

di Nino Arrigo

In esilio dalla storia: l'erranza dell'artista e dello scienziato

Da Dioniso ed Edipo, passando per Gesù, fino alle moderne “riscritture” e riattualizzazioni letterarie, il tema del fanciullo è, forse, uno dei più fertili della letteratura di tutti i tempi e di tutte le latitudini. Attraversa tanto gli angusti sentieri della cosiddetta “letteratura alta”, quanto le strade affollate della cosiddetta *low brow literature*. Come ci ricorda Kerényi:

i mitologemi antichi dei fanciulli divini ci trasportano in un'atmosfera fiabesca. Ciò avviene in una maniera del tutto incomprensibile e irrazionale, bensì è il risultato di alcuni elementi fondamentali che in questi mitologemi continuamente si ripetono e si possono indicare chiaramente. Il fanciullo divino è per lo più un trovatello abbandonato. Egli corre spesso pericoli straordinari: di venir inghiottito come Zeus, di venir dilaniato come Dioniso (...) Il padre stesso è spesso il nemico, o egli è soltanto assente, come Zeus quando i titani dilanano Dioniso. Un caso più raro si racconta nell'inno omerico a Pan. Il piccolo Pan viene abbandonato dalla madre e dalla nutrice, terrificate. Suo padre, Hermes, lo raccoglie e, avvolgendolo, in una pelle di coniglio, lo porta su all'Olimpo. Anche in questo caso stanno di fronte due sfere di destino: nell'una il fanciullo divino è un aborto abbandonato, nell'altra egli trova posto tra gli dei, a fianco di Zeus. La madre ha una parte singolare: essa è e non è allo stesso tempo (...) Semele è già morta quando Dioniso viene alla luce...¹

Ed è proprio l'ombra del fanciullo orfano che sembra allungarsi sullo sciagurato destino di Yakov Bock, il protagonista di uno dei più riusciti romanzi di Bernard Malamud, *The Fixer* (1966):

Io son nato praticamente orfano...mia madre è morta dieci minuti dopo, e tu sai che fine ha fatto il mio povero padre. Se qualcuno ha detto il Kaddish per loro non sono stato io, almeno fino a molti anni dopo. Se aspettavano davanti alle porte del paradiso, hanno aspettato un bel pezzo al freddo, e magari aspettano ancora. Per tutta la mia miserabile infanzia, son vissuto in orfanotrofi puzzolenti, anzi, sono a malapena sopravvissuto.²

Orfano, solo, abbandonato dalla moglie, il destino di Yakov sembra compiersi in quello di Assuero: l'ebreo errante, diretto discendente della

¹ C. G. Jung–K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1942), tr. it., Torino, Bollati Boringhieri 1994, p. 50.

² B. Malamud, *The Fixer*, tr. it., *L'uomo di Kiev*, Einaudi, Torino 1997, p. 9.

stirpe maledetta di Caino, “gravato anch’egli dai ricordi e dal senso di colpa”,³ cui “sono accordati occulti poteri di sopravvivenza”.⁴

Ecco come Yakov, parlando col suocero Shmuel, sembra quasi presagire il suo destino:

Mi han chiamato militare, per la guerra russo-giapponese, ma prima che ci arrivassi, era finita. Grazie a Dio. Quando mi sono ammalato mi hanno sbattuto fuori a calci. Un ebreo con l’asma, non valeva la spesa. Grazie a Dio. Quando son tornato, ho dovuto di nuovo arrampicarmi sui vetri, peggio di prima. Dopo un gran girare a vuoto, incominciato quando ho incontrato lei, ho sposato tua figlia, che in cinque anni e mezzo non è riuscita a restare incinta. Non mi ha dato dei figli: chi potevo più guardare in faccia? E adesso mi scappa con un forestiero che ha incontrato all’osteria. Un goy, ne sono certo. Mi pare che basti. Non voglio che la gente abbia pietà di me, o si domandi che cosa ho fatto, per tirarmi addosso tante maledizioni. Non ho fatto nulla: E’ stato un regalo. Sono innocente. Sono orfano da troppo tempo. Tutto quello che possiedo al mondo, dopo trent’anni in questo cimitero, sono i sedici rubli che ho preso vendendo tutta la mia roba.⁵

La figura di Yakov sembra dunque offrirci uno straordinario esempio della “parentela” tra gli archetipi.⁶ Nella sua storia, infatti, il tema del sacrificio è inestricabilmente associato a quello del fanciullo orfano e dell’erranza, che andrà via via ad assumere sempre più i connotati di un vero e proprio “esilio”; dalla temporalità lineare della storia verso quella paradossale del mito e degli archetipi, soggetta alla legge dell’eterno ritorno. A riprova di ciò Campbell ci ricorda, infatti, che le favole popolari “in genere sostengono o soppiantano il tema dell’esilio con quello dell’essere disprezzato o ostacolato: il giovane o la giovane maltrattati, l’orfano, il figliastro, il brutto anatroccolo, o il signore di grado inferiore”.⁷

L’erranza di Yakov, come quella di Gesù, inizierà a trent’anni. Accusato ingiustamente dell’omicidio di un bambino, per via della sua condizione di diverso, di ebreo, di “capro espiatorio”, Yakov attenderà in carcere il suo processo, la sua condanna. Il suo destino – segnato dalla solitudine e dal sacrificio, dalla sterilità, dall’incapacità di assumersi le responsabilità connesse ad un ruolo paterno – sembrerebbe adombrare il destino dell’artista e dello scrittore. Yakov, infatti, pur essendo un ebreo è in realtà un “laico”, un “marrano”, un libero pensatore difficilmente inquadrabile in schemi definiti; avido lettore di Spinoza che, oltre a leggere e pensare, scrive dei libri:

³ H. Fisch, *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 95.

⁴ *Ibidem*.

⁵ B. Malamud, cit., p. 10.

⁶ Cfr. L. Coupe, *Il mito. Teoria e storia*, Donzelli, Roma 1997, pp. XII-XIII.

⁷ J. Campbell, *L’eroe dai mille volti* (1949), tr. it., Guanda, Parma 2000, p. 286.

Affaticato dalla storia il giovane tornò a Spinoza, rileggendo i capitoli di critica biblica, sulla superstizione e i miracoli, che sapeva quasi a memoria. Se Dio esisteva, dopo aver letto Spinoza aveva chiuso bottega ed era diventato un'idea. Quando non leggeva, Yakov scriveva dei piccoli saggi su vari argomenti. "Io vivo nella storia, - scrisse, - eppure, non ci sono dentro. In un certo senso, sono molto al di fuori, la storia mi passa accanto. E' un bene, o è una deficienza del mio carattere?"⁸

Il carattere di Yakov, sembrerebbe dunque essere proprio quello degli artisti e degli scrittori, costretti al sacrificio della propria esistenza per fare sbocciare infinite esistenze nell'arte e nella scrittura, costretti a non risolvere i propri conflitti interiori, condannati all'ascolto continuo dei propri "demoni". Yakov, pertanto, non vive nella storia proprio perchè, in quanto scrittore, è l'archetipo dell'errante. E' Caino, Edipo, Ulisse, il Vecchio Marinaio, l'Olandese volante "fusi insieme, e raffinati al punto da esibire i tratti essenziali della sua funzione. Con gli erranti classici ha in comune il dono (o la maledizione) dell'immortalità".⁹

Il finale del romanzo, seppure interrotto prima dell'esito del processo, (lasciando l'opera su un terreno di ambiguità) non sembra escludere, tuttavia, una prospettiva di salvezza per il giovane Yakov, una nota di speranza ravvisabile nell'accoglienza di una folla benevola che, deposte le armi del linciaggio, sembra quasi riconoscere la vittima come innocente:

La folla, ai due lati della via, era di nuovo molto fitta, e si pigiava tra le case e l'orlo del marciapiede. Lungo tutto il percorso c'erano facce a ogni finestra e uomini sui tetti. In strada c'erano anche degli ebrei del quartiere Plossky. Alcuni, mentre la carrozza passava strepitando davano un'occhiata al prigioniero, e piangevano senza ritegno, torcendosi le mani. Un uomo dalla barba rada si piantò le unghie in faccia. Un paio di persone salutarono Yakov con la mano. Qualcuno gridò il suo nome.¹⁰

Alla maniera del *Billy Budd* melvilliano dunque, la vittima diventa "salvatore", proprio alludendo alla figura di Cristo:

Tra le varie forme che il mito dell'Ebreo Errante ha assunto nel corso dei secoli, Malamud sembra aver scelto quella che alla fine lo vuole redento e sciolto dalla maledizione. Il suo sacrificio, ci è dato intuire, rappresenterà, per una volta il riscatto del popolo ebraico dal sopruso e dalla persecuzione. La sua immolazione come vittima

⁸ B. Malamud, cit., p. 52.

⁹ H. Fisch, cit., p. 91.

¹⁰ B. Malamud, cit., p. 259.

innocente attraverso l'allusione alla figura di Cristo assume il valore di un atto che guadagna all'umanità intera la sua salvezza.¹¹

Anche il “giovane Holden” di Salinger, alla maniera di Yakov, sembra coniugare le caratteristiche del fanciullo orfano con quelle dell'erranza:

Se davvero avete voglia di sentire questa storia, magari vorrete sapere prima di tutto dove sono nato e com'è stata la mia infanzia schifa e che cosa facevano i miei genitori e compagnia bella prima che arrivassi io, e tutte quelle baggianate alla David Copperfield, ma a me non mi va proprio di parlarne. Primo, quella roba mi secca, e secondo, ai miei genitori gli verrebbero un paio d'infarti per uno se dicessi qualcosa di troppo personale sul loro conto. Sono tremendamente suscettibili su queste cose, soprattutto mio padre.¹²

Alla maniera di Huckleberry Finn, Holden parla “una lingua lontana dal linguaggio letterario degli adulti”,¹³ e alla maniera di Huck, “nauseato” dal mondo degli adulti, compie una fuga che si configura come un'attacco al potere dei padri. Il riferimento - seppure dal carattere ironico e antifrastico - a David Copperfield (altro illustre fanciullo orfano della “letteratura mondiale”) ci rivelerebbe, fin dal suo *incipit*, la sua condizione di “fanciullo orfano”.

Ma la fuga di Holden dall'istituzione familiare, il suo attacco alla “buracrazia” degli adulti, troverà rifugio nella psicanalisi, espressione – secondo Deleuze –¹⁴ del più perverso potere burocratico. La sua “rivolta impotente”¹⁵ si spognerà “in un collasso nervoso”¹⁶ tra le braccia di uno psicanalista. Malato a causa della famiglia, Holden sarà costretto a guarire grazie alla famiglia.¹⁷ L'itinerario, paradossale, della sua fuga si concluderà a casa; più che una fuga da casa, quella di Holden sarà, dunque, una fuga verso casa.

Ma è nel dialogo col Prof. Antolini, nel finale del libro, che il destino di Holden si rivelerà quello di Assuero, di Edipo, di Ulisse. Il destino dell'artista alle prese col raggiungimento della tanto agognata maturità:

Si avvicinò a quella scrivania dall'altra parte della stanza, e senza nemmeno sedersi scrisse qualcosa su un pezzo di carta. Poi tornò e si sedette con quel foglio in mano. – Per

¹¹ P. Loreto, “La maledizione della sofferenza in *The Fixer* di Malamud”, in E. Finz Menascè (a cura di), *L'ebreo errante: metamorfosi di un mito*, Cisalpino, Milano 1993.

¹² J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (1951), tr. it., *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino 2004, p. 3.

¹³ L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano* (1960), tr. it., Longanesi, Milano 1963, p. 295.

¹⁴ Cfr. G. Deleuze, “Pensiero nomade”, in *Nietzsche e la filosofia* (1962), tr. it., Einaudi, Torino 2002, pp. 309-22.

¹⁵ L. Fiedler, cit., p. 296.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Cfr. G. Deleuze, “pensiero nomade”, cit.

quanto sembri strano, questo non l'ha scritto un poeta di mestiere. L'ha scritto uno psicanalista che si chiama Wilhelm Stekel (...) – Ecco quello che ha detto: “Ciò che distingue l'uomo immaturo è che vuole morire nobilmente per una causa, mentre ciò che distingue l'uomo maturo è che vuole umilmente vivere per essa” (...) – E mi dispiace dirtelo, continuò, - ma credo che non appena comincerai a vedere chiaramente dove vuoi andare, il tuo impulso sarà di applicarti allo studio. Per forza. Sei uno studioso, che ti piaccia o no. Smanii di sapere (...) Non appena ti sarai lasciato dietro tutti i professori Vinson, allora comincerai ad andare sempre più vicino, se sai *volarlo* e se sai cercarlo e aspettarlo, a quel genere di conoscenza che sarà cara, molto cara al tuo cuore. Tra l'altro scoprirai di non essere il primo che il comportamento degli uomini abbia sconcertato, impaurito e persino nauseato (...) Molti, moltissimi uomini si sono sentiti moralmente e spiritualmente turbati come te adesso. Per fortuna, alcuni hanno messo nero su bianco quei loro turbamenti. Imparerai da loro se vuoi. Proprio come un giorno, se tu avrai qualcosa da dare, altri impareranno da te.¹⁸

Soltanto la scrittura, dunque, potrebbe dare un senso ai turbamenti di Holden, al suo errare che è l'eterno “errare dei più tormentati tra gli uomini, di coloro i quali non sanno e non possono fermarsi”,¹⁹ e che non possono che “affidare alla scrittura i propri turbamenti, le ragioni profonde del proprio vagabondaggio spirituale e metafisico”.²⁰ Ma la scrittura cui fa riferimento Antolini, indossando la maschera della funzione paterna, è quella scrittura come terapia, strumento privilegiato dalla psicanalisi per riportare l'errante ribelle nei binari della famiglia, per sanare la sua malattia e reintegrarlo nella società e nella storia.

Ma Holden, come il Bartleby melvilliano non è il malato “bensì il medico di un'America malata, il Medicine man, il nuovo Cristo o il fratello di noi tutti”.²¹ Piuttosto che la clinica psichiatrica, dove finirà l'odissea di Holden, per imparare la maturità e costruire la società dei padri, lo “scrivano” di Melville preferirà morire in prigione di “disobbedienza civile”, continuando a dire “no” alla società dei padri, sognando quella dei fratelli. Preferendo, all'“umiltà” dell'uomo maturo, la “nobiltà” dell'immaturo.

“La maturità è tutto”. E' proprio questa l'epigrafe iniziale contenuta ne *La luna e i falò* di Cesare Pavese, tratta da un celebre passo del *Re Lear* di Shakespeare che impressionò a tal punto Melville, da indurlo a sottolinearlo

¹⁸ J. D. Salinger, cit., pp. 215-16.

¹⁹ M. C. Fumagalli, “Huckleberry Finn, Holden Caulfield, Dean Moriarty e l'Ebreo Errante”, in E. Finz Menascè (a cura di), *L'ebreo errante: metamorfosi di un mito*, cit., p. 312.

²⁰ Ibidem.

²¹ G. Deleuze, “Bartleby o la formula”, in G. Deleuze-G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione* (1989), tr. it., Quodlibet, Macerata 1993, p. 45.

(come nota lo stesso Pavese)²² nella sua copia personale del testo shakespeariano.

Ma la maturità, risolvendo i conflitti interni alla personalità, esorcizzando i fantasmi e i “demoni” che popolano l’inconscio di un artista, annullerebbe la ricerca e, con essa, anche il sentiero dell’arte. E’ questa la sorte che toccherà, infatti, a Nuto, “un artista in potenza che sceglie il binario morto dell’artigianato”.²³

Diversa la sorte di Anguilla, la cui ricerca non si fermerà, la cui tensione, non troverà pace nella quiete della vita di paese, (“Il mio paese sono io” dirà Anguilla). Anguilla, allo stesso modo dell’Ismaele melvillianiano, è l’artista “fabbricatore di simboli”,²⁴ condannato, pena la sterilità artistica, a non risolvere i propri conflitti, a non raggiungere la tanto agognata maturità. La sua condizione, come quella di Ismaele, rimarrà quella dell’orfano errante. Il suo destino, lo stesso di Edipo e dell’Ebreo Errante Assuero è il destino dei poeti e degli artisti.

Il problema della maturità e delle responsabilità connesse al ruolo paterno saranno l’ossessione di Henry Chinaski, *l’alter ego* letterario dello scrittore Charles Bukowski. In *Ham on Rye* - il capitolo della saga bukowskiana che vede il suo protagonista, ormai cresciuto, alle prese col mondo degli adulti - questo problema emerge a partire dalla sua dedica iniziale, possibile chiave di lettura di tutto il libro: “a tutti i padri”.

Anche Henry sembra essere una metafora dell’artista. Della diversità che la sua condizione di artista gli impone, il protagonista sembra quasi essere consapevole quando, sul finale del racconto, afferma:

Sapevo, come avevo saputo da bambino, di essere un personaggio strano, diverso dagli altri. Mi sentivo predestinato all’assassinio, alla rapina in banca, alla santità, alla clausura, all’eremitaggio. Avevo bisogno di un posto isolato dove nascondermi. I bassifondi erano un posto disgustoso. La vita laggiù, per un uomo medio, sano di mente, era insopportabile, peggiore della morte. Non sembravano esserci alternative possibili. Anche l’istruzione era una trappola. La poca istruzione che mi ero concesso mi aveva reso più sospettoso. Che cosa erano i dottori, gli avvocati, gli scienziati? Erano solo uomini che si facevano consciamente privare della libertà di pensare come individui. Tornai nella mia stanza a bere...²⁵

²² Cfr. C. Pavese, “Maturità americana”, in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 168. Eccolo nella sua interezza: “Men must endure/ Their going hence even as their coming hither: / ripeness is all”. (Gli uomini devono sopportare/ il loro andarsene di qua e il loro venirci: / la maturità è tutto”).

²³ M. de las Nieves Muniz Muniz, *Introduzione a Pavese*, cit., Laterza, Bari 1992, p. 167.

²⁴ Cfr. L. Marx, *La macchina nel giardino*. Tecnologia e ideale pastorale in America (1964), tr. it., Edizioni Lavoro, Roma 1987, p. 255.

²⁵ C. Bukowski, *Ham on Rye* (1982), tr. it., Guanda, Parma 2000, p. 317.

L'artista, dunque, allo stesso modo dello "schizo rivoluzionario"²⁶ preferisce aprirsi all'ebbrezza dionisiaca, piuttosto che "chiudersi" nell'individuazione apollinea. Eternamente in fuga dalle responsabilità della storia, la sua condizione è quella del "nomade del pensiero", che non si rassegna alla rinuncia delle infinite possibilità dell'esistenza e alla barbarie dei propri tempi preferisce, obbedendo ai propri demoni, inventare altri tempi.

Un filo rosso sembra unire, pertanto, l' "osceno" Bukowski al "sublime" Omero, il poeta "stregone" espulso dalla Grecia di Platone, in quanto rappresentante della conoscenza della metamorfosi.²⁷

La scena finale del libro riproporrà, nella "simulazione" di un incontro di boxe sullo schermo di un *video game*, la partita tra padri e figli, l'eterna lotta tra generazioni che affonda le proprie origini, fuori dalla storia, nella temporalità paradossale del mito e del destino:

"Che cosa ci fai qui?", gli chiesi. "Com'è che non sei a scuola?". "E' domenica". Infilai la moneta da dieci cents nella macchinetta. Il ragazzino cominciò a premere i suoi grilletti e io i miei. Il ragazzino aveva scelto male. Il braccio sinistro del suo pugile era rotto, e si alzava solo a metà. Decisi di fare con calma. Il mio pugile aveva i calzoncini blu. Il ragazzino messicano era bravissimo, ce la metteva tutta, non si scoraggiava. Lasciò perdere il braccio sinistro e si diede da fare col grilletto del braccio destro. Io feci scattare calzoncini blu per il colpo finale, premendo entrambi i grilletti. Il ragazzino continuava a pompare il braccio destro di calzoncini rossi. All'improvviso calzoncini blu piombò a terra. Cadde di colpo, con un rumore di ferraglia. "l'ho steso, signore", disse il ragazzino. "Hai vinto", dissi io. Il ragazzino era eccitato. Continuava a guardare calzoncini blu steso sul culo. "Facciamo un'altra partita, signore?" Esitai, non so perchè (...) Infilai un'altra moneta da dieci cents nella macchinetta e calzoncini blu scattò in piedi. Il ragazzino cominciò a premere il grilletto e il braccio destro di calzoncini rossi si mosse su e giù come una pompa. Lasciai che calzoncini blu restasse fermo per un po' a guardare lo spettacolo. Poi feci un cenno con la testa al ragazzino. Feci partire calzoncini blu, braccia vorticanti. Dovevo vincere. Sembrava molto importante che vincessi. Non so perchè mi sembrasse importante, e continuai a pensare, perchè penso che sia importante? E un'altra parte di me rispondeva, perchè sì. Poi calzoncini blu piombò di nuovo a terra, con lo stesso rumore di ferraglia. Lo guardai, sdraiato sulla schiena sul suo tappetino di velluto verde. Poi mi voltai e me ne andai.²⁸

Il brano, iniziato facendo il verso – in chiave ironica – ad una tipica reprimenda di un padre al proprio figlio ("Che cosa ci fai qui?", "Com'è che non sei a scuola?") – la cui risposta da parte del figlio ("E' domenica") non

²⁶ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), tr. it., Einaudi, Torino 1975.

²⁷ Cfr. R. Calasso, "Il terrore delle favole", in *I quarantanove gradini*, Adelphi, Milano 1991, pp. 487-97.

²⁸ C. Bukowski, cit., pp. 326-27.

farebbe altro che smascherare l'arbitrarietà del ruolo genitoriale, nella sua assurda inflessibilità – si chiuderà con l'incapacità del protagonista, ormai diventato uomo, di assumersi le responsabilità connesse ad un ruolo paterno. Quasi in una riproposizione "cibernetica" del crimine primordiale, il figlio uccide il padre. Ma il padre, l'uomo adulto metafora dello scrittore, preferirà scappare, rimanere figlio; eternamente errante, come Assuero, Edipo, Ulisse; in esilio dalla storia.

L'epilogo della storia del "fanciullo orfano" sarà, dunque, un epilogo carico di sempre nuovi inizi, nuovi "volti", eterne ripetizioni. La sua favola non è quella di un eroe, ma neppure quella di un antieroe:

La figura dell'antieroe rientra ancora dentro una cornice di opposti dialettici, di ruoli assegnati dentro un canovaccio che non ammette molte varianti, in un gioco prefissato di positivo-negativo, di connessione unilaterale verità-giustizia, consenso-potere ecc... Le vittorie e le sconfitte dell'antieroe sono direttamente proporzionali ai suoi tentativi di identificarsi con l'eroe stesso. E' almeno destinato a essere un protagonista di questa obliqua e ubiqua temporalità? No. Sarà piuttosto un "posteroe", o meglio, un postagonista.²⁹

Abbandonata la maschera ipocrita della bontà paterna, l'artista costruttore di storie sarà l'erede del poeta "stregone", del nietzschiano "uomo dell'oltre", eroe "indebolito", o posteroe, ricercatore ostinato di una quarta dimensione, quella dell'amore, per affermare – danzando – il suo sì alla vita. Eternamente errante, immortale.

Il 25 marzo del 1938, Ettore Majorana – lo scienziato catanese, tra i pionieri di quella svolta verso l'indeterminazione che sarebbe stata impressa alla fisica classica, a partire da Heisenberg – rende manifesta, al direttore dell'Istituto di fisica della Regia Università di Napoli, la sua volontà di abbandonare la docenza:

Caro Carrelli,

Ho preso una decisione che era ormai inevitabile. Non vi è in essa un solo granello di egoismo, ma mi rendo conto delle noie che la mia improvvisa scomparsa potrà procurare a te e agli studenti. Anche per questo ti prego di perdonarmi, ma sopra tutto per avere deluso tutta la fiducia, la sincera amicizia e la simpatia che mi hai dimostrato in questi mesi. Ti prego anche di ricordarmi a coloro che ho imparato a conoscere e ad apprezzare

²⁹ P. Spedicato, "Nel corso del testo, nel corpo del tempo", in P. Carravetta-P. Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visione della critica in America*, Bompiani, Milano 1984, p. 18.

nel tuo Istituto, particolarmente a Sciuti, dei quali tutti conserverò un caro ricordo almeno fino alle undici di questa sera, e possibilmente anche dopo.³⁰

Ma a distanza di un giorno, stavolta da Palermo, Majorana riscriverà allo stesso Carrelli:

Caro Carrelli,

Spero ti siano arrivati insieme il telegramma e la lettera. Il mare mi ha rifiutato e ritornerò domani all'albergo Bologna [di Napoli], viaggiando forse con questo foglio. Ho però intenzione di rinunciare all'insegnamento. Non mi prendere per una ragazza ibseniana perchè il caso è differente. Sono a tua disposizione per ulteriori dettagli.³¹

Sarà questo l'ultimo atto della vita (per lo meno di quella documentata) del giovane e brillante scienziato. Il cui sacrificio, comico e tragico insieme, non sembra escludere del tutto prospettive salvifiche.

Alla maniera del profeta biblico Giona, Majorana, fuggendo dalla "maturità" dei padri, si rifugia in una nave, dove in mare aperto tenterà il suicidio. Anche il riferimento letterario a Ibsen,³² per nulla casuale, potrebbe rappresentare, attraverso la strategia della preterizione, una ulteriore conferma della sua "regressione" nell'oceano istintivo della vita prenatale, del suo rifiuto della società dei "padri".

Anche sulla scomparsa di Majorana sembrerebbe allungarsi, dunque, l'ombra di Ulisse, dell'Ebreo Errante Assuero. In essa i confini tra il reale e l'immaginario, rimarrebbero evanescenti, indeterminati come l'esistenza delle particelle scoperte dallo stesso scienziato. Il mistero della scomparsa andrebbe pertanto ricercato nella realtà paradossale ed eterna del mito e degli archetipi, piuttosto che in quella lineare e razionale della storia.

Non sfuggì all'intelligenza di Leonardo Sciascia la portata mitica dell'avvenimento. Lo scrittore siciliano proporrà, infatti, un'analogia tra Majorana e il Vitangelo Moscarda pirandelliano, sorta di antesignano di quella soggettività nomade che caratterizzerà la condizione postmoderna:

preparando dunque la propria scomparsa, organizzandola, calcolandola, crediamo baluginasse in Majorana – in contraddizione, in controparte, in contrappunto – la

³⁰ MC/N – Lettera a Carrelli da Napoli (25.3.38), in E. Recami, *Il caso Majorana. Epistolario, documenti, testimonianze*, Di Renzo Editore, Roma 2002, p. 204.

³¹ MC/P – Lettera a Carrelli da Palermo (26.3.38), in E. Recami, cit., p. 205.

³² Nel dramma ibseniano *Casa di bambola* – cui Majorana con molta probabilità allude – Nora, moglie-bambina, spensierata e spratica della vita, una volta scoperto di essere un giocattolo o un bell'oggetto utile soltanto a soddisfare l'egoismo maschile, lascia il marito e i figli, forse per ritrovare se stessa come individuo attraverso le difficoltà comuni, sempre preferibili alla "prigione dorata". Il dramma ibseniano diverrà in seguito un manifesto dell'impegno femminista. Cfr. H. Ibsen, *I drammi*, Einaudi, Torino 1982.

coscienza che i dati della sua breve vita, messi in relazione al mistero della sua scomparsa, potessero costituirsi in mito. La scelta - di apparenza o reale - della “morte per acqua”, è indicativa e ripetitiva di un mito: quello dell’Ulisse dantesco. E il non far ritrovare il corpo o il far credere che fosse in mare sparito, era un ribadire l’indicazione mitica. Già la scomparsa di per sé, e in ogni caso, un che di mitico. Il corpo che non si trova e la cui morte, non potendo essere celebrata, non è “vera” morte; o la diversa identità e vita - non “vera” identità, non “vera” vita - che lo scomparso altrove conduce, entrando nella sfera dell’invisibilità, che è essenza del mito (...) nel cui mitico scomparire venivano ad assumere mitici significati la giovinezza, la mente prodigiosa, la scienza (...) E crediamo che Majorana (...) nella sua scomparsa prefigurasse, avesse coscienza di prefigurare, in mito: il mito del rifiuto della scienza.³³

Scomparendo, dunque, Majorana si sarebbe sottratto persino all’inesorabile destino della morte, ineluttabile necessità cui sarebbero in grado di sfuggire soltanto i miti e le particelle quantistiche. Lo scienziato catanese, dunque, sarebbe vivo e morto contemporaneamente, alla maniera del Vecchio Marinaio di Coleridge e del gatto di Schrödinger. Uno, nessuno e centomila come il Vitangelo Moscarda pirandelliano, come i poeti “stregoni” detentori della conoscenza della metamorfosi. Più che una morte, la misteriosa scomparsa sembrerebbe assumere i connotati di una “trasfigurazione”, evocando l’episodio della trasfigurazione di Cristo, di cui Majorana ha la stessa età; di una trasformazione del proprio corpo, in “corpo di resurrezione”.³⁴ Scomparendo, lo scienziato finirebbe per destituire la “rappresentazione” apollinea col tragico - ma allo stesso tempo anche umoristico e beffardo (la scomparsa di Majorana potrebbe persino assumere i significati di una gigantesca burla) - smembramento dionisiaco.

Ma non siamo d’accordo con Sciascia, quando afferma che il mito di Majorana sarebbe il mito del rifiuto della scienza. Il rifiuto della scienza da parte di Majorana, sembrerebbe piuttosto il rifiuto del determinismo della scienza classica.

Secondo un’ipotesi recente di Oleg Zaslavski (fisico teorico dell’Università di Kharkov in Ucraina),³⁵ la pluralità delle versioni sul mistero della scomparsa di Majorana sarebbe il risultato di un piano, dallo stesso congegnato, per incarnare con il suo destino i principi della meccanica quantistica, quali per esempio quello della sovrapposizione simultanea di una particella in due stati quantistici che si escludono a vicenda (situazione spinta al paradosso dal già citato esperimento concettuale di Erwin Schrödinger, in cui un gatto risulta vivo e morto allo stesso tempo).

³³ L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, in *Opere 1971. 1983*, Bompiani, Milano 2001, pp. 261-62.

³⁴ Cfr. E. Zolla, *Discesa all’Ade e resurrezione*, Adelphi, Milano 2002, pp. 61-62.

³⁵ Disponibile in un archivio aperto al seguente url: <http://www.arxiv.org/physics/0605001>.

Secondo questo recente studio, Majorana sarebbe stato insoddisfatto delle leggi stesse dell'esistenza, che non prevedono alternative. Da qui il tentativo di creare un destino che fosse, nella percezione degli altri, l'incarnazione dell'ambiguità e dell'ambivalenza, proprio in conformità con la nuova idea del mondo scaturita dalle acquisizioni della fisica quantistica. Tutto questo avrebbe uno straordinario analogo nel destino dell'artista (e dello scrittore) che, in quanto costruttore di simboli, personaggi ed esistenze possibili, è l'araldo dell'ambivalenza, della contraddizione e del paradosso.

Con il suo straordinario intuito, Majorana avrebbe dunque percepito la distanza del rigido determinismo delle leggi classiche della fisica, dalla dimensione della vita.

A portare a compimento le sue straordinarie intuizioni sarà un altro errante, esiliato, "marrano": Edgar Morin.

Ecco come il filosofo del "Metodo" sintetizza la sua natura di errante, in una delle più avvincenti autobiografie intellettuali che siano mai state scritte:

Non ho smesso di essere in cammino. La mia vita è stata e continua a essere in movimento, errante, ricca di meandri, agitata da ogni parte dalle mie aspirazioni molteplici e antagoniste. Ho sempre obbedito ai miei demoni, ma gli eventi e il caso hanno creato delle discontinuità, trasportandomi là dove non sapevo di dover andare, ma dove ritrovavo, comunque, i miei demoni. Ho continuato a muovermi da un ambiente all'altro, ad aggirarmi nella società e anzi nelle società, rifiutandomi di restar chiuso in una casta (soprattutto in quella intellettuale). Sono rimasto fedele alla "concezione sintetica" della vita. Ho sempre creduto che alle mie "traversate del deserto" si sarebbero alternate delle oasi, e in effetti le oasi dello spirito e del cuore hanno scandito quelle traversate. Ho subito l'alternarsi traversata/oasi come un destino impostomi dall'esterno, dalle condizioni storiche. Si trattava invece di stati interiori personali: i due demoni contrari che hanno abitato il mio animo, quello della dispersione e del ritorno in me stesso. Mi sono più volte perso, fino a sentirmi smembrato; ma dopo, ritrovatomi, ho rimesso assieme e utilizzato proprio gli elementi che avevo dissipati nei periodi di dispersione. Non ho fatto altro che ricominciare ogni volta da capo (...) Sono stati proprio questi cicli di deserti e oasi, dispersione e concentrazione, a creare la mia via. Questa è la via, non quella che io stesso mi ero tracciato, ma quella tracciata dal mio andare: *Caminante no hay camino, camino se hace al andar*.³⁶

La rinnovata attenzione di Morin per il soggetto, a dispetto di qualsiasi sociologia determinista, e di qualsiasi primato dell'ambiente sociale sull'individuo, è la conseguenza di quel mutamento di paradigma nella scienza su cui ci siamo a lungo soffermati. Morin preferisce attribuire i propri cambiamenti esistenziali a stati interiori, all'influenza dei propri demoni, piuttosto che all'influenza dell'ambiente e della storia.

³⁶ E. Morin, *I miei demoni* (1994), tr. it., Meltemi, Roma 1999, pp. 211-12.

Ma il suo “esilio” dalla storia, piuttosto che annullarne le potenzialità, sembra invece affermarle. Rifiutando nettamente il determinismo della sociologia alla Bourdieu - che spiegherebbe “il sistema educativo con il concetto di ‘riproduzione’, e il buon esito scolastico con ‘l’eredità culturale’, rifiutando qualunque ‘dono’ individuale” - assieme alle posizioni più oltranziste del marxismo, Morin apre ad una nuova dimensione della storia, aperta al divenire e all’evento. Una storia ciclica, fatta di discontinuità, di traversate del deserto e di oasi, che abbandona l’idea deterministica e “metafisica” della linea dritta verso un *telos* e si consegna alla temporalità paradossale del mito dell’eterno ritorno di Nietzsche.

Proprio in questa prospettiva nietzschiana l’arte e la scienza “sorgerebbero allora come le formazioni sovrane”,³⁷ che il filosofo dell’eterno ritorno definiva “oggetto della sua controsociologia”. Ma nell’arte come nella scienza, “non c’è forse un conflitto propriamente libidinale tra un elemento paranoico-edipizzante”³⁸ e “un elemento schizo-rivoluzionario?”³⁹

Tutte le rivoluzioni, tanto in arte quanto nella scienza, non sarebbero allora che il frutto della liberazione del desiderio, della sua potenza creatrice.

Nell’arte e nella scienza si riproporrebbe, dunque, il conflitto tra padri e figli, conservatori e liberali, che abbiamo visto attraversare la letteratura.

Entrambi, dunque, l’artista e lo scienziato, sarebbero gli araldi del “nomadismo”. Entrambi, guardando dentro di sé “alla ricerca di una certezza prima”,⁴⁰ non troverebbero “la sicurezza del *cogito* cartesiano, ma le intermittenze del cuore proustiane”.⁴¹ Le contraddizioni dei propri demoni.

³⁷ G. Deleuze-F. Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 42

³⁸ Ivi, p. 427.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ G. Vattimo, “Il mito ritrovato”, in *La società trasparente* (1989), Garzanti, Milano 2000, p. 61.

⁴¹ Ivi, pp. 61-62.