

PAOLO GIOVANNETTI

RACCONTARE SENZA FATTI.
I NON-EVENTI DI UN ROMANZO CHE NON C'È

ESTRATTO

da

TODOMODO

Rivista internazionale di studi sciasciani

A Journal of Sciascia Studies

Fondata da / Founded by

Francesco Izzo

Anno VI - 2016



Leo S. Olschki Editore
Firenze

AMICI DI LEONARDO SCIASCIA

TODOMODO

Rivista internazionale di studi sciasciani
A Journal of Sciascia Studies

Fondata da / Founded by
FRANCESCO IZZO

Anno VI - 2016



LEO S. OLSCHKI EDITORE

AMICI DI LEONARDO SCIASCIA

TODOMODO

Rivista internazionale di studi sciasciani
A Journal of Sciascia Studies

Fondata da / Founded by
FRANCESCO IZZO

Anno VI - 2016



LEO S. OLSCHKI EDITORE

L'Associazione Amici di Leonardo Sciascia si riserva per tutti i paesi:

- la riproduzione totale o parziale, temporanea o permanente, effettuata con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, film, le fotocopie, nonché la memorizzazione elettronica) di tutti i contenuti testuali, immagini, supporti informatici integranti la presente rivista (Opera collettiva);
- la relativa comunicazione al pubblico (presente/distante, o in forma interattiva);
- la traduzione o qualsiasi forma di elaborazione dei contenuti predetti.

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI OTTOBRE 2016

INDICE / INDEX

EDITORIALE / EDITORIAL

L'INIQUO CANONE

Leonardo Sciascia e il canone: sei domande Pag. XVII
MARCO BELPOLITI, *Mistero Sciascia?* » XXXIX

IL DONO / THE GIFT

MARIO DELL'ARCO, *Il mio amico Leonardo* (con postilla di Domenico Scarpa) » 3

RASSEGNA / REVIEW ESSAYS

LEONARDO SCIASCIA COLLOQUIA, VI

« E POSSIBILMENTE ANCHE DOPO ».

1938, 1975, 2015, *LA SCOMPARSA DI MAJORANA: RIFLESSIONI E INQUIETUDINI*

(a cura di ALBERTINA FONTANA)

ALBERTINA FONTANA, «*Leggere Majorana nel segno di Pirandello*» . . » 13
BRUNO PISCHEDDA, «*Strano*», «*Stranio*», «*Estraneo*». *Ettore Majorana come personaggio di romanzo* » 23
PAOLO GIOVANNETTI, *Raccontare senza fatti. I non-eventi di un romanzo che non c'è* » 39
FRANCESCO CASSATA, *La scomparsa di Majorana e il dibattito sulle «due culture» in Italia* » 51
ROSARIO NUNZIO MANTEGNA, *Ettore Majorana, i fisici e le due culture* » 67
GIUSEPPE MACINO, *Tra rose e fiori. Riflessioni di un biologo attorno a La scomparsa di Majorana* » 77

INDICE / INDEX

JEAN-MARC LÉVY-LEBLOND, <i>Sciascia e il rifiuto della scienza</i>	Pag.	85
SYLVIE COYAUD, «De mon mieux». <i>Sintesi della discussione e commenti</i>	»	95
ERASMO RECAMI, <i>Il mio Sciascia, il mio Majorana</i>	»	101
LUIGI CAVALLO, <i>Il caso Majorana. La qualità del dubbio come ordigno letterario</i>	»	107

LETTURE / READINGS

VALERIO VOLPINI, <i>Le parrocchie di Regalpetra. Giovani scrittori. Leonardo Sciascia</i> (con postilla di Tiziana Mattioli)	»	117
HERMANN GROSSER, <i>Narrare la storia. Un modello manzoniano per Sciascia</i>	»	127

STUDI E RICERCHE / STUDIES AND RESEARCH

(a cura di RICCIARDA RICORDA)

DOMENICO SCARPA, <i>Dubbi e Indovinelli. Sul carteggio tra Leonardo Sciascia e Mario dell'Arco</i>	»	141
MASSIMO RAFFAELI, <i>Sciascia e il suo amico cattolico</i>	»	153
PIERGIORGIO GRASSI, <i>La religione di Bernanos nelle pagine di «Galleria». Tra Sciascia e Volpini</i>	»	159
ALESSANDRO LA MONICA, <i>Gandhi in Sicilia, ovvero il dialogo incerto tra Sciascia e Dolci alla luce delle carte d'archivio</i>	»	169
ANGELO MARCO DE IORIO, <i>L'immagine e oltre. Sciascia e Camus, un confronto</i>	»	183

PERSI E RITROVATI / LOST AND FOUND

LEONARDO SCIASCIA, <i>Presentazione Codice della vita italiana di Giuseppe Prezzolini</i> (con postilla di EUCLIDE LO GIUDICE).	»	195
TIZIANA MATTIOLI, « <i>Il fatto è che siamo cristiani</i> ». <i>Sciascia e Volpini: un carteggio morale</i>	»	203
RAOUL BRUNI, <i>Sciascia e Cecchi. Considerazioni sugli influssi e il carteggio inedito</i>	»	253

RICCARDO DONATI, <i>La parte dello Spirito Santo. Sciascia vincitore del «Premio Letterario Prato»</i>	Pag.	269
ENRICO GATTA, <i>La buona tavola dei destini incrociati. Leonardo Sciascia a Firenze per il «Premio Amici del Latini»</i>	»	281

ICONOGRAFIA / ICONOGRAPHY

(a cura di LAVINIA SPALANCA)

FRANCESCO M. CATALUCCIO, <i>Sciascia interprete della sicilianità di Antonello da Messina</i>	»	293
LUIGI CAVALLO, <i>Leonardo Sciascia e Antonello da Messina. L'insidia delle somiglianze</i>	»	299
LAVINIA SPALANCA, <i>Sciascia alla «Tavolozza». Conversazione con Vivi Caruso</i>	»	311

BIBLIOTECA DIGITALE SCIASCIA /
SCIASCIA DIGITAL LIBRARY (BiDiS)

SALVATRICE GRACI, <i>Repertorio dei corrispondenti di Leonardo Sciascia nella Biblioteca della Fondazione Sciascia: Lettera D, aggiornamento 2016</i>	»	323
---	---	-----

RECENSIONI / BOOK REVIEWS

LEONARDO SCIASCIA, <i>Fine del carabiniere a cavallo</i> , a cura di Paolo Squillacioti (Giovanna Lombardo)	»	341
RICCIARDA RICORDA (a cura di), <i>Leonardo Sciascia e la Jugoslavia, «Racconto ai miei amici di Caltanissetta della Jugoslavia e di voi: con entusiasmo, con affetto»</i> (Paolo Squillacioti) (Tiziana Migliore)	»	344
ROBERTO ROVERSI-LEONARDO SCIASCIA, <i>Dalla Noce alla Palmaverde. Lettere di utopisti 1953-1972</i> , a cura di Antonio Motta (Fabio Moliterni)	»	355
ANTONIO DI GRADO, <i>Un cruciverba italo-franco-belga. Sciascia-Bernanos-Simenon</i> (Elvio Guagnini)	»	358

ROSSANA CAVALIERE, <i>Leonardo Sciascia e le immagini della scrittura. Il poliziesco di mafia dalla letteratura al cinema</i> (Gabriele Rigola)	Pag.	361
LUCIANO CURRERI, <i>Solo sei parole per Sciascia. Zolfara, popolo, morale, corpo, leggerezza, saggio</i> (Andrea Verri).	»	364

PUBBLICAZIONI RICEVUTE E POSTILLATE /
 PUBLICATIONS RECEIVED WITH SHORT COMMENTS
 (A CURA DI ELENA PAST)

LUISA AVELLINI, <i>La giustizia e gli addetti alla legge fra Albert Camus e Leonardo Sciascia</i> (Alessandro La Monica)	»	371
ANTONIO FISCARELLI, <i>Danilo Dolci e Leonardo Sciascia. Sguardi critici su violenza e non violenza in Sicilia</i> (Andrea Verri).	»	371
ÉTIENNE KLEIN, <i>Cercando Majorana</i> (Francesco Bonfanti)	»	372
SEBASTIANO GESÙ, <i>Oltre lo sguardo la memoria. Leonardo Sciascia e il Cinedocumentario</i> (Maria Teresa Giaveri)	»	375
Segnalazioni.	»	376

GRAN FINALE

GIORGIO FORATTINI	»	381
-----------------------------	---	-----

PAOLO GIOVANNETTI*

RACCONTARE SENZA FATTI.
I NON-EVENTI DI UN ROMANZO CHE NON C'È

ABSTRACT

The essay – based on the paper presented at the sixth Leonardo Sciascia Colloquium, «“E possibilmente anche dopo”. 1938, 1975, 2015, *La scomparsa di Majorana: riflessioni e inquietudini*» (‘And perhaps beyond’. 1938, 1975, 2015, *The disappearance of Majorana: reflections and concerns*), which took place on 20-21 Nov. 2015 in Palermo – aims to show the powerful significance Sciascia attributes to Majorana’s ‘renunciation’. This refusal to act in order to prevent a particular event (*the event*) from taking place, occurs elsewhere in literature (in Dürrenmatt, Kipphardt, Frisch, Frayn, etc. and even, to some degree, in Brecht), and seems to challenge the very notion of plot and of ‘eventfulness’; it highlights the importance of what it is that prevents the development of a real story. The story that articulates the end of history, *must not*, by definition, be told. In this sense it can be argued that the Cold War context contributed to the almost Beckettian plot, in which the event is ironically eluded.

1. Vorrei fare una prima osservazione, metodologica e di principio, che a mio avviso è utile anche per cogliere certe caratteristiche narrative e persino ideologiche della *Scomparsa di Majorana*. Il libro del 1975 ha una collocazione ‘generica’ affatto particolare: ¹ deve essere considerato un «racconto», un *récit* (a dirlo in francese), un germanico *Bericht*; un tipo di opera cioè che si situa in un ambito intermedio tra la finzionalità e la non-finzionalità,

* Università IULM, Milano (paolo.giovannetti@iulm.it).

Keywords: Bertolt Brecht; Friedrich Dürrenmatt; isotopia; Jurij M. Lotman; Michael Frayn; non-azione; raccontare senza fatti; racconto-inchiesta; *récit*.

¹ Riprendo quanto mi è capitato di argomentare in *Come chiamarlo? 1912 + 1 e l'arte del 'racconto' in Sciascia*, «Todomodo», IV, 2014, pp. 43-52.

e, più esattamente, mira a ricondurre il finzionale nell'orbita del non-finzionale. Ciò può avvenire grazie alla postura particolare di Sciascia-narratore: che infatti è sempre *implicato* in ciò che racconta, fa parte del mondo della rappresentazione, come persona 'interessata', coinvolta.

In questo senso mi stupisce solo in parte che qualcuno, come per esempio Lea Ritter Santini, abbia potuto definire «romanzo» *La scomparsa di Majorana*.² Questo che senza alcun dubbio *non* è un romanzo (e tanto meno un romanzo storico: l'elemento 'omodiegetico' è davvero troppo forte)³ agisce entro un continuum che dalle regioni del *novel* strettamente inteso si espande sino all'ambito della scrittura storica e saggistica. Può e forse deve essere letto *come un romanzo*, lo concedo, purché – ed è ciò che di fatto quasi sempre accade, immagino – il lettore crei dentro di sé l'immagine di uno Sciascia autore-narratore responsabile, impegnato in prima persona nella decifrazione della storia presente e passata, garante di un processo di lettura della realtà che si vuole a un tempo 'personale' e 'oggettivo'.

Non insisto troppo su un simile concetto, che forse per molti dei miei lettori, appassionati frequentatori di Sciascia, può risultare quasi (e per fortuna!) scontato, e quindi banale. Vorrei solo far notare qualcosa di leggermente meno ovvio. Cioè, la posizione di Sciascia, che con Foucault potremmo definire del «parresiasta», di colui che 'dice la verità', si installa agli antipodi di tante scritture che oggi vanno per la maggiore: agli antipodi, in particolare, della cosiddetta *autofiction*. Se l'autore di *autofiction*, segnatamente italiano, evoca il proprio investimento autobiografico nella storia narrata per disvelarne ben presto la natura *fittizia* (più che finzionale), ossia inverosimile, Sciascia fa l'opposto: nei suoi racconti-inchiesta si muove da un dato reale e strumentalizza il proprio coinvolgimento, per rafforzarne la *verosimiglianza*. Mentre nel dominio dell'auto-finzione lo spiattellamento compiaciuto del *fake* dà vigore alla natura romanzesca dell'atto narrativo, nel modo sciasciano di lavorare la messa in campo di un soggetto argomentante e narrante aumenta il peso specifico documentario dell'operazione.

Potremmo quasi affermare che Sciascia è lontano dal nostro sistema letterario, da un mondo in cui le intemperanze della soggettività narrativa,

² Cfr. LEA RITTER SANTINI, *Uno strappo nel cielo di carta* [1978], in LEONARDO SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, con un saggio di Lea Ritter Santini, Milano, Adelphi 1997, pp. 99-119: 100 (dove si parla di «breve romanzo»). Si rimanda in questo volume di «Todomodò» alla nota 11 del testo di Albertina Fontana in merito alla vicenda bibliografica del saggio di Ritter Santini.

³ D'altronde la sua collocazione in OA, II.1 ne ribadisce la natura non-romanzesca, e semmai gli attribuisce esplicitamente la patente borgesiana di *inquisizione*; che peraltro è corretta da quanto si legge nel primo risvolto del volume, dove figura l'indicazione rematica «racconti-inchiesta» (oltre a «cronachette»), certo preferibile. Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana* [1975], in OA, II.1, pp. 283-346.

di un io spadroneggiante nelle cose del mondo, sono diventate norma. Ma mi rendo conto che questa è una materia delicatissima, su cui si potrebbe discutere a lungo. Vero è che, a differenziare Sciascia – diciamo – da Walter Siti, c'è un senso 'alto', 'civile', 'pubblico' del mandato conferito allo scrittore. Sciascia resta sempre e comunque un *cittadino*; Siti, ormai, è (vuole essere, si presenta come) un *individuo qualsiasi*, di fatto in conformità al pensiero di Giorgio Agamben: e per questo si sente legittimato a esprimersi in modo particolarmente arbitrario – suppongo.

2. Ora, questa osservazione, che in genere vale per *tutta* la produzione di Sciascia, vale a maggior ragione per *La scomparsa di Majorana*. E non solo a causa del fatto – come ha osservato Paolo Squillacioti – che a partire da quest'opera (definita «il libro che più conta per Sciascia»)⁴ si rafforza la propensione dello scrittore appunto per il racconto-inchiesta. Penso a una problematica più particolare.

Per provare a illuminarla, faccio una domanda volutamente provocatoria. E dunque: perché queste pagine ci appaiono ancora oggi così riuscite, così convincenti, a dispetto della non eccelsa rilevanza documentaria di ciò che Sciascia adduce? Un bravo storico delle questioni affrontate può individuare diverse lacune nel discorso: a partire, direi, dalla semplificazione del rapporto Bohr-Heisenberg, in cui il primo è relegato al ruolo di un 'rimbambito' e il secondo promosso al rango dello scienziato iper-consapevole.⁵

Non provo nemmeno a riassumere lo stato degli studi intorno all'intera faccenda. Mi limito ad affermare che una simile schematizzazione fa gioco a Sciascia, poiché raddoppia e rafforza quel rapporto maestro/allievo – tutto sbilanciato dalla parte dell'allievo – che in prima battuta è esemplificato dalla coppia Fermi/Majorana. E ovviamente ciò aiuta il lettore ad accettare la forzatura massima: il racconto di un Majorana in grado di prevedere la realizzazione della bomba atomica – a dispetto della totale assenza di ogni riscontro positivo a sostegno di tale tesi. Anche qui, non insisto più di tanto. Una simile mancanza di dati motiva tra l'altro la simpatia pressoché immediata di Sciascia per il saggio di Lea Ritter Santini, risalente al 1978, che a partire dal 1985 accompagnerà tutte le ristampe della *Scomparsa di Majorana*. Come sappiamo, infatti, in quello scritto sono riportati documenti intorno all'attività precorritrice di Ida Noddack, che fin dal 1934 aveva for-

⁴ PAOLO SQUILLACIOTI, *Note a L. SCIASCIA, La scomparsa di Majorana*, in *OA*, II.1, p. 1304.

⁵ Certo, quanto a Bohr, dobbiamo ricordarci della nota che in *OA*, II.1 si legge a p. 317, in cui è affermato che – a ben vedere – «proprio rimbambito non era». Ma la *diminutio* del personaggio evidentemente resta.

mulato importanti osservazioni intorno alla possibile fissione del nucleo atomico, e alle sue conseguenze.

Ripeto: dobbiamo spiegare perché ancora oggi (e senza bisogno di appoggiarci alla postfazione) prendiamo molto sul serio quest'opera; perché, a dirla tutta, *La scomparsa di Majorana* continua a surclassare la mole incalcolabile di interpretazioni sul suo protagonista che è venuta nel frattempo alla luce.

C'è una prima risposta, sin troppo ovvia, a cui non dedicherò quasi alcuno spazio. Sciascia stesso ce la suggerisce, riferendosi a Majorana, quando discute del suo «genio precoce» che si manifesta (non può non manifestarsi) in una «perfetta forma». ⁶ La letterarietà dell'opera, il suo valore farebbero insomma premio sui contenuti grezzi. Ma non è certo di qualcosa di così idealistico e insieme banale che voglio parlare. Una volta affermato che *La scomparsa di Majorana* è un'opera letteraria riuscita, 'bella', abbiamo preso atto di un effetto, non della causa.

Sono convinto che in gioco ci sia qualcosa che pertiene alla sfera dell'intreccio, della forma narrativa, anzi più esattamente che ha a che fare con quella dimensione che – seguendo Peter Brooks – chiamiamo *plotting*. ⁷ Con *plotting* s'intende un tipo d'intreccio tematicamente connotato, un'invariante strutturale portatrice di un certo contenuto diegetico, di un significato riconoscibile. In questo caso, è poi in gioco un significato molto forte, molto impegnativo: tanto forte e impegnativo da rivelare una natura epocale. Parlerei, dovendo sintetizzare al massimo, di quel *plotting* che riguarda una mancata azione, un'azione-zero, insomma una *rinuncia*. Sciascia mette in opera un intrigo di in-azione, suggerisce un tipo di comportamento, da parte del suo protagonista, che di fatto è la *negazione* di un evento strettamente inteso, perché si presenta come la non-volontà di portare a termine un lavoro scientifico, di continuare su una certa strada. Prevale, nella *Scomparsa di Majorana*, un contenuto vuoto, un *blank*, una falla entro il progredire di un intreccio già segnato. E l'intreccio è quello – lo sappiamo fin troppo bene – della progettazione e poi impiego bellico della bomba nucleare.

Tutto il libro è punteggiato, affetto, anche in dettagli secondari, da una forma significativa – modello di diegesi o struttura simbolica – costituita appunto dal motivo dell'azione negata. Nel primo capitolo c'è il capo della polizia Arturo Bocchini che *non* fa molto per cercare Majorana; l'inizio del secondo capitolo parla del «cittadino che nulla ha mai fatto contro le leg-

⁶ LEONARDO SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, cit., in OA, II.1, p. 302.

⁷ Cfr. PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto narrativo* [1984], Torino, Einaudi 1995.

gi»;⁸ nella prima nota (sempre nel primo capitolo) Fermi è ricordato per il saluto romano che *non* aveva fatto il giorno della consegna del Nobel; nel terzo capitolo i due «geni precoci» Majorana e Stendhal sono tali perché condannati a vivere procrastinando (sospendendo, interrompendo) il loro dono.⁹ E lascio al lettore la rilevazione puntuale degli articoli scientifici *non* scritti, degli interventi in discussioni accademiche *non* realizzati da parte di Majorana, che vengono ricordati nel racconto di Sciascia (e anche dai biografhi, beninteso). A volte si possono leggere passi costruiti su un gioco persino estenuante di negazioni, come ad esempio (siamo nel secondo capitolo; corsivi miei): «Che Majorana *non* fosse morto o che, ancora vivo, *non* fosse pazzo, *non* si sapeva né si poteva concepire: e *non* soltanto da parte della polizia».¹⁰

D'altronde, al vertice di questo gioco (di questa *isotopia*, per usare un termine tecnico), ci sono due episodi, due momenti particolarmente emblematici. Il primo è nel quinto capitolo, quando Sciascia fa riferimento al rifiuto di uomini come Heisenberg (e quindi Majorana) che, pur «schiavi» entro un regime dittatoriale, non «la fecero», la bomba: non contribuirono alla progettazioni della nuova micidiale arma. E oppone questi veri e propri eroi agli scienziati che, a partire da Oppenheimer, cittadini di un paese libero, scelsero di trasformarsi in schiavi. Accettarono dunque di operare concretamente, di farsi protagonisti di un avvenimento *positivo*.¹¹ E il secondo momento – ancora più importante – ci viene incontro verso l'inizio del decimo capitolo, quando Sciascia ricollega il non-agire di Majorana a un *mito*, il «mito del rifiuto della scienza».¹² L'esito ultimo del romanzo, la sua morale, potrebbe essere definito come l'inveramento di una scienza cancellata, una non-scienza, in quanto abiura dei valori che in particolare la fisica nucleare aveva praticato.

Si tratta – assai prevedibilmente – della posizione antiscientista sostenuta in modo esplicito da Sciascia, e ribadita nella lunga *querelle* succeduta alla pubblicazione, prima su «La Stampa» poi in volume, della *Scomparsa di Majorana*. Una posizione tanto connaturata allo scrittore, da arrivare a condizionare la conclusione stessa dell'opera: se è vero che l'ultimo capitolo mette in scena una sorta di rinuncia nella rinuncia. Il narratore omodiegetico, coincidente con l'autore reale, visita il convento in cui Majorana avreb-

⁸ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, cit., OA, II.1, p. 293.

⁹ *Ivi*, pp. 302-304.

¹⁰ *Ivi*, pp. 294-295.

¹¹ *Ivi*, pp. 315-316.

¹² *Ivi*, p. 338.

be potuto essersi nascosto; ma, dentro di sé, ha abbandonato la prospettiva stessa di risolvere il caso. Ormai la questione – restituita anche con le parole della *Tempesta* di Shakespeare – «gli è passata di mente»,¹³ non lo interessa più. Rinuncia su una rinuncia: è l'autore-narratore a tirarsi indietro. Perché insomma questa *mancata* risposta a un quesito lo appaga pienamente, è conforme al suo sistema di valori.

Ora, l'ipotesi di lavoro è che un tale procedere per sottrazioni, questo abbarbicarsi di Sciascia a tutti i modi discorsivi che implicano negazione, non solo sostenga la grande forza espressiva della *Scomparsa di Majorana* e spieghi il suo fascino, ma soprattutto sia debitrice di un *plotting* 'epocale' con cui siamo tenuti a fare i conti. Già Lea Ritter Santini aveva parlato del '(sotto)genere', per così dire, del *Physikerdrama*,¹⁴ riferendosi in particolare a una produzione in lingua tedesca di opere teatrali. Basti ricordare *I fisici* di Friedrich Dürrenmatt (una *pièce* del 1962)¹⁵ e *Sul caso di J. Robert Oppenheimer* (1964) di Heinar Kipphardt,¹⁶ ben conosciute in Italia; a cui certo si devono affiancare la *Vita di Galileo* di Brecht, di molti anni precedente (1938),¹⁷ ma riscritta anche in reazione all'emergere della questione nucleare; e un'opera viceversa tarda – e non di area tedesca – come *Copenhagen* dell'inglese Michael Frayn, rappresentata per la prima volta nel 1998.¹⁸ A ben vedere, il denominatore comune di questi drammi è lo stesso che rileviamo in Sciascia: il fisico che entra in conflitto con la società a causa del proprio coraggio di *non fare*, di *non* continuare a svolgere la propria funzione.

Detto questo, si profila una questione di metodo, che non provo nemmeno a risolvere, ma che posso almeno impostare. Queste opere devono essere inserite entro un clima, un quadro epocale, oggi divenuti sfuggenti. Se volessimo tentare di farlo, dovremmo certo partire dalle opere di colui che forse è stato il più importante militante 'intellettuale' a favore del disarmo nucleare, Günther Anders. In un suo fondamentale scritto del 1959, *Essere o non essere. Diario di Hiroshima*,¹⁹ troviamo esplicitati alcuni dei

¹³ ID., *La scomparsa di Majorana*, cit., OA, II.1, p. 342.

¹⁴ Cfr. L. RITTER SANTINI, *Uno strappo nel cielo di carta*, cit., pp. 107-108.

¹⁵ Cfr. FRIEDRICH DÜRRENMATT, *I fisici* [1962], a cura di Aloisio Rendi, Torino, Einaudi 1985.

¹⁶ Cfr. HEINAR KIPPHARDT, *Sul caso di J. Robert Oppenheimer. Dramma liberamente desunto dai documenti*, prefazione e traduzione di Luigi Lunari, Torino, Einaudi 1964.

¹⁷ Cfr. BERTOLT BRECHT, *Vita di Galileo. Dramma* [1956], a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi 1963.

¹⁸ Cfr. MICHAEL FRAYN, *Copenhagen* [1998], opera teatrale in due atti, a cura di Martha Fabbri, Milano, Sironi 2003.

¹⁹ Cfr. GÜNTHER ANDERS, *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki* [1959], prefazione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi 1961.

temi che stiamo affrontando. In particolare, notevolissima è l'idea che il pensiero, l'*habitus* mentale all'altezza del tempo atomico sia costituito da quel tipo di *immaginazione* che ci mette in contatto con l'enormità del processo autodistruttivo in corso. La vera mobilitazione fantastica del mondo moderno è quella che spinge a *esaurire* mentalmente il quadro delle conseguenze che gli armamenti moderni possono determinare. E tutto ciò, afferma Anders, si lega a un vero e proprio aumento di angoscia: che però diventa un sentimento benefico se consente di intervenire intellettualmente, esteticamente, nel modo più corretto. La fantasia si desublima, diventa mera presa d'atto del *solo* evento immaginabile, l'evento estremo, negatore di tutti gli altri.

Proviamo ad applicare brevemente questi principi interpretativi, che – ripeto – oggi non sono più tanto ovvi. Nel piccolo corpus di opere che ho proposto, l'intreccio della *pièce* brechtiana costituisce un'eccezione solo parziale. L'inazione del protagonista, la sua abiura non derivano da una scelta libera, bensì dalla persecuzione religiosa a cui il Sant'Uffizio l'ha sottoposto. Ma è anche vero che Brecht in fondo condivide (più esattamente anticipa) qualcosa che è presente nelle altre opere. Vale a dire l'intuizione che la vera forza dello scienziato risiede nella sua *stasi sociale*: Galileo imprigionato, tenuto sotto controllo, continua a giovare scrivendo; e dal suo confino avrà l'opportunità di consegnare di nascosto al suo antico collaboratore Andrea un proprio trattato, il *Discorso delle nuove scienze*. L'evento-zero, dunque, un non accadere, si rovescia in un fare di livello superiore.

Del resto, la reclusione in una dorata clinica psichiatrica a cui il protagonista dei *Fisici* di Dürrenmatt condanna se stesso deve molto a Brecht, sebbene il contesto sia ora rovesciato: mentre in Brecht la società ordina che Galileo smetta di studiare, nel mondo di Dürrenmatt la società (più esattamente i governi, gli eserciti) vorrebbe che lo scienziato proseguisse nella sua ricerca.

Da questo punto di vista, il dramma di Frayn, che cerca di spiegare cosa accadde a Copenhagen nei giorni del settembre 1941 quando Heisenberg ottenne di parlare con il vecchio maestro Bohr, complica un po' il *plotting* in esame. L'impotenza di Heisenberg, la sua «resistenza passiva»²⁰ (così la definisce l'autore) è presentata come un esperimento mentale, *Gedankenexperiment*, che promuove le leggi stesse dell'indeterminazione a strumento di lettura dell'intreccio. A dirla in maniera molto rozza: il buco nero dell'agire è arricchito dal fatto di essere collocato in uno spazio incerto, ipotetico. Quasi che, in *Copenhagen*, venissero messi in atto *due* livelli di negatività.

²⁰ M. FRAYN, *Copenhagen*, cit., p. 125.

L'inazione – pur presente, e paradossalmente attiva – non può più essere raccontata in maniera frontale, ma solo attraverso il filtro del principio d'indeterminazione. Del resto, Frayn scrive dopo la caduta del Muro, e può cominciare a sfaccettare quell'unica ossessione, la necessità di narrare ruotando intorno ai condizionamenti del non-evento.

3. Mi sia concesso aprire una parentesi. Esiste dunque una realtà espressiva, anzi un vero e proprio universo diegetico, che contestualizza *La scomparsa di Majorana*: a dominarlo sono leggi oggi ricevute come anomale, anche se – fortunatamente – non hanno smesso di coinvolgerci emotivamente, di attivare il nostro piacere estetico.

A mio avviso, qui è in gioco anche un problema teorico: la difficoltà di interpretare il valore delle non-azioni in letteratura. Da un po' di anni in narratologia si parla di *eventfulness*, parola di fatto intraducibile, per definire l'articolazione degli eventi nel racconto (nel cosiddetto testo narrativo): la possibilità, vale a dire, di costruire un intreccio utilizzando fatti e comportamenti significativi. Di certi imbarazzi dei narratologi mi sono reso conto anche quando, leggendo per l'ennesima volta le pagine di Lotman dedicate al personaggio e all'intreccio, contenute nel suo fondamentale *La struttura del testo poetico*, mi sono imbattuto in un passo, tradotto malissimo in italiano, in cui l'autore cerca di rendere conto proprio di quanto ci stiamo occupando. Si tratta dell'eroe-agente che, posto di fronte a un limite semantico, sceglie di non varcarlo. La teoria di Lotman, che è molto attenta a certe sfumature, per così dire, dialettiche, per un attimo suggerisce l'esistenza di simili – appunto – non-azioni che si rovesciano nel loro opposto; ma poi lo studioso cambia discorso e non sviluppa adeguatamente lo spunto. La sua fatica è evidentissima.²¹

²¹ Mi riferisco specificamente alle pp. 283-284 di JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli (Milano, Mursia 1976), il cui senso – quasi incomprensibile – potrà essere messo a fuoco attraverso la lettura di un passo a p. 240 della versione inglese (*The Structure of the Artistic Text*, translated from the Russian by Ronald Vroon, Ann Arbor, Michigan University Press 1977). Lotman, analizzando le caratteristiche di certi eroi dell'inazione (come, tipicamente, il Pečorin di Lermontov: *Un eroe del nostro tempo*), mostra come la loro staticità nasca comunque da un'interazione con il contesto che li qualifica. Si può essere agenti senza agire, se i confini semantici in cui il personaggio è inizialmente collocato rendono significativo il comportamento 'statico'. Ma Lotman risolve la questione in pochissime righe, non prive di ambiguità. Ecco il dettato inglese: «Thus the initial point of plot movement is the establishment of a relation of distinction and mutual freedom between the hero-agent and the semantic field surrounding him: if the hero's essence coincides with his environment, if he is not invested with the capacity to distinguish himself from that environment, the development of plot is impossible. An agent may not perform any act: the ship may not set out, the

Né si tratta di un caso, a ben vedere. Se badiamo alle posizioni di uno degli studiosi, Wolf Schmid, che meglio hanno studiato la questione,²² ci accorgiamo che la possibilità di raccontare un accadimento come la guerra nucleare mette in scacco la stessa *eventfulness*. Schmid dichiara che un evento letterario deve avere due caratteristiche irrinunciabili: deve essere davvero avvenuto (ad esempio, in un contesto realistico non deve essere un sogno) e deve giungere a pieno compimento. È fin troppo evidente che una guerra nucleare, per le sue stesse caratteristiche, vanifica questi parametri: la sua realtà distruggerebbe la *nostra* realtà; e i suoi risultati, il suo completarsi, osterebbe alla *nostra* stessa possibilità di esistere. A questi tratti di base, Schmid ne aggiunge altri cinque, che lo scenario nucleare possiede al massimo livello in quattro casi: la rilevanza; la persistenza; l'irreversibilità; la non-iteratività. Una guerra nucleare ha un rilievo incalcolabile, una persistenza di fatto infinita (coincide con la fine del mondo), è per definizione irreversibile, e non è replicabile. Il tratto che tuttavia, stando alla proposta di Schmid, le manca è *l'imprevedibilità*. Nulla di più annunciato e incombente di una guerra nucleare, per lo meno negli anni della Guerra fredda; nulla di più paventato ed evocato (quasi contemplato) anche, ma non solo, narrativamente.

Lo ribadisco: davanti alla bomba certi valori narratologici servono a poco, mostrano la corda. Da qui discende una conclusione parzialissima, quasi ovvia: solo un racconto in senso lato fantastico, solo una narrazione (più esattamente) di fantascienza può restituire la guerra nucleare in modo letterale, come evento positivamente rappresentato. Il *plotting* della bomba atomica mette in scacco il narratore del secondo Novecento, lo colloca di fronte all'impossibilità di evocare la realtà contemporanea, se non esprimendo una serie di vincoli negativi. L'evento-bomba deborda dai limiti della *eventfulness*, costringendoci o alla ridondanza della fantascienza o all'elusione, alla contestazione di ogni fatto narrativamente fondato.

Tuttavia, a margine del suo discorso, Schmid svolge un'osservazione per noi utilissima. Traduco: «Nelle opere narrative con bassa o nulla *eventfulness*, la possibilità di raccontare [*tellability*] può derivare dall'assenza di un evento che il lettore si sarebbe potuto aspettare»²³. Il vuoto diventa si-

murderer may not murder, Pečorin and Bel'tov may idle about. But the nature of their mutual relations with their environment testifies to the fact that they are idle *agents*. The ship that does not sail and the stationary cliff, the murderer who has not murdered and the ordinary fellow who has not committed murder, Pečorin and Grusničkij, Bel'tov and Kruciferskij – none of these represent structurally coincident figures, though none of them act».

²² Cfr. WOLF SCHMID, *Narratology. An Introduction*, Berlin-New York, de Gruyter 2010, pp. 8-13.

²³ W. SCHMID, *Narratology*, cit., p. 13.

gnificativo, promuove a *events* fatti e azioni altamente problematici. In fondo lo sappiamo quasi da sempre, e certe pagine di Adorno su Beckett ce lo avevano insegnato molto tempo fa: l'inazione di tanta narrativa anche teatrale contemporanea è la migliore risposta agli incubi della guerra fredda perché mette in discussione il senso stesso dell'agire umano.

Di più. Ciò che con le loro opere Beckett, Robbe-Grillet, Uwe Johnson, il primo Handke ecc. hanno fatto è ricordare non solo la *necessità* dell'inazione, ma anche la *contraddittorietà* degli eventi con cui puntelliamo le nostre storie. Certi contenuti diegetici sono raccontabili più volte, e ogni volta manifestano caratteristiche fattuali diverse, incongrue, che tuttavia non provocano più l'ansia esistenziale caratteristica – ad esempio – del pirandellismo. Le storie possono tranquillamente smentirsi senza che ciò rechi alcuno scandalo. Perché è la stessa *eventfulness* a non realizzarsi, ripeto.

4. Sciascia si limita tuttavia a sfiorare gli estremi appena esaminati: in realtà, per lui, l'intreccio mantiene un'importanza ontologicamente ed epistemologicamente decisiva. Il narratore, l'autore-narratore, è in grado di risolvere buona parte delle questioni, dei misteri che la realtà suggerisce; tanto più che i personaggi che popolano il suo *storyworld* hanno ancora le fattezze di *eroi*, come accade a Majorana, e il loro non-agire è accompagnato dall'ammirazione incondizionata del locutore finzionale e – si suppone – dei lettori.

Se, restando ai temi più generali, dovessi indicare la ragione di un simile conservatorismo, fra le tante spiegazioni possibili ne indicherei una, in particolare, che forse in questo caso è cruciale. Bisogna far riferimento al già ricordato antiscientismo di Sciascia, al suo risoluto rifiuto della fisica in quanto tale, vista come disciplina che danneggia la vita e che uno scienziato in buona fede dovrebbe respingere. Dürrenmatt, che con i suoi *Fisici* ci sembra così vicino a Sciascia, proprio su questo punto la pensava in modo del tutto diverso. In una conferenza del 1956, intitolata *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit*, 'Sul senso della letteratura nel nostro tempo',²⁴ viene argomentato l'odierno ineluttabile trionfo della fisica, la sua vittoria sulla filosofia. Per Dürrenmatt, lo scrittore non può che adeguarsi a un mutato scenario in cui il pensiero scientifico e la realtà tecnologica divengono astratti e inumani, sempre più lontani dalla capacità di comprensione delle persone comuni. E in questa sua prefigurazione di un intellettuale che

²⁴ L'edizione italiana da cui traggio la citazione sceglie la dicitura, inaccettabile, *Sul senso della poesia nel nostro tempo*.

deve operare entro un mondo estraneo, divenendo un «lavoratore» in balia di conflitti ineluttabili (come per esempio quello tra «riflessione» e «creazione»), possiamo leggere una pagina i cui contenuti sono quanto di meno sciasciano si possa immaginare. Ecco:

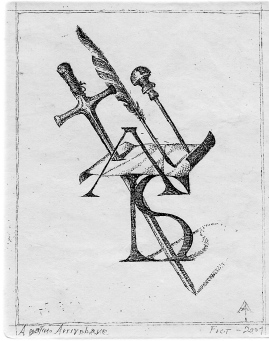
Con troppa facilità egli [lo scrittore] si lascia indurre ad accettare un ruolo che non è il suo. La naufraga filosofia gli ha ceduto lo scettro, e ora si cerca in lui quel che in essa non si trovava; gli si chiede addirittura di sopperire alla scomparsa della religione. Un tempo lo scrittore scriveva di cose, ora scrive sulle cose. Passa per profeta, e quel che è peggio si considera tale. Niente è più pericoloso per l'artista che sopravvalutare l'arte [...].²⁵

Non scendo nei dettagli, ma è evidente che i risvolti attualizzanti e critici del discorso, le sue deprecazioni contro l'intellettuale-profeta, potrebbero essere applicati a Sciascia, il cui rifiuto della scienza è un modo per proclamare la centralità conoscitiva della letteratura, e con essa dello scrittore-intellettuale.

Ne è prova la conclusione de *La scomparsa di Majorana*, cui ho già fatto cenno interpretandola sullo sfondo del sistema di negazioni attivato lungo tutto il racconto. Ma, a ben vedere, l'ultima negazione assume nuove fattezze. È lo stesso Sciascia a parlare di «una esperienza di rivelazione, una esperienza metafisica, una esperienza mistica».²⁶ Io la leggo come una specie di *mise an abyme*: in assenza di risposte certe ai quesiti posti dall'autore, è nondimeno possibile una risposta che tutte le incertezze redime. Quella, dico, che si appella alle capacità demiurgiche della parola artistica. Non ci sono fatti in senso stretto, ma «fantasmi di fatti»; e lo scrittore anche di inchiesta a essi può e deve appellarsi, forte di un richiamo esplicito alle massime autorità letterarie (in questo caso a Shakespeare). Il mandato di cui Sciascia si sente investito gli consente di agire così, assolvendo il proprio compito conoscitivo quasi senza residui, oltre e al di sopra della rappresentazione alienante attraverso la quale sin lì ci aveva accompagnati. I non-eventi trionfano, certo. Ma ciò comporta il parallelo trionfo di due personaggi – l'eroe e il narratore-autore – efficacemente sostenuti dalle virtù della parola letteraria.

²⁵ F. DÜRRENMATT, *Lo scrittore nel nostro tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, Torino, Einaudi 1982, p. 13.

²⁶ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, cit., OA, II.1, p. 345.



AMICI DI LEONARDO SCIASCIA