconti-inchiesta editi da Sciascia, *La strega e il capitano* (1985, Bompiani), ideato dall'autore in occasione del secondo centenario della nascita di Manzoni<sup>648</sup>. È un vero e proprio omaggio al padre letterario e in esso troviamo una dichiarazione che può completare questa nostra ultima osservazione: «poiché nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non glielo apprende»<sup>649</sup>. La letteratura è la più alta forma di verità, ma questa verità serve agli uomini per imparare ad abitare responsabilmente il mondo.

---

<sup>648</sup> M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma, p. 334. Per argomentare ulteriormente il legame tra il testo e Manzoni riportiamo anche questa affermazione di Traina: «il libro nasce infatti sulla scorta di un'osservazione contenuta nei *Promessi sposi* ma soprattutto sull'esempio della *Storia della colonna infame*, modello conclamato dei suoi racconti-inchiesta». G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano, p. 216.

<sup>649</sup> L. Sciascia, *La strega e il capitano* in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, p. 207.



## Bibliografia

- AA. VV., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, 1976, Torino.
- AA. VV., *L'Affaire Moro ri-visitato: le verità tra filologia e ideologia*, Bruno Pischetta, Massimo Bordin, Miguel Gotor, Guido Vitiello, 21 ottobre 2013, Radio Radicale.
- AA. VV. *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, 2016, Roma.
- AA. VV., *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani (a cura di), in «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, pp. 7-93.
- AA. VV., *Tre domande su Manzoni agli scrittori di oggi*, «Annali Manzoniani», terza serie, I, 2018, pp. 116-122.
- ADAMO Pier Giovanni, *Fughe dalla vita, fughe della vita*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 13-24.
- ADAMO Sergia, *Altre inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitoriali in Italia*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, N. Fusini (a cura di), Mondadori, 2006, Milano, pp. 55-76.
- ADORNO Theodor W., *Il Saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, 2012, Torino.
- ALIGHIERI Dante, *Nuova edizione commentata delle opere di Dante, Volume III, De vulgari eloquentia*, E. Fenzi (a cura di), Salerno Editrice, 2012, Cittadella (Pd).
- AMALDI Edoardo, *L'atomica non l'ha scoperta lui*, in «L'Espresso», 5 ottobre 1975.
- AMBROISE Claude, *Inquire/Non Inquire*, in L. Sciascia, *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano.
- ID., *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, 1978, II edizione, (e 1992, VIII edizione) Milano.
- ID., *14 domande a Leonardo Sciascia*, in L. Sciascia, *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 1990, Milano.

- AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Volume I-II, Einaudi 2016, Torino.
- BALDI Valentino, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, 2015, Macerata.
- BALESTRINI Nanni, MORONI Primo, *L'orda d'oro. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, 1988, Milano.
- BELPOLITI Marco, *L'Affaire Moro: anatomia di un testo*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, pp-19-34.
- BELTRAMI Pietro, *Gli strumenti della poesia*, Mulino, 2012, Bologna.
- BENJAMIN Walter, *I «passages» di Parigi*, vol. IX, in E. Ganni (a cura di), *Opere Complete*, Einaudi, 2000, Torino.
- BENVENUTI Giuliana, «*un solo nome*», *Manzoni in Sciascia*, in «*Studium*», novembre-dicembre 2017, VI, pp. 926-938.
- ID., *Sciascia, Manzoni e la narrazione della storia*, «*Finzioni*», n. 1, 1 – 2021, pp. 13-28.
- BERARDINELLI Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, 2002, Venezia.
- ID., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, 2011, Venezia.
- BONTEMPELLI Massimo, *Pirandello o del candore (1937)*, in Id., *Opere scelte*, L. Baldacci (a cura di), Mondadori, 1978, Milano, pp. 807-828.
- BOTTIROLI Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura: fondamenti e problemi*, Einaudi, 2006 Torino.
- BRANCATI Vitalino, *Don Giovanni in Sicilia*, Mondadori, 2019, Milano.
- BRIOSCHI Franco, DI GIROLAMO, Costanzo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, 1984, Milano.

- BUDRIESI Aldo, *Pigliarli di lingua. Temi e forme della narrativa di Leonardo Sciascia*, Effelle, 1986, Roma.
- CALVINO Italo, *Il mare dell'oggettività*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, 1980, Torino, pp. 52-60.
- ID., *Moro ovvero una tragedia del potere*, in Id., *Saggi, 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Mondadori, II, 1995, Milano, pp. 2349-2352.
- CANNON Jo Ann, *History as a mode of comprehension and history as fabulation: a reading of Sciascia' «Morte dell'inquisitore» and «Il consiglio d'Egitto»*, «Forum Italicum», XVII, 1983.
- CAPECCHI Giovanni, *L'abitabilità del libro. Sciascia tra parentesi*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 199-218.
- CASALINI Sonia (a cura di), *Ermes Visconti. Dalle lettere un profilo*, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, Milano, lettera 12 (trad. it. G. Raboni).
- CASTELLANA Riccardo (a cura di), *Fiction e non fiction, storia, teorie, forme*, Carocci editore, 2021, Roma.
- ID., *Che cos'è la fiction?*, in *Fiction e non fiction, storia, teorie, forme*, Id., Carocci editore, 2021, Roma, pp. 15-42.
- ID., *Introduzione*, in *Fiction e non Fiction. Storia, teoria e forme*, Id. (a cura di), Carocci, 2021, Roma, pp. 11-14.
- CASTIGLIONE Marina, RICCIO Elena (a cura di), *Fughe dalla vita, fughe della vita*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo.
- CERVANTES Miguel de, *L'ingegnoso hidalgo Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. B. Gamba, Andrea Ubicini, Volume I, 1841, Milano.
- COLONELLO Aldo, DEL COL Andrea (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro*, Università di Trieste, 2003, Trieste.
- CONFORTI Pina, *Hans Robert Jauss*, «Belfagor», 47, V, Settembre, 1992, pp. 523-542.

- COHN Dorrit, *Trasparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978, Princeton.
- CRAINZ Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, 2005 Roma.
- CURRIE Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- DE CAPRIO Caterina, VECCE Carlo, *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Atti dell'incontro di studi Napoli 6 - 7 maggio 2010 - Palazzo Du Mesnil.
- DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del novecento*, Garzanti, 1971, Milano.
- ID., *Personaggio e destino*, il Saggiatore, 1977, Milano.
- ID., *Saggi critici*, seconda serie, il Saggiatore, 1971 Milano.
- DE FILIPPIS Caterina, *La scrittura saggistica in Natalia Ginzburg, tra il diario pubblico e i ricordi-racconti*, Università degli studi di Padova, 2022, Padova.
- DI GRADO Antonio, *Leonardo Sciascia*, Pungitopo, 1986, Marina di Patti.
- DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, 2014 Bologna.
- DURRENMATT Friederich, *I fisici*, Einaudi, 1972, Torino.
- ECO Umberto, *Diario Minimo*, Mondadori, 1978, Milano.
- ELIAN Smaranda Bratu, *Candido e il Leviatano, vita e opere di Leonardo Sciascia*, La scuola di Pitagora, 2009, Napoli.
- ELIOT Thomas S., *La terra desolata*, Feltrinelli, 2014, Milano.
- FALASCHI Giovanni; PELFER, Piergiovanni, *La scomparsa di Majorana*, «Il Ponte», 30 giugno 1976, pp. 712-718, ora in A. Motta, *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaita, 1985, Manduria, pp. 327-333.
- FARELL Joseph, *La pietà, la carità e il sequestro Moro*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario

“L’Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano” (5-6 dicembre 2001), *La vita felice*, 2002, Milano, pp. 51-64.

FERLITA Salvatore, *Sciascia, Cecchi e lo strano caso di un elzeviro andato a male*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 95-106.

FERRONI Giulio, *L’Affaire Moro: la letteratura e l’imprendibile verità*, in *L’uomo solo. L’Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario “L’Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano” (5-6 dicembre 2001), *La vita felice*, 2002, Milano, pp. 159-171.

FIDOMANZO Vincenzo, *Il valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali di Ettore Majorana. Ovvero: una percezione del «liberto» arbitrio*, in «*Revue européenne des sciences sociales*», XL, 2002, pp. 155-238.

FORMICA Maura, JAKOB Michael, *Sciascia, Leonardo*, «Nuove Effemeridi», Anno III, n. 9, 1990 (<https://www.doppiozero.com/leonardo-sciascia-scrivere-e-curiosita>, consultato 18/06/2023).

FOSTER Edward Morgan, *Aspetti del romanzo*, il Saggiatore, 1968, Milano.

FRANCESE Joseph, *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*, Firenze University Press, 2012, Firenze.

FUSINI Nadia, *Introduzione*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Id. (a cura di), Mondadori, 2006, Milano, pp. IX-XIII.

FUSCO Mario, *Préface in Leonardo Sciascia, Oeuvres Complètes*, I, Fayard, 1999, Paris.

GALLERANI Guido Mattina, *Pseudo-saggi. (Ri)scritture tra critica e letteratura*, Morelli Editore, 2019, Milano.

GENETTE Gérard, *Preface*, in Id., *Fiction e Diction*, Cornell University Press, 1993, London.

GIARRIZZO Giuseppe, «*Tutta un’impostura. La storia non esiste...*», in Aa. Vv., *La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia*, Assessorato regionale ai bene culturali, 1987, Palermo, pp. 5-12.

GIDE Andre, *I sotterranei del Vaticano*, trad. it. E. Spagnol Vaccari, Feltrinelli, 1979, Milano.

- GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, 2021, Torino.
- GINZBURG Carlo, *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, 2020, Milano, pp. 295-316.
- ID., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, 1976, Torino.
- ID., *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in Id., *Il filo e le tracce, vero falso finto*, Feltrinelli, terza edizione, 2020, Milano, pp. 241-269.
- GIOVIALE Fernando, *Sciascia*, Liscani e Giunti, 1993, Teramo.
- GRENDENE Filippo, *Il dialogo e la tradizione. Intertestualità, Ri-Usò, Storia*, Quodlibet, 2021, Macerata.
- ID., *Quel «desiderio sempre crescente». Intertestualità e ri-usi della Colonna infame nel Novecento*, «Enthymema», XV, 2016, pp. 48-71.
- GUILLEN Claude, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Mulino, 2008, Bologna.
- GURNARI Ester, «Non è possibile scrivere: si riscrive», in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 39-50.
- HAMBURGER Kate, *Logica della letteratura*, E. Caramelli (a cura di), Pendragon, 2015, Bologna.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, Einaudi, 1967, Torino.
- HEYDENREICH Thomas, *Quelli che offendono le Persone del Santo Offitio...*, in «Il tenace concetto». *Leonardo Sciascia, Diego La Matina, e l'Inquisizione in Sicilia*, V. Sciuti Russi (a cura di), atti del convegno di Racalmuto, 1994, Salvatore Sciascia, 1998, Caltanissetta-Roma, p. 155-164.
- HIML Pavel, *Domenico Scandella e Carlo Ginzburg: la carriera di un mugnaio e del suo storico*, in A. Colonello, A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro*, Università di Trieste, 2003, Trieste, pp. 109-129.

- HORKEHIMER Max, ADONRO Theodor W., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, 1995, Torino.
- ITALIA Paola, *Introduzione*, in *Manzoni*, Id. (a cura di), Carocci, 2020, Roma, pp. 13-23.
- LAJOLO Davide, *Conversazione in una stanza chiusa*, Sperling & Kupfler, 1981, Milano.
- ID. Davide, *Fuoco all'anima, conversazioni con Domenico Porzio*, Mondadori, 1992, Milano.
- LATTES W. (a cura di), *Processo al romanziere Sciascia, interviste a Luzi e altri*, in «La Nazione», 5 novembre 1978.
- LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, Einaudi, 2005, Torino.
- LEVORATO Irene, *Le «enigmatiche correlazioni» tra letteratura e realtà Il romanzo poliziesco di Leonardo Sciascia*, Università Ca'Foscari Venezia, 2017, Venezia.
- LUKCAS György, *L'anima e le forme*, SE, 2002, Milano.
- ID., *Teoria del romanzo*, Newton Compton, 1972, Roma.
- LURIA Keith, GANDOLFO, Romulo, *Carlo Ginzburg. An interview*, «Radical History Review», XXXV, 1986, p. 98-111.
- JAUSS Hans Robert, *Storia della letteratura come provocazione*, (P. Cresto-Dina), Bollati Boringhieri, 1999, Torino.
- MADRIGNANI Carlo Alberto, *Recensione a Leonardo Sciascia, L'Affaire Moro*, «Belfagor», 34.2, 1979, pp. 237-239.
- ID., *Recensione a Leonardo Sciascia, I pugnatori*, «Belfagor», IV, 1977, p. 477.
- MAIOLANI Michele, *Le "narrazioni documentarie" di Sciascia e la "microstoria" di Ginzburg*, in *Leonardo Sciascia (1921-1989). Letteratura, critica, militanza civile*, M. Castiglione, E. Riccio (a cura di), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2020, Palermo, pp. 149-160.

- MANAI Franco, *Letteratura e interpretazione: Leonardo Sciascia e la tragedia di un politicante*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Vol. 46, I, gennaio-aprile 2017, pp. 27-38.
- MANETTI Beatrice, «*Parlo di te per cercar di veder chiaro anche in me*». *Calvino lettore di Sciascia*, in *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*, A. Motta (a cura di), «Il Giannone», a. VII, n. 13-14, gennaio-dicembre 2009, pp. 235-253.
- MANZONI Alessandro, *Fermo e Lucia*, ed. critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Casa del Manzoni, 2006, Milano.
- ID., *I Promessi Sposi*, Garzanti, 1972, Milano.
- ID., *Opere varie*, Fratelli Rechiedei, 1881, Milano.
- ID., *Storia della Colonna infame*, Feltrinelli, 2021, Milano.
- ID., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere Varie*, Fratelli Rechiedei, 1870, Milano.
- MARCHESE Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction?*, Quodlibet, 2019, Macerata.
- MARX Karl, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, 1968, Torino.
- MAURO Walter, *Leonardo Sciascia*, La Nuova Italia, 1973, Firenze.
- MAZZONI Guido, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, 2020, Bologna.
- MOLITERNI Fabio, *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, B. A. Graphis, 2007, Bari.
- MONGELLI Marco, *Il reale in Finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 165-184.
- ID., *Non fictional novel e New Journalism*, in *Fiction e non fiction, storia, teorie, forme*, R. Castellana (a cura di), Carocci editore, 2021, Roma, pp. 115-132.
- MONTAIGNE Michel de, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2018.
- MORANTE Elsa, *La Storia*, Einaudi, 1974, Torino.



- MOTTA Antonio (a cura di), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaia, 1985, Manduria.
- MUTTERLE Anco Marzio, *Ritratti di critici contemporanei. Giacomo Debenedetti, «Belfagor»*, Vol. 25, III, 31 maggio 1970, pp. 288-322.
- NEGRI Renzo, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica» 1, 1972, pp. 14-42.
- NERI Laura, *Gli atti linguistici della finzione*, in S. Ballerio e F. Pennacchio (a cura di), *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, Ledizioni, 2020, Milano, p. 141-160.
- NIGRO Salvatore Silvano, *Dentro il panorama del romanzo*, in A. Manzoni, *I Promessi Sposi-Storia della colonna infame*, Einaudi, Torino, 2012.
- ID., *La tabacchiera di Don Lisander. Saggio sui "Promessi sposi"*, Einaudi, 1996, Torino.
- ONOFRI Massimo, *Storia di Sciascia*, Inschibboleth, 2021, Roma.
- ID, *Tutti a cena da don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia*, Bompiani, 1995, Milano.
- PALUMBO Matteo, *I Promessi sposi (1840)*, in *Manzoni, P. Italia* (a cura di), Carocci, 2020, Roma, pp. 93-122.
- PADOVANI Michelle, SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, 1984, Milano
- PANIZZA Giorgio, *Il romanzo e la storia*, in *Manzoni, P. Italia* (a cura di), Carocci, 2020, Roma, pp. 201-220.
- PASOLINI Pier Paolo, *1° febbraio 1975. La scomparsa delle lucciole*, in *Scritti Corsari*, Epoca!, 1988, Cles.
- ID., *Scritti Corsari*, Epoca!, 1988, Cles.
- ID., *Che cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, p. 3.
- ID., *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni e le intuizioni del critico e dell'artista*, Garzanti, 1991, Milano.

- PIRANDELLO Luigi, *Maschere nude*, A. d'Amico (a cura di), II edizione, Mondadori, 1993, Milano.
- ID., *Il fu Mattia Pascal*, Loescher, 2013, Torino.
- ID., *Arte e coscienza d'oggi*, in «La Nazione letteraria» di Firenze, I, 1893, 6; ora in Id., *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano (a cura di), Mondadori, 1993, pp. 891- 911.
- PIRAS Alessio, *Oltre la cronaca, «l'Affaire Moro» tra storia e letteratura*, «Todomodo», II, 2012, pp. 215-230.
- PISCHEDDA Bruno, *Scrittori Polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, 2011, Torino.
- POE Edgard Allan, *La lettera rubata*, Mursia, 2009, Milano.
- PRATT Mary Louise, *Toward a speech act theory of literary discourse*, Indiana University Press, 1977, Bloomington.
- PROSPERI Adriano, *Presentazione ufficiale per il conferimento della cittadinanza onoraria*, in A. Colonello, A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro*, Università di Trieste, 2003, Trieste, pp. 133-154.
- PUPINO Angelo Raffaele, *«Il vero solo è bello». Manzoni tra Retorica e Logica*, Il Mulino, 1982, Bologna.
- PUPPO Ivan, *Narrare l'inquisizione: Appunti sul «paradigma indiziario» in Ginzburg e in Sciascia*, in «Spunti e Ricerche», XXVI, pp. 126-138.
- RABELAIS François, *Gargantua e Pantagruelle*, Alberto Corticelli Editore, 1949, Milano.
- RABONI Giulia, *La storia della Colonna infame*, in *Manzoni*, P. Italia (a cura di), Carocci, 2020, Roma, pp. 123-142.
- RECAMI Erasmo, *Majorana: una risposta a Sciascia*, «La Stampa», 25 gennaio 1976, p. 9.
- RICORDA Ricciarda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi Novecenteschi», Vol. 6, XVI, marzo 1977, pp. 59-93.

- ID., *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, Napoli.
- RITTER SANTINI, Lea, *Uno strappo ne cielo di carta*, in L. Sciascia, *La Scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano, pp. 93-113.
- RONCAGLIA Aurelio, *Saggio introduttivo*, in E. Auerbach, Mimesis. *Il realismo nella letteratura occidentale*, Volume I, Einaudi, Torino, 2016.
- RORTY Richard, ENGEL Pascal, *A cosa serve la verità*, il Mulino, 2007, Bologna.
- ROSSANI Ottavio, *Leonardo Sciascia*, Luisé, 1990, Rimini.
- SCALFARI Eugenio, *Adesso Sciascia conosce la verità*, «la Repubblica», 17 settembre 1978, pp. 1-2.
- SCHOLES Robert; KELLOG Robert, *The Nature of narrative*, trad. it. *La natura narrativa della narrativa*, Il Mulino, 1970, Bologna.
- SCHUTTE Anne Jacobson, *Lo stile ne Il formaggio e i vermi*, in A. Colonnello e A. Del Col (a cura di), *Uno storico, un mugnaio, un libro. Carlo Ginzburg, il formaggio e i vermi 1976-2002*, Edizioni Università di Trieste, 2003, Trieste, pp. 17-22.
- SCIASCIA Leonardo, *A ciascuno il suo*, Adelphi, 1989, Milano.
- ID., *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Adelphi, 2020, Milano.
- ID., *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Einaudi, 1977, Torino.
- ID., *Favole della dittatura*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 957-968.
- ID., *Cruciverba*, la Repubblica, 2021, Roma.
- ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 515-728.
- ID., *Gli zii di Sicilia*, in Id., *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 1987, Milano, pp. 171-286.

- ID., *I pugnalatori*, Adelphi, 2003, Milano.
- ID., *Il contesto*, Einaudi, 1971, Torino.
- ID., *Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, 1963, Torino.
- ID., *Il giorno della civetta*, Einaudi, 1961, Torino.
- ID. *Il mare color del vino*, Einaudi, 1973, Torino.
- ID., *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano.
- ID., *La morte dell'inquisitore*, Adelphi, 1992, Milano.
- ID., *La palma va a nord. Articoli e interventi 1977-1980*, V. Vecellio (a cura di), Gammalibri, 1982, Milano.
- ID., *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, 1997, Milano.
- ID., *La sentenza Memorabile*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 1205-1226 (risolto di copertina, Sellerio, 1982, Palermo).
- ID., *La Sicilia e il suo cuore*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 969-980.
- ID., *La strega e il capitano*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 199-257.
- ID., *Le parrocchie di Regalpetra*, in Id., *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 1987, Milano, pp. 1-170.
- ID., *Nero su Nero*, Einaudi, 1979, Torino.
- ID., *Occhio di Capra*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 1-106.
- ID., *Opere (1956-1971)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 1987, Milano.
- ID., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano.

- ID., *Pirandello e il pirandellismo*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, p. 999-1040.
- ID., *Pirandello nella critica d'oggi*, in «La Giara», III, 1, 1954, pp. 95-100.
- ID., *Porte Aperte*, in Id., *Opere (1984-1989)*, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, 2004, Milano, pp. 325-402.
- ID., *Relazione di Minoranza presentata dal deputato Leonardo Sciascia*, in Id., *L'affaire Moro*, Adelphi, 1994, Milano, pp. 159-197.
- ID., *Saremo perduti senza verità*, in «La Sicilia», 15 agosto 1978, pp. 1-3.
- ID., *Todo modo*, Einaudi, 1974, Torino.
- SEGRE Cesare, *Finzione*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino, pp. 24-31.
- ID., *Generi*, in Aa. Vv., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, 1982, Torino, pp. 32-42.
- SHAKESPEARE William, *La tempesta*, Garzanti, 1995, Milano.
- SQUILLACIOTTI Paolo, *Gattopardismo e caso Moro*, in *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, V. Vecellio (a cura di), Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002, pp. 109-132.
- ID., *Oltre la filologia, un approccio all'affaire Moro*, in *Da un paese indicibile*, R. Cincotta, (a cura di), La Vita Felice, Quaderni Leonardo Sciascia, IV, 1999, Milano, pp. 81-107.
- STENDHAL Marie-Henri Beyle, *La certosa di Parma*, Einaudi, 1975, Torino.
- TIEDEMANN Rolf, *Introduzione*, in W: Benjamin, *I «passages» di Parigi*, vol. IX, in E. Ganni (a cura di), *Opere Complete*, Einaudi, 2000, Torino.
- TINCANI Persio, *Leonardo Sciascia e il potere. Su L'Affaire Moro*, in V. Mancuso, F. Giordano (a cura di), *Ombre del Diritto*, Numero speciale 2022, «Teoria e Storia del Diritto Privato», pp. 1-30.

- TIRINANZI DE MEDICI Carlo, *Cronache, trattati, memorie. I generi discorsivi e lo sviluppo del romanzo*, Seminario di interpretazione testuale, 2 novembre 2022, Pisa.
- ID., *Sciascia e le strutture narrative contemporanee*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-12.
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, 1971, Seuil.
- TONDELLI Angelo, *Note del curatore* in T. S. Eliot, *La terra desolata*, Feltrinelli, 2014, Milano.
- TRAINA Giuseppe, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, 1999, Milano.
- VATTIMO Gianni, *Addio alla verità*, Meltemi, Roma, 2009.
- VECELLIO Valter (a cura di), *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, Atti del convegno-seminario "L'Affaire Moro – testo e contesto di un mistero italiano" (5-6 dicembre 2001), La vita felice, 2002.
- VIGORELLI Giancarlo, *L'antigattopardo*, in *Leonardo Sciascia. La verità l'aspra verità*. A. Motta (a cura di), Lacaita, 1985, Manduria, pp. 281-281.
- VITTORINI Elio, *Premessa*, «il Menabò», Einaudi, 1959, Torino, I.
- VOLTOLINI Alberto, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Laterza, 2010, Roma-Bari.
- HAYDEN White, *Metahistory*, tradi it. P. Vitulano, Retorica e storia, Guida, 1978, Napoli.
- WEBER Luigi, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi Editore, 2013, Ravenna.
- ID., *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Osservazioni comparative*, Giorgio Pozzi Editore, 2016, Ravenna.
- ZEMON DAVIS Natalie, *Il ritorno di Martin Guerre, un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Einaudi, 1984, Torino.

ZINATO, Emanuele, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, 2015, Macerata.

ID., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, 2014, Roma.