

# TRA BISOGNO DI CREDERE E CRISI DEL CREDIBILE: LA SOTTILE LINEA DI UNIONE TRA ‘VERO’ E ‘SACRO’ NELL’OPERA DI LEONARDO SCIASCIA

di Fiorenza Manzo

## *Abstract*

This paper argues for the possibility of identifying a unifying thread in the work of Leonardo Sciascia by analyzing three of his major writings: *Todo modo* (1974), *La scomparsa di Majorana* (1975), and *Candido* (1977). This analysis brings to light a latent tension in Sciascia’s work, rooted in his clear recognition of an antinomy: the conflict between a profound need for truth and authenticity in social relations and the persistent shadow of incredibility that appears to mirror and haunt the truth. Furthermore – as this analysis seeks to demonstrate – this yearning for authenticity is intimately bound up with a latent drive toward re-sacralization: a renewed quest to re-invest the sacred with meaning, following the linguistic and symbolic dismantling it had undergone, especially in the wake of the “scandal” of the Shoah.

## 1. «*Quid est veritas?*»

È ormai universalmente atteso come più rigoroso l’approccio che tende a sezionare, analizzare, isolare come un intero a sé stante ogni tassello dell’opera di un autore. E tale approccio si mostra tanto più deciso quanto più grandi sono la statura e la risonanza dell’autore e dell’opera considerati.

È invece sempre più spesso sprezzantemente bollato come “manualistico” il tentativo di sintetizzare, ricompattare, riunificare, rintracciare continuità in un *corpus* di scritti comunque distanti.

In questa sede, senza alcuna pretesa di discutere pregi e limiti strutturali di questi due approcci, si vuole innanzitutto osservare che – purché non sia condotto con intento riduzionistico – il tentativo di intercettare la

fondamentale sensibilità che anima un autore, soprattutto in ambito letterario, non è mai spregevole, non è mai vano e non manca mai di suscitare sincero interesse.

Ciò che di seguito si proverà a fare, un po' arditamente, è mettere in luce come si possa ravvisare una traccia continua, un tormento latente, nell'opera di Leonardo Sciascia; un tormento che deriva dal chiaro riconoscimento di un'antinomia: quella tra un bisogno di verità e autenticità nei rapporti sociali e uno stretto correlato di *incredibilità* che sembra accompagnare e *perseguire* il vero.

L'antinomia si dà in un mondo in cui si combattono forze – anche e soprattutto politiche – antagoniste, che hanno imparato a lottare con gli stessi mezzi: i mezzi linguistici dell'opacità. Questo tema compare fin da uno dei suoi primissimi scritti, *Le parrocchie di Regalpetra*, del 1956.

Regalpetra è il nome di fantasia che Sciascia sceglie per rappresentare un tipico paesino siciliano, di cui descrive composizione, stratificazioni sociali e logiche di funzionamento. Particolarmente interessante è il capitolo dedicato al periodo di campagna elettorale. Le 'parrocchie', in questo caso, sono i partiti e le correnti politiche: missini, comunisti, democristiani, liberali e così via.

Il ricorso critico a un lessico cristiano – un controverso rimando alla sfera religiosa – resterà una costante della sua produzione, come si vorrà mostrare in dettaglio, e bisogna pertanto ammettere che nasconda quantomeno un problema, un pungolo costante, tratto rappresentativo della sua generazione. In un'intervista rilasciata circa trent'anni dopo la pubblicazione di quello scritto, ammetterà: «quel libro si inserisce nel contesto di un bisogno di verità che c'era in Italia e che faceva capo al *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi»<sup>1</sup>. Su questo punto Sciascia si ferma senza andare al nocciolo della questione. Tuttavia, l'evocazione del *Cristo si è fermato ad Eboli* è decisiva rispetto al problema che si sta qui cercando di dissotterrare. Egli appartiene, proprio come Carlo Levi, ma anche come Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini (per restare alla sola Italia), a una generazione di

---

<sup>1</sup> Intervista rilasciata a «Binocolo», 1985, <https://www.youtube.com/watch?v=s7HCxrqEy8U>, cfr. min. 2:07 – 2:15, URL consultata in data 16/04/2024.

scrittori che registra, recepisce e si confronta con lo svuotamento semantico del sacro sul piano linguistico e simbolico: svuotamento che affonda radici massicce nello scandalo di Auschwitz. Una generazione che non sa e non vede come, dopo Auschwitz, si possa ricostruire il carattere di verità del discorso religioso e politico, ma in cui le strutture e il vocabolario del mondo pre-Auschwitz sono ancora in piedi. La sua, allora, è una pratica esacerbata di sistematico disvelamento dell'inconsistenza di quelle strutture e di quel lessico, che deve servire a poterli dismettere: operazione essenziale per qualsiasi opera di ricostruzione.

In *Todo modo*, in uno dei primissimi monologhi interiori del protagonista, si legge: «volevi dunque che la Chiesa, rinunciando alla mistificazione e all'inganno, si reinventasse e si riaffermasse? ... Ma no, volevo che finisse»<sup>2</sup>. E il fatto che non sia finita costringe a muoversi entro il suo orizzonte, a ritornarvi incessantemente. È sullo sfondo, più o meno nitido, di questo incessante ritorno che Sciascia sembra intrecciare le fila di ogni racconto, di ogni vicenda umana. Da questo punto di vista, emblematico e fortemente rivelatore è un testo maturo come *L'affaire Moro* del 1978, che testimonia dell'interesse sia pratico che teorico di Sciascia verso la vita politica e civile del paese. Moro, per Sciascia, è il più alto rappresentante della crisi politica italiana e, non a caso, uno dei leader della Democrazia Cristiana. Moro esprime perfettamente la crisi del suo tempo, *soprattutto attraverso il linguaggio*. Quello che Sciascia rileva in Moro è una lingua opaca e *necessariamente* opaca. Egli riusciva – pur attraverso una grande complessità sintattica – a comunicare, a *significare*, sempre pochissimo. Scrive Sciascia:

[Moro] ha dovuto tentare di dire col linguaggio del *nondire*, di *farsi capire*, adoperando gli stessi strumenti che aveva adottato e sperimentato per *non farsi capire*. Doveva comunicare usando il linguaggio dell'incomunicabilità<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> L. SCIASCIA, *Todo modo* (1974), in ID., *Opere. 1971-1983*, Bompiani, Milano 2001, p. 120.

<sup>3</sup> ID., *L'affaire Moro* (1978), in ID., *Opere*, cit., pp. 463-571, in part. p. 471.

Perché? Perché è una prosaica doppiezza, un'opacità, una *inintelligibilità* che si attaglia ai tempi di crisi. Certamente, nel caso di Moro – ovvero in un caso *eccellente* – l'opacità è sondata con lucidità, ed è questo a renderlo interessante.

Naturalmente, il problema di una connessione tra discorso pubblico, significato e verità era stato affrontato in Francia, e ancor più in Germania, in quella stessa stagione, in maniera molto più mirata, critica e organica – con vette speculative di altissimo rilievo – soprattutto dal mondo della filosofia (Bataille, Foucault, Sartre, Jonas, Adorno, Arendt ecc.). In Italia, la questione era stata affrontata da De Martino, su tutti, che cercò di analizzarla e declinarla all'intersezione tra piani diversi, ma va riconosciuto che essa fu intercettata in misura importante dalla letteratura, percepita come spazio alternativo, in qualche misura concretamente *sottratto* alla fisica del potere, in cui era possibile un'altra etica e un'altra epistemologia. Al punto che, in *Nero su nero* (1979), alla domanda di Pilato «Quid est veritas?», Sciascia ammette che sarebbe tentato di rispondere che la verità è la letteratura<sup>4</sup>.

Dopo questa breve introduzione, ci si vorrà soffermare, d'ora in avanti, ad analizzare nel dettaglio alcuni passaggi chiave di tre testi fondamentali della sua produzione: il già citato *Todo Modo*, *La scomparsa di Majorana* e *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*. Perché? Perché questi tre testi ben si prestano a mettere in luce come si articolino tra loro, nell'opera di Sciascia, la perdita di significato e autenticità del linguaggio, il tramonto di fonti veritative autorevoli (che fa il paio, in basso, con un sistema sociale di capillare e ammessa *ipocrisia*) e un permanente e inestinto bisogno di *credere*.

Soprattutto alla luce di questo – cioè di un inestinto bisogno di credere – Sciascia avvertì di dover fare i conti, nel suo percorso narrativo, prima di tutto con quel che restava delle istituzioni religiose. Un esempio lampante ne è proprio *Todo modo*.

---

<sup>4</sup> Cfr. ID., *Nero su nero* (1979), in ID., *Opere*, cit., pp. 601-846, in part. p. 815.

## 2. «*Todo modo para buscar la voluntad divina*»

L'impressione più ricorrente che si ha, leggendo *Todo modo*, è che Sciascia sentisse l'esigenza di fare i conti, innanzitutto, con il tormento della *propria* fede. La conferma di ciò arriva indirettamente da un'intervista rilasciata da Sciascia alla televisione svizzera. Al giornalista che gli chiedeva quale fosse la domanda che non gli era mai stata posta e alla quale avrebbe finalmente voluto rispondere, Sciascia replicò: «Se credo in Dio». Avrebbe voluto rivelare che era credente<sup>5</sup>. Lo stesso titolo, *Todo modo*, è una citazione tratta dagli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, che si traducono – nel romanzo – in un modello di religiosità elitaria, imborghesita, che ha perso qualsiasi contatto con la fonte primigenia del sacro, che è infatti il modello rappresentato da don Gaetano, ovvero il modello con cui Sciascia maggiormente se la prende, con uno stile che ricorda quello di Stendhal.

In quest'ottica, due sono gli elementi più interessanti del romanzo, che consentono di portare alla luce quell'intreccio di temi sopra delineato. Il primo è, per così dire, più manifesto e ha direttamente a che fare con la trama del racconto: l'omicidio di don Gaetano. L'omicidio avviene sotto gli occhi di tutti, in un ambiente iper-sorvegliato, chiuso e isolato, in cui vigevano la massima riservatezza e discrezione. Al netto di tutto ciò, l'assassino non si trova e nessuna ricostruzione è ritenuta *ammissibile*. Perché? Innanzitutto, perché nessuna è pienamente *verificabile*. È possibile che qui Sciascia raccolga in qualche misura una suggestione teorica proveniente da *Logik der Forschung* di Karl Popper, del 1934: il vero continua a sfuggire finché si insegue ostinatamente il mito del principio di verifica, che renderebbe costitutivamente inammissibile anche la teoria della relatività di Einstein. Ma vi è anche un errore metodologico molto più banale alla base dell'approccio investigativo: all'indagine sono poste delle pregiudiziali di partenza. Il procuratore – che è presente sulla scena al momento di tutti gli

---

<sup>5</sup> Il contenuto di quell'intervista è stato raccontato in tempi recenti (2021) dalla figlia di Leonardo Sciascia, Anna Maria Sciascia, al settimanale *Famiglia Cristiana*. La notizia è stata ripresa e riportata da numerose fonti, tra cui Ansa.it. Cfr. <https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2021/01/07>. URL consultata in data 04/02/2024.

omicidi successivi al primo, incluso quello di don Gaetano – ha stabilito *a priori* che l'assassino deve essere stato il medesimo per tutti, e ha deciso su questa base di escludere dai sospettati, oltre che se stesso, il commissario; ma, soprattutto, ha deciso – per una ragione mai chiaramente argomentata – di escludere dai sospettati il protagonista del racconto (celebre e osannato pittore) che era sempre stato lì ed era manifestamente tra i pochi che avrebbero avuto l'occasione, nonché il movente, per commetterne almeno uno: quello del prete, appunto.

Alla fine della storia, è il protagonista stesso ad auto-accusarsi, ma la sua viene recepita dal procuratore come una battuta di spirito: a tal punto è divenuta inammissibile, in-credibile la verità. Indiscernibile. Non a caso, Elio Petri ha trovato in questo romanzo dell'ottimo materiale per uno dei suoi film. E quello su *Todo modo*, infatti, veicola la stessa critica al fondo di *Indagini su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*.

C'è poi un secondo elemento di questo romanzo, che passa per lo più in sordina, ma che ricorrerà più chiaramente negli altri due: la menzogna e l'intrigo generano alleanze, producono un ordine, *quello sì*, intelligibile e ammissibile. Osservando come si muovono i congregati, il protagonista del romanzo nota:

I più, a due a due, si parlavano nell'orecchio: e mi venne da pensare al *nunquam duo* che è la regola dei seminari, e dovrebbe esserlo di ogni riunione di cattolici. Era facile immaginare che i due che si parlavano vicino a me stessero complottando qualcosa contro quegli altri due che stavano dalla parte opposta, e viceversa; e così ogni coppia contro ogni altra distante: sicché lo spiazzale diventava come un telaio su cui si stendeva una fitta trama di inganni, di tradimenti<sup>6</sup>.

*Nunquam duo* è la regola dei seminari: mai in due, sempre in tre (*semper tres*). Questo rituale del pettegolezzo, così radicato in società, così antico, non è sfuggito all'attenzione degli antropologi. Nel lavoro che Nicoletta Cavazza ha dedicato nel 2012 al tema del pettegolezzo, viene citato proprio questo passo di Sciascia a fini esemplificativi. A tal proposito, Cavazza

---

<sup>6</sup> L. SCIASCIA, *Todo modo*, in ID., *Opere*, cit., p. 135.

osserva: «[l]a funzione di controllo sociale che il pettegolezzo svolge fa sì che esso influenzi gli individui verso il conformismo»<sup>7</sup> per timore del biasimo, e questo ha avuto, evolutivamente, la funzione “positiva” di contribuire a creare ambienti sociali controllati e controllabili. Ma c'è dell'altro. Benché, per un verso, tale pratica sia certamente latrice di una permanente conflittualità sociale, dall'altro, vi sono argomenti forti per sostenere che essa abbia assunto nel tempo «la forma di un rito che contribuisce alla *costruzione della coesione interna alla comunità* e al *controllo del rispetto delle norme implicite*»<sup>8</sup>. Certamente, non si tratta di una novità: è questa, infatti, una tesi che Max Gluckman propose e argomentò già nel 1963, in un celebre articolo intitolato *Gossip and scandal*<sup>9</sup>.

In *Todo modo*, pubblicato nel 1974, la complessità e l'ambivalenza del pettegolezzo si trovano colte con estrema lucidità e altrettanta amarezza. Da un lato, Sciascia mostra finemente come il pettegolezzo sia sempre qualcosa di radicalmente *opposto* al vero, su cui è sempre calata l'ombra dell'inautenticità e della menzogna. Questo tratto è strutturalmente insito nella forma propria di quel discorso: un discorso nascosto, 'privato', nel senso letterale del termine, che allude alla *privazione* del pubblico, laddove il 'pubblico' sarebbe l'orizzonte del libero confronto e, dunque, della *possibilità* del vero.

Dall'altro, egli vede perfettamente come il pettegolezzo e la menzogna possiedano una forte capacità aggregatrice e cautelativa dell'ordine dato.

### 3. Candido o la carica distruttrice del vero

Questo rilievo emerge molto chiaramente nel *Candido* di Sciascia, come adesso si procederà a mostrare. Prima di tutto, va osservato che l'opera è, ancora una volta, traboccante di riferimenti sacri. Anche qui, il ruolo di “spalla” del protagonista, nonché riferimento critico, è assegnato a una figura religiosa, che in questo caso è altresì una figura paterna ed educativa,

---

<sup>7</sup> N. CAVAZZA, *Pettegolezzi e reputazione. Parlare degli assenti*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 73-74.

<sup>8</sup> Ivi, p. 75.

<sup>9</sup> M. GLUCKMAN, *Gossip and scandal*, in «Current Anthropology», 4 (1963), pp. 307-316.

molto diversa da quella di don Gaetano e molto e lontana dall'elitistica pacificazione interiore di cui questi sembrava godere. L'arciprete di Candido, nella sua ricerca del vero, abbandonerà la Chiesa per iscriversi al Partito Comunista. A questo proposito, Sciascia gli farà dire: «un prete che non è più prete o si sposa o diventa comunista. In un modo o nell'altro, deve continuare a stare dalla parte della speranza»<sup>10</sup>.

Rispetto a ciò, l'impressione di Candido era invece che «don Antonio stesse, in realtà, passando da una Chiesa a un'altra»<sup>11</sup>: ancora tormento religioso, ancora l'*empasse* tra il bisogno di credere e quello di liberarsi dalle pastoie di vuote istituzioni in declino. E, ancora, della verità nessuna traccia.

Del resto, la società tutta non fa altro che temere, condannare, demonizzare la verità a ogni accenno, a partire dal caso emblematico su cui la narrazione si apre, che prefigura la rotta dell'intera esistenza del protagonista: Candido bambino ascolta e riporta accidentalmente la conversazione occorsa nel prestigioso studio legale del padre, avvenuta tra quest'ultimo e un suo cliente. Il cliente in questione aveva confidato all'avvocato di essere l'autore di un efferato omicidio che aveva sconvolto l'intera città. Per tutta risposta, l'avvocato aveva serenamente accettato di assumerne la difesa. In maniera del tutto inconsapevole, Candido riporta a scuola il contenuto di quella conversazione, rivelando in un solo colpo l'identità dell'assassino e l'ignominia di suo padre, reo altresì di essersi lasciato sfuggire la presenza del bambino nella stanza, nel corso di quella delicata conversazione.

La rivelazione di Candido è di una portata tale da non poter essere ignorata, oscurata o nascosta sotto il tappeto dell'ipocrisia collettiva. La carica distruttiva del vero, in quell'occasione, è così forte che il padre – la cui immagine pubblica era stata irrimediabilmente compromessa – si suicida. Finisce, allora, che l'infamia dell'accaduto ricade su Candido. Fin da bambino, dunque, il protagonista subisce il biasimo e la riprovazione collettiva per la sua onestà, bollata come *demoniaca*.

Il demoniaco compare molto presto e diventa il *leitmotiv* del testo, sempre associato a Candido, alla sua ingenua e disinteressata onestà, distruttiva

---

<sup>10</sup> L. SCIASCIA, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, in ID., *Opere*, cit., p. 408.

<sup>11</sup> *Ibid.*



di un ordine fondato sulla doppiezza e sulla menzogna. Su questo si costruisce la radicale e reciproca indecifrabilità tra Candido e la società di cui è parte, che non cesserà di attirargli ostilità e sciagure, sulla falsariga del *Candido* di Voltaire. Ma forse proprio in questo risiede la differenza decisiva tra i due: che – diversamente dal Candido di Voltaire – quello di Sciascia non si affanna sulla comprensione dei meccanismi che regolano l'ordine storico-naturale, bensì di quelli che regolano l'ordine *sociale*. Su questo la trama si articola e arriva a includere, nella seconda metà del romanzo, un altro elemento decisivo, intimamente legato al tema della verità: quello della *semplicità*.

Da adolescente e poi da adulto, Candido si trova sempre nella situazione di affermare con candore assoluto una verità che risulta letteralmente incredibile, poiché troppo semplice. Ogni discorso di Candido risulta troppo semplice negli intenti, ogni suo proposito troppo essenziale nelle pratiche attuative.

È avvenuto, nella sfera sociale, un totale sovvertimento di un principio paradigmatico dei secoli XVII e XVIII, nato in ambito medico: il principio del *simplex sigillum veri*. La semplicità non è più pensabile, non è più ammessa, non è più possibile. È respinta come inintelligibile. Nessuno riesce a comprendere perché Candido regali al Comune le terre che egli possiede – le più adatte all'edificazione di un ospedale – invece di speculare su quella fortuna. Nessuno riesce a comprendere che Candido voglia occuparsi delle proprie terre incolte in prima persona, invece di affittarle e trarne comodo profitto. Nessuno riesce a comprendere come mai faccia dono delle terre a quelle famiglie di contadini che le avevano coltivate per diverse generazioni, invece di continuare a sfruttarne il lavoro. Ogni cosa che Candido dice genera imbarazzo, perché smaschera la doppiezza dei suoi interlocutori, anche all'interno del Partito Comunista. Certamente, questo mostra in maniera inequivocabile che, dietro questa inintelligibilità del semplice (e quindi del modo di pensare e agire di Candido), c'è anche lo svuotamento di senso dell'idea di "comunità", nel suo darsi come risultato dell'articolazione tra libertà, felicità e solidarietà: il capitalismo ha già eroso questa modalità del rapporto tra gli individui al punto da renderla *irrazionale*.

La società che Sciascia ha davanti – che ha perso il sigillo del semplice – è la società della borghesia terriera che si avvia a fare il salto verso la rottura completa dei vincoli di solidarietà. Ma, soprattutto, è una società che ha perso un senso alto dell'idea di libertà come capace di interrompere il flusso della razionalità capitalistica, opprimente e necessitante.

“Un atto di libertà” è quello aveva dato inizio alla storia di *Todo modo*: la deviazione per l'Eremo che il pittore decide di imboccare, invece di proseguire sulla strada già tracciata.

Nell'ormai consolidato rigetto dell'idea di un'umanità libera e semplice, Candido verrà dichiarato incapace e interdetto alla gestione dei propri possedimenti. Eppure, qua e là, Sciascia riafferma con vibrante forza espressiva la propria intima convinzione e, verso la fine dell'opera, fa dire a don Antonio: «a momenti mi pare di aver valicato la soglia del segreto, del mistero: e cioè che non c'è segreto, non c'è mistero; che tutto è semplice, dentro e fuori di noi»<sup>12</sup>.

## 5. La scomparsa di Majorana

Veniamo, infine, a *La scomparsa di Majorana*, che, nel percorso fin qui delineato, si configura come la più importante e la meglio esemplificativa tra le opere considerate. È per ragioni espositive, dunque, che si è scelto di dedicarle il paragrafo conclusivo. Si potrebbe pensare che in quest'opera manchi il riferimento al sacro, ma si sarebbe gravemente in errore. Bisogna arrivare quasi alla fine per coglierlo pienamente, ed è lo stesso Sciascia – giunto a metà della narrazione – a esplicitarlo:

Ettore Majorana era religioso. Il suo è stato un dramma religioso, e diremmo pascaliano. E che abbia precorso lo sgomento religioso cui vedremo arrivare la scienza, se già non c'è arrivata, è la ragione per cui stiamo scrivendo queste pagine sulla sua vita<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Ivi, p. 402.

<sup>13</sup> ID., *La scomparsa di Majorana*, in Id., *Opere*, cit., p. 257.

Ma Sciascia non si limita a questa constatazione. L'aura di sacralità che permea il sacrificio di Majorana si trova presto evidenziata con una carica simbolica fortissima: subito dopo aver richiamato l'attenzione sulla questione del mancato ritrovamento del corpo, l'autore cita un passo da T.S. Elliot, *La terra desolata*, il cui filo conduttore è l'episodio dell'Antico Testamento in cui il Signore porta lo spirito di Ezechiele – solo il suo spirito, non il suo corpo – su un cimitero di ossa. La peculiarità e la densità di significato di tale riferimento risiedono nel fatto che, nel racconto del testo sacro, quell'episodio va in un senso radicalmente diverso da quello inteso da Elliot. Nel libro di Ezechiele (37, 1-14), il Signore vuole prefigurare al profeta che quelle ossa verranno fatte *rivivere*; ben altro, invece, è il sentimento e la preoccupazione cui dà voce Elliot: «quali rami crescono su queste macerie?»<sup>14</sup>. Sciascia sceglie, dunque, di riproporre il senso dell'assordante domanda di Elliot. Una valle di ossa aride: è questa la drammatica visione, questo l'accorato tormento, di cui il Majorana di Sciascia vuole farsi testimone con la propria scomparsa. Nella speranza di riuscire a evitare o allontanare l'avverarsi di quella visione, di quella premonizione, Majorana si risolve per il sacrificio di sé nell'oblio. Soffermarsi su quel sacrificio, per Sciascia, ha dunque, manifestamente, il senso di proporre una sacralità rivisitata, riattualizzata e rivitalizzata, adattata alle domande più urgenti e attuali che i tempi sollecitano.

D'altra parte, in questa vicenda, vi è anche un altro aspetto – poc'anzi solo accennato – che merita grande attenzione: la spinosa questione del corpo. Mentre descrive Majorana ora come uno dei personaggi di Pirandello ora come un personaggio mitico, come l'Ulisse dantesco, Sciascia evoca un po' timidamente, con pudore, la questione del corpo. Quel corpo che non è mai stato ritrovato, sebbene la morte debba essere, presto o tardi, intervenuta. È questa assenza che richiede un imperituro tributo di

---

<sup>14</sup> “What are the roots that clutch, what branches grow out of this stony rubbish?” è la domanda che apre la seconda strofa della sez. I di *The Waste Land* (T.S. ELLIOT, *The Waste Land* (1922), in *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, New York, 1963, p. 64). Da questa stessa strofa, Sciascia riprende esplicitamente nel testo il verso più inquietante e minaccioso: “I will show you fear in a handful of dust” (ivi, p. 65). Cfr. L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, in ID., *Opere*, cit., p. 263.

memoria, affinché l'oblio abbracciato dall'uomo-Majorana non inghiotta anche la memoria del suo sacrificio. Con questo, diviene allora del tutto chiaro come Sciascia faccia di Majorana una figura cristologica, mistica più che mitica.

Anche in quest'opera torna, poi, fortissimo, il tema della verità nella declinazione proposta finora: nella sua inintelligibilità. Innanzitutto, la questione non fa che riemergere nel racconto delle indagini seguite alla scomparsa del giovane fisico. La sua volontà di scomparire risulta incredibile per chiunque, a partire dalla famiglia. I suoi familiari non sono disposti a credere al suicidio da lui preannunciato in una lettera, e rifiutano altresì di riconoscere e di rispettare la possibilità che egli abbia deciso di far perdere le proprie tracce. Così, lo fanno cercare in lungo e in largo per l'intera penisola, nonostante tutti gli elementi indichino una fuga studiata e organizzata nei minimi particolari.

Dal tono della narrazione traspare, poi, chiaramente, anche una critica di Sciascia – che si troverà pienamente esplicitata nel *Candido* – a una concezione dell'individuo tale che ogni atto di libertà è assimilato alla pazzia, all'infermità mentale.

La famiglia Majorana è irremovibile e, con l'intercessione di Giovanni Gentile, arriverà perfino a scrivere a Mussolini. Pervicace e ostinato è il rifiuto da parte di tutti di leggere quella scomparsa alla luce di ciò che lo stesso Ettore Majorana – cui Enrico Fermi riconosceva i caratteri del genio – aveva scritto in uno dei suoi periodi di volontario isolamento da Via Panisperna: «la fisica è su una strada sbagliata»<sup>15</sup>. Inammissibile, implausibile, incredibile che il singolo sia libero di sottomettersi a un imperativo morale vagliato autonomamente e disposto al sacrificio di sé, dell'onore, del prestigio, della fama, in osservanza a un percepito dovere di solidarietà universale. La scelta di Majorana, nella sua assoluta e disarmante semplicità, resta per tutti inintelligibile.

Ma non è tutto: nel racconto, si possono individuare almeno altri due elementi a supporto di questa argomentazione.

Sul primo, Sciascia volutamente apre la narrazione: l'assurdo delitto del bambino bruciato nella culla, dal cui scandalo la famiglia Majorana si trova

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 248.

investita. Nel reticolo di menzogne, trame e inganni orditi dall'autrice del delitto per passare da innocente, Sciascia si sofferma su ciò che gli sembra rilevante e decisivo in questo fatto: la verità che dopo anni riesce a emergere, non lo fa in maniera autonoma, evidente e limpida. Lo fa, piuttosto, tramite il suo opposto: tramite, cioè, un *eccesso di menzogna*, che risulta paradossale e rivela la distorsione. Una menzogna spinta all'assurdo. «Soltanto raggiungendo l'assurdità» – scrive Sciascia – «il processo poteva – enorme mongolfiera – ricadere sul terreno della verità»<sup>16</sup>. La semplicità del vero si conferma a ogni puntata una dimensione inaccessibile, in-credibile.

Il secondo, forse più velato, ma decisamente più drammatico, momento di snodo di questa pista è un episodio che riguarda la questione cruciale della progettazione dell'atomica. Nell'opera, Sciascia racconta di come si sarebbe aperta, a un certo punto, una finestra spazio-temporale di opportunità, in cui Werner Heisenberg – il celebre fisico tedesco – avrebbe potuto far sapere ai suoi colleghi americani, tramite Niels Bohr, che in Germania non si stava in alcun modo lavorando per costruire l'atomica, favorendo in tal modo una dinamica di distensione.

Che cosa andò storto? Perché quella preziosa occasione fu bruciata? Perché, letteralmente, Bohr – sostiene Sciascia – non *capi* il senso di quello che Heisenberg, cautamente, stava cercando di suggerirgli di lasciar trapelare. Gli era impossibile comprendere un discorso che andasse nella direzione opposta a quella dell'*escalation* del conflitto, che presupponesse la logica del decremento. In quella dinamica – in quella modalità del darsi della relazione – quell'idea, quella verità, era impossibile da cogliere, perché sovversiva dell'ordine: di un dato ordine di cose ormai interiorizzato.

È questo che ne determina l'in-credibilità. La verità si lega a un atto di libertà che non è afferrabile finché si resta nella logica e nei modelli di razionalità a cui viene ricondotto l'agire sociale, che ci presentano il mondo come il teatro di una competizione insuperata e insuperabile. In questo orizzonte, la verità irrompe e rompe la catena della necessità.

Nella sua ultima lettera, Majorana evoca, seppur *en passant* e in un contesto ironico, Henrik Ibsen, l'autore de *I pilastri della società*. Nel racconto di Ibsen, quelli che emergono come i pilastri, o le colonne, della società sono

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 233.

l'avidità, l'ambizione, la sete di potere, l'ipocrisia e tutte le istituzioni sociali fondate su di esse. A una società retta da questi pilastri, Majorana deve aver sentito di non appartenere. È per questo che, secondo Sciascia, decise di provare a produrre in essa una rottura, ad aprire uno squarcio nella perfetta intelligibilità dell'ordine, di quello stesso ordine entro cui la produzione dell'atomica era perfettamente razionale.

In quel Majorana, e in tutti i personaggi reali o inventati che hanno tentato quello squarcio, Sciascia ha potuto *con-sacrare* il proprio racconto.