

DARIA MALDONATO

IL MONDO DA UNA FINESTRA  
PICCOLO CAMPIONARIO DI EROI 'ESTRANEI'

I. «AVREI PREFERENZA DI NO»

Cos'hanno in comune uno scrivano di Wall Street, un medico ceco, un colonnello sudamericano, un fisico siciliano e un giovane barone di fine XVIII secolo? Sono questi i protagonisti di quattro testi, con l'accompagnamento di un quinto che esula dall'arco cronologico degli altri, che pongono, tra le varie e complesse questioni che vi sono di volta in volta al centro, il problema, trattato e ritrattato, dell'alienazione, dell'estraneità, del distacco dal mondo o, se si vuole, anche della solitudine e dell'incomunicabilità che a volte l'uomo incontra nel corso della sua vita sulla terra.

«Avrei preferenza di no», così Gianni Celati traduce la famosa formula, quasi un tic, che lo strano protagonista del racconto di Melville di metà Ottocento, lo scrivano Bartleby, utilizza per rispondere alla maggior parte delle richieste che gli vengono rivolte dal suo capo e dagli altri collaboratori dello studio legale di New York in cui lavora. Alla fine del racconto egli morirà di inedia, solo, disteso sul pavimento del cortile di un carcere, dopo essere stato condotto lì come vagabondo.

Bartleby è lo scrivano che rinuncia a scrivere e resta immobile a guardare un muro, imperturbabile e laconico, sordo ad ogni ragionevole persuasione, inespugnabilmente mite. È una figura senza alcuna possibile salvezza, figura di ciò che non può essere salvato. Ma si può anche pensare che sia la figura di chi non ha nessuna voglia di lasciarsi salvare, come se la salvezza che altri propongono fosse altrettanto irrimediabile quanto la solitudine e la desolazione a cui si va incontro<sup>1</sup>.

Con queste parole Celati apre la sua introduzione al libro di Melville, condensando già in queste prime righe il significato, quanto mai sfuggente, di questo «personaggio strambo e incantato». Secondo Sergio De Santis, con la sua «placca identificativa» Bartleby

ricorda al lettore quanto possono essere distanti i nostri desideri, le nostre volontà, i nostri sogni da ciò che la vita ci propone o ci impone, o comunque quanto

<sup>1</sup> GIANNI CELATI, *Introduzione* a HERMAN MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, a cura di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 2020, p. VII.

ci siamo fabbricati un'esistenza troppo diversa da come l'avevamo immaginata. Un'esistenza che può essere tollerata, ma non vissuta, è quella che *Bartleby* ha scelto per se stesso<sup>2</sup>.

Ed un individuo che ha optato per uno stile di vita contemplativo lo riconosciamo nel suo rimanere mite, muto e immobile nell'atto di guardare un muro. Il personaggio appare davvero come appartenente ad un altro pianeta, nella sua «nonchalance educata e cadaverale», nel suo essere ripetutamente definito come «stralunato», «alterato di mente», sempre e definitivamente insondabile nelle sue profondità<sup>3</sup>. Lo scrivano, nella sua misteriosa inconsistenza, nella sua trasparenza archetipica aveva d'altronde affascinato un autore come Italo Calvino, che avrebbe voluto dedicarvici la sesta delle *Lezioni americane*, fatta solo in tempo ad essere intitolata "Consistency", ma poi mai realizzata.

## 2. TOMÁŠ ALLA FINESTRA

Un'immagine simile, dove compare un uomo affacciato alla finestra in contemplazione di un muro, la ritroviamo anche all'inizio di un altro dei capolavori qui in analisi. Milan Kundera, nelle primissime pagine dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, infatti, ci presenta così uno dei protagonisti del cosiddetto "Quartetto di Kundera". Tomáš, medico di Praga, fa così infatti la sua prima comparsa nel testo. «L'ho visto alla finestra del suo appartamento, gli occhi fissi al di là del cortile sul muro della casa di fronte, che non sa che cosa deve fare»<sup>4</sup>. E poco dopo: «egli è alla finestra, gli occhi fissi al di là del cortile sul muro della casa di fronte e riflette: deve chiederle di tornare a Praga per sempre? È una responsabilità che lo spaventa» e ancora: «voleva o no che lei lo raggiungesse? Guardava in cortile, gli occhi fissi sul muro di fronte e cercava una risposta»<sup>5</sup>. Ritroviamo già qui, nelle primissime pagine, il cuore filosofico del romanzo, presente fin dal titolo. Kundera intesse da subito un fitto dialogo con diversi filosofi nel corso della propria opera, a volte in maniera esplicita, altre volte meno. La prima pagina si apre infatti con un ampio riferimento all'eterno ritorno, così come teorizzato da Friedrich Nietzsche:

<sup>2</sup> SERGIO DE SANTIS, *Bartleby, un racconto nella bottiglia*, in *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari*, a cura di F. de Cristofaro e M. Viscardi, Roma, Donzelli, 2017, p. 5.

<sup>3</sup> H. MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, cit., pp. 21 e 45.

<sup>4</sup> MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, trad. it. di G.D. Fabula, Milano, Adelphi, 1985, p. 14.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 14-15.

Diciamo quindi che l'idea dell'eterno ritorno indica una prospettiva dalla quale le cose appaiono in maniera diversa da come noi le conosciamo: appaiono prive della circostanza attenuante della loro fugacità. Questa circostanza attenuante ci impedisce infatti di pronunciare un qualsiasi verdetto. Si può condannare ciò che è effimero? La luce rossastra del tramonto illumina ogni cosa con il fascino della nostalgia: anche la ghigliottina<sup>6</sup>.

L'idea dell'eterno ritorno, secondo cui ogni cosa, ogni attimo, ogni vita è destinato a ripetersi schiaccia l'uomo sotto il peso della responsabilità che ne deriva.

Se ogni secondo della nostra vita si ripete un numero infinito di volte, siamo inchiodati all'eternità come Gesù Cristo alla croce. È un'idea terribile. Nel mondo dell'eterno ritorno, su ogni gesto grava il peso di una insostenibile responsabilità. Ecco perché Nietzsche chiamava l'idea dell'eterno ritorno il fardello più pesante<sup>7</sup>.

L'opposizione è semplice ed arriva immediata: se le nostre vite sfuggono seguendo una linea retta irripetibile, al contrario di un serpente che si morde la coda, ogni pesante conseguenza viene meno, e davanti all'uomo si apre la vastità dell'infinito possibile. È a questo punto che diventa necessario chiamare in causa un altro filosofo dell'esistenza, Søren Kierkegaard, presente più o meno esplicitamente sotto l'intera trama del romanzo, a partire ancora una volta dal suo memorabile titolo. Il filosofo danese prende infatti consapevolezza dell'infinita libertà dell'uomo, quella sconvolgente scoperta che egli chiama "sentimento del possibile" e che per Kundera è la leggerezza, ma sottolinea come questa scoperta possa venire accompagnata solo da una sensazione di profonda angoscia. Ciò che per Kierkegaard è la "vertigine della libertà" è quel che l'autore praghese intende forse dire con l'aggettivo "insostenibile", andando a ricreare nel titolo del romanzo una dissonanza quasi ossimorica che però pienamente restituisce l'ambivalenza di sentimenti presente anche nelle pagine del filosofo dell'*Aut-Aut*. «Se l'eterno ritorno è il fardello più pesante, allora le nostre vite su questo sfondo possono apparire in tutta la loro meravigliosa leggerezza», scrive Kundera ancora nel primo capitolo dell'opera, ma continua: «ma davvero la pesantezza è terribile e la leggerezza meravigliosa?»<sup>8</sup>. Sono questi i due poli di un'opposizione che risuona come un ritornello in tutto il romanzo, divenendone anche per due volte titolo di capitoli (il I e il V). Kundera non esita a rovesciare e a svestire questo giudizio di valore, apparente quanto antico (egli chiama in causa addirittura uno dei primi filosofi, Parmenide, che nel VI secolo a.C. affidava il polo della positività alla leggerezza e quello della negatività alla pesantezza). «Al contrario» scrive, infatti, «l'assenza assoluta di un fardello fa sì che l'uomo diventi più leggero dell'aria, prenda il volo

<sup>6</sup> Ivi, p. 12.

<sup>7</sup> Ivi, p. 13.

<sup>8</sup> Ivi, p. 13.

verso l'alto, si allontanano dalla terra, dall'essere terreno, diventi solo a metà reale e i suoi movimenti siano tanto liberi quanto privi di significato»<sup>9</sup>. Di fronte all'oceano del possibile l'uomo perde ogni punto di riferimento in base a cui progettare e poi attuare le sue scelte, scelte che costituiranno i mattoni della sua vita, e prova il brivido della vertigine che si apre sul vuoto. È proprio in risposta a questo terrore del vuoto, del nulla, dell'estremamente leggero e dell'incredibilmente volatile che gli uomini mostrano la loro essenza, diversa in conseguenza alle reazioni che si generano in loro. C'è chi si paralizza, almeno per un po', e resta immobile davanti alla finestra, in atteggiamento al contempo spaventato e contemplativo, e chi invece decide di opporre resistenza alla leggerezza, e per vivere la vita vicino alla terra la riempie di pesi, similmente a come si potrebbe riempire di pesi una mongolfiera per farla atterrare. Questi ultimi sono quelli che Kundera chiama gli uomini del Kitsch, introducendo un altro elemento fondamentale della sua filosofia. Sono gli individui che, ancora con le sue parole, definiamo «in accordo categorico con l'essere», che vi aderiscono senza riserve. Il Kitsch che «elimina dal proprio campo visivo tutto ciò che nell'esistenza umana è essenzialmente inaccettabile», è una certezza che l'uomo in accordo con l'essere pone davanti a sé al fine di dare nuovo peso alla vita, nuova direzione alle proprie scelte, arrivando così a pensare di sfiorare di nuovo la terra con i piedi, e di camminarvi sopra<sup>10</sup>. Ma quello che questi uomini non sanno, e che Kundera sottolinea implacabile, è che «il Kitsch è un paravento che nasconde la morte»<sup>11</sup>. Ce ne sono di più grandi e collettivi, come le ideologie politiche totalitarie (Kundera fa riferimento in particolare al regime comunista sovietico e all'oppressione esercitata da esso dopo la Primavera di Praga sul popolo ceco), e di più intimi e personali, che nascono e si insinuano in ognuno di noi nei momenti del bisogno. E se «il vero antagonista del Kitsch totalitario è l'uomo che pone delle domande», è pur vero che anche quest'individuo che ha visto «compirsi il miracolo», usando le parole di una celebre poesia di Montale, o che ha strappato il cielo di carta, o il velo di Maya, per dirla con Pirandello o Schopenhauer, può subire in alcuni momenti il fascino rassicurante del Kitsch, come il richiamo di un focolare<sup>12</sup>. E proprio come «un focolare tranquillo, dolce, armonioso, dove regnano una madre amorevole e un padre saggio» Kundera dipinge il Kitsch di Sabina, forse fra tutti personaggio, se non più distante (come dimostrano sue saltuarie frequentazioni di questo regno confortevole), almeno più intimamente contro di esso ribelle<sup>13</sup>. «Quando la sua vita assomigliava meno a quel dolce sogno, tanto più lei diventava sensibile al suo fascino», «e di tanto in tanto, dal suo intimo, risuonerà nell'insostenibile

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 254.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 261.

leggerezza dell'essere una canzone ridicola e sentimentale che parla di due finestre illuminate dietro le quali vive una famiglia felice» racconta l'autore di Sabina<sup>14</sup>. E continua:

Quella canzone la commuove, ma lei non prende sul serio la sua commozione. Sa benissimo che quella canzone è una bella menzogna. Nel momento in cui il Kitsch è riconosciuto per la menzogna che è, viene a trovarsi nel contesto del non-Kitsch. Perde in tal modo il suo potere autoritario ed è commovente come qualsiasi altra debolezza umana. Perché nessuno di noi è un superuomo capace di sfuggire interamente al Kitsch. Per quanto forte sia il nostro disprezzo, il Kitsch fa parte della condizione umana<sup>15</sup>.

Quest'illusione a volte necessaria, quest'ancora menzognera nell'oceano del possibile ci riporta alla leggerezza, alla sua insostenibilità e a Tomáš in piedi alla finestra. Seguire quell'amore inspiegabile o lasciare le cose così come sono? Tomáš in piedi alla finestra si interroga su cosa Tereza rappresenti per lui («Non era né un'amante né una moglie. Era un bambino che lui aveva tirato fuori da una cesta spalmata di pece e aveva adagiato sul suo letto»), e si chiede quale sia il sentimento che prova, se possa essere quello l'amore<sup>16</sup>. Da perfetto antagonista del Kitsch (il suo opposto, l'aveva definito una volta Sabina), in quanto uomo che si pone domande e non vive in accordo categorico con l'essere, e che anzi lo mette in discussione costantemente, Tomáš continua a guardare il muro del cortile di fronte e non sa capirsi né decidersi («si rendeva conto di non sapere se fosse isteria o amore»)<sup>17</sup>. «E gli dispiaceva che in una situazione simile, quando un vero uomo» (un uomo adoratore e vittima del totalitarismo del Kitsch, si potrebbe dire) «avrebbe saputo immediatamente come agire, lui esitava privando in tal modo l'istante più bello della sua vita (era in ginocchio al capezzale di lei e gli sembrava di non poter sopravvivere alla sua morte) del suo significato»<sup>18</sup>. È tutto qui il peso della responsabilità. Ma subito dopo Tomáš (e dietro di lui Kundera) si rende conto che «non esiste alcun modo di stabilire quale sia la decisione migliore», in quanto la vita l'uomo la vive una sola volta e «quello che avviene soltanto una volta è come se non fosse mai avvenuto», «la nostra vita è uno schizzo di nulla, un abbozzo senza quadro»<sup>19</sup>. Tomáš resta fermo e non fa niente. Sarà Tereza a raggiungerlo, quando un giorno, tra un'operazione e l'altra un'infermiera gli porterà il telefono, con lei dall'altro lato della cornetta. Da lì, sulle note di Beethoven e con gli uccelli delle coincidenze sulle spalle, come San Francesco,

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibidem.*

si svilupperà la loro travolgente e travagliata storia d'amore, tra richiamo primordiale ed inspiegabile («Es muss sein!»), si ripete Tomás), e gelosia e sofferenza per la solitudine, fin quando entrambi molti anni dopo troveranno la morte schiacciati sotto il peso di un camion in un incidente stradale.

### 3. LA SOLEDAD COME SITUAZIONE MENTALE

La tematica della solitudine ritorna nel secondo capolavoro novecentesco qui in analisi, che la contiene fin dal titolo. Nel romanzo di García Márquez però, la solitudine non è qualcosa di strettamente legato alle relazioni interpersonali, o alla socialità, come solitamente la si intende. Scrive infatti Cesare Segre, nel suo saggio introduttivo all'opera di Márquez, che in *Cent'anni di solitudine*:

la *soledad* è una situazione mentale, una specie d'introversione che dal fondatore della famiglia ereditano i suoi discendenti. Introversione che ora pungola le sue vittime a un'attività irrequieta ed eterogenea, ora a una risolutezza paranoica per imprese gratuite: elemento fondamentale l'avversione al pratico, al costruttivo, al prosaico<sup>20</sup>.

E di tale «situazione mentale» ne risentono un po' tutti i personaggi della famiglia Buendía, anche se il «prototipo di questa *soledad* è certamente Aureliano», continua Segre<sup>21</sup>. Fin da subito il secondogenito di José Arcadio Buendía e di Ursula Iguarán appare diverso dal fratello maggiore:

Era silenzioso e riservato. Aveva pianto nel ventre di sua madre ed era nato con gli occhi aperti. Mentre gli tagliavano l'ombelico girava la testa da una parte e dall'altra, osservando le cose della stanza, ed esaminava il viso della gente con curiosità priva di stupore<sup>22</sup>.

La madre poco dopo ne ricorda l'intensità dello sguardo. Aureliano somiglia per molti aspetti al padre, e con lui scopre la passione per l'oreficeria, per le rivelazioni del laboratorio e per quelle portate a Macondo dagli zingari, come il ghiaccio, la cui conoscenza costituisce il punto finale del climax alla base del memorabile incipit dell'opera. «L'adolescenza gli aveva tolto la dolcezza della voce e lo aveva reso silenzioso e definitivamente solitario, ma in cambio gli aveva restituito l'espressione intensa di quando era nato»<sup>23</sup>. Più cresce, più tempo dedica al chiudersi in laboratorio. L'amore sembra non poter trovarvi posto. La giovanissima

<sup>20</sup> CESARE SEGRE, *Il tempo curvo di García Márquez*, in GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, trad. it. di E. Cicogna, Milano, Mondadori, 1985, p. IX.

<sup>21</sup> Ivi, p. X.

<sup>22</sup> G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, cit., p. 15.

<sup>23</sup> Ivi, p. 38.

moglie, Remedios, muore di parto dopo pochi mesi dal matrimonio. Ma anche l'affetto provato per lei, considerato da Segre più propriamente «un'ossessione, una chiusa follia», lascerà spazio al lutto e ad un più radicale rifiuto del mondo. L'esperienza successiva di ardito condottiero sarà «uno sfogo di quella rabbia»<sup>24</sup>. Così egli, infatti, confessa all'amico Gerineldo Márquez: «io, da parte mia, soltanto ora mi rendo conto che sto combattendo per orgoglio»<sup>25</sup>. E questa superba incapacità di amare si mostrerà nell'indifferenza nei confronti della madre e della famiglia, una volta tornato a casa. Al ritorno da ogni impresa c'è una solitudine maggiore, scrive Segre, e la propria realizzazione rimane senza risultati, fin quando, vittima di uno dei tanti movimenti circolari del romanzo,

in quella notte interminabile [...] il colonnello Aureliano Buendía grattò per parecchie ore, cercando di romperla, la dura crosta della sua solitudine. I suoi unici attimi di felicità, dal pomeriggio remoto in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio, erano trascorsi nel laboratorio di oreficeria, dove passava il tempo montando pesciolini d'oro<sup>26</sup>.

Ma anche quei pesciolini d'oro verranno poi distrutti da lui stesso. Non è solo questa la solitudine al centro del romanzo, o meglio non è solamente questo il suo aspetto fondamentale. Tale riservatezza, introversione, addirittura incapacità ad amare, vanno di pari passo con capacità immaginativa e chiaroveggenza, silenzio filosofico. È la lucidità che fa spesso da contraltare alla follia e che ritroviamo già all'inizio del romanzo, nel personaggio di José Arcadio Buendía. Fondatore di una nuova città, appassionato di nuove invenzioni e di alchimia, detentore di «smisurata immaginazione», avventuroso e al contempo capace di rimanere per giorni interi chiuso nel proprio laboratorio tra pozioni e strumenti scientifici, egli sembra richiamare da vicino caratteristiche tipiche di personaggi che si possono avvicinare alla figura dell'inetto, del disadattato, dell'alienato<sup>27</sup>. Le prime pagine del romanzo, in cui il *pater familias* viene presentato, sembrano introdurre un nuovo personaggio chisciottesco (nel testo compare addirittura un'armatura del XV secolo corrosa dalla ruggine, ritrovata da José Arcadio Buendía sul letto del fiume). Ma la vicinanza va oltre e ci mostra un uomo sempre più divorato dal desiderio di scoperta, ossessionato a tal punto dalla propria capacità immaginativa, che già qui presenta tratti di chiaroveggenza, da dimenticare pian piano tutto il resto. Márquez ce lo mostra «sempre più assorto nei suoi esperimenti tattici con l'abnegazione di uno scienziato e perfino a rischio della propria vita», e ci dice che «passava lunghe ore nella sua stanza», che «trascorse i lunghi mesi di pioggia chiuso in uno stanzino che aveva costruito in fondo alla casa perché nessuno turbasse i

<sup>24</sup> C. SEGRE, *Il tempo curvo di García Márquez*, cit., pp. X-XI.

<sup>25</sup> G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, cit., p. 125.

<sup>26</sup> Ivi, p. 156.

<sup>27</sup> Ivi, p. 3.

suoi esperimenti», che «tralasciò completamente i propri doveri domestici, rimase nel patio per notti intere a sorvegliare il corso degli astri» e così via<sup>28</sup>. Pian piano questa «febbrile attività» lascia il posto ad «una specie di allucinazione». «Consumato dalla veglia prolungata e dal fermento della sua immaginazione» rivela un giorno a tavola che la terra è in realtà sferica come un'arancia<sup>29</sup>. Quasi come all'inizio della parabola dell'*hidalgo manchego* egli verrà ben presto additato come pazzo dalla moglie e dal resto del paese. Arriverà lo zingaro Melquíades a sistemare le cose, regalandogli un vero e proprio laboratorio di alchimia dove chiudersi per dar sfogo alla propria sete di immaginazione e sperimentazione. Melquíades, figura chiave del romanzo dall'inizio alla fine, è un'altra di quelle presenze quasi sovranaturali che popolano il romanzo di Márquez, e la letteratura in generale. Diverso e imperscrutabile, in quanto zingaro prima e fantasma poi, egli possiede una chiaroveggenza simile, ma di gran lunga superiore, a quella dell'amico José Arcadio Buendía. Saranno, infatti, i suoi quaderni, finalmente decifrati per intero solo alla fine della vicenda, precisamente nell'ultima pagina del romanzo, ad opera dell'ultimo discendente dei Buendía, Aureliano Babilonia, a svelare il senso della storia, rivelandosi a tutti gli effetti una profezia scritta in versetti ed in aramaico, cent'anni prima della fine definitiva della famiglia. Afferma Segre che:

ancora una volta, la pazzia si rivela chiaroveggenza. Alla fine della storia, José Arcadio Secondo e il piccolo Aureliano Babilonia scoprono che «José Arcadio Buendía non era così pazzo come raccontava la famiglia, ma che invece era l'unico provvisto di sufficiente saggezza da intravedere la verità che anche il tempo subiva inciampi e incidenti, e poteva pertanto scheggiarsi e lasciare in una stanza una frazione eternizzata»<sup>30</sup>.

Solitudine, follia e lucida quanto quasi a volte sovranaturale chiaroveggenza, come si vede, vanno insieme, e questa scoperta finale riguardante il capostipite della famiglia ci riporta forse ancora una volta a personaggi bizzarri, stralunati come può esserlo appunto Don Chisciotte, cavaliere a cui l'eccesso di immaginazione e la privazione di sonno avevano sottratto il senno, proprio come capita al primo Buendía, e che come lui, non si può decidere se più sano o più folle.

#### 4. UN FISICO 'FILOSOFO'

Vi è, tra i protagonisti delle opere qui trattate, un altro personaggio in cui è forse possibile ravvisare una «situazione mentale», o dei tratti caratteriali simili per

<sup>28</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> C. SEGRE, *Il tempo curvo di García Márquez*, cit., p. XXXIX.



certi versi a quelli dei Buendía. La sorte del Majorana di Sciascia non è meno carica di tragedia di quella delle stirpi condannate a cent'anni di solitudine. Scomparso senza lasciare traccia nella primavera del 1938, Ettore Majorana era un giovane e promettente fisico siciliano, un genio precoce (Sciascia parla di «rimossa precocità», affiancandolo a personaggi come Stendhal). Vicino al gruppo dei cosiddetti «ragazzi di via Panisperna», guidati da uno dei maggiori fisici dell'epoca, Enrico Fermi, Majorana si fa da subito notare, oltre che per le sue conoscenze e capacità relative alla materia, per una serie di tratti caratteriali, che Sciascia giudica fondamentali per la ricostruzione dei fatti. Secondo l'autore, infatti, le ricerche ufficiali, con la conclusione che debba essersi trattato di un suicidio (avvenuto gettandosi in mare da una nave), scelgono la soluzione più facile, senza indagare a fondo nelle profondità dell'animo del fisico. E proprio su queste si sofferma lungamente Sciascia, fin dall'inizio sottolineandone l'intelligenza lucida e lungimirante, l'introversione, la capacità di intuizione, il genio fulminante, tutti elementi di cui la sua tendenza alla solitudine, alla ritrosia, all'estraneità, ne sono conseguenza. Ancora una volta, genio, solitudine e chiaroveggenza sembrano andare di pari passo. Sciascia riporta pareri di chi Majorana l'aveva conosciuto, definendolo a più riprese «strano» o meglio «estraneo», «timido» e «chiuso in sé» e ci chiarisce una differenza fondamentale tra il giovane fisico e gli altri compagni del suo gruppo:

E poi, tra il gruppo dei «ragazzi di via Panisperna» e lui, c'era una differenza profonda: che Fermi e i «ragazzi» cercavano, mentre lui semplicemente trovava. Per quelli la scienza era un fatto di volontà, per lui di natura. Quelli l'amavano, volevano raggiungerla e possederla; Majorana, forse senza amarla, «la portava». Un segreto fuori di loro – da colpire, da aprire, da svelare – per Fermi e il suo gruppo. E per Majorana era invece un segreto dentro di sé, al centro del suo essere; un segreto la cui fuga sarebbe stata fuga dalla vita, fuga della vita<sup>31</sup>.

Inizia così a venir fuori uno dei modelli che Sciascia sembra avere in mente per Majorana e la sua scomparsa, peraltro già presente in esergo nella dichiarazione di Amaldi sul collega siciliano: «Prediligeva Shakespeare e Pirandello»<sup>32</sup>. Come ha scritto Antonio Saccone:

Mettere in evidenza, sulla soglia paratestuale, come epigrafe, quelle opzioni letterarie è il modo più suggestivo e penetrante per rinvenire nella dilemmatica, presaga estraneità al suo tempo e ai suoi luoghi, le ragioni profonde della volontà del giovane scienziato di non intricarsi più con gli altri, di preparare, di organizzare la sua eclissi «come una minuziosamente calcolata e arrischiata architettura»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> LEONARDO SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 31 e 35.

<sup>32</sup> Ivi, p. II.

<sup>33</sup> ANTONIO SACCONI, *La narrazione investigativa di Leonardo Sciascia. Il caso Majorana*, in ID., «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno editrice, 2019, p. 200.

Per Sciascia, infatti, Majorana avrebbe scelto il ritiro assoluto, il confino dalla vita, proprio al pari degli eroi pirandelliani, primo fra tutti Mattia Pascal. Ma accanto a Pirandello compare anche Shakespeare, dall'*Amleto*, implicito parallelo in quanto eroe del dubbio, alla *Tempesta*, di cui lo stesso autore riporta nel testo alcune battute dell'atto IV come, ad esempio, quella in cui Prospero afferma che:

E simili in tutto alla fabbrica senza fondamento di questa visione, le torri incapucciate di nubi, gli splendidi palazzi, i sacri templi, lo stesso globo terrestre e tutto quello che vi contiene, si avvieranno al dissolvimento e, al modo di quello spettacolo senza corpo che avete visto ora dissolversi, non lasceranno dietro a sé nemmeno uno strascico di nube. Noi siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni, circondata dal sonno è la nostra breve vita<sup>34</sup>.

Poco dopo Sciascia aggiunge, come in risposta al drammaturgo inglese: «l'uomo sempre più si disgrega e svanisce in quella stessa sostanza di cui sono fatti i sogni. E non è già un sogno di quel che l'uomo "era", l'ombra rimasta come stampata su qualche brandello di muro, a Hiroshima?»<sup>35</sup>. Siamo al cuore dell'inchiesta, della ricerca di Sciascia. La straordinaria precocità, la prontezza dell'intuizione, la profondità tipiche, come si è visto, del personaggio di Majorana, l'avrebbero portato, secondo lo scrittore, un po' troppo vicino ai segreti nascosti della scienza. Sciascia si chiede se Majorana possa aver visto (o meglio previsto) l'atomica, e ne immagina il terrore paralizzante davanti ad una tale distruttiva scoperta. E qui ritorna Stendhal, con la sua «ritardata precocità», che perde tempo e non scrive, così come Majorana si chiude nel silenzio e arriva ad affidare le proprie scoperte e teorie al nome del collega tedesco Heisenberg. Sciascia si interroga anche sul carattere peculiare di questo rapporto d'amicizia, trovando come spiegazione a questo sodalizio impreveduto, se si pensa all'atteggiamento ritroso di Majorana con gli altri ragazzi del suo gruppo, «nel fatto che anche Heisenberg viveva il problema della fisica, la sua ricerca di fisico, dentro un vasto e drammatico contesto di pensiero. Era, per dirla banalmente, un filosofo»<sup>36</sup>. La convergenza tra i due (che è stata addirittura definita un «transfert scientifico»), e soprattutto la possibilità per Majorana di nascondersi dietro il nome di un altro, pur essendo un altro simile a lui, gli consente per un primo momento di sopportare così il peso delle sue premonizioni, e di allontanarne in tal modo, momentaneamente la paura<sup>37</sup>. Tale soluzione deresponsabilizzante però basterà ancora per poco e vi seguirà, infatti, la scomparsa. Sciascia, nel concludere il suo tentativo di inchiesta,

<sup>34</sup> L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, cit., p. 85.

<sup>35</sup> Ivi, p. 86.

<sup>36</sup> Ivi, p. 49.

<sup>37</sup> Cfr. LEA RITTER SANTINI, *Uno strappo nel cielo di carta*, in L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, cit., p. 107.

ipotizza il ritiro in un convento, dove il fisico, rinunciando alla vita, avrebbe vissuto il resto dei suoi anni, se non in pace, almeno nel sollievo che l'anonimato e la solitudine potevano concedergli. Schiacciato dall'«angoscioso peso», dalla responsabilità della scoperta di quel «segreto della natura», Majorana avrà forse provato quello stesso spaesamento di Tomáš alla finestra, o le stesse vertigini di Mattia Pascal, ricollegandoci al riferimento pirandelliano, visibile in tutto il testo, davanti allo «strappo nel cielo di carta»<sup>38</sup>. Questa formula che Anselmo Paleari usa per spiegare ad Adriano Meis la differenza tra tragedia antica e tragedia moderna, la distanza tra Oreste e Amleto, fotografa precisamente quel buio davanti a cui spesso si ritrova ad essere il tipo di individuo che qui si cerca di delineare nelle sue caratteristiche fondamentali. L'eroe del dubbio, rinunciatario, l'inetto, personaggio chisciottesco a volte, altre volte condannato da se stesso ad un rifiuto della vita e all'inoperosità, individui fallibili, ma anche luminari, geni, soli nella propria precocità, veri e propri forestieri della vita, per dirla ancora con Pirandello. È tutto qui il senso che Sciascia cerca di restituire alla vicenda, insistendo sulle questioni interiori e caratteriali del giovane fisico prematuramente, apparentemente e inspiegabilmente scomparso.

##### 5. LA NECESSITÀ DI UNA DISTANZA CRESCENTE

Cosimo Piovasco di Rondò, il 15 giugno 1767 sale sugli alberi, deciso e pronto a non scenderne mai più. Un atto di ribellione contro la famiglia chiusa nel soffocante oscurantismo prerivoluzionario, che però cela altre esigenze, più profonde ed esistenziali. La tomba di Cosimo, di cui il narratore, il fratello minore Biagio, ci riporta le parole, recita: «Visse sugli alberi – amò sempre la terra – salì in cielo» e si potrebbe dire che in quest'iscrizione è racchiuso tutto il senso del personaggio<sup>39</sup>. Cesare Cases ha parlato di «*pathos* della distanza», riprendendo una formula nietzschiana, per riassumere l'atteggiamento di Cosimo nei confronti del mondo e quindi anche del suo autore:

Questo *pathos* della distanza, se è segno di elezione, è anche causa d'infelicità, incapacità di adattarsi alla realtà immediata [...]. Col *Barone rampante* Calvino ha invece trovato la soluzione: ha insediato il suo eroe sulle piante, a una distanza tale da poter essere in rapporto con gli uomini e giovar loro senza essere offeso dalla sana, ma un po' maleodorante natura del popolo e da quella arida e crudele dei suoi nobili familiari<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, cit., p. 79.

<sup>39</sup> ITALO CALVINO, *Il barone rampante*, Milano, Garzanti, 1985, p. 286.

<sup>40</sup> CESARE CASES, *Calvino e il pathos della distanza*, in ID., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 160.

Attraverso quella distanza, per quanta sofferenza essa possa portare con sé, è infatti possibile forse capire un po' meglio il mondo, sembra voler dire Calvino. Se tale soluzione diventa, dunque, strumento utile per una più lucida comprensione della realtà e degli eventi, che spesso assumono le fattezze di un labirinto indistricabile, essa è però anche causa e sintomo di alienazione, ed è per questo che anche Cosimo, sebbene forse in modo leggermente diverso dagli altri personaggi qui in analisi, può riallacciarsi alla categoria del diverso, dell'estraneo, del distante. Egli, fin da piccolissimo e per tutto il resto della sua esistenza, rinuncia alla vita nobiliare e collettiva e sceglie per sé un destino di avventura sempre rinnovata. Ciò che però urge sottolineare a proposito di Cosimo e della sua decisione, è una certa operosità nelle sue azioni, un certo «pessimismo dell'intelligenza» e «ottimismo della volontà»<sup>41</sup> nel suo modo di vedere il mondo, e una certa voglia di contatto con la realtà e con gli altri, che esclude ogni tipo di ritrosia, introversione o solitudine autoimposta. In tutto questo Cosimo risulta essere, infatti, un tipo di eroe diverso, bisognoso di toccare la storia con mano, di saltare da un ramo all'altro rincorrendo l'amore e mille avventure diverse, di leggere e conoscere sempre più, di sperare di prendere parte ai grandi movimenti della storia umana. Proprio quest'attrazione per l'altro e per il futuro ce lo fa apparire come prototipo di eroe illuminista, ed infatti il suo carattere razionale e in generale la sua visione del mondo razionalistica, riaffiorano costantemente nel testo: dalle sue letture, ai tentativi di entrare in contatto con i maggiori rappresentanti dell'Illuminismo francese, finanche allo scontro con l'amore, e in particolare l'amore di Viola. La ragazza, rincontrata ad anni di distanza, rappresenta infatti la passione a tutti gli effetti, un amore romantico, totalizzante e che consuma, ma anche capriccioso e irriverente, spesso irraggiungibile e destinato perciò a rimanere, in ultimo, insoddisfatto. Se Cosimo, dunque, sempre teso tra distacco e partecipazione, non coincide perfettamente con l'idea dell'eroe rinunciatario ed immobile con lo sguardo fisso ad una finestra, proprio per la sua voracità di mondo e per i suoi slanci, non solo quelli reali tra un albero e quello successivo, ma anche quelli del cuore, animati da ideali di libertà ed egualitarismo, altri personaggi o riflessioni successivamente al centro della produzione di Calvino si avvicinano un po' di più al piccolo gruppo fin qui delineato. Con un nome che riprende quello di un famoso osservatorio americano, il signor Palomar, protagonista dell'omonima opera del 1983, non è altro che un paio di occhi, che attraverso la contemplazione del mondo, dalle tartarughe e i merli alle stelle del firmamento, ricerca la chiave per capire davvero la realtà. Uomo taciturno, molto più solitario ed introverso del giovane barone d'Ombrosa, Palomar si morde la lingua per non parlare se non quando strettamente necessario e resta immobile davanti alle diverse manifestazioni della vita, cercando persino di annullare l'io, in modo da non essere influenzato in nessun

<sup>41</sup> Calvino citava questa formula di Gramsci nel *Midollo del leone* (1955), in I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 23.

modo dalle proprie categorie percettive nella ricezione del reale. Qui, come si vede, la distanza tra l'io e il mondo si amplifica sempre più, e infatti, in quest'esercizio di allontanamento che è allo stesso tempo tentativo di profonda immersione e fusione con le cose, Palomar muore. Questa morte testimonia la sconfitta dell'intellettuale e dell'uomo in generale nei suoi tentativi di conoscenza del mondo: «Potremo mai trovarci in pace con l'universo? E con noi stessi?» recita la sovraccoperta del libro, «il mondo meno lui vorrà dire la fine dell'ansia?» si chiede Calvino<sup>42</sup>. Palomar, che muore proprio nel tentativo di riconciliarsi con l'universo, e di conoscerlo, sembra rispondere di no.

Conclude il percorso qui tracciato l'appena concepita sesta lezione americana, che Calvino avrebbe voluto dedicare al concetto di "Consistency", più volte tradotto come "coerenza", e al personaggio di Bartleby lo scrivano. Prendendo atto dell'ovvia impossibilità del ricostruirne i contenuti, è forse utile anche semplicemente notare come la parabola letteraria di questo grande autore si concluda soffermandosi proprio su uno dei primi e fondamentali modelli dell'eroe rinunciatario, uno di quegli uomini che, zitti, se ne stanno ad osservare la realtà da una finestra, che si rifiutano di prendere parte al mondo, che hanno «preferenza di no».

## 6. UN'INCONCLUDENTE CONCLUSIONE

Sarebbe interessante cercare di rintracciare questa ricca genealogia di personaggi, qui appena accennata, in altri campi della letteratura e dell'arte. Gli individui riconducibili a questa categoria sperimentano un profondo senso di inadeguatezza rispetto al mondo circostante, così naturalmente popolato dagli altri che stanno loro intorno. Sono esseri particolari, che spesso assumono tratti caratteriali, fisici o comportamentali simili, come certi tic o certi sguardi che diventano sintomo di una condizione sempre oscillante tra consapevole elezione e profondo disagio. Sono esempi di un tipo di personalità peculiare, che a volte sceglie la rinuncia, altre la ribellione, ma prende sempre una qualche decisione che rimarchi la propria diversità dagli altri, e la propria distanza. E, così, in questo piccolo ma sempre aperto campionato, si possono ritrovare l'«avrei preferenza di no» di Bartleby, lo sguardo perplesso di Tomáš che esita alla finestra, la «dura crosta della solitudine» di Aureliano, la fuga nell'ignoto di Majorana e la vita di Cosimo sospesa sui rami di un albero. Come il fisico siciliano «portava» la scienza, così un certo distacco dal mondo è sentito da personaggi di questo tipo come un bisogno naturale, quasi una necessità esistenziale. Volendo solo provare ad inglobare in questo gruppo un altro tassello, in termini simili, Gadda, in una delle lettere indirizzate a Pietro Citati, si rivolge così al suo destinatario: «Non ho lavorato, ho

<sup>42</sup> I. CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 124.

“dovuto” riposare, merigiare, oziare e inconcludere», scrive il primo settembre 1957<sup>43</sup>. Tutto racchiuso in questo senso del dovere posto sapientemente tra virgolette, e in quei ripetuti infiniti presenti riconducibili all’inoperosità, alla pausa necessaria dalla marcia costante del mondo, che si realizzi nel guardare il muro di un cortile o nel contemplare il firmamento, è da ritrovare il più profondo segreto dell’uomo estraneo, dell’eroe della distanza, sempre proteso tra lontananza e fusione, tra solitudine e contatto profondo, tra follia e genio, tra osservazione silenziosa e fulminante intuizione.

<sup>43</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Un gomito di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, Milano, Adelphi, 2013, p. 1.