

# Sul rapporto con il potere. Sondaggi di realtà in Tabucchi e Sciascia\*

## Michael Schwarze

---

A Winfried Wehle  
per i suoi splendidi settantacinque anni

1.

L'idea che la narrazione sia uno strumento adeguato per rappresentare la realtà è caduta negli ultimi decenni in discredito. Le motivazioni addotte in ambito postmoderno a sfavore del racconto, e tanto più del racconto finzionale, possono vantare un'antica tradizione per quanto concerne la questione della rappresentabilità linguistica della realtà: una questione che, da Democrito in poi, attraversa il pensiero occidentale.<sup>1</sup> Sintomatiche, da questo punto di vista, possono considerarsi le discussioni sul rapporto tra storia e narrazione svoltesi in ambito storiografico. Nell'ambito dei dibattiti più recenti ha avuto un rilievo particolare la tesi centrale di *Metahistory* (1973) del teorico della storia Hayden White.<sup>2</sup> White sostiene che la storiografia, analogamente alla letteratura, altro non sarebbe che una «verbal fiction»:<sup>3</sup> entrambe le modalità narrative sono infatti basate su strutture di *emplotment* prefigurate da alcuni tropi elementari. Questa ipotesi rende problematico il rapporto referenziale con un passato extralinguistico presupposto dalla narrazione storica.<sup>4</sup>

\* Ringrazio Christian Rivoletti per avermi assistito nella traduzione del saggio.

1 Cfr. al proposito J. Trabant, *Europäisches Sprachdenken von Platon bis Wittgenstein*, Beck, München 2006.

2 H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in 19th Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1973. Il teorico americano ha esposto le proprie idee in modi diversi nei tre volumi seguenti: H. White, *Tropics of Discourse*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1978; Id., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1987 e Id., *Figural Realism. Studies in Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999.

3 White, *Metahistory*, cit., p. IX.

4 «In point of fact, history [...] is made sense of in the same way that the poet or the novelist tries to make sense of it, i.e. by endowing what originally appears to be problematical and mysterious with the aspect of a recognizable, because it is a familiar, form. It does not matter whether the world is conceived to the real or only imagined; the manner of making sense of it is the same» (H. White, *The Historical Text as Literary Artefact*, in Id., *Tropics of Discourse*, cit., pp. 81-100: p. 98).

Al di là del settore delle scienze storiche, l'impostazione di White, all'insegna del *linguistic turn*, negli anni Ottanta e Novanta fu ampiamente discussa nell'ambito della ricerca letteraria, nella misura in cui veniva attribuito ai racconti storici di ogni tipo un carattere "costruttivo", e perciò in ultima analisi finzionale. Se è la narrazione stessa a produrre, tramite il linguaggio, la realtà che pretende di trattare, ciò significa che ogni racconto è, in definitiva, una finzione, e quindi non può avanzare alcuna pretesa di rappresentazione della realtà: esasperandone volutamente i termini, era questo l'argomento di certi fautori del *New Historicism* e del costruttivismo radicale.<sup>5</sup> Se si segue questa argomentazione, l'obiettivo al quale qualsiasi genere di racconto della storia mira per definizione, cioè di essere uno strumento adeguato alla ricostruzione di una realtà passata, va definitivamente archiviato. Poiché in questo caso il riferimento della narrazione alla realtà si riduce a quel tipo di autoreferenzialità retorica che l'approccio strutturalistico di Roland Barthes ha definito *effet de réel*.<sup>6</sup>

Da parte della teoria della storia le tesi di White furono invece concepite maggiormente come una sfida inaudita alla concezione fattuale della realtà e al fondamento metodologico della critica delle fonti ad essa inerente. Per questo, l'idea che nel racconto storico potesse dominare un valore espressivo rispetto al valore referenziale fu contestata severamente. È istruttivo citare in proposito l'esempio di Paul Ricœur che ancora nella sua ultima *mise au point La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, pubblicata nel 2000, si contrappose alle posizioni "narrativistiche" di White.<sup>7</sup> Ricœur sosteneva che il riferimento alla realtà della narrazione storica è garantito dall'interazione di tre fasi operative da lui riassunte nel concetto di «régime

5 Cfr. per una discussione puntuale della ricezione delle teorie di White *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*, a cura di K. Korhonen, Rodopi, Amsterdam-New York 2006. In ambito tedesco si veda G. Häfner, *Konstruktion und Referenz: Impulse aus der neueren geschichtstheoretischen Diskussion*, in *Historiographie und fiktionales Erzählen. Zur Konstruktivität von Geschichtstheorie und Exegese*, a cura di K. Backhaus e G. Häfner, Neukirchner Verlag, Neukirchen-Vluyn 2007, pp. 67-98.

6 R. Barthes, *L'Effet de réel*, in «Communications», XI, 1968, pp. 84-89. Come noto, a Barthes interessava principalmente smascherare come presunzione ideologicamente interessata la pretesa di qualsiasi discorso narrativo di rappresentare autenticamente la realtà. In questo senso scrisse riguardo al discorso storiografico, mettendolo sullo stesso piano della finzione letteraria: «la narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la "science" historique, placée sous la caution impérieuse du "réel" [...], cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelques trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle que l'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame? Et si ce trait – ou cette pertinence – existe, à quel niveau de l'énonciation faut-il le placer?» (R. Barthes, *Le Discours de l'histoire*, in «Poétique», XIII, 1982, pp. 13-21: p. 13).

7 P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000; trad. it. di D. Iannotta, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003. Il dibattito tra Ricœur e White è stato ricostruito criticamente in un ottimo saggio di L. Tengelyi, *In Verteidigung der Geschichtserfahrung. Zur Auseinandersetzung von Paul Ricœur mit Hayden White*, in *Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Pränarrativen*, a cura di T. Breyer, D. Creutz, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 185-199.



historiographique»: solo se la conclusiva «phase scriptuaire», cioè la «mise en forme littéraire», tiene conto dei risultati degli stadi di lavoro precedenti (ovvero della «prova documentaria» e della «spiegazione causale/finale» dei documenti), la rappresentazione della storia può rivendicare la produzione di conoscenza storica. Il punto debole di White consisterebbe insomma nel fatto di aver ignorato i fondamentali primi due stadi e, con ciò, il momento referenziale del lavoro dello storico.<sup>8</sup> Con questo Ricœur sostenne implicitamente che, mentre la narrazione storiografica può trasmettere adeguatamente conoscenze acquisite in precedenza, non offre però in quanto tale nessuna possibilità di rimando ad una realtà referenziale.<sup>9</sup>

Le tempeste prodottesi nel contesto di questo dibattito si sono nel frattempo placate senza che venisse messo sostanzialmente in questione il fatto che la narrazione possa rappresentare adeguatamente la realtà. Si è invece generalmente imposta la consapevolezza di una differenza categoriale tra il carattere costruttivo della realtà e la possibilità di appropriarsene linguisticamente. Così la realtà viene intesa come qualcosa che non è sostanzialmente dato e raffigurabile, ma che al contrario poggia, come un costruito, sui concetti mentali di coloro che la percepiscono e la elaborano “linguisticamente”. Allo stesso tempo il reale rappresenta una sorta di circostanza di fatto che può precedere la sua rappresentazione e non ne è soltanto il risultato. Questo significa che, di fatto, esiste una differenza tra la realtà in sé e l’atto del narrarla.

Ora, tratto distintivo della narrazione è che quest’ultima, anche quando pretende di riferirsi a un mondo reale, possiede sempre una considerevole libertà, basata sul fatto che l’oggetto della rappresentazione narrativa non può mai includere la realtà *in toto*. Dal punto di vista gnoseologico ogni narrazione realistica rimane quindi sempre, in misura considerevole, aperta. Da questa apertura categoriale scaturisce strutturalmente un notevole grado di libertà discorsiva e tematica per ogni tipo di rappresentazione della realtà. Di tale libertà la letteratura fa tradizionalmente uso analizzando, con i mezzi specifici a sua disposizione (come i procedimenti

---

Sul rapporto  
con il potere.  
Sondaggi  
di realtà  
in Tabucchi  
e Sciascia

8 «Resterait à rendre compte de la spécificité de la référentialité en régime historiographique. Ma thèse est que celle-ci ne peut être discerné au seul plan du fonctionnement des figures qu’assume le discours historique, mais qu’elle doit transiter à travers la preuve documentaire, l’explication causale/finale et la mise en forme littéraire. [...] On ne trouvera jamais dans la forme narrative en tant que telle la raison de cette quête de référentialité. C’est ce travail de remembrement du discours historique pris dans la complexité de ses phases opératoires qui est totalement absent des préoccupations de H. White» (Ricœur, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, cit., pp. 323 e 328). Ricœur riprende sostanzialmente l’argomentazione già sostenuta da Roger Chartier in *Au bord de la falaise. L’histoire entre certitudes et inquiétude*, Albin Michel, Paris 1998, p. 123.

9 Devo rinunciare in questa sede ad un’analisi di questa ipotesi assai discutibile dal punto di vista della critica letteraria. Mi sia invece permesso di rinviare in anticipo agli atti di un convegno interdisciplinare tenutosi nel 2012: *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert*, a cura di A. Rüh e M. Schwarze, Wilhelm Fink, München 2015.

narrativi e istitutivi di finzionalità), aspetti della realtà che in altri discorsi vengono invece taciuti o non vengono comunque individuati e focalizzati.<sup>10</sup> La creazione di tali “realtà immaginate” nei romanzi e nei racconti serve spesso allo scopo di mettere in scena l’esperienza della realtà di singoli individui o comunità nella sua contingenza, e di evocarla nel modo più plastico possibile. Gli stessi mezzi specificamente letterari possono essere messi invece anche al servizio di un lavoro conoscitivo che dia coerenza – ovvero che fornisca una funzione esplicativa – all’evocazione della realtà percepita. In questa tensione tra rappresentazione della contingenza e lavoro di coerentizzazione, le ricostruzioni letterarie della realtà si contraddistinguono per il fatto che, per lo meno parzialmente, rinviano ad una realtà extralinguistica e la modificano. In questo caso, il procedimento che adottano semantizzando a loro modo il libero spazio gnoseologico nominato sopra viene chiamato “modellamento letterario” della realtà.

Abbiamo così riassunto il profilo teorico intorno al rapporto tra narrazione (letteraria) e realtà da cui prende le mosse questo articolo. L’ho voluto richiamare per il semplice motivo che, a mio parere, nel campo della ricerca queste cognizioni fondamentali non hanno prodotto le dovute conseguenze: le discussioni teoriche hanno stimolato ben poche analisi capaci di spiegare in maniera particolareggiata in quali modi e con quali risultati la letteratura faccia concretamente riferimento ad esperienze di realtà. Pertanto la possibilità della letteratura di produrre una conoscenza della realtà – e di questo si tratta in fin dei conti – appare come un postulato che necessita ancora di venire dimostrato attraverso una pluralità di indagini tra loro differenziate, sia sotto il profilo metodologico, sia in riferimento al materiale testuale prescelto. Per svolgere tale analisi occorre rispondere a tutta una serie di questioni, utilizzando una gamma di esempi testuali afferenti alle più diverse forme letterarie. Una di tali questioni riguarda gli strumenti che la letteratura impiega di preferenza per stabilire referenze e mettere in forma la realtà. Inoltre dobbiamo chiederci quali conseguenze abbiano questi processi sulle asserzioni della letteratura in merito alla realtà e come si comportino tali presupposizioni rispetto a forme di conoscenza proprie di altri discorsi sulla realtà, per esempio quelli della storiografia, del testo giornalistico o del discorso politico. E *last but not least*, quali esperienze estetiche possono produrre nei lettori le esperienze di realtà finzionali? Indagando tali questioni, la ricerca deve basarsi a mio parere sull’analisi di casi individuali, in modo da esaminare le possibilità di sperimentazione referenziale e di conoscenza della realtà all’interno di una prospettiva storico-sistematica.

10 Cfr. al riguardo A. Kablitz, *Geschichte – Tradition – Erinnerung? Wider die Subjektivierung der Geschichte*, in «Geschichte und Gesellschaft», XXXII, 2006, pp. 220-237.



Nelle pagine seguenti cercherò, attraverso l'analisi di due romanzi di Antonio Tabucchi e Leonardo Sciascia, di approfondire alcune di tali questioni, per indicare possibili prospettive sui complessi rapporti che riguardano il modellamento letterario della realtà. Ho scelto questi due autori perché li accomunano due caratteristiche particolarmente rilevanti per questa indagine. Un aspetto è di ordine tematico e consiste in una forte concentrazione su problemi che riguardano il rapporto del singolo individuo e di gruppi sociali con le pratiche d'esercizio del potere. Si tratta di una tematica che, per tutto il secolo scorso e fino ad oggi, è al centro dell'interesse e agita l'opinione pubblica dei paesi europei a livello politico, sociale, mediatico e letterario. Tralasciando in questa occasione un superfluo profilo storico della problematica in ambito italiano, si può dire che un filo conduttore attraverso le fasi della storia dell'Italia moderna consiste nel volubile interagire di forze ufficiali, ufficiose, clandestine e illegali di organizzazione del potere. Questa coesistenza di forze che agiscono da sempre in contrasto, ovvero parallelamente, ovvero di concerto, fa sì che gli Italiani – e non solo loro! – abbiano dovuto sempre confrontarsi, a livello pubblico, con la questione del loro rapporto con il potere. In questo contesto Sciascia e Tabucchi vanno annoverati tra le voci letterarie che hanno avuto maggiore importanza nei processi d'autocomprensione nazionale degli ultimi decenni.<sup>11</sup> Ciò significa, per quanto riguarda il nostro argomento, che le loro narrazioni rimandano, almeno in parte, a situazioni ed eventi concordemente considerati non di pura finzione, bensì fortemente presenti nell'esperienza collettiva. Un primo denominatore comune tra i due autori è quindi un orizzonte di esperienza storicamente ancorato alla realtà extralinguistica.

L'altro punto comune che ci interessa in questa sede è legato ad un fattore generazionale. Sia Sciascia che Tabucchi appartengono ad una generazione di scrittori che ha le sue radici nel pensiero modernista, pur trovandosi a svolgere la propria attività letteraria, almeno parzialmente, nell'ambito dei generi e del discorso postmoderni. Questa posizione a cavallo tra due stagioni letterarie del '900 porta con sé una tensione poetologica che prende le mosse dall'esigenza conoscitiva, propria del modernismo, di sondare criticamente la realtà. Tale rivendicazione di verità rispetto alla società e alla sua storia deve poi confrontarsi con la cultura postmoderna, in cui si osserva un «implicito screditamento della nozione di verità». Nasce da qui la questione della persistenza di orientamenti propri del modernismo – come ad esempio la «volontà di partecipazione

---

Sul rapporto  
con il potere.  
Sondaggi  
di realtà  
in Tabucchi  
e Sciascia

<sup>11</sup> Altri esponenti di spicco di questo filone narrativo sono ovviamente Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini e, nel passato più recente, Andrea Camilleri – per citare solo alcuni scrittori noti anche al di là dei confini nazionali.

civile» rispetto al passato e al presente della società – all'interno del clima del postmodernismo.<sup>12</sup>

Nell'esposizione che segue intendo individuare in che modo e con quali risultati il primo breve romanzo di Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia* (1975), e il penultimo racconto di Leonardo Sciascia, *Il cavaliere e la morte* (1988), mettano in forma letteraria l'atteggiamento individuale o di gruppo nei confronti del potere.

## 2.

Comincio con il romanzo d'esordio del recentemente scomparso Antonio Tabucchi. *Piazza d'Italia* è il primo romanzo storico postmoderno apparso in Italia.<sup>13</sup> L'autore lo pubblicò nel 1975, cinque anni prima del best-seller *Il nome della rosa* di Umberto Eco.

L'arco temporale di questo racconto di Tabucchi abbraccia i cent'anni scarsi di storia nazionale, dall'unità d'Italia fino ai primi anni della repubblica proclamata nel 1946. Questi decenni politicamente agitati vengono modellizzati dall'autore in un'ottica storico-sociale e in un modo che, nel contesto letterario e intellettuale degli anni Settanta italiani, costituì un'eccezione non conforme alla regola.

Ai fini della mia indagine, un aspetto strutturale interessante di *Piazza d'Italia* sta innanzitutto nel fatto che il romanzo sospende ostentatamente lo stretto legame tra le vicende storiche e la loro narrazione mediante un ordinamento volutamente a-cronologico della materia. Si tratta di una tecnica analoga a quella del montaggio cinematografico, come ha confermato Tabucchi stesso nel 1995 in un'intervista rilasciata ai *Cahiers du cinéma*: «J'ai voulu faire la même chose avec *Piazza d'Italia*, une réflexion sur l'histoire de l'Italie, comme un *récit épique* à la manière brechtienne et monté à la

12 Cfr. in questa visuale e per un profilo critico della narrativa italiana dagli anni '90 in poi l'eccellente saggio di R. Donnarumma pubblicato sul fascicolo di questa rivista dedicato al «ritorno alla realtà»: *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «allegoria», 57, 2008, pp. 26-54; le citazioni alle pp. 39 e 32.

13 A. Tabucchi, *Piazza d'Italia. Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*, Feltrinelli, Milano 1993 (in seguito i riferimenti a questa edizione verranno indicati direttamente nel testo tra parentesi, preceduti dalla sigla PI). Per un profilo conciso del genere in ambito italiano si veda M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999. Quanto a *Piazza d'Italia* sono stati consultati i saggi seguenti: F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Pellegrini, Cosenza 2002, capp. 1-5; N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Bulzoni, Roma 2003, cap. 4; P. Schwarz Lausten, *Luomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Museum Tusulanum Press-University of Copenhagen, Copenhagen 2005; C. Milanese, *Tabucchi, la storia e l'impegno da «Piazza d'Italia» a l'«Oca al passo»*, in «Italies», numero speciale *Echi di Tabucchi*, 2007, pp. 271-279; R. Held, *Die Rolle des Imaginären und des Vergangenen im literarischen Werk Antonio Tabucchis*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, cap. 6; P. Abbrugiati, *L'Envoi et la pierre: la symbolique risorgimentale de Tabucchi*, in «Italies», 15, 1, 2011, pp. 265-278.

manière d'Eisenstein». <sup>14</sup> Perciò i 96 mini-capitoli del romanzo, suddivisi in tre “tempi”, non seguono l'arco temporale in modo lineare, bensì dispiegano, sul modello delle tecniche del cinema sperimentale, un passato frammentario che si sfalda in una moltitudine di “inquadrature” – o, come potremmo anche dire, in una moltitudine di “miniature”. Solo ad una lettura più attenta affiora un nesso coerente: il lettore deve mettere insieme, come tessere di un mosaico, prolessi e analessi, ripetizioni continuamente variate, nonché una quantità sconcertante di episodi paratatticamente allineati, in cui agiscono figure in parte molto simili fra loro. Quest'impianto narrativo frammentato veicola in primo luogo il dato di fatto che la “storia” coerente che Tabucchi senz'altro racconta poggia su un processo ricostruttivo. In esso, un'istanza narrativa temporalmente successiva scruta un'inconcepibile varietà di dati disparati del materiale storico e, mediante procedimenti di selezione, interpretazione e coerentizzazione, li traspone in un racconto sensato della storia.

Possiamo chiederci perché il modo narrativo adottato da Tabucchi esponga con fin troppa evidenza questa circostanza, che vale per qualsiasi ricostruzione narrativa di una realtà referenziale. Secondo me, lo fa soprattutto perché all'autore preme sottolineare che la sua finzione storica racconta *una* fra le tante possibili storie d'Italia. Queste esistono per così dire accanto alla sua e in un certo senso la contagiano. Questa riflessione teorica trova originale espressione nel fatto che il romanzo non mette in scena la storia italiana da un'unica prospettiva, bensì contemporaneamente su tre piani che incarnano realtà storiche divergenti, nonché modi diversi di narrare la Storia. A tal scopo Tabucchi ha creato, come palcoscenico dell'azione, la piazza del titolo, e l'ha collocata al centro di un paesino non definito, che chiama semplicemente «Borgo a». Il testo sottolinea l'arbitrarietà storica di questo scenario, laddove il capitoletto «Borgo, soltanto», che presenta il luogo, introduce ironicamente una serie di astruse motivazioni per questo nome curioso (PI, pp. 17-18). Lo spazio pubblico della *Piazza d'Italia* è il luogo in cui le tre storie d'Italia si intersecano puntualmente.

Quali sono allora gli strati storici che si possono distinguere nel romanzo? Innanzitutto c'è il livello della storia dei dominanti, incarnata dai monumenti eretti dal potere, che cambiano nel tempo e rappresentano diverse forme di sovranità. I personaggi raffigurati sono un anonimo Granduca, Giuseppe Garibaldi – il leggendario combattente per la libertà –, il dittatore Benito Mussolini e un'allegoria della Libertà repubblicana: tutti ostentano di essere al servizio dell'Italia. La presenza monumentale di questi personaggi serve a Tabucchi per rappresentare il fatto che i de-

---

Sul rapporto  
con il potere.  
Sondaggi  
di realtà  
in Tabucchi  
e Sciascia

14 Citato in Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 34. Si veda in proposito F. Ivaldi, *Un esperimento di montaggio. «Piazza d'Italia» di Tabucchi*, in Ead., *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Felici, Ghezzeno 2011, pp. 135-142.

tentori del potere, pur essendo presenti a tutte le menti, non interagiscono quasi mai in carne ed ossa con i protagonisti del suo racconto. Il romanzo tratta conformemente questo livello della storia politica: partendo dal presupposto che i lettori conoscano i momenti importanti nella storia dell'Italia unita, il narratore sfrutta disinvoltamente l'espedito del *name dropping*, senza che gli importi veramente della storia ufficiale e dei suoi responsabili. Malgrado ciò, questo piano della realtà ha una funzione importante e certo non puramente decorativa. Infatti mantiene presenti in modo permanente le circostanze politico-nazionali che determinano, in maniera essenziale, le esperienze di realtà degli attori impegnati agli altri livelli della storia, e che servono loro da superficie d'attrito. In questo senso, i monumenti dei mutevoli regimi rappresentano la condizione necessaria, e in certo qual modo negativa, per l'esistenza di coloro ai quali è rivolto il vero e proprio interesse di Tabucchi.

Il secondo piano della storia, di cui, al contrario del primo, *Piazza d'Italia* abbozza anche una messa in scena, è l'esperienza collettiva della comunità paesana. La vita misera e scandita dal duro lavoro fisico nelle paludi, la fatica quotidiana che i suoi membri devono sostenere nella monotonia di giorni, mesi e anni sempre uguali, nonché la mentalità ancorata a diverse forme di fede, vengono evocate da Tabucchi con crudo realismo. Qui *Piazza d'Italia* cita manifestamente la grande tradizione di modellamento realistico del destino di coloro che, impotenti, vivono la storia politica per così dire dal basso. Esponenti di questa filiazione realistica del romanzo storico nella letteratura italiana sono ovviamente i *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, *I Malavoglia* di Giovanni Verga e, nel ventesimo secolo, le opere di autori come Ignazio Silone, Carlo Bernari, fino al *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Se Tabucchi cita questa classica forma di narrazione storica, non lo fa, come forse è già chiaro, per sviluppare ulteriormente questo dispositivo, e neppure per sconfessarlo giocosamente nel segno di un'estetica postmoderna. Lo fa piuttosto, credo, per prendere chiaramente le distanze da questa tradizione.

Questo risulta chiaro se osserviamo il terzo livello di esperienza della realtà storica che Tabucchi affianca alla storia ufficiale e a quella locale, un livello questa volta puramente finzionale: al centro del romanzo sta la storia di tre generazioni di una famiglia del Borgo. Si tratta di una stirpe che non solo è di fede garibaldina, ma di cognome fa addirittura Garibaldi, e nella quale l'eredità politica della spedizione dei Mille del 1860 passa, attraverso la linea maschile, di padre in figlio. Il loro credo politico, per così dire congenito, è la resistenza anarchica contro ogni forma di dominazione, laica o religiosa. Il rapporto della famiglia con il potere diventa così il vero nocciolo del romanzo. Potremmo chiamare questo strato centrale del romanzo una «storia privata», citando una formula coniata



dallo stesso Tabucchi per il suo racconto *Il piccolo naviglio* pubblicato nel 1978.<sup>15</sup>

A mio parere Tabucchi racconta questa «storia privata» con l'obiettivo di scrivere un pezzo di storia della coscienza: quel che gli interessa è la percezione della storia politica da parte di una popolazione rurale che, dal punto di vista storico, si trova in una situazione precaria. Il suo intento è insomma quello di dare espressione ai modi di pensare e sentire dei membri di una famiglia del popolo, e alle motivazioni che li spingono ad agire. Per questo l'autore conferisce alla rappresentazione i caratteri epico-fiabeschi di una «favola popolare», come recita il sottotitolo del romanzo. Come componenti principali di questa storia della coscienza possiamo individuare tre elementi: in primo luogo, il *ductus* linguistico spiccatamente orale messo in bocca ai personaggi; poi le particolareggiate descrizioni, da parte del narratore, di punti di vista e atteggiamenti per lo più banali, che mentalmente sono alla base della condotta di vita dei Garibaldi; un terzo elemento, infine, è il dissolvimento dell'ordine cronologico in un groviglio temporale in cui i personaggi di Tabucchi vivono passato, futuro e presente – e di conseguenza ricordi, aspettative e attualità – come un'unità inscindibile.<sup>16</sup> È in primo luogo questo terzo elemento a conferire un carattere favolistico al romanzo.

L'esperienza storica della realtà, che il racconto illustra plasticamente con questi mezzi, potrebbe essere definita piuttosto come una specie di sogno.<sup>17</sup> Intendo dire che, nella ribellione dei Garibaldi contro le forze di volta in volta al potere, avvenimenti realmente vissuti e fantasticherie continuano a mescolarsi, convergendo in uno stato di semi-coscienza molto simile a quello dei sogni ad occhi aperti. Questa coscienza latente della realtà può essere caratterizzata come onirica anche perché Tabucchi la tematizza espressamente, inscenando episodi che mostrano i protagonisti in uno stato di parziale ottenebramento mentale, o assorbiti in veri e propri sogni ad occhi aperti. In proposito, è rivelatore esaminare più da vicino tre brani, distribuiti nell'arco del romanzo come altrettante variazioni del confronto traumatico di un membro della famiglia con una pattuglia tedesca di SS in perlustrazione, al momento della fine della Seconda Guerra Mondiale.<sup>18</sup> Il primo episodio (PI, pp.

---

Sul rapporto  
con il potere.  
Sondaggi  
di realtà  
in Tabucchi  
e Sciascia

15 Cfr. Trentini, *Una scrittura in partita doppia*, cit., p. 148.

16 Si veda al riguardo, tra l'altro, il capitoletto I, 14: «Il Male del tempo» (PI, pp. 25-26).

17 Per la poetica del sogno in Tabucchi si veda Trentini, *Una scrittura in partita doppia*, cit., cap. 4 (pp. 141-190); *Tabucchi narratore*, a cura di S. Contarini e P. Grossi, Istituto di Cultura, Paris 2007, e ultimamente B. Kuhn, «Essere reale al di fuori del reale». *Traumpoetik und "Wirklichkeit" im Werk Antonio Tabucchis*, in *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, a cura di S. Goumegou e M. Guthmüller, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 301-326.

18 Si veda al riguardo anche l'analisi degli episodi proposta da Trentini, *Una scrittura in partita doppia*, cit., pp. 147-160.

104-106) narra il tormento fisico e la paralizzante paura mortale del giovane, che in una notte di luna piena si nasconde dai tedeschi in un cimitero e per un soffio non viene scoperto nella tomba di famiglia, nella quale si è rifugiato. Il secondo episodio (PI, pp. 128-129) descrive un incubo dallo stesso contenuto, che il medesimo Garibaldo ha dieci anni più tardi, il giorno del suo matrimonio, nell'Italia democratica del dopoguerra, mentre giace semiubriaco a letto. In questo sogno rivive la stessa esperienza, con il macabro ed ironico effetto finale che i brutali soldati, che questa volta lo trovano, di colpo si spogliano della loro uniforme e si fanno riconoscere come italiani che gli hanno giocato uno scherzo. La terza variazione sul tema (PI, pp. 141-142) si trova immediatamente prima della fine del romanzo: in essa brandelli del ricordo della notte di guerra si sovrappongono alle fantasie fobiche di sua moglie, che vede le finestre della casa volare sulla piazza, e con il destino di un compagno, che è stato pestato a morte dai poliziotti dell'Italia democratica durante lo sgombero di un edificio industriale occupato. Questa scena chiave segna allo stesso tempo l'apocalittico punto culminante e finale della storia. Quindi, dapprima Tabucchi descrive l'episodio retrospettivamente, nell'ottica della percezione angosciata del giovane protagonista; più avanti, due sogni citano il medesimo vissuto, ma ne dissolvono la consistenza storica in una realtà onirica associativa, costellandolo di fantasie fobiche e percezioni sensoriali del presente del sognatore. Così facendo, Tabucchi modella differenti gradi di coscienza della medesima esperienza di realtà e ci presenta diversi modi soggettivi di elaborazione della stessa.

Sintomatica per il veicolamento di un'esperienza onirica della realtà è anche l'epilogica scena iniziale di *Piazza d'Italia*, che illustra la morte dell'ultimo Garibaldo durante una manifestazione negli anni Cinquanta. Vittima di un colpo di rimbalzo, egli muore con la coscienza di un ideale antimonarchico che, dal punto di vista storico, è ovviamente del tutto obsoleto. Per dare una seppur minima idea della cadenza con cui Tabucchi racconta scene di questo tipo, cito un breve passo del romanzo:

Quando Garibaldo, quel giorno da chiodi, si beccò la pallottola in fronte (un forellino capocchioso, nemmeno un foruncolo), mentre stramazza nel bacinìo della piazza, proprio davanti allo Splendor, volle avere l'ultima parola. Ma invece la lingua liberò un gorgoglio squaccheroso che udirono solo i pochi che gli stavano vicino:

“Abbasso il re!”

Il sasso gli sdruciolò di mano e rotolò fino al rigagnolo della fontanella sulla piazza. Sul viso gli rimase ghiacciato un sorriso furbesco, di accidenti a me, perché aveva fatto in tempo ad accorgersi, nel breve tragitto dal monumento alla polvere, che la nebbia della morte gli aveva confuso proprio l'ultima frase. La pallottola che gli aveva cercato la fronte non

usciva da un moschetto della guardia regia: il re ormai aveva fatto fagotto e vigeva la costituzione della repubblica fondata sul lavoro. (PI, p. 11)

Ho scelto questo brano tra l'altro perché vi è possibile intravedere come il romanzo impieghi la rappresentazione di stati di coscienza cangianti per produrre una fondamentale ambivalenza. In questo caso essa consiste nel fatto che, da un lato, anche nel momento della morte il personaggio mantiene un atteggiamento ironico nei confronti dell'autorità; dall'altro, quell'inadeguato riferimento storico al re rivela tutta l'inutilità del suo agire. È proprio questo genere di ambivalenza che fa dei Garibaldi dei personaggi tragicomici e contraddistingue il loro rapporto con il potere nel romanzo. *Piazza d'Italia* contiene infatti numerosi episodi in cui il narratore racconta con palese simpatia le loro sfide picaresche al potere costituito, come nel caso di Plinio che nel 1870 combatte al fianco delle truppe di Vittorio Emanuele II per la conquista di Roma. Dopo che, a causa di una ferita, gli è stato amputato un piede, Plinio senza tante cerimonie se lo riprende, si fa portare sotto al Vaticano e lo scaglia al di là delle mura; poi scrive alla moglie una cartolina in cui proclama in un tono tra fierrezza furbesca e sottile auto-ironia: «*Ho preso a calci Pio IX. Rispettosi saluti, tuo Plinio*» (PI, p. 21).<sup>19</sup> In contrasto con simili scene, e sovente nello stesso passo, il narratore prende anche le distanze dai suoi personaggi, per smascherare, con una laconicità spietata, l'incoerenza e le incerte motivazioni della loro azione politica – decisiva al riguardo è anche la rappresentazione di stati di coscienza cangianti. L'impressione che ne deriva è che la volontà di resistere dei Garibaldi non si fondi tanto su decisioni consapevoli o su un saldo convincimento politico, quanto piuttosto sul caso e sulla fede ingenua in una congenita affinità ideologica all'interno della famiglia. L'inconsistenza politica esibita in tal modo, tuttavia, discredita in misura sostanziale la pretesa libertaria ed egitaria dei Garibaldi. Anche le pratiche superstiziose delle donne,<sup>20</sup> che si affidano a predizioni, oroscopi e alle facoltà della vecchia Zelmira, «che se ne intende di streghe» (PI, p. 25), non servono a nulla. Nonostante certi ideali, ai quali credono e secondo i quali agiscono, si avverino effettivamente, il prezzo delle loro verità è che l'ultimo dei Garibaldi rimane senza discendenza. Il risultato è che i protagonisti di Tabucchi, nella loro ribellione al potere, appaiono, a seconda dei punti di vista, come degli astuti e intrepidi esponenti di una quotidiana resistenza o come ingenui e impotenti fantocci presi a calci dalla storia.

---

Sul rapporto con il potere. Sondaggi di realtà in Tabucchi e Sciascia

19 Un altro esempio del ricorso al modello del picaro astuto, che varrebbe la pena di essere esposto, lo troviamo nel capitoletto 37 del secondo tempo: «Un crac d'addio» (PI, pp. 94-95).

20 Cfr. E. Ceccarini, *D'Asmara a Rosamunda: femmes tabucchiennes entre l'intime et le politique*, in «Italiens», numero speciale *Echi di Tabucchi*, 2007, pp. 251-267.

Complessivamente, *Piazza d'Italia* si rivela un romanzo il cui modellamento finzionale della storia italiana offre spunti di riflessione soprattutto in due sensi: da un lato, raccontando diversi livelli di esperienza della realtà storica che, pur giacendo su piani paralleli, paradossalmente si contagiano a vicenda, il romanzo rende narrativamente visibili realtà storiche divergenti; dall'altro, la storia privata della coscienza narrata da Tabucchi presenta suggestivamente al lettore un'esperienza di realtà contrassegnata da un'ambivalenza profondamente radicata. Questa ambiguità riguarda in linea di massima la relazione instaurata nel romanzo tra privato e storia. Il modo incoerente e irrazionale con cui i personaggi pensano e affrontano il mondo politico-storico, da una parte sulla base d'un cieco anarchismo, dall'altra su quella d'una infantile superstizione, in realtà destoricizza la storia.<sup>21</sup> Questa destoricizzazione è coerente con un intento generale di Tabucchi, come indica indirettamente un auto-commento che leggiamo nell'articolo intitolato *L'impegno, che rebus!* pubblicato nel 2006: «[I]a mia più che una visione politica è esistenziale, e il rovescio e l'equivoco possono essere dei modi di leggere la realtà che ci circonda, di guardare l'altra faccia della medaglia».<sup>22</sup>

Come dobbiamo giudicare la rappresentazione destoricizzata ossia storico-favolistica della Storia italiana nel romanzo? E quale è – nell'ambito della fittizia storia della coscienza che costruisce Tabucchi in *Piazza d'Italia* – la visione del rapporto degli “umili”, per riprendere il termine verghiano, con il superiore livello della storia dei dominatori politici? La mia ipotesi è che il testo di Tabucchi rende impossibile una risposta univoca a queste domande.<sup>23</sup> L'ambivalenza nasce dal fatto che la percezione e la coscienza della storia attribuite ai Garibaldi permettono (o meglio inducono a) letture doppie: esse possono essere infatti concepite sia come espressione di una strategia di immunizzazione, sia come espressione di una profonda inettitudine. Nel primo caso leggiamo le vicende dei Garibaldi come un ponderato meccanismo di autodifesa da parte degli individui, che garantisce loro un minimo di integrità rispetto ad un potere statale da sempre assoluto, mai attingibile. Nel secondo caso il loro modo di vivere la storia riflette una coscienza solamente parziale della realtà, che li rende fundamentalmente incapaci di concepire i fattori e le categorie vigenti nella storia.<sup>24</sup> In questa

21 Cfr. al riguardo Milanesi, *Tabucchi, la storia e l'impegno...*, cit., e Ch. Klopp, *La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in «Cahiers d'études italiennes», 3, 2005, pp. 115-123.

22 A. Tabucchi, *L'impegno, che rebus!*, in Id., *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 132.

23 In questo punto differisco dalla maggioranza delle letture che sono state proposte: cfr. soprattutto l'interpretazione “impegnata” di Brizio-Skov, che definisce *Piazza d'Italia* una «contro-Storia» «che scorre parallela a quella ufficiale, ma che dà voce a coloro che da sempre ne sono esclusi: i “Soversivi”» (Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., p. 21).

24 Significativo al riguardo mi sembra il fallimento e l'abbandono dell'etica sociale e del progetto d'uguaglianza di Don Milvo: cfr. PI, II, capp. 12, 36, 51 e «Appendice».



compresenza di possibili letture opposte sta forse il nucleo del pezzo di antropologia storica che Antonio Tabucchi ha scritto con *Piazza d'Italia*.

### 3.

Vengo ora al secondo esempio testuale di questa mia indagine. L'autore è Leonardo Sciascia, la cui opera complessiva, nel panorama della letteratura italiana del secolo scorso, s'identifica forse più d'ogni altra con la disamina critica delle pratiche di potere. I suoi gialli finzionali, prevalentemente brevi, e i suoi racconti documentari o "romanzi-inchiesta", mettono in scena e fanno luce sui menzionati viluppi di forme ufficiali, ufficiose, clandestine e illegali di esercizio del potere, alla stregua di una fenomenologia del potere subito. Come è noto, il problema che l'autore pone al centro di tutti i suoi romanzi polizieschi è quale comportamento possa assumere il singolo individuo nei confronti di un'anonima compagine malavitosa che, con estrema efficienza, calpesta le norme legali di diritto e giustizia. Nel quadro di questa diagnosi di fondamentale disparità di forze tra un potere che agisce e l'individuo che reagisce, i protagonisti di Sciascia contrappongono all'occulto «ingranaggio del potere»<sup>25</sup> i principi dello Stato di diritto.<sup>26</sup> Il loro fallimento è stabilito in realtà fin dall'inizio dell'azione, e questo fa sì che in Sciascia l'interesse si sposti dalla soluzione di un omicidio alla questione dell'anatomia del potere, e di come il singolo viva la propria impotenza nei confronti di questo.<sup>27</sup>

Per mostrare come Leonardo Sciascia modelli sul piano discorsivo e del contenuto questa esperienza collettiva di realtà, vorrei servirmi a titolo di esempio del suo penultimo romanzo, *Il cavaliere e la morte*.<sup>28</sup> Pubblicato

Sul rapporto  
con il potere.  
Sondaggi  
di realtà  
in Tabucchi  
e Sciascia

25 L. Sciascia, *Il contesto. Una parodia*, Einaudi, Torino 1971, p. 25.

26 Cfr. a questo proposito L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in Id., *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 216-231 e L. Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris 2012. In questo saggio magistrale Boltanski mostra come negli autori "classici" del genere, Conan Doyle o Georges Simenon, l'idea di un ordine pubblico in grado di garantire strutturalmente la società (la "realtà") funzioni come garanzia rassicurante contro lo stato caotico del "reale". Sarebbe auspicabile una discussione delle tesi sciasciane in questa prospettiva.

27 Per un panorama delle prospettive attuali della ricerca su Sciascia vedi *Nero su giallo: Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, a cura di M. D'Alessandra, S. Salis, La Vita Felice, Milano 2006, e *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 2009. Di fondamentale interesse riguardo alla scrittura del romanzo poliziesco in Sciascia i seguenti saggi di Ulrich Schulz-Buschhaus: *Gli inquietanti romanzi polizieschi di Sciascia*, in «Problemi», 71, 1984, pp. 289-301; *Kriminalromane jenseits des Krimi*, in «Die Horen», 148, 1987, pp. 7-16. Cfr. <http://gams.uni-graz.at/container:usb-sciascia>.

28 L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*. *Sotie*, Adelphi, Milano 1988. In seguito il testo viene citato tra parentesi con la sigla CM. Riguardo al *Cavaliere* sono stati consultati i seguenti saggi: G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Mondadori, Milano 1999; C. D'Asaro, *Leonardo Sciascia. «Il Cavaliere e la morte»*, in *Sciascia, scrittore europeo*. Atti del Convegno internazionale di Ascona (29 marzo-2 aprile 1993), a cura di M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 1994, pp. 337-353; A. Buschmann, *Die Macht und ihr Preis: Detektivisches Erzählen bei Leonardo Sciascia und Manuel Vázquez Montalbán*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 179-198; B. Pischetta, *Sciascia: quando*

nel 1988, è uno dei gialli finzionali che Sciascia stesso ha definito «racconti d'immaginazione».<sup>29</sup> Ho optato per questo racconto relativamente poco noto perché, rispetto a romanzi più famosi come *Il giorno della civetta* (1961), *Il contesto* (1971) o *Todo modo* (1974), presenta un maggior numero di procedimenti istitutivi di finzione, e implica quindi una gamma più ampia di produzione di asserzioni letterarie sulla realtà. Inoltre il *Cavaliere* si presta particolarmente ad un confronto con *Piazza d'Italia* perché offre una visione altrettanto astratta, ossia destoricizzata, della realtà.

La vicenda è ambientata in un'impresicata città dell'Italia settentrionale e racconta retrospettivamente in dodici paragrafi le indagini di due commissari sull'omicidio di un industriale, l'avvocato Sandoz. Il protagonista del libro è detto semplicemente «il vice», mentre il suo superiore ha un appellativo altrettanto funzionale, «il capo». I sospetti del vice si concentrano fin dall'inizio e per buone ragioni su un concorrente della vittima, il presidente dell'associazione degli industriali Aurispa. Costui aveva minacciato Sandoz durante un banchetto, la sera prima dell'omicidio, passandogli sopra la tavola un biglietto: «Ti ucciderò» (CM, p. 29). L'accusato sostiene che si sia trattato semplicemente di uno scherzo,<sup>30</sup> con il quale i due uomini si sarebbero divertiti a spese dell'attempata padrona di casa, la signora De Matis, fingendo di essere in competizione per conquistarsi il di lei favore. Aurispa aggiunge che il suo amico Sandoz qualche giorno prima gli aveva confidato di aver ricevuto delle minacce di morte da parte di un gruppo terroristico di sinistra denominato «i figli dell'Ottantanove».<sup>31</sup> Secondo il vice, la pista di questi finora completamente sconosciuti figli della rivoluzione francese è una manovra diversiva intesa a sviare l'attenzione da certi loschi intrighi di cui Sandoz potrebbe essere stato vittima. Il capo invece la prende subito per buona, non da ultimo perché è dell'idea che la tesi del vice, orientata verso il centro del potere, equivalga a un suicidio. La pista di un assassinio per motivi politici sembra trovare conferma quando viene arrestato un ragazzo che in una telefonata si era

*il giardino diventa deserto*, in *Nero su giallo*, cit., pp. 109-113; M. Panetta, *La Quête di Sciascia. Il Cavaliere, la Morte e la Verità* in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, cit., pp. 173-186; V. Santoro, «Non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire l'ultima speranza». *L'ultimo capitolo della narrativa di Leonardo Sciascia*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVII, 1, 2009, pp. 121-130.

29 Riguardo alla distinzione sciasciana tra «racconti d'immaginazione» e «racconti-inchiesta», cfr. D'Asaro, *Leonardo Sciascia. «Il Cavaliere e la morte»*, cit., p. 337.

30 Cfr. per la tematizzazione continua dello scherzo CM, pp. 21, 23, 25, 41, 32, 39, 64. L'idea di una vera e propria «poetica dello scherzo» in Sciascia si fonda sulle letture di Diderot: «possiamo mettere a suo conto [di Denis Diderot] l'invenzione dello scherzo come categoria letteraria a noi, alla nostra epoca, destinata [...]. Non ci resta che lo scherzo, se vogliamo salvarci; se vogliamo, cioè, salvare l'intelligenza delle cose, dei fatti, le idee: con uno strazio ignoto a Diderot, ignoto al suo tempo» (L. Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino 1979, p. 186). Cfr. in proposito Traina, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 206, e Santoro, «Non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire l'ultima speranza», cit., pp. 122-123.

31 Cfr. CM, pp. 23-24.



definito uno dei «figli dell'Ottantanove», ma durante l'interrogatorio il giovane smentisce, dichiarando che si è trattato solo di uno scherzo ispirato dai resoconti pubblicati sui giornali.

L'ulteriore corso dell'azione poliziesca è scandito dall'insolubile contrasto tra i due orientamenti indagatori, entrambi non sostenuti da prove concrete: da una parte il vice che, «per allusione, per parabole e metafore» (CM, p. 56) colte nei colloqui con eminenti informatori, vede confermata la propria intuizione che dietro al delitto si celi un oscuro complotto; dall'altra il capo, il presidente degli industriali, il mondo politico e, in misura determinante, i mass media sostengono l'unanime opinione che, nel caso in questione, non possa trattarsi che di un attentato politico che prelude a un colpo di stato incruento. Il testo suggerisce la possibilità che l'assassinio di Sandoz sia stato una mossa dell'ingranaggio del potere finalizzata a costruire una realtà fittizia, sostanzialmente falsa; la costruzione totalmente inventata di un progettato putsch di sinistra acquista però la forza di un dato di fatto, e può mascherare in maniera credibile i loschi intrighi dei veri responsabili del delitto.

Nella nostra prospettiva, questa costruzione è interessante perché tratta la realtà non come un fenomeno a sé stante da ricostruire, bensì come una questione d'interpretazione del percettibile. Quello che Sciascia inscena infatti nel *Cavaliere* è, in fondo, un dilemma interpretativo, che consiste nell'impossibilità di stabilire con sicurezza chi abbia causato cosa: il gruppo terroristico la morte dell'avvocato Sandoz, oppure la congiura per assassinare Sandoz la successiva invenzione dei «figli dell'Ottantanove»? L'impossibilità di determinare causa ed effetto viene sintetizzata dal vice a colloquio con un superiore: «Ci troviamo di fronte a un problema, a un dilemma: i figli dell'ottantanove sono stati creati per uccidere Sandoz o Sandoz è stato ucciso per creare i figli dell'ottantanove?» (CM, p. 38). La realtà ha il segno di una pluralistica offerta di possibilità, che a sua volta dischiude all'interpretazione una serie di alternative concorrenti.

Ma l'analisi del potere criminoso nel *Cavaliere* si spinge più avanti, fino alla beffarda diagnosi di una struttura del potere fondamentalmente grottesca. Sciascia veicola questa tesi narrando la sua storia poliziesca secondo le modalità di una vecchia tradizione letteraria estranea al romanzo giallo. Si tratta del dispositivo di genere della *sotie*, una forma originaria del teatro comico francese del Quattro e Cinquecento che parodizza i processi dell'epoca. Il canovaccio della *sotie* rinascimentale prevede la presenza di varie figure di sciocchi, i *sots*, impegnati in virtuosistici duelli verbali composti essenzialmente di paradossi e stupidaggini.<sup>32</sup> Questo dispositivo viene citato da Sciascia non solo nel sottotitolo del romanzo, ma anche

---

Sul rapporto  
con il potere.  
Sondaggi  
di realtà  
in Tabucchi  
e Sciascia

32 Si veda al riguardo O.A. Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Droz, Genève 1994.

attraverso la progressiva messa in scena di dialoghi nei quali il vice e i suoi diversi interlocutori si lanciano appunto in duelli verbali condotti a colpi di battute di volta in volta sfottenti, ironiche, ciniche, e che spesso sfociano in grotteschi vicoli ciechi. Questa struttura testuale decisamente comico-dialogica è notevole sotto un duplice profilo: da un lato, esemplifica come la finzione narrativa, allo scopo di modellare la realtà, possa impiegare una gamma relativamente ampia di tipi di discorso; dall'altro, un fenomeno interessante è lo stesso tono fondamentalmente ironico che sottende i dialoghi sciasciani. L'ironia consente infatti di raccontare concezioni della realtà in concorrenza tra loro, o in altre parole, storie diverse, senza che una venga "eliminata" a favore dell'altra. Il motivo risiede nel modo di operare dell'ironia, che dice una cosa per prenderne contestualmente le distanze e volgerla nel suo esatto contrario, pur senza farlo nella forma di un'esplicita negazione. Così nel *Cavaliere* le divergenti spiegazioni del crimine si mettono di continuo reciprocamente in questione, con il risultato che la realtà viene presentata come categoria fondamentalmente inaffidabile.

Tornando alla *sotie* e all'interpretazione del potere che Sciascia ne ricava, possiamo constatare che quest'interpretazione non si richiama tanto alla tradizione quattrocentesca del genere, quanto al suo adattamento da parte dello scrittore francese André Gide.<sup>33</sup> Nel suo romanzo *Les Caves du Vatican* del 1914, la *sotie* appare come una situazione paradossale, il cui tratto specifico è il consolidarsi in un modello d'azione fisso, anzi in un codice di comportamento del tutto insensato. E una tale autoaffermazione istituzionalizzata del paradossale ci viene mostrata anche dal romanzo di Sciascia nel momento in cui il dottor Rieti diagnostica la diffusa «schizofrenia» del «potere malato» dell'Italia democratica: il potere «visibile, nominabile» dello stato, per potersi mantenere, ha bisogno di quell'altro potere «non enumerabile, senza nome, senza nomi, che nuota sott'acqua» (CM, 59). Ne consegue, come dichiara il vice, che la vita pubblica obbedisce in ultima analisi ad «una segreta carta costituzionale» che recita: «La sicurezza del potere si fonda sull'insicurezza dei cittadini» (CM, p. 60). Ma il *clou* – e in ciò consiste l'elementare "idiozia" di questo potere – è che il pericolo di vita (qui viene eufemisticamente definito «insicurezza») riguarda anche coloro che, pensando di agire per la propria sicurezza, propagano appunto l'insicurezza.<sup>34</sup> Gli artefici di questo mec-

33 *Les Caves du Vatican*, proponendo una rappresentazione della società contemporanea vista come gioco di marionette, implicano un forte potenziale sovversivo. Si veda al riguardo B. Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide: les soties*, Corti, Paris 1985; cfr. in proposito anche le indicazioni di D'Asaro, *Leonardo Sciascia. «Il Cavaliere e la morte»*, cit., pp. 338-339.

34 La citazione prosegue con queste parole: «La sicurezza del potere si fonda sull'insicurezza dei cittadini». «Di tutti i cittadini, in effetti: anche di quelli che, spargendo insicurezza, si credono sicuri... è questa la stupidità di cui dicevo» (CM, p. 60).





canismo, alla cui cerchia Sandoz apparteneva, divengono vittime del sistema di terrore di cui essi stessi sono responsabili. «Siamo, dunque, dentro una *sotie*...» (CM, p. 60), conclude laconicamente il vice, e con ciò l'analisi sciasciana dell'anatomia del potere ha raggiunto il suo culmine grottesco.

L'aspetto decisivo di questa provocatoria forma di modellamento letterario della realtà, ed è quanto mi preme mettere in risalto, è che in un certo senso essa si appropria, modificandoli, dei procedimenti e della semantica di un genere letterario tradizionalmente estraneo al romanzo poliziesco. Così quest'ultimo, contaminato dai procedimenti della *sotie*, consente nuove prospettive sulla realtà – in questo caso, una realtà che viene stigmatizzata come paradossalmente grottesca.

A questo punto varrebbe la pena di approfondire le conseguenze del fatto che nel *Cavaliere*, accanto all'analisi del potere, Sciascia abbia inserito un secondo livello di esperienza della realtà, di segno chiaramente autobiografico: la malattia mortale del vice, che segna pesantemente la sua indagine.<sup>35</sup> Sciascia pratica un procedimento di trasferimento metaforico tra i diversi piani della realtà: la contaminazione figurale fa sì che nel *Cavaliere* alla ricerca razionale (peraltro inutile) di spiegazioni plausibili del crimine si associ un linguaggio di evocazioni metaforiche di fondamento soggettivo. Esso non argomenta, bensì mette efficacemente a fuoco il lato emotivo dell'impotente investigatore: i suoi sentimenti, desideri, ossessioni, paure. In questo modo Sciascia attiva due modi distinti di formazione di coerenza e li collega a due forme di cognizione della realtà – quella che procede secondo i parametri logico-causali del raziocinio, e quella che, operando con una modalità associativo-metaforica, veicola illuminazioni intuitive ed affettive. In questo modo l'esperienza della realtà nel *Cavaliere* viene presentata esteticamente come una categoria in cui il sapere cognitivo e quello emozionale possono in linea di massima convergere ed integrarsi a vicenda.<sup>36</sup>

#### 4.

Lo scopo di queste pagine è stato d'espone in che modo i due brevi romanzi di Antonio Tabucchi e di Leonardo Sciascia modellino delle esperienze referenziali di realtà, e quali conseguenze ne derivino per quanto

---

Sul rapporto  
con il potere.  
Sondaggi  
di realtà  
in Tabucchi  
e Sciascia

<sup>35</sup> La reciprocità tra il campo semantico dei meccanismi di potere e quello del cancro è stata osservata con precisione da Vincenzo Consolo. Scrive a proposito del *Cavaliere*: «Il cancro dell'uomo si faceva metafora del cancro della società e viceversa», con il risultato che il vice questore sarebbe stato un uomo «condannato a morire da una inesorabile malattia, ma ucciso prima dal potere politico-mafioso» (V. Consolo, *Al di qua del faro*, Mondadori, Milano 1999, p. 190).

<sup>36</sup> Per manifestazioni puntuali di una tale integrazione tra indagine professionale e dolore intimo si vedano ad esempio le pp. 30, 50 e 67-68.

riguarda le presupposizioni sul rapporto con il potere e sui modi di rappresentarlo. Ne è emerso da un lato che queste narrazioni impiegano dei procedimenti narrativi e istitutivi di finzione per riflettervi implicitamente il proprio rapporto con la realtà referenziale. Così, Tabucchi presenta la storia come risultato di un processo di coerentizzazione, e mostra il parallelismo dei suoi diversi livelli; Sciascia invece mostra la realtà come il risultato di interpretazioni concorrenti di quanto viene percepito. Così facendo i nostri autori, egualmente guidati da un forte interesse conoscitivo, mettono in luce la propria consapevolezza del carattere costruttivo di ogni tentativo di rappresentazione della realtà. D'altro canto, i loro romanzi usano gli stessi procedimenti per caratterizzare come tale la costellazione storica e civile di cui trattano: in Tabucchi, la storia di coscienza fittoriale sfocia nella tesi dell'ambivalenza storica di un ethos resistenziale ancorato nel popolo; Sciascia invece si serve del principio della contaminazione di generi e di registri per smascherare come grottesco un sistema di potere che reca tratti della criminalità organizzata.

Queste conclusioni possono essere riassunte in tre tratti distintivi, che caratterizzano fondamentalmente il modellamento dell'esperienza di realtà nei romanzi analizzati: primo, una spiccata coscienza, veicolata implicitamente, di questioni che riguardano la rappresentabilità narrativa della storia; secondo, la tematizzazione delle componenti prospettive di ogni esperienza di realtà; e terzo, la messa in scena di modi di percezione della realtà decisamente soggettivi. In questo modo *Piazza d'Italia* e *Il cavaliere e la morte* danno delle interpretazioni del rapporto con il potere che sembrano entrare perfettamente nel paradigma della cultura postmoderna. Li distanzia dal postmoderno, però, il fatto che questi procedimenti s'inscrivono in una netta prospettiva d'impegno civile alla cui base vi è un atteggiamento critico che non rinuncia alla categoria della verità. Anzi, nei loro sondaggi di realtà Tabucchi e Sciascia mettono la derealizzazione della realtà al servizio di una lucida partecipazione civile che scruta le strutture di questa stessa realtà e le basi conoscitive della sua rappresentabilità.

Le analisi di altri testi narrativi, anche più recenti, dimostreranno l'esistenza di ulteriori forme di modellamento letterario della realtà. Il compito di simili studi di casi specifici deve essere a mio parere l'elaborazione di un panorama dei realismi letterari che permetta di mettere in rilievo continuità, modificazioni e ritorni.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> A parte l'articolo di Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., offre un utilissimo punto di partenza per un'indagine di questo tipo G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «allegoria», 57, 2008, pp. 95-135.