

VITA PENSATA

La filosofia come vita pensata



4

La vita di conoscenza è la vita che è felice nonostante
la miseria del mondo.

(L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*,
nota del 13.8.1916, Einaudi, p. 182)

Direttore responsabile

Augusto Cavadi

Direttori scientifici

Alberto Giovanni Biuso

Giuseppina Randazzo

Rivista mensile on line

Registrata presso il

Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

INDICE



Anno I n. 4 - Ottobre 2010-
Mensile di filosofia

ISSN 2038-4386

Sito Internet

www.vitapensata.eu

In copertina

Geometrie

fotografia di

Pierfranco Ramone

EDITORIALE

AGB & GR LA BELLEZZA 4

TEMI

Augusto Cavadi SETTIMANA FILOSOFICA 2010 5

Niccolò Cappelli TEODICEA 10

Marco de Paoli CHE COS'È UNA "PROVA" SCIENTIFICA ? 13

Mario Gazzola e Marco Marchetti LE METAMOFORSI DEL VAMPIRO 24

Giusy Randazzo LE DONNE ATENIESI 30

AUTORI

Arianna Rotondo MERE CHRISTIANITY: CONVERSANDO CON C. S. LEWIS 34

Fausta Squatriti ANTONIO CALDERARA, ARTISTA E PERSONAGGIO 38

VISIONI

AGB & GR THE MAN FROM EARTH 49

Alberto Giovanni Biuso UNA STAGIONE AL PICCOLO 52

Adriana Bolfo CALDERARA E L'ASTRATTISMO 55

Alberto Giovanni Biuso CONTAMINAZIONI 58

Giusy Randazzo DONNE FINTE E DONNE VERE 60

RECENSIONI

Alberto Giovanni Biuso ET VOILÀ I ROBOT 63

Giusy Randazzo PER ARRIVARE AL CAOS CHE CAOS! 66

NEES

Anna Calissano LA BELLEZZA DELL'IRRAZIONALITÀ NUMERICA:
LA SEZIONE AUREA 68

Eugenio Damasio LA DEMOCRAZIA È VIVA 72

SCRITTURA CREATIVA

Giuseppe O. Longo IL REDDITO DELLA VERGOGNA 75

LA BELLEZZA AGB & GR

La bellezza non sta soltanto negli enti - paesaggi, opere, persone- e non abita soltanto negli occhi di chi guarda. La bellezza è un rapporto tra la mente e le forme da cui traspare il vero come interpretazione più adeguata del nostro stare nel Mondo, del nostro essere Terra. Lo si vede, nella molteplicità della sue rappresentazioni, anche negli articoli di questo numero di *Vita pensata*.

L'armonia geometrica della sezione aurea; la pittura di Antonio Calderara; il bisogno di senso espresso dalle teodicee e dalla matematizzazione del mondo; le feconde contaminazioni tra musica, cinema, teatro; il fascino molteplice delle donne ateniesi e di quelle contemporanee -nei loro sguardi, nei silenzi, nelle parole e nella fatica-; la strana pace trasmessa da un film in cui si dialoga di un uomo capace di vivere millenni, assumendo tanti nomi della storia; l'aspirazione all'ordine che si esprime nei progetti della robotica. Sono, queste, forme assai diverse tra di loro ma tutte accomunate da una tensione verso il bello che niente può spegnere nella nostra specie. Un viaggio, dunque, consapevoli che la meta è invito al viaggio stesso, in cui simbolico e reale, vero e falso, caos e ordine, essere e apparire ritornano nell'eterno gioco dell'identità e della differenza, sfumano nelle variazioni cromatiche della vita, riecheggiano nell'inno silenzioso di gioie e dolori.

Il *brutto* -nelle sue tante forme, a volte terribili- è anche la conseguenza dell'incapacità di rimanere all'altezza dell'aspirazione umana al senso. È anche da qui che nascono i mostri della fantasia e della storia -i vampiri, il nazionalsocialismo- di cui parlano altri testi di questo numero. Questa esplorazione della negatività serve

forse a mettere in evidenza la contraddizione estetica dell'esperienza esistenziale. Con un procedimento ironico, proprio di una riscrittura salvifica, rivela il tragico mantenendolo tale o supera il brutto mostrandone il comico. Ritorna, dunque, nell'unità del bello, che si fa rivelatore quando si adegua alla reale forma dell'essere rappresentato, a tal punto che questa adeguazione ontologica diviene armonia e rende bello il brutto che racconta.

Bellezza sono le opere e le immagini che le arti visive hanno prodotto. Tra queste, la fotografia rappresenta un ambito di particolare rilevanza anche filosofica. In essa, infatti, convergono percezione, tecnologia, arte. Dai primi dagherrotipi alle piccole macchine digitali, che oggi permettono a chiunque di fermare il tempo in un'immagine, la fotografia ha accompagnato l'intero Novecento e si apre a sempre nuovi itinerari. In questo numero sono molte le fotografie artistiche che vi presentiamo.

Ed è arte la fotografia, in particolar modo quando possiede quel *punctum* che permette di superare i margini dello *spectrum* per ritrovare i confini della Storia dentro la nostra storia, che vi scorgiamo in una forma di proiezione indicibile e ineffabile. Siamo, per questo, particolarmente lieti di aver stabilito una collaborazione creativa con l'Associazione culturale *Il Forte* di Genova e con i suoi fotografi.

Speriamo, in conclusione, di stimolare i nostri lettori alla riflessione sulla vita che da sé produce senso. È anche questo che probabilmente intende Wittgenstein quando afferma che "la vita di conoscenza è la vita che è felice nonostante la miseria del mondo".

SETTIMANA FILOSOFICA 2010

di Augusto Cavadi

Filosofando fra il Piave e le Dolomiti

Dal 20 al 26 agosto di quest'anno, alcuni di noi (fra i quali i due promotori di questa rivista) hanno riprodotto un'esperienza ormai più che ventennale: "le vacanze filosofiche per non...filosofi". Un po' da tutta Italia (dalla Sicilia alla Lombardia, dal Lazio alla Liguria) ci siamo dati appuntamento in un albergo di Nevegal, fra i boschi del bellunese, per riflettere sul tema della libertà: una scelta, se non 'obbligata' (sarebbe forse un po' paradossale), certo logicamente consequenziale dopo le precedenti vacanze dedicate al potere. Ciascuno dei quaranta partecipanti (di cui solo una sparuta minoranza laureati in filosofia: per il resto, ingegneri e avvocati, medici e magistrati, studenti universitari e attempati pensionati) avrà certamente vissuto l'esperienza attraverso la griglia delle proprie aspettative e della propria sensibilità: secoli prima della sottolineatura, da parte di Heidegger e di Gadamer, della inevitabilità della "pre-comprensione", il vecchio san Tommaso d'Aquino aveva osservato che *quod recipitur, admodum recipientis recipitur...* È dunque senza la minima pretesa di essere fedelissimo ai fatti, ed esauriente nelle considerazioni critiche, che provo a socializzare alcuni flash su ciò che è successo in Cadore e, soprattutto, nella mia mente.

Intenti programmatici e svolgimento effettivo

Secondo la tradizione ormai più che ventennale (ho iniziato le vacanze filosofiche nell'estate del 1983 in una collina sopra Trento), la prima sera è dedicata a un primo scambio di autopresentazioni e all'evidenziazione, da parte mia e dei

colleghi che -via via negli anni- hanno accettato di cooperare, di alcune caratteristiche qualificanti dell'iniziativa. Nella Lettera di benvenuto ho avvertito l'esigenza interiore di sottolineare soprattutto tre o quattro aspetti: a) l'idea di filosofia non tanto come una 'disciplina scolastica' bensì come un modo di affrontare la vita (in maniera consapevole) b) il gusto della riflessione (e, dunque, la fruizione di spazi di silenzio meditativo, di contemplazione) c) l'arte del confronto dialogico con gli altri (al di là del mutismo scoraggiato e della chiacchiera saccente) d) lo stile della nonviolenza (da Gandhi denominata "forze della verità") che è possibile solo se si destruttura la identificazione delle idee con i soggetti che le espongono, a causa della quale, per non offendere l'altro, evito di criticarne le tesi o, al contrario, per contestare le tesi altrui ritengo inevitabile aggredirlo. Rispetto a queste attese, si può dire che la maggior parte dei partecipanti è riuscito a sintonizzarsi e a sperimentarne i vantaggi. Forse, come nei miei timori, le difficoltà



Foto di Mario Micciancio



Foto di Giovanni Galluzzo

maggiori si sono registrate sull'ultimo punto: in qualche caso, su argomenti seri e più spesso futili, si sono registrati piccoli attriti che un atteggiamento di migliore autocontrollo emotivo, di attenzione alla sensibilità altrui e di distanza ironica dagli equivoci della comunicazione, avrebbe potuto evitare. Per fortuna, e per merito di tutti, comunque il tono complessivo della convivenza si è mantenuto sostanzialmente sereno e, frequentemente, anche allegro.

Il filo tematico

Il tema dell'anno -libertà e libero arbitrio- è stato affrontato, come in altre edizioni, in una prospettiva storico-critica. Elio Rindone, infatti, ha seguito la nozione di libertà nel mondo greco (Socrate, Platone, Aristotele, lo Stoicismo) e nel mondo medievale (Agostino e Tommaso d'Aquino); a me è spettato focalizzare, come esponenti della Modernità, le posizioni opposte di Cartesio e Spinoza nonché il tentativo kantiano di arrivare alla certezza della libertà per via pratica, anziché teoretica; Alberto Giovanni Biuso ha esplorato alcune prospettive contemporanee -se non sempre in senso strettamente cronologico, dal punto di vista della fortuna nel XX secolo- come Schopenhauer, Nietzsche, Foucault e Lorenz. Giusy Randazzo, infine, si è assunta il compito di

sollecitare, nella penultima sessione, la reazione personale dei partecipanti mediante una metodologia che prevedeva sia la discussione in gruppi di quattro-cinque persone sia un confronto più ampio in assetto plenario. Il percorso diacronico ha disegnato una sorta di parabola: dalla visione greca di un cosmo stretto dalle tenaglie della 'necessità' (anche quest'anno, al teatro antico di Siracusa, la follia di Aiace e lo struggimento amoroso di Fedra sono stati attribuiti - rispettivamente da Sofocle e



Foto di Mario Micciancio

da Euripide - agli dei e al destino) si è andata profilando una soggettività (Socrate, Platone e Aristotele la chiamavano 'anima') capace di svincolarsi, almeno parzialmente, dai condizionamenti esterni, sociali, pubblici e dai demoni interiori, le "mille teste" del mostro che ciascuno di noi è. La 'libertà' diventa 'libero arbitrio' forse già con Aristotele, certamente con Agostino e Tommaso d'Aquino: poiché non abbiamo una visione diretta del Bene assoluto (al cui cospetto resteremmo abbagliati e paralizzati, obbligati all'adesione dall'evidenza), la nostra volontà spazia sempre fra beni finiti (anzi, fra aspetti finiti di beni finiti) e non è quindi mai determinata *ad unum*. Con la

modernità il soggetto, che nell'epoca classica era fortemente limitato dall'ordine cosmico e nel medioevo dall'onnipotenza del Creatore, esplose; con Cartesio diventa il principio e il criterio della verità e della libertà. Da qui la reazione di Foucault (XX secolo) che riprende Nietzsche (XIX secolo) che aveva ripreso Spinoza (XVII secolo) che aveva ripreso lo Stoicismo (IV secolo a. C. - III secolo d. C.): la libertà è liberazione dal proprio ego e accettazione delle inflessibili leggi (o 'strutture') della natura e della storia. Oggi la domanda è, fondamentalmente, questa: è ragionevole trovare uno spiraglio, una fessura, fra la libertà come autodeterminazione assoluta (Sartre) e la libertà come accettazione della necessità assoluta (che sembra imposta anche del determinismo scientifico sia fisico che biologico)? È ancora praticabile, sulla scia di Pascal e di Kant, una prospettiva che riconosca nell'essere umano sia la sua appartenenza ai meccanismi naturali (al pari di minerali, vegetali e altri animali) sia la sua appartenenza a una dimensione oltre-chefisica (il "regno dei fini", della responsabilità etica, dell'autodeterminazione morale)? Forse la verità è che nasciamo 'schiavi' e possiamo -possiamo!- morire



Foto di Giovanni Galluzzo

(relativamente) liberi solo se viviamo come se fossimo liberi. Nelle questioni pratiche, la pratica non è irrilevante: se vivi da schiavo, muori da schiavo; se vivi da libero, muori da libero. È uno dei campi in cui le profezie si auto avverano o, meglio, le teorie si auto confermano: pensi di non essere libero e non lo sarai davvero; pensi che sei dotato di libertà condizionata, ti impegni in un processo di auto liberazione e, in itinere, sperimenti di essere davvero libero. Nessuno si aspettava di dirimere la questione della libertà in maniera definitiva grazie a sette seminari (per giunta tenuti da tre relatori di diverso orientamento filosofico): averla messa in luce in termini un po' più precisi, ascoltando le ragioni degli uni e degli altri, è stato l'obiettivo raggiungibile e, a mio avviso, effettivamente raggiunto.

A questa analisi di Augusto Cavadi aggiungiamo le sintesi dei propri interventi che i quattro relatori hanno preparato per il sito www.vacanzefilosofiche.eu. In questo modo, i lettori potranno farsi un'idea dei contenuti e del taglio argomentativo che hanno caratterizzato le diverse relazioni.

Dalle prime esperienze della libertà intesa in Grecia come non-schiavitù, indipendenza



Foto di Giovanni Galluzzo

dal potere altrui, si passa con Socrate alla scoperta della libertà interiore, propria di chi conosce il bene e lo fa. Nel mito di Er, Platone sottolinea i limiti della libertà umana, mentre Aristotele illustra il processo decisionale che porta alla scelta volontaria. Nell'età ellenistica gli Stoici identificano la libertà con la consapevolezza che tutto è necessario; al contrario, Agostino è sostenitore del libero arbitrio, atto della volontà che può anche disubbidire alla ragione e Tommaso spiega che la scelta libera è possibile perché nessun bene finito attrae necessariamente l'uomo, la cui capacità di desiderare è infinita.

(Elio Rindone)

La Modernità è caratterizzata dall'opposizione radicale fra chi ritiene, come Cartesio, che la dimensione spirituale (e dunque razionale e volontaria) dell'essere umano sia evidente e chi, come Spinoza, ritiene evidente l'illusorietà del libero

arbitrio umano. Entrambi gli autori pensano l'antropologia alla luce della loro teologia: di un Dio radicalmente libero e onnipotente (Cartesio) o di un Dio radicalmente necessitato ad essere ciò che è (Natura) e a squadernarsi con la ferrea necessità della logica geometrica. Con Kant si tenta un superamento dell'opposizione metafisica precedente: l'uomo, che in quanto animale bio-fisico appartiene al regno del determinismo, è però anche soggetto 'noumenico' che si muove nel regno dei fini liberamente perseguiti. Egli non ha nessuna possibilità di dimostrare razionalmente d'essere libero, ma può - e deve - vivere "come se" (als ob) lo fosse effettivamente.

(Augusto Cavadi)

L'uomo è un'invenzione recente che presto sparirà. Questa affermazione di Michel Foucault può sembrare paradossale ma essa si limita a registrare la nascita e la dissoluzione del *soggetto* (non della *persona*) che pretende di rappresentare l'intero, del quale è invece soltanto una parte. E se la soggettività è un'illusione, il soggetto libero lo è ancor di più. Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche hanno distinto con chiarezza la *libertà di fare*, che non è in discussione, dalla *libertà di volere* proprio quel fare e non un altro. Tale seconda forma della libertà (*actus elicitus*) renderebbe del tutto immotivato e quindi insensato ogni agire.

Siamo certamente liberi -per fortuna- da molte costrizioni esterne ma non possiamo esserlo dalla nostra stessa natura, che già Eraclito definiva il vero *demone* dell'uomo. Le ricerche etologiche di Konrad Lorenz confermano pienamente la continuità

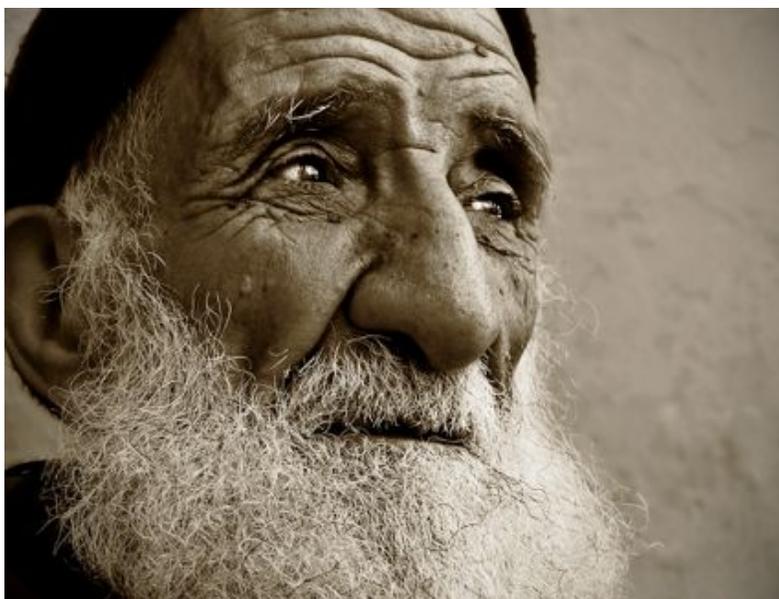


Foto di Pierfranco Ramone

tra la nostra specie e l'intero mondo animale, col quale condividiamo anche i condizionamenti biologici. Ma conoscere i confini del nostro agire non rappresenta una ragione di tristezza, al contrario costituisce un motivo di serenità. Le sollecitazioni esteriori -materia e storia- producono le nostre inclinazioni interne e le inclinazioni interne -il corpomente- fluiscono nella materia che è tempo cosmico e nella storia che è tempo sociale. Il soggetto separato non esiste; esiste il flusso temporale del quale ciascuno di noi è un istante effimero ma unico, irripetibile e per questo eterno, necessario e per ciò colmo di senso.

(Alberto Giovanni Biuso)

La MNR -Metodologia della Narrazione e della Riflessione- è una pratica dialogica, ideata a Genova (www.sicurascuola.com). È stata utilizzata, in parte modificandola in

vista dell'utilizzo durante la Settimana filosofica, a Nevegal poiché favorisce la condivisione e una reale distribuzione della partecipazione, grazie alla formazione di sottogruppi momentanei e alla facilitazione non direttiva. Le domande sottoposte alla riflessione dei sottogruppi sono state le seguenti: *Qual è, tra le citazioni proposte o tra le posizioni espresse dai relatori, quella che più condividete?; Quali caratteristiche personali ed esistenziali dovrebbe, secondo voi, possedere chi aderisce alla concezione del libero arbitrio fatta propria dal gruppo?; Qual è l'importanza del problema del libero arbitrio nel tessuto della vita quotidiana?.* Il lavoro dei gruppi e la socializzazione delle risposte in plenaria hanno permesso la condivisione delle differenti visioni personali sul tema del libero arbitrio, a partire dalle linee di ricerca emerse durante le giornate precedenti.

(Giusy Randazzo)



Foto di Laurence Chellali

Libres ou prisonniers ? - Liberi o prigionieri ?

TEODICEA

di Niccolò Cappelli

Report liberamente tratto dalla lezione del Prof. Sergio Givone sulla teodicea di Leibniz (Festival di Filosofia 2010)

Teodicea (*theos-dike*) è un neologismo coniato dallo stesso Leibniz per indicare la dottrina concernente la giustizia divina. Nello specifico, si pretende quindi di dimostrare che la presenza del male non inficia la giustezza di questo mondo, giudicato «cosa buona» dallo stesso Dio ebraico. A ben vedere il quesito sembrerebbe condurre a una vera e propria tautologia. Qual è, difatti, il significato di indagare la giustizia di colui che viene identificato come il fondamento della giustizia stessa? Il problema, in realtà, non è certo nuovo nell'ambito della speculazione filosofica. I libri sapienziali hanno dato adito a varie interpretazioni nel corso della storia. Il *Libro di Giobbe*, ad esempio, ha messo in imbarazzo più di un rabbino, laddove YHWH sembra accondiscendere a un gioco che a ragione potremmo definire diabolico, essendo frutto della mente di Satana. A patirne le conseguenze è il povero Giobbe, reo soltanto di essersi comportato sempre come un impeccabile uomo di fede. Com'è noto, Satana induce Dio a privare Giobbe di ogni favore, infliggendogli penose sofferenze al fine di mettere alla prova l'autentica sincerità della sua fede. Il dilemma della moralità di quest'atto divino ha rappresentato un problema di non poco conto fino ai tempi nostri, appassionando, fra gli altri, un pensatore del calibro di Carl Gustav Jung, che finirà per vedere nello YHWH ebraico un Dio in cui la propria funzione inferiore -l'Ombra- non si è ancora scissa dal principio assolutamente buono

con cui verrà identificato il Dio neotestamentario. La stessa crocifissione di Cristo sarà l'atto con cui Dio, che si è fatto carne, porrà rimedio all'azione immorale che un tempo la sua Ombra aveva perpetrato ai danni della sua creatura Giobbe¹.

Prima di Leibniz, anche S. Agostino si era eretto a difensore della bontà e della giustizia divina. Riprendendo la celebre tesi plotiniana, S. Agostino vedrà nella presenza del male niente più che un'assenza di bene, ossia il male verrà defraudato dalla sua pretesa ontologica di avere un fondamento sostanziale. S. Agostino, catechizzando il pensiero plotiniano, troverà soluzione a due problematiche essenziali della dottrina cristiana: la confutazione della responsabilità di Dio nei confronti della presenza del male nel mondo e, allo stesso tempo, la confutazione della concezione manichea dei due principi ontologicamente contrapposti.

Ma siamo sicuri che sia questo il nocciolo del problema a cui Leibniz avrebbe dedicato la sua opera? Secondo il prof. Givone le cose non stanno proprio così. Per assurdo, sarà Voltaire a cogliere il significato autentico della questione leibniziana, lo stesso Voltaire che si era preso gioco del suo collega filosofo beffeggiandolo e ridicolizzandolo nella figura del prof. Pangloss, colui che nel *Candide* aveva la stupida pretesa di sapere tutto. Ma che cos'è che Voltaire aveva capito e contro cui si era rivoltato con tanta veemente ferocia? La questione, spiega Givone, è tipicamente moderna. Leibniz solleva un quesito che appartiene all'anima della speculazione filosofica della modernità, una linea di confine con il pensiero antico: il senso del mondo.

Gli antichi greci non ponevano in questione



Foto di Laurence Chellali

il senso del mondo perché questo aveva un senso di per sé. Dato il suo senso, la domanda riguardava piuttosto il tipo di condotta da assumere nel mondo. Sarà con l'avvio della riflessione teologica cristiana che inizieremo a chiederci se il mondo sia un luogo dove valga la pena di vivere o meno. La risposta di Leibniz è stata a torto considerata da Voltaire ottimisticamente infantile. Per il filosofo tedesco, infatti, non solo il mondo è dotato di senso, ma è addirittura il migliore dei mondi possibili. Cerchiamo di capire perché.

Dio ha creato il mondo, tesi che Leibniz non pone in questione. Prima dell'atto creativo, la sua bontà ha dovuto necessariamente portarlo a scegliere fra tutti i mondi possibili quello che contiene al suo interno più ordine, più virtù e più felicità. Ma non è forse la virtù, come ci ricorderà più

tardi anche Kant, la vittoria sul vizio? Non è forse la felicità una conquista ottenuta trionfando sull'infelicità? Allora, in generale, il positivo non è che l'imporsi di una parte del tutto sull'altra parte che necessariamente lo compone. Il positivo non è che una vittoria sul negativo; da qui la necessità degli opposti. Ma il fondamento della tesi leibniziana va ben oltre, tesi che, secondo Givone, Hegel porterà alle estreme conseguenze. In Leibniz troviamo la sintesi di due momenti che costituiranno l'anima da una parte della visione domenicana e dall'altra di quella francescana, e che possono essere fatti risalire all'interpretazione che Plotino dà della figura del Demiurgo nel *Timeo* platonico.

La prima tesi afferma che Dio ha cercato nella sua mente il modello perfetto del mondo, quello che conviene al meglio, e necessariamente esso è venuto in essere. La seconda tesi confuta la prima, sostenendo che se Dio avesse dovuto fare i conti con una necessità, il suo non sarebbe stato un atto libero. Dio, al contrario, nella sua onnipotenza deve godere della massima libertà. Leibniz sintetizza questa storica diatriba sostenendo che Dio ha dovuto fare i conti con una necessità, ossia con la sua naturale propensione al bene, ma lo ha fatto di sua volontà, e perciò liberamente. Ma ancora una volta, Leibniz si spinge oltre.

Secondo Givone, Voltaire aveva intuito l'essenza della problematica leibniziana attraverso la lettura di un'opera del poeta inglese Alexander Pope: *Essay on man*. In questo poema, che Voltaire sembra conoscesse a memoria, troviamo scritto: «*Everything is good*», da tradursi, piuttosto che «tutto è buono», come «tutto è bene». Ecco che si scioglie il bandolo della matassa. Il problema fondamentale suscitato dalla lettura leibniziana è, come già detto, un

problema di senso, di cui l'apologia di Dio non rappresenta che il pretesto. Rifacendosi alla tradizione mistica, Pope afferma che tutto, nonostante il male, è bene. Parole queste che riecheggiano in chiunque abbia dimestichezza con le dottrine esoteriche, ad esempio, in ambito cristiano, con le meravigliose eresie di Meister Eckhart, oppure, in letteratura, con l'affascinante figura di padre Zosima, maestro del giovane Alësa ne *I fratelli Karamazov*.

Tutto è bene. Sì, perché se così non fosse, se il male fosse in una qualunque forma superiore al bene, allora niente avrebbe più senso. Allora sarebbe bene soltanto tacere, interrompere ogni argomentazione, ogni azione, perché se niente ha senso, che senso avrebbe ciò che potrei dire, o ciò che potrei fare?

La critica di Voltaire, il suo disappunto nei confronti di questo mondo che sembra scandito da un «disordine eterno», in cui i nostri vani piaceri si trovano mescolati a dolori fin troppo reali, riprende l'antico argomento epicureo delle quattro possibilità del male:

- Dio ha la possibilità di eliminare il male, ma non vuole farlo. In questo caso è un Dio malvagio.
- Dio vorrebbe eliminare il male, ma non ne ha il potere. Risulta quindi un Dio impotente.
- Dio non vuole eliminare il male e nemmeno ne possiede la capacità. Questo Dio sarebbe allo stesso tempo impotente e malvagio.
- Infine, Dio vorrebbe e potrebbe eliminare il male, ma per qualche motivo non lo fa.

Per Leibniz questa quarta ipotesi descriverebbe il reale stato di cose. Ma perché, allora, Dio non si adopera per

eliminare il male dal mondo? Perché se eliminasse il male, eliminerebbe anche il bene, e con esso un di più, un valore aggiunto. Il bene, difatti, è per il filosofo tedesco più forte del male, più importante del male, superiore a esso non solo qualitativamente, ma anche quantitativamente. In fin dei conti, Leibniz fa suo il presupposto platonico. Nonostante la presenza del male, il mondo e questa vita che ci è dato vivere rimangono qualcosa che a livello fondamentale è un bene. In questa ricerca incessante di un valore aggiunto, l'uomo può trovare un aiuto nella bellezza. «La bellezza salverà il mondo», diceva Dostoevskij, quella bellezza che per Baudelaire fioriva anche dal male.

NOTE

1. Cfr. C. G. Jung, *Opere*, vol. 11, sez. prima, Bollati Boringhieri, Torino 1992.



Foto di Laurence Chellali

CHE COS'È UNA "PROVA" SCIENTIFICA?

di Marco de Paoli

Si suole dire che l'elemento caratterizzante il discorso scientifico sia il fatto che esso -contrariamente ad altri tipi di discorsi più retorici o persuasivi o fideistici- garantisca un'obiettività, una ricerca della certezza. Si intende che la plausibilità ed anzi la veridicità del discorso scientifico sia garantita e dimostrata dal fatto che in esso l'ipotesi vada sempre comprovata per essere convalidata. Si parla così del "metodo baconiano" auspicato fra XVI e XVII secolo da Francis Bacon, per il quale la scienza procede e deve procedere metodicamente e per il quale il "metodo" scientifico consiste nel partire dall'esperienza intesa come raccolta dei "fatti" indubitabili, distinguendo quando e in che misura tali fatti siano presenti o assenti (*tabula presentiae*, *tabula absentiae*, *tabula graduum*), per poi procedere per induzione generalizzante (dal particolare al generale e dal semplice al complesso) alla teoria volta alla loro spiegazione. Si ricorda anche il "metodo cartesiano", esplicitato da Descartes nel *Discours sur la méthode* (1637): esso raccomanda di accettare per vere solo idee con ogni evidenza "chiare e distinte"; di risolvere un problema anzitutto scomponendolo analiticamente nei suoi elementi più semplici (come quando si scompone un'equazione di quarto grado in due di secondo grado); di partire sempre dagli elementi più semplici per poi risalire ai più complessi; di controllare infine per benino che non si sia saltata nessuna tappa. Ma assai più famoso è il metodo attribuito a Galileo, per il quale non si parte dall'esperienza intesa in senso baconiano bensì da un'ipotesi teorica (come il principio di inerzia) volta a spiegare i dati -non le

"essenze" dei fatti ma il loro apparire e le loro correlazioni-; poi questa ipotesi andrà successivamente vagliata e confermata. Si dice così che il metodo galileiano consista in «sensate esperienze» e «certe dimostrazioni» fornite dall'esperimento scientifico (ad esempio l'esperimento del piano inclinato e la misurazione matematica del rapporto spazio-tempo percorso da un grave in caduta).

Nel XIX secolo, nell'era del positivismo, si ribadirà che la scienza deve lasciare da parte la ricerca metafisica delle cause prime e del "perché" per concentrarsi sulla ricerca più abbordabile del "come" i fenomeni appaiono e si manifestano nelle loro reciproche correlazioni: questo è appunto il metodo "positivo" inteso come proprio dell'era "adulta" e scientifica dell'umanità che ha ormai superato i precedenti stadi "teologico" e "metafisico". Infine nel XX secolo la corrente del neopositivismo o empirismo logico ha insistito sul "criterio di significazione" secondo il quale occorre distinguere ed anzi separare nettamente la teoria scientifica, in quanto dotata di un significato suscettibile di verifica empirica o almeno logica, da una teoria non scientifica o metafisica quale discorso "privo di senso" (*sinloss*) perché privo di qualsiasi convalida in quanto fuoriesce dai limiti dell'esperienza ("meta-fisica" è appunto "ciò che va al di là delle cose fisiche" ed è per questo ritenuto indimostrabile). Il filosofo della scienza Karl Popper ha poi mantenuto il criterio di demarcazione tra teoria scientifica e teoria metafisica, rovesciandolo però da "criterio di verifica" in "criterio di falsificazione": nella sua prospettiva lo scienziato non è tanto colui che con atteggiamento ancora

dogmatico tenta di difendere, sostenere, confermare e convalidare la sua ipotesi, bensì al contrario colui che -con atteggiamento nel suo intendimento assai più aperto e "liberale"- ne cerca invece la "falsificazione" ovvero ne cerca i punti deboli che la smentiscano; se l'ipotesi regge alle critiche, se passa indenne tutti i tentativi di dimostrarla erronea e falsa, allora essa sarà una legittima ipotesi scientifica, mentre in caso contrario verrà abbandonata nel cimitero della scienza. Invece una tesi che, per la sua astrattezza e generalità, per principio non sia suscettibile di essere smentita (e nemmeno di essere comprovata) non può nemmeno essere ritenuta scientifica: essa sarà una tesi metafisica, il che non significa (come per i neopositivisti) "priva di senso" bensì più semplicemente e appunto "non scientifica", ovvero una tesi che non può essere proposta come scientifica. Ad esempio se io dico che vi sono infiniti universi, o se dico che vi sono 482 universi, questa tesi (meta-fisica in quanto procede "oltre" l'esperienza) avrà sì un senso ma non sarà una tesi scientifica in quanto essa non potrà presumibilmente mai essere dimostrata né vera né falsa. In questo senso Popper rivolge una famosa critica al marxismo e alla psicoanalisi respingendo la loro pretesa di scientificità appunto in quanto teorie che, potendo sempre essere "aggiustate" in modo da rendere conto dei fatti più contraddittori, non sono falsificabili. Infine, Paul Feyerabend ha buttato all'aria tutto dicendo: ma quale metodo? In realtà non vi è nessun metodo. Nessuno scienziato, tanto meno un grande scienziato come Galileo, ha mai seguito nel suo lavoro scientifico un metodo come un grigio impiegato o burocrate della scienza: lo scienziato invece -dice Feyerabend- segue il proprio intuito, il proprio istinto di

ricercatore, la propria immaginazione; egli usa ipotesi audaci e non si preoccupa più di tanto né di provarle e dimostrarle né tantomeno di smentirle; anzi egli è a tal punto attaccato alle sue idee che spesso, ben lungi dal prendere onestamente atto delle smentite, difende le sue teorie anche contro ogni evidenza in contrario e spesso torce i dati in loro favore fino al limite della menzogna più o meno volontaria. Galileo in realtà -dice Feyerabend- non aveva nessuna "prova" della verità del copernicanesimo, eppure lo difese egualmente a spada tratta; e i suoi famosi esperimenti in fisica, per lo più puramente ideali e mentali, non sempre furono effettivamente attuati.

Ora, di tutto questo dibattito (ampiamente noto in ambito specifico e qui naturalmente riportato solo parzialmente e per sommi capi), poco o nulla è trapelato nella corrente manualistica scientifica contemporanea (soprattutto scolastica, financo di livello universitario). In essa, con indebita e grossolana semplificazione, si continua imperterriti a parlare di "metodo scientifico" e di "prove" certe e risolutive: il metodo che condurrebbe alla prova consisterebbe nel partire dai fatti, nel raccogliarli e quindi nel formulare un'ipotesi di cui si cerca la verifica.

Le "prove" del copernicanesimo e il caso Galileo

Ma che cos'è veramente una "prova" scientifica? Che cosa essa realmente dimostra?

Certo vi sono delle prove scientifiche sufficientemente fondate: ad esempio il rigonfiamento equatoriale e lo schiacciamento della Terra ai poli sono una prova sufficientemente certa della quotidiana rotazione assiale terrestre; ad esempio il principio di inerzia, per cui un

corpo in moto se non perturbato prosegue all'infinito nel suo moto, è nel caso specifico sufficientemente comprovato (sia pur non per verifica diretta) dal fatto che, togliendo mentalmente l'attrito e la resistenza dell'aria che lo frenano, il corpo in moto non dovrebbe fermarsi più. Tuttavia vogliamo qui cercare di mostrare come le "prove" pretese univoche, certe, sicure, siano spesso in realtà tutt'altro che tali, essendo invece troppo spesso quanto mai discutibili, opinabili, dubbie, incerte, nonché diversamente interpretabili.

Consideriamo la polemica secentesca fra copernicani e tolemaici. Quali prove o quali falsificazioni vi erano riguardo l'una o l'altra teoria? Se consideriamo questo punto vediamo che la teoria geocentrica era falsificata da alcuni elementi. Infatti, se la Terra è ferma al centro del mondo e tutti i corpi celesti compresi i pianeti e il Sole vi ruotano intorno a cerchio, allora ciascuno di essi dovrebbe sempre essere alla stessa distanza dalla Terra che è il centro del cerchio, poiché in una circonferenza tutti i punti sono alla stessa distanza dal centro e tutti i raggi sono equivalenti; invece i pianeti supposti rotanti circolarmente attorno alla Terra appaiono ora più ora meno luminosi e



ora più grandi ora più piccoli, segno indubbio del fatto che essi sono ora più ora meno distanti dalla Terra per cui non possono essere sempre in cerchio attorno ad essa alla stessa distanza come punti sulla circonferenza. Inoltre i pianeti in certi momenti dell'anno sembrano invertire il loro supposto moto di rivoluzione attorno alla Terra e sembrano tornare indietro per poi riprendere il cammino precedente (esistono parecchi arabeschi romani e islamici che sviluppano questo motivo): anche questo effetto costituiva un'anomalia ed una falsificazione della teoria geocentrica, perché incompatibile con il supposto ordinato moto circolare attorno alla Terra. Si fece strada così fin dall'antichità greca la teoria degli epicicli, accettata da Tolomeo, per la quale la teoria geocentrica veniva salvata spiegando questi effetti anomali supponendo che i pianeti ruotando circolarmente attorno alla Terra compissero sul cerchio maggiore altri cerchi retrogradi più piccoli, così appunto apparendo ora più ora meno luminosi, ora più ora meno grandi, ora più ora meno distanti, procedenti ora in avanti ora all'indietro.

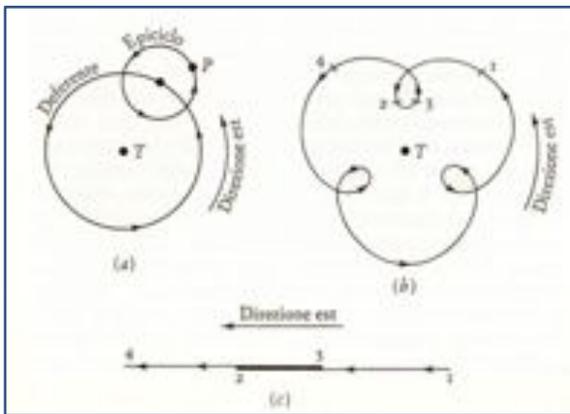
In tutta la storia del pensiero scientifico, e soprattutto ai nostri giorni, molte teorie



scientifiche deboli e traballanti, inficiate da anomalie e contraddizioni, sono state "salvate" proprio attraverso il continuo ricorso a questi *argumenta ad hoc*, cioè ad argomenti non frutto di un libero intendimento conoscitivo della natura bensì escogitati e predisposti proprio allo scopo di difendere una teoria in crisi. Non è che questo procedimento sia in tutto scorretto, perché in mancanza di serie alternative è naturale essere restii ad abbandonare una teoria scientifica sotto altri aspetti valida e in grado di spiegare almeno certi fenomeni seppur non tutti; però esso alla fine porta a una difesa pregiudiziale e dogmatica di una teoria debole che viene resa sempre più macchinosa, sempre più farraginosa e inutilmente complicata attraverso la proliferazione di *argumenta ad hoc* sempre più inverosimili. Nel caso specifico queste anomalie della teoria geocentrica potevano essere spiegate non tanto o non solo abbandonando il presupposto geocentrico e assumendo quello eliocentrico (passo indispensabile non per i calcoli ma per un avanzamento nella comprensione reale della *machina mundi*), ma soprattutto, anziché restare abbarbicati al perenne mito del perfetto e uniforme moto circolare attorno al centro del cerchio, riconoscendo che il centro fisico dell'orbita non coincide con il centro matematico (col che trattasi dunque, a rigore, di eliostaticismo e non di eliocentrismo) e assumendo orbite ellittiche a velocità variabile con il Sole ancor più spostato a *latere* in un fuoco. Con queste "piccole" varianti si poteva spiegare, senza ricorrere ad inverosimili artifici, perché i pianeti non sono sempre alla stessa distanza dalla Terra, perché appaiono ora più ora meno grandi e ora più ora meno luminosi, e anche si poteva spiegare perché essi sembrano tornare indietro: risulterebbe così

nel modo più chiaro che in realtà essi non tornano affatto indietro ma che invece al contrario in certi periodi dell'anno sono superati e lasciati indietro dalla Terra in moto.

Perché allora, *sic stantibus rebus*, la teoria geocentrica non venne subito abbandonata fin dai tempi della scienza greca, visto che in fin dei conti l'ipotesi del moto terrestre di rivoluzione (sia pur attorno al Fuoco centrale e non attorno al Sole) era già stata difesa da Filolao, l'ipotesi del moto terrestre di rotazione assiale era stata difesa da Iceta ed Ecfanto, l'ipotesi del moto di rivoluzione di Venere e Mercurio attorno al Sole (pur a sua volta supposto in moto con tutti gli altri pianeti attorno alla Terra) era stata difesa da Eraclide Pontico, e infine l'ipotesi eliocentrica era stata difesa da Aristarco da Samo e da Seleuco Caldeo? Perché occorre un processo millenario così lungo e difficile per giungere all'affermazione definitiva della teoria eliocentrica? Al riguardo una risposta ricorrente è: perché il naturale antropocentrismo (per non dire l'egocentrismo) dell'uomo, favorito dal senso comune a cui la Terra sembra immobile e il Sole in moto, teneva troppo a mantenere la sua privilegiata posizione centrale nel cosmo e questo atteggiamento, accentuato dalla visione biblica e in seguito imposto dalla Chiesa cattolica che a partire dal XIII secolo fece dell'aristotelismo geocentrico la propria dottrina ufficiale, mantenne l'uomo nell'illusione che tutto l'universo fosse fatto per lui e ruotasse attorno a lui quale creatura prediletta e "*imago et similitudo Dei*". Ma questa risposta non è del tutto soddisfacente: ad esempio non spiega perché nella scienza greca rimasero minoritarie le posizioni che difendevano il moto terrestre, visto che la cultura greca (a differenza di quella ebraica)



non ha mai pensato ad una posizione privilegiata e centrale dell'uomo nel cosmo.

No, il problema è un altro e riguarda appunto le "prove" scientifiche. Esse mancavano: si capiva che la teoria geocentrica aveva molte pecche, ma comunque essa ("aggiustata" con gli epicicli) continuava a consentire misurazioni delle posizioni celesti abbastanza precise. Invece la teoria rivale, la teoria eliocentrica, non appariva sufficientemente supportata ed anzi sembrava essa stessa falsificata. Sorgeva anzitutto il problema della parallasse: se io ho una casa di fronte a me e mi muovo in orizzontale di 100 metri la casa non mi apparirà più allo stesso posto ma più a destra o più a sinistra; similmente, se la Terra in un anno fa un giro attorno al Sole perché allora le stelle non appaiono spostate bensì sempre allo stesso posto? Naturalmente la risposta è: perché le stelle sono così lontane che il loro spostamento apparente è impercettibile; se io mi muovo di 100 metri la casa prima vicina apparirà lontana, ma se il punto di riferimento è una montagna lontanissima all'orizzonte il mio spostamento di 100 metri sarà praticamente ininfluenza e la montagna mi sembrerà sempre alla stessa distanza e allo stesso posto. A quell'epoca non si potevano

minimamente immaginare le immense distanze degli spazi cosmici, misurabili in milioni e miliardi di anni-luce: nemmeno Copernico e Keplero, che difendevano l'eliostaticismo e supponevano un universo decisamente più grande di quello tolemaico, potevano immaginare una cosa simile, e dunque l'obiezione anticopernicana sembrava valida. Inoltre, e come si è detto, non bastava mettere il Sole al posto della Terra per far tornare tutto a posto: questo fece Copernico, ma la sua teoria restava molto macchinosa, con ancora più epicicli di Tolomeo soprattutto stante l'attaccamento all'idea dei perfetti moti circolari. La vera rivoluzione eliostatica (ma diciamo pure eliocentrica se con questo termine intendiamo una centralità fisica e non matematica del Sole) iniziò in realtà con Keplero, che assunse orbite ellittiche con il Sole del tutto spostato *a latere* in un fuoco. Infine: se la Terra si muove così velocemente (su se stessa in un giorno e attorno al Sole in un anno) allora perché le torri non cadono come cade il bicchiere sul vassoio portato molto velocemente? Perché non sentiamo il vento controfaccia come quando corriamo velocemente a piedi o a cavallo? Queste obiezioni erano tutt'altro che stupide e nemmeno la risposta di Galileo (ma già di Copernico e Giordano Bruno), che in nome del "principio di relatività" disse che questi effetti non sussistevano stante che anche l'atmosfera ruotava con la Terra, appariva in tutto valida: occorrerà il più tardo principio di gravitazione newtoniano, che spiega come le torri e quant'altro rimangano gravitazionalmente legate alla Terra anche in presenza di forze contrarie, per rendere pienamente conto della cosa. In breve, la teoria copernicana era un'ipotesi alternativa che però mancava all'epoca di salde conferme: si capiva che la teoria tolemaica

aveva vari punti deboli, ma anche la teoria alternativa sembrava contraddetta e non appariva sufficientemente fondata.

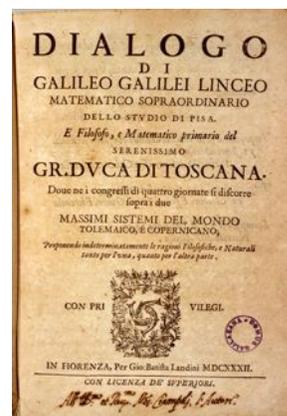
Non solo infatti la teoria eliocentrica appariva esposta a delle falsificazioni, ma nemmeno poteva contare su conferme salde e indubitabili. Galileo invero, dopo aver puntato «l'occhiale» verso il cielo, aveva ritenuto di fornire quelle prove e ne aveva dato notizia nel *Sidereus Nuncius* del 1610: ma le "macchie solari" e i crateri lunari da lui visti, se potevano dimostrare che il cielo non era affatto perfetto e incorruttibile come riteneva Aristotele, non dimostravano il moto terrestre; la scoperta dei quattro satelliti di Giove dimostrava certamente che non tutto nel mondo ruota attorno alla Terra ma non dimostrava che nel sistema solare tutto ruota attorno al Sole (gli stessi pianetini gioviani non ruotavano affatto attorno al Sole); le fasi di Venere, simili a quelle lunari, erano un argomento più forte ma le immagini al cannocchiale non risultavano



nitide e dunque solo a chi ne era già convinto dimostravano che Venere non ruota attorno alla Terra ma attorno al Sole. Soprattutto le pur importanti scoperte astronomiche di Galileo, anziché dimostrare inoppugnabilmente l'eliocentrismo, apparivano compatibili con il sistema di compromesso del grande astronomo danese Tycho Brahe (per il quale, generalizzando l'antico sistema di Eraclide Pontico, i pianeti tutti -non solo Mercurio e Venere come per Eraclide- ruotano attorno al Sole ma a loro volta essi tutti ruotano con il Sole attorno alla Terra). Galileo in seguito cercò prove *fisiche* (non astronomiche) dell'eliocentrismo e credette di trovarle nella teoria delle maree, che come altri autori a lui precedenti vedeva come un effetto del moto terrestre (le acque si abbassano e si alzano come l'acqua ai bordi di un catino che viene trasportato): ma questa teoria, per quanto molto interessante e certamente da rivalutarsi oggi in parte, non era completamente esatta perché non considerava l'effetto luni-solare sulle maree terrestri, che già conosceva Keplero e che fu poi noto come effetto gravitazionale. Cosicché, poiché su varie cose Galileo appariva nel torto, poiché si sbagliava almeno in parte sulle maree (ancor oggi la sua teoria mareale è a torto ritenuta in tutto errata) e su altri punti (ad esempio vedeva aristotelicamente le comete come esalazioni di vapori terrestri, e interpretò in modo simile le stelle *novae* di improvvisa apparizione), allora ci si domandava perché non avrebbe potuto sbagliarsi anche nella sua veemente difesa del copernicanesimo. L'argomento vincente di Galileo, la "prova" tanto desiderata, era piuttosto un'altra: era la deviazione del grave in caduta che, cadendo in una Terra in moto verso est, ne veniva ulteriormente spostato in avanti (complice il "trasporto" dell'atmosfera anch'essa in

moto), verso est nel nostro emisfero e verso ovest nell'emisfero opposto. Su questo Galileo aveva pienamente ragione (per altri invece il grave, in una Terra in moto, sarebbe rimasto indietro, verso ovest nel nostro emisfero): ma tale deviazione era impercettibile, non visibile ad occhio nudo, tale da poter provare tutt'al più solo il moto di rotazione diurna, e quindi assai contestata.

Da qui venne il ben noto seguito della storia. La Chiesa, che ormai da secoli aveva assunto come cardine la dottrina aristotelica col suo corollario geocentrico, preoccupata della diffusione del principio protestante del "libero esame" delle Scritture, proibì nel 1616 di difendere il copernicanesimo che pur non aveva condannato per oltre 70 anni (il *De revolutionibus orbium coelestium* di Copernico è del 1543): in effetti si era in tutt'altra temperie storica, e la Chiesa controriformistica era ben diversa da quella dell'età rinascimentale (che pur aveva condannato le tesi di Pico della Mirandola, di Pomponazzi, di Telesio). Ma Galileo non era come Kant che, quando il Re di Prussia gli ordinò di non scrivere più su cose religiose suscettibili di turbare l'ordine pubblico e l'assetto tradizionale, scrisse una lettera dignitosa dicendo in sostanza di non condividere le censure ma di attenersi agli ordini reali. Galileo, sentendosi forte della sua fama, della protezione dei Medici e delle sue stesse alte conoscenze vaticane che coltivava non senza cortigianeria, sottovalutando il pericolo si fece nuovamente avanti: così, quando il cardinal Barberini con cui era in ottimi rapporti divenne papa col nome di Urbano VIII, riuscì ad ottenere la licenza allora necessaria per la pubblicazione della sua grande opera (il *Dialogo sui massimi sistemi* del 1632) con la promessa di esporre la teoria copernicana



solo come ipotesi, confrontando le due opposte cosmologie -quella tolemaica e quella copernicana- senza parteggiare per alcuna. Egli però nel suo temperamento impetuoso non mantenne la promessa e di fatto prese decisa posizione per il copernicanesimo, difendendo un'ipotesi allora incerta come una certezza, dileggiando come un sempliciotto l'aristotelico Simplicio (*nomen omen*) che nella sua opera in forma di dialogo difendeva il geocentrismo e, nell'ultima pagina dell'opera, ironizzando nemmeno troppo velatamente sulla prudenza del pontefice in tema di scienza. Donde il drammatico processo, in cui la Chiesa condannò d'autorità un uomo che aveva disatteso gli accordi ma anche una teoria scientifica che, pur all'epoca non provata, doveva rivelarsi nella sostanza corretta. Va detto comunque che la disobbedienza di Galileo (per non dire il suo inganno) ha avuto il suo effetto: anziché darci un'opera in tutto ipocrita, velata e scritta in linguaggio cifrato, che nascondesse tra le righe il suo autentico pensiero lasciandolo solo trapelare, egli ci ha dato un capolavoro della letteratura scientifica.

Le "prove" nella scienza contemporanea:

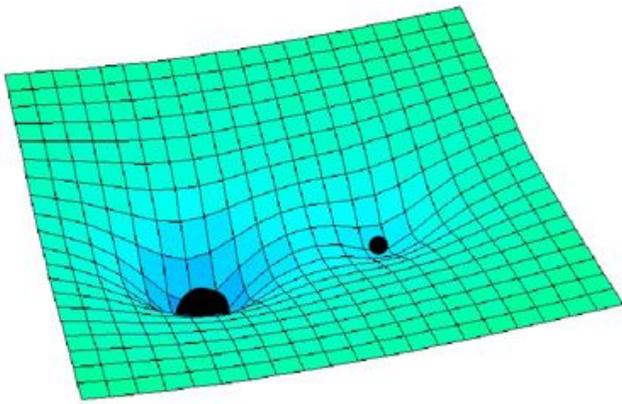
la relatività e il *Big Bang*

Con ciò appare chiara l'importanza della "prova" scientifica: se Galileo avesse avuto al suo tempo le prove inoppugnabili che cercava (e se fosse stato più accorto diplomatico), probabilmente l'accettazione del copernicanesimo sarebbe stata più semplice. Più in generale diremmo che una teoria scientifica, per essere pienamente accettata, richiede da un lato di non essere smentita nei suoi punti fondamentali (perché non tutto si aggiusta sempre con *argumenta ad hoc* via via moltiplicantisi) e dall'altro richiede di essere almeno in qualche misura confermata e verificata. In assenza di queste condizioni ogni teoria scientifica (seppur certo non ne sia auspicabile la soppressione d'autorità, come rilevò privatamente Pascal in riferimento alla condanna del 1633) è esposta al dubbio e alla legittima critica: e il fatto è che in molti casi queste condizioni ideali, che rendono inattaccabile una teoria, sono alquanto rare. Certo, per quanto riguarda la teoria del moto terrestre naturalmente ormai da tempo (dopo la rilevazione della morfologia terrestre schiacciata ai poli e rigonfia all'equatore, le misurazioni della deviazione del grave in caduta di Guglielmini nel 1791, gli esperimenti del pendolo di Foucault nel 1851, la misurazione della parallasse fatta da Bessel nel 1838) nessuno più dubita della sua validità. Ma per quanto riguarda altre teorie, anche moderne e contemporanee, le certezze non sono affatto acquisite come si suol credere.

Consideriamo al riguardo le cosiddette "prove" o verifiche della teoria della relatività generale. Esse sono principalmente: la misurazione del grado di deflessione della luce in presenza di una massa gravitazionale come quella di una stella; la misurazione del perielio di

Mercurio (ovvero del rovesciamento in tempi lunghissimi dell'orbita di Mercurio nei pressi del Sole); il cosiddetto "rallentamento del tempo" in presenza di una massa gravitazionale. Ebbene, se noi esaminiamo con attenzione queste pretese "prove" vediamo che esse si prestano anche ad altre interpretazioni e non dimostrano con la certezza desiderata la teoria in questione.

Consideriamo la misurazione einsteiniana della deflessione della luce proveniente da una stella lontana, deviata secondo la teoria relativistica dallo spazio "curvato" nei pressi della massa gravitazionale solare: essa in realtà è ritenuta precisa e soddisfacente solo perché Arthur Stanley Eddington (che volle verificarla nel 1919 in occasione di una eclisse solare), tutt'altro che neutrale bensì convinto in partenza della giustezza della teoria di Einstein, eliminò le lastre fotografiche con i dati non rispondenti adducendo la loro scarsa leggibilità, completò d'ufficio i dati insufficienti di altre lastre attraverso tortuosi calcoli matematici volti ad ottenere risultanze il più possibile vicine a quelle preventivate, e infine fece una media matematica fra risultanze troppo alte ed altre troppo basse così da ottenere un dato di misurazione vicino a quello einsteiniano. Esistono precise indagini di storici della scienza che dimostrano ciò. Cosicché ci si può chiedere: fino a che punto questa è realmente una prova o non piuttosto un tentativo di confermare a tutti i costi attraverso la torsione dei dati una teoria? Appare così che il grado di deflessione della luce solare, essendo già stato previsto e misurato da Newton (seppur in modo impreciso per via delle ridotte conoscenze dell'epoca), anziché essere visto univocamente quale conferma della teoria della relatività generale potrebbe essere letto nei termini dell'ottica della fisica classica



come rifrazione del raggio di luce dovuta non a un misterioso “spazio curvo” bensì alla curvatura della materia extrasolare rotante con il Sole (se non all’azione di un diretto influsso gravitazionale), poiché ciò che in realtà risulta curvato è il raggio di luce e non lo spazio.

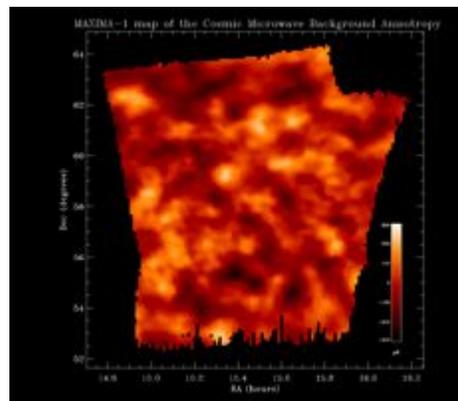
Passando ora al secondo punto: la secolare rotazione dell’orbita di Mercurio in perielio fino al capovolgimento, assai accentuata rispetto agli altri pianeti e eccedente di 42 secondi per secolo rispetto le previsioni, e per questo anch’essa attribuita ad una poco chiara “curvatura dello spazio” nei pressi della massa solare, può invece essere meglio definita come un “effetto di trascinamento” (*frame-dragging*) indotto dalla rotazione assiale solare su tutta la materia circostante nel cerchio dei campi magnetici e gravitazionali. La rotazione assiale del Sole, con il suo periodico capovolgimento pressoché mensile, determina anche la rotazione di tutto il suo campo gravitazionale e infine sui tempi lunghi determina anche la rotazione dell’orbita di Mercurio, satellite inserito nel campo gravitazionale solare, fino al completo capovolgimento in tre milioni di anni dell’orbita su se stessa. Anche in questo

caso, come già nel caso della deflessione della luce, l’aver ricavato con buona approssimazione lo scarto di 42 secondi dimostra non tanto l’assoluta verità della teoria della relatività, e la reale esistenza di uno “spazio curvo”, quanto piuttosto il valore di un buon apparato matematico che può valersi di dati inerenti la morfologia solare ben più precisi di quelli possibili all’epoca di Newton.

Per quanto riguarda invece il terzo punto, ovvero il “rallentamento del tempo” in presenza di masse gravitazionali: certamente è stato misurato con grande precisione il rallentamento in nanosecondi di un orologio atomico posto ai piedi di un monte al livello del mare, dove la forza di gravità è maggiore, rispetto ad un orologio posto sulla sommità dello stesso monte ove la gravità decresce o addirittura posto sulla Luna (l’esperimento è stato fatto dagli astronauti) ove la gravità è un sesto di quella terrestre. Ma il problema non è tanto l’esatta misurazione del fenomeno quanto piuttosto la sua interpretazione, e una più plausibile lettura porta a concludere che un più intenso campo gravitazionale può modificare non il tempo bensì le frequenze ritmiche e periodiche: questo avviene sia rallentando le frequenze (ovvero rallentando il battito degli orologi, il ritmo cardiaco, le emissioni di fotoni da una particella, rallentando la luce in caso di rifrazione) sia in certi casi al contrario accelerandole (come nel caso, verificato in Lapponia e all’equatore nel XVIII secolo, di un orologio a pendolo che scorre non più lentamente bensì più rapidamente in un intenso campo gravitazionale, stante che il campo gravitazionale accelera la velocità del grave in caduta e la velocità del pianeta in perielio). In tutto ciò non si riscontra un reale “rallentamento” del tempo (e nemmeno

un'accelerazione), trattandosi piuttosto di diverse scansioni come quando lo stesso tempo musicale è scandito in tre battute o in sette.

Consideriamo ora un altro caso emblematico costituito dalla teoria del *Big Bang*, da decenni dominante in cosmologia come *standard view*, per la quale l'universo sarebbe nato circa 15 miliardi di anni fa dall'esplosione di un misterioso punto infinitesimale di materia contratta o di un punto di pura virtualità denominato "singolarità iniziale". Ebbene, due sono le principali "prove" portate a sostegno di questa teoria: lo spostamento verso il lato rosso (*red shift*) dello spettrometro di laboratorio captante la luce proveniente dalle lontane galassie (1929) e la radiazione di fondo (*cosmic microwave back-ground*) diffusa nell'universo a quasi 3 gradi Kelvin (1965). Interpretando lo spostamento verso il rosso come un effetto di allontanamento Doppler, che dimostrerebbe l'allontanamento delle galassie come il suono dell'ambulanza facendosi grave ne dimostra l'allontanamento, si è estrapolato che queste galassie dovessero un tempo lontano (appunto circa 15 miliardi di anni fa) essere tutte riunite compresse nella singolarità iniziale la cui esplosione (non si vuole chiamarla così, ma come altrimenti definirla?) avrebbe scagliato e allontanato nello spazio la materia poi compattata nelle galassie. Ma questa è solo una delle spiegazioni possibili, e la meno convincente se si pensa ai fenomeni contraddittori emersi: basti pensare alle altissime e inverosimili velocità galattiche (o del *substratum* in espansione) risultanti alla lettura tradizionale; alla scoperta dei *quasar* che, pur con grande spostamento verso il rosso che ne indicherebbe una enorme distanza e velocità financo superluminali,



appaiono invece per lo più legati a galassie vicine e non a tal punto lontane da noi osservatori; alla difficoltà, in un universo in cui tutto si allontana da tutto, di spiegare il processo contrario di condensazione e raggruppamento di particelle, atomi, stelle, nonché di galassie e ammassi di galassie a enormi reciproche distanze che non di rado anziché allontanarsi si avvicinano fino a scontrarsi. Di conseguenza si fanno strada altre ipotesi interpretative (finora sottovalutate) del rallentamento delle frequenze luminose indicato dallo spostamento verso il rosso, riguardanti ad esempio una perdita di frequenza della luce nel tragitto interstellare, effetti gravitazionali o magnetici finora sottostimati, diverse possibili letture dell'effetto Doppler e altre ipotesi ancora, tutte peraltro essendo più complementari che non mutuamente escludentisi. Parimenti per quanto riguarda la radiazione di fondo: intesa quale l'eco radioattiva via via decrescente da 15 miliardi di anni dell'esplosione inaugurale (in qualche modo simile al contagio radioattivo di Hiroshima), e quindi quale "prova" indubitabile della teoria cosmologica attualmente dominante, la radiazione di fondo per la sua grande uniformità ed omogeneità appare invece più probabilmente, e come tale appariva a molti

ricercatori prima che si imponesse la teoria dominante, non l'eco di un'esplosione lontana nel tempo bensì la normale temperatura (passata, presente, futura) sussistente nell'universo in quanto rilasciata dal calore disperso dalle stelle e dalle galassie tutte.

In conclusione si vuole sostenere che spesso nella teoria scientifica i "fatti" non sono sempre così certi come si vorrebbe. Essi in realtà sono quasi sempre polisemici, dunque per lo più portatori di più significati possibili ed aperti quindi a molteplici letture interpretative e non ad una sola: così le "prove" portate a favore della teoria della relatività e quelle portate a favore della teoria del *Big Bang* non appaiono sostegni univoci e indubitabili a quelle teorie, in quanto compatibili con altre interpretazioni anche più plausibili. Certo si potrebbe ribattere che se le "prove" portate a sostegno di una teoria possono essere plausibili non si vede perché rifiutarle a favore di altre interpretazioni: ora questo potrebbe essere lecito se la teoria che si vorrebbe così comprovata fosse sotto tutti gli aspetti salda e da nulla inficiata, ma così per lo più non è perché in realtà troppo spesso esistono nelle teorie scientifiche vari punti deboli e contraddittori che rendono pienamente legittima la ricerca di alternative. Inoltre la misurazione più o meno esatta di un fenomeno (come la deflessione della luce, il perielio di Mercurio, il rallentamento dell'orologio) può essere semplicemente un effetto del generale progresso delle conoscenze e delle tecniche matematiche e sperimentali, che ancora non comprova in tutto e per tutto nella sua globalità la teoria volta a spiegare tale fenomeno. È naturale ad esempio che Einstein abbia misurato la deflessione della luce in presenza del Sole e

il perielio di Mercurio in modo più preciso di Newton, poiché egli veniva oltre due secoli dopo e disponeva di una serie di dati e conoscenze (segnatamente sulla massa e la morfologia solare) che mancavano all'epoca di Newton, ma questo non significa che una più esatta misurazione comproui in tutto e in tutti i suoi addentellati e corollari ("spazio curvo", "rallentamento del tempo" etc.) la teoria scientifica al cui interno tale misurazione è stata fatta a fini di comprova. Tolomeo ha fatto numerose misurazioni alquanto precise di varie posizioni di corpi celesti (stelle e pianeti) ed ha rilevato e previsto con buona approssimazione, e talora quasi con esattezza, il periodico ritorno in cielo dei pianeti, ma questo ha fatto attraverso una serie di complicate ipotesi supplementari (ad esempio la teoria degli epicicli) per cui infine apparve sempre più chiaro che le sue misurazioni, pur spesso (anche se non sempre) rivelatesi precise, in realtà non indicavano la reale natura delle orbite e delle traiettorie né dimostravano la verità del geocentrismo che era il cuore della sua astronomia. E come una teoria quale il geocentrismo, rivelatasi errata nel suo presupposto fondamentale, è stata però ritenuta valida dalle maggiori intelligenze per oltre due millenni nella scienza occidentale, così nulla ci garantisce che teorie oggi date per certe, ma in realtà alquanto deboli sotto vari aspetti, non facciano in futuro la stessa fine. Per questo - anche se spesso manuali e libri di testo ci presentano in modo dogmatico ipotesi incerte come verità definitivamente acquisite- occorre mantenere la mente il più possibile libera e non accettare pregiudizialmente la verità di una teoria scientifica. Peraltro occorre sempre cercare di mantenere la mente il più possibile libera, per quanto non sia facile.

Le metamoforsi del vampiro

di Mario Gazzola e Marco Marchetti

La creatura più duttile dell'immaginario fantastico di tutti i tempi ha radici antichissime (e in quasi tutte le culture del globo), in cui si saldano le più diffuse mitologie sul confine fra regno dei morti e dei vivi.

I vampiri hanno sempre popolato l'immaginario collettivo. Nella prima parte di questo articolo, che trovate sul sito di **Nocturno Cinema** (www.nocturno.it/), siamo partiti dall'attualità (mostre, opere teatrali, film recenti) per mostrare come la creatura più duttile e "culturalmente mutante" dell'immaginario fantastico di tutti i tempi si adatti alle evoluzioni della società e dei suoi linguaggi, offrendosi a sempre nuove declinazioni, fra le quali ci siamo focalizzati ad analizzare quelle politico sociali. Obiettivo di questa seconda parte dell'analisi è sviscerare le origini della creatura che si nutre di sangue dei propri simili: scopriremo trattarsi praticamente di un *universale culturale*, presente (in varie forme, leggende e credenze) in quasi tutte le culture (e le epoche) della storia umana. Che sia proprio questa la ragione della sua versatilità e flessibilità a tutte le declinazioni narrative?

Quale che sia l'origine dei conturbanti e perturbanti messaggeri della notte, nerovestiti e subdolamente seduttori, è cosa poco nota tanto tra gli accademici quanto fra i semplici *aficionado*. Lumi (vaghi) ci vengono da Cerisy-la-Salle, cittadella francese ove, nel lontano agosto 1992, studiosi e dottori confabularono a lungo sull'origine antropologica dello svolazzante figura. Ebbene, due furono le strade maestre, battute, esplorate e analizzate col piglio

dell'erudito, con l'unico risultato di complicare ancor più le cose e di rendere particolarmente stimolante per noi profani il versante d'analisi. Se da una parte il francofono Jean-Claude Aguerre individuava nel Settecento una data spartiacque tra il vampiro propriamente detto e il fertile humus folcloristico che ne stava alla base, con tutti gli ammenicoli annessi e connessi, dall'altra le vie degli antropologi scombiccherarono le carte in tavola e ampliarono il terreno con cinque complesse teorie.

Andiamo con ordine. Secondo la prima di queste ricostruzioni etimologiche e tradizionali, Dracula e i suoi epigoni affonderebbero le radici in un mondo preistorico antichissimo e oscuro, essendo essi la rappresentazione, la sintesi, per così dire, di creature fantastiche universalmente diffuse. Dalle tribù africane come i bantù e i buganda, fino a resoconti di arabi, assiri, cinesi, mongoli, scandinavi, romani e via delirando, il vampiro pare aver infettato le menti di ogni popolo comparso sulla Terra.

Qualcun altro però ha invece spostato il campo d'analisi, tirando addirittura in ballo l'aspetto sciamanico della situazione, ovvero



Foto di Mario Micciancio

quel limbo misterioso e incerto che sancisce l'apparente separazione tra le terre dei vivi e quelle dei defunti. Non sempre ciò che è morto resta tale e, stando alle più variegata tradizioni antropologiche, alle volte i due universi si confondono e si mescolano, di modo che gli spiriti disincarnati possano possedere i corpi e insufflar loro nuova vita. Bisogna ricordare infatti che alcuni gruppi tribali come gli Ugri dell'Ob seppellivano i morti lontano dai villaggi e bruciavano addirittura le salme qualora esse, riesumate dopo un certo numero di anni, si mostrassero ancora in perfette condizioni.

Secondo il terzo filone, tuttavia, anche l'Oriente avrebbe dato il suo contributo, dai misteriosi personaggi, vagamente simili al vampiro, che furono avvistati già da Marco Polo, fino ad arrivare alle più proteiformi mostruosità necrofaghe. Vale la pena di spendere allora due parole su alcune strane creature polinesiane, i pelesit e i polong, che si narra succhino il sangue, e i perfidi, diabolici langsuvar e pontianak, che attaccherebbero le donne incinte per nutrirsi delle loro viscere. Spostandosi nella vicina India, si trovano i bhutas e i brahmaparusha che, al di là del nome impronunciabile, sono degli spiritelli errabondi capaci di trasformarsi in pipistrelli e che si aggirano, guarda caso, appunto per i cimiteri. Questi fantasmi appartengono a dei morti "particolari", cioè a chi in vita è stato demente o deforme, o è comunque morto di morte violenta. Ma l'aspetto veramente agghiacciante è che pare possano invadere i viventi, trasformandoli in pericolose entità antropofaghe.

Gira e rigira, sempre all'est si torna. Si vocifera infatti che l'epidemia vampiresca sia giunta in Europa con gli zingari. La tradizione ziganica si avvale di così tante e agghiaccianti similitudini col vampiro

classico da far supporre che tale teoria, pur con tutte le voragini, le limitazioni e le difficoltà nella valutazione dei dati, rientri a pieno titolo tra le ipotesi più accreditate in materia. Tanto per dirne una, gli zingari sogliono avvicinarsi alle tombe dei morti per scambiarsi quattro chiacchiere e portar loro cibi e bevande. Certo, questa forma di antropomorfizzazione non è appannaggio delle tribù rom, dal momento che si tratterebbe di un'usanza piuttosto diffusa anche in Occidente, ma scandagliando l'interessante bagaglio culturale del folclore gitano si individuano altri appetibili elementi. Il popolo apolide per eccellenza crede infatti nel mullo, una persona che, suicidatasi o scomparsa in un incidente, possa ritornare nell'aldilà. Può anche essere un bambino che, defunto e sepolto, continui e crescere nella tomba per qualche anno. A seconda delle credenze, il mullo esce dalla bara a mezzanotte, strangola i vivi e ne beve il sangue, in altri casi si trasforma in un animale come un cane o un lupo (da qui forse il mito del licantropo). Ma udite udite, ora viene il bello: sì, perché questo essere immondo, pur avendo abbandonato l'umano sembiante, ha ereditato e mantenuto dal mondo della carne l'impulso inverecondo per eccellenza, ovvero la smisurata lussuria che nessun processo putrefattivo pare arginare. E allora esso ha rapporti con una qualche amante, rapporti così intensi che la donna ne è spesso esaurita o addirittura uccisa. E qualora se la cavi, ne resta sovente ingravidata. Il figlio, metà umano metà creatura degli inferi, vivrà per pochi anni ma sarà dotato di speciali poteri che gli permetteranno di individuare e distruggere un altro mullo. I rimedi sono presto detti: un ago d'acciaio che perfori il petto del cadavere, un più semplice paletto, corazzare la tomba o addirittura avvolgere le

abitazioni con rete da pesca di modo che il demone, che si ritiene essere un ossessivo-compulsivo, si fermi a contare tutti i nodi. Tipo il Conte di *Sesame Street*.

Un'altra concezione sostiene un'origine antica o medievale del vampiro, che a sua volta si suddivide in due sotto-tipologie. Innanzitutto, allora, bisognerebbe prendere in considerazione la credenza greco-romana delle lamie e delle empuse, creature demoniache e succhiasangue ma soltanto lontanamente imparentate col vampiro moderno (ne riprende però la figura più stregonesca Sam Raimi nel suo ultimo film *Drag Me to Hell*).

Secondo gli accademici, il vampiro, prendendo appunto spunto da queste due figure, si sarebbe sviluppato nell'ambito della discussione sui rapporti tra anima e corpo del tardo ellenismo, influenzato poi dai primi contatti con il cristianesimo. Oltre a ciò, le testimonianze scandinave presentano innegabili analogie con la figura di cui si sta dissertando: in alcune cronache vi sono chiari riferimenti a defunti che s'aggirano finché non sono sepolti una seconda volta, e in alcuni casi questo è possibile soltanto dopo aver strappato loro la testa e il cuore.

Il vampiro così come lo conosciamo appare per la prima volta in area orientale, dalla Polonia alla Romania, passando per Prussia, la Slesia, la Slovenia, Istria, Croazia, Serbia, Albania, Bulgaria. Secondo l'americano Jan Perkowski le radici del vampiro affondano in area slava e, anche in questo caso, sarebbero il frutto di un'ulteriore crisi religiosa, ovvero la repressione prima del paganesimo, e poi dell'eresia dualista dei bogomili, da parte ovviamente del cristianesimo maggioritario. I rapporti tra corpo e anima si incrinano, si fanno ambigui, labili, in questo calderone di magmatiche

incertezze, confusioni ed enigmi spirituali, nasce allora il termine *obyrbi*. Siamo attorno al decimo secolo: da qui il bulgaro vampir, creatura etimologicamente già ben definita, ma confusa ancora nella sua valenza identificativa, tanto che tale vampir è spesso combinato con altre entità demoniache.

Il cerchio si chiude, il mistero è in parte svelato, i dati si affastellano in un'indicibile confusione che mai metterà d'accordo studiosi e antropologi. Se il summenzionato Aguerre fissa la nascita del vampiro al Settecento, Secolo dei Lumi, un periodo blasfemo in cui qualcuno dubitava della realtà dell'anima, sono innegabili i prodromi medievali raccontati con dovizia nelle cronache dei dotti. Ebbene, tanto per citare a braccio alcuni dei numerosissimi esempi che si potrebbero addurre, Guglielmo da Newburgh (1136-1208), canonico di un monastero agostiniano, scrive nel 1196 la sua *Historia rerum anglicarum*, riferendo due episodi di cui è protagonista una "sanguisuga." Il primo, accaduto nel Buckinghamshire, viene attribuito a Guglielmo da Stefano, arcidiacono della cittadina. Un uomo è seppellito alla vigilia dell'Ascensione, ma torna per spaventare i parenti. Viene allora aperta la tomba e, come da copione, la salma è perfettamente conservata. Il prete dà l'assoluzione e gli incidenti cessano. Nello stesso anno a Berwick, ai confini fra l'Inghilterra e la Scozia, si assiste ad un caso analogo, solo che il corpo, questa volta decomposto, viene bruciato e dai miasmi si determina un'epidemia di peste (ricorda qualcosa?).

Se dalle brumose terre di Inghilterra ci spostiamo nell'altrettanto spiritica Polonia, ecco che il Male assume forme ancor più nefaste e deplorable, rendendo satanica manifestazione quanto di norma s'ascrive al ciclo naturale. Sì, perché da quelle parti,

almeno a partire dal Seicento, i fenomeni sono talmente strani e si avvalgono di così numerose testimonianze che le leggende e le tradizioni lasciano il posto alla dissertazione accademica. Stiamo parlando del nachzehrer, ovvero un morto che morto non è. E fin qui niente di strano, tranne il fatto che questo individuo si risveglia nella tomba in preda all'irresistibile impulso di masticare tutto quanto trova sul suo cammino. Comincia dal sudario, passa ai vestiti e, se proprio la fame è così forte, si morsica pure le mani. Spesso la masticazione ossessiva si trasfonde sul piano mentale, perché il nachzehrer divora letteralmente l'energia vitale delle persone, facendole morire. Ci sono solo due modi per scoprirlo: aggirarsi per i cimiteri auscultando con attenzione le tombe (tale demonio parrebbe grufolare come un maiale), oppure sospettare delle improvvisate morie di persone. Va da sé che l'autorità deve intervenire il più presto possibile, perché questo essere aberrante, così rifocillato di forza altrui, uscirà dalla tomba per masticare pure i vivi. Ben pochi mettevano in dubbio la realtà delle tragiche abitudini del nachzehrer, tanto che l'oggetto di discussione era spesso al centro di importanti dibattiti. Tanto per dire quanto fosse seria la cosa, il teologo Philip Rohr ci scrisse un trattato accademico, presentato all'università di Lipsia e stampato poi nel 1679, dal curioso titolo *Dissertatio historico-philosophica de masticatione mortuorum*. In altre parole, gli esperti dell'epoca educavano gli studenti sulla masticazione dei cadaveri e sui problemi morali che ad essa erano sottesi, con la stessa serietà con cui oggi si potrebbe discutere di fisica quantistica o universi paralleli.

In Grecia abbiamo una tradizione un po' diversa: qui si parla del vrykolakas, cioè un morto che non si decompone perché non ha



le carte in regola con la Chiesa Ortodossa. Come al solito, rientrano nella categoria i suicidi, i nati morti, i bambini concepiti o nati in un giorno di grande festa religiosa (ma che vorrà mai dire?), i non battezzati, gli stregoni, gli apostati e soprattutto quei pericolosi sovversivi degli scomunicati. Una delle prime esposizioni sull'argomento è di Leone Allazio o Allacci (1586-1669) nel suo *De quorundam Graecorum opinionibus* pubblicato a Colonia nel 1645. Quali sono i nefasti segni del vrykolakas? I corpi non si decompongono ma si gonfiano. Il cadavere può essere invasato dal diavolo e allora, qualora questo avvenga, se ne va in giro a bussare alle porte e a chiamare per nome alcune persone. Se queste rispondono, moriranno di certo il giorno seguente. (Per dovere di cronaca, si deve segnalare che Belzebù non chiama mai due volte e così gli abitanti dell'isola di Chio, per esempio, attendono sempre un'eventuale seconda chiamata prima di domandare il fatidico "chi va là.") Contrariamente al vampiro tradizionale, il greco brucolaco non teme la luce del sole.

Ma veniamo al vampiro classico. Se si dovesse fissare una data convenzionale per commemorarne la nascita, si potrebbe citare il caso di Giure Grando, contadino istriano. L'uomo muore nel 1656 e, riesumato nel 1672, è subito decapitato come vampiro. A questo seguono altri casi in Moravia. Alcuni nomi presi dal mucchio: Catharina Richter,

morta nel 1662, Balthasar Seidler, deceduto nel 1666, Barbara Wagner nel 1667, tutti nella cittadina di Baern. Anche qui, vero e proprio leitmotiv, i corpi sono gonfi, flessibili, non corrotti. Ma è solo con i fatti di Medwegya, cittadina serba, che tra il 1727 e il 1732 il vampirismo salta agli onori della cronaca. Tutto comincia con la morte accidentale di un soldato, Arnold Paole. Venti o trenta giorni dopo, l'uomo ritorna dal regno dei morti e uccide altre venti persone. A quel punto l'autorità locale lo fa riesumare e lo scopre non solo in perfetto stato di conservazione, ma addirittura satollo di sangue. Il liquido ematico è presente in siffatta quantità che il corpo lo espelle da ogni poro, dalle orecchie, dal naso e persino dagli occhi. Appena gli addetti ai lavori gli ficcano un paletto nel cuore, il soldato si mette ad urlare. La storia però non finisce qui. Nel 1731 una nuova epidemia sconvolge la cittadina e dalle indagini risulterebbero essere attivi almeno tredici vampiri. Non si parla più di esumazioni di cadaveri, nel rapporto è infatti usato il termine vampyr. L'inchiesta, condotta in pochi giorni, solleverà uno tsunami mediatico, tanto che se ne parlerà praticamente ovunque, in Olanda, in Germania, in Inghilterra e così via. Anche qui, sempre secondo il medesimo schema, i corpi dissotterrati non presentano tracce di putrefazione.

A questo punto, il vampiro era un essere sdoganato e perfettamente definito nell'immaginario collettivo. Appelliamoci allora ad Antoine Faivre per capirci qualcosa di più. Sì, perché se i fatti di Medwegya et similia ebbero il merito di diffondere il mito vampiresco in lungo e in largo, va da sé che anche la fantasia corrosiva di poeti e scrittori ne fu contaminata. Come non approfittare del lesto bevitore di sangue per decorare pagine, libri e romanzi di oscure

maledizioni, storie d'amore funeste, criptiche poesie e conturbanti carmi? Secondo il summenzionato Faivre, appunto, la tradizione letteraria risalirebbe al 1748, cioè sedici anni dopo il fatidico 1732. La macabra sanguisuga appare, con un certo gusto del paradossale, sulla rivista scientifica *Der Naturforscher* di Lipsia, il cui direttore non disdegnava di quando in quando la pubblicazione di poesie. Nel caso specifico, parliamo di *Der Vampir*, di Heinrich August Ossenfelder. Ricordiamo anche, pescando dal mazzo, Gottfried August Buerger che, con *Lenora*, per quanto non tratti specificamente di un vampiro, narra la storia d'un giovane deceduto che torna dall'aldilà per trovare la sua sposa (uno *sposo cadavere?!).* A Robert Southley si deve l'onore di introdurre il vampiro nel senso più stretto, più intrinsecamente moderno del termine: la poesia è del 1801 e conserva delle più raffinate odi il titolo un po' esotico, un po' onirico, un po' fantasy, se si consente la blasfemia, ovvero *Thalaba the Destroyer*. Il 1810 partorisce un *The Vampyre* di un certo John Stagg, e da quel momento in poi il bieco figura mantellato diverrà una costante obbligata nella letteratura romantica inglese, a partire da Lord Byron. Costui, parrebbe, non aveva grande simpatia per Nosferatu e discendenti, però il suo contributo l'ha dato lo stesso in *The Giaour* (1813) dove un musulmano maledice l'infedele giaour, appunto, annunciandogli una vita errabonda e vampiresca dopo la morte. Eccone un tenebroso estratto:

“But first, on earth as a Vampire sent,
Thy corpse shall from its tomb be rent:
Then ghastly haunt thy native place,
And suck the blood of all thy race;
There from the daughter, sister, wife,
At midnight drain the stream of life;

Yet loathe the banquet, witch perforce
 Must feed the livid living corpse:
 Thy victims, ere they yet expire
 Shall know the demon for their sire;
 As cursing thee, thou cursing them,
 Thy flowers are whitered on the stem."

Ricordiamo allora John Keats con la sua *Lamia* del 1819 e *La belle Dame sans Merci*. Come non citare però Charles Baudelaire e le sue *Il vampiro* e *Le metamorfosi del vampiro*, liriche contenute ne *I fiori del male*? Anche Isidore-Lucien Ducasse, conte di Lautréamont (quello de *I canti di Maldoror*), ha trasformato il vampiro in un tema ossessivo.

Per quanto riguarda il versante narrativo, anche qui i dubbi aumentano e si fanno impenetrabili. Si presume che il primo racconto a tema sia stato *Non svegliare i morti* di Johann Ludwig Tieck. Egli, però, un po' come i fratelli Grimm, era un compilatore e rielaboratore di testi popolari. Ad ogni modo, il suo racconto viene tradotto in inglese in un'antologia del 1823. E tornando a Lord Byron, non dimentichiamoci di citare il suo medico personale, John Polidori, che nel 1819 dette invece alle stampe il primo romanzo sui vampiri, intitolato, con gran fantasia, *Il vampiro*. In realtà la leggenda vuole che il plot sia stato elaborato, almeno nelle sue linee principali, già a partire dal 1816, durante la notte buia e tempestosa trascorsa a villa Diodati, sul Lago di Ginevra, insieme a quella combriccola di allegri viziosi di Byron e i (non ancora coniugati) Percy Bysshe e Mary Shelley. Difficile dire se Polidori fosse davvero quel perverso sudicione che Ken Russell ci ha tramandato nel suo film *Gothic* (1987), fatto sta che il visionario dottore si suicidò un paio d'anni dopo la pubblicazione del romanzo. Ora, parlare di romanzi sui

vampiri significa è atto kamikaze in partenza. Chi ha il gusto del catalogo, può consultare questo link:

<http://immortals.forumfree.it/?t=19599651>.
 Ma, per citare qualche titolo imprescindibile, ricordiamo *Varney the Vampyre* di Thomas Prest o James Rymer (1845). Non si sa esattamente chi sia stato l'autore, nel senso che l'opera fu pubblicata con il nome del primo scrittore, e solo in un momento successivo alcuni studiosi attribuirono il tutto al secondo. Nessuno potrà dissipare il dubbio, ma certo è che Thomas Prest aveva all'epoca un richiamo più commerciale in quanto inventore del barbiere cannibale Sweeney Todd (da cui l'omonimo gothic musical di Tim Burton): ma anche qui la certezza è solo apparente perché pure il famelico Sweeney è stato a sua volta attribuito a un numero cospicuo di altri narratori, in primis ancora James Rymer. Insomma, un serpente che si morde la coda e la cui fine coincide con l'inizio della disputa.

Qualche anno più tardi fa invece la sua comparsa la celeberrima *Carmilla* di Joseph Sheridan Le Fanu (1872), contenuta nella raccolta *In a Glass, Darkly* (1872) e, successivamente, sempre del medesimo autore, *The Purcell Papers* (1880). Abbiamo allora un *The Soul of Lilith* (1892) di una tale Marie Corelli (nome d'arte di Mary Mackay) e, infine, nell'anno del Signore 1897, il *Dracula* di Bram Stoker. Il resto è storia.

Potete leggere la terza parte di questo articolo, dedicata a un resoconto delle svariate declinazioni in cui il cinema recente, il fumetto e la cultura pop in senso ampio ci hanno cucinato il tema del vampiro, sul sito **Posthuman** (www.posthuman.it).

Le donne atenesi

di Giusy Randazzo

Tucidide nelle sue *Storie* riferisce il discorso che Pericle rivolse agli ateniesi nel 461, un anno dopo l'inizio della guerra con Sparta, per commemorare i caduti in guerra. La polis viene presentata come il paradigma della democrazia.

Noi abbiamo una forma di governo che non guarda con invidia le costituzioni dei vicini, e non solo non imitiamo altri, ma anzi siamo noi stessi di esempio a qualcuno. Quanto al nome, essa è chiamata democrazia, poiché è amministrata non già per il bene di poche persone, bensì di una cerchia più vasta¹.

La democrazia, dunque, è amministrata per il "bene" di una "cerchia più vasta". Chi, però, amministra questa democrazia e dunque sceglie il "bene" per i molti? Risposta: i cittadini maschi. Atene come ebbe a scrivere Claude Mossé è infatti un "club d'hommes" diremo un club per soli uomini.

Avec la cité grecque, qui place l'homme grec, le citoyen, au coeur de l'humain, et qu'on a pu qualifier de "club d'hommes", se fixe le statut de la femme, intégrée et marginale à la fois².

Dunque, una élite minima rispetto ai molti che abitano Atene. E il popolo di Atene ha una compagine davvero articolata. Sono presenti anche schiavi e meteci. Gli schiavi sono considerati "cose" e trattati alla stregua di cose. Gli stranieri possono divenire influenti ma, anche se benestanti, come nel caso di Aristotele, non sono iscritti alle liste civili e non possono possedere neanche dei beni.

Prima di terminare il suo discorso, Pericle fa "un accenno" alle virtù delle donne.

Per quante ora si troveranno in vedovanza, comprenderò tutto in questa breve esortazione. Gran vanto per voi dimostrarvi all'altezza della vostra femminile natura; grande è la reputazione di quella donna di cui, per lode o biasimo, si parli il meno possibile fra gli uomini³.

La donna ateniese, cittadina -dunque figlia di un cittadino ateniese- garantisce la legittimità della discendenza, secondo un decreto dello stesso Pericle che risale al 451. Non per merito suo, però. Lei è soltanto il mezzo attraverso il quale viene trasmesso il patrimonio-genetico-dell'esser-cittadino che appartiene al padre. Che sia costitutivamente inferiore all'uomo secondo i greci, si evince non soltanto dalla modalità con cui viene data in sposa, ma dalla necessità di supplire alla sua "carenza ontologica" con una dote. Tanto è vero che la donna ateniese povera, in realtà, poteva aspirare soltanto a divenire *pallake*, concubina, di un cittadino e dunque generare figli non legittimi, tranne che non si fosse in situazioni particolari -sterilità della moglie legittima, decremento demografico, stato di guerra prolungato- per cui era possibile legittimare una discendenza di *nothoi* (bastardi).



Essere all'altezza della "femminea natura", di cui parla Pericle, per le cittadine ateniesi, non era una passeggiata, però, poiché implicava la rinuncia a ben più che il godimento pieno della vita. Erano ritenute beni preziosi e, in quanto tali, mantenute dentro un caveau: l'*oikos* (casa) del marito. Peraltro non era consentito loro di frequentare tutte le stanze con libertà. Dovevano, infatti, stare relegate nel *gynaikeion* e non potevano permettersi di entrare nell'*andron*, il luogo dell'*oikos* riservato all'uomo. I limiti della femminea natura impedivano loro anche di uscire, tranne durante le feste religiose e i riti funebri in cui potevano presentarsi all'esterno ma con il volto coperto e un abito che non evidenziasse le forme. La "clausura" delle donne diveniva meno rigorosa quando queste avevano dato alla luce un figlio. Non si trattava però di un diritto formale ed era potere del marito revocarlo in ogni momento⁴. L'importanza del non essere viste era tale che neanche il marito poteva denudare la propria moglie, anche se gli era concesso di ammirarne il volto. Insomma, la cittadina faceva l'amore praticamente vestita poiché il suo ruolo era soltanto di garantire la discendenza non certo di godere o di far godere. È interessante la modalità attraverso



Foto di Laurence Chellali

cui la proprietà della donna passava dal padre al marito. Il termine matrimonio non esisteva, vi si riferivano attraverso i due momenti che ne attestavano la legalità: l'*engye* e il *gamos*. Non essendovi un diritto positivo che regolasse istituzionalmente l'unione ed essendo il matrimonio tra cittadini la condizione per poter avere una discendenza legittima, era necessaria un'attestazione sociale che garantisse non soltanto l'avvenuto contratto di matrimonio ma la liceità dello stesso. L'*engye* -che potremmo tradurre con il nostro fidanzamento- è «un atto di scambio tra capifamiglia, che sancisce la circolazione della donna da un *oikos* all'altro»⁵. Doveva, dunque, avvenire in un luogo pubblico alla vista di più persone, perché ci fossero testimoni a garanzia della legalità del vincolo coniugale: l'agorà era ovviamente il posto più adatto. La donna non prendeva parte all'*engye*, ma era dovere del padre informarla dell'avvenuta promessa contrattuale.

La fanciulla ateniese giungeva al matrimonio ignara di tutto, senza la benché minima istruzione, molto, ma molto, più infantile della sua coetanea di oggi. Se gli autori antichi sottolineano la cultura delle straniere e la libertà delle spartane è perché la confrontano con la



Foto di Laurence Chellali



giovane ateniese, ignorante e reclusa. L'inesperienza della sposa era considerata la sua più grande virtù perché il marito poteva meglio plasmarla a suo piacimento⁶.

Durante l'*engye*, il futuro marito chiedeva in moglie la figlia al cittadino dichiarando che l'avrebbe sposata soltanto nel caso in cui fosse stata vergine e cittadina. Se il bene "veniva rovinato", per la morte del marito o per divorzio, bisognava risarcire il padre (*apotinema*). Di solito l'*apotinema* doveva essere equiparato alla dote ricevuta.

Il *gamos* era il giorno delle nozze. La celebrazione-ricevimento avveniva in due tempi: a casa del padre, da dove la sposa veniva "rapita" per essere trasportata su un carro seguito da un corteo presso la nuova abitazione, e a casa del marito. L'usanza del 'rapimento' -che viene ricordata da Plutarco in *Vita di Licurgo* per il matrimonio spartano, in cui addirittura la sposa veniva rasata a zero- rappresentava probabilmente il ratto di Persefone. Oltre alla moglie legittima (*gyne gamete*) e alla concubina (*pallake*) che, come abbiamo detto poteva essere «di nascita libera, ma povera, oppure una straniera, ricevuta senza dote dalle mani del suo tutore»⁷, un'altra figura non meno importante era la cortigiana.

Le cortigiane le abbiamo per il piacere, le concubine per le cure di tutti i giorni, le spose per avere una discendenza legittima e una fedele

custode del focolare⁸.

Come spiega Claudia Montepaone «la cortigiana è "altra" rispetto alla donna sposata, non vi è né vi deve essere, possibilità di confronto e di risentimento da parte della donna sposata, che altrimenti rischierebbe di annullare le reali, costitutive differenze tra categorie di donna, che trovano pienamente riscontro nelle forme di organizzazione giuridica della città»⁹.

Tra le cortigiane, un caso a parte, rispetto alle *pornai* -grado più infimo di prostituzione- e alle flautiste, che usualmente sono proprietà di una mezzana o di un *pornoboskos*, è la *hetaira*. Unica condizione femminile che consente alla donna di essere proprietaria del proprio corpo. Le *hetairai*, oltre a essere molto belle, sono spesso ricchissime e anche colte e intelligenti. Non si concedono a chiunque e scelgono stabilmente un amante influente e danaroso. Sono noti i casi della bella Frine e della saggia Aspasia, divenuta *pallake* di Pericle, il quale riuscì a far riconoscere come legittimo il loro figlio (si chiamava anche lui Pericle), nonostante la norma sulla cittadinanza da lui stesso imposta¹⁰.

Queste donne libere, belle e indipendenti si vogliono spesso anche intelligenti. Il pensiero corre ad Aspasia, nel cui "salotto" si incontravano gli uomini più importanti dell'epoca: dotti come Anassagora, filosofi come Socrate, artisti come Fidia, tutto l'entourage di Pericle. Ad Atene si diceva perfino che Aspasia ispirasse la politica del grande stratego. Almeno è quanto riferisce Plutarco nella *Vita di Pericle*¹¹.

Gli unici processi contro donne di cui abbiamo notizia sono proprio quelli contro le *hetairai*, non soltanto perché attraverso loro si cercava di colpire l'amante, ma anche perché la donna di nascita libera, essendo «segregata dalla vita pubblica ed esclusa da



Foto di Laurence Chellali

ogni diritto civile e politico» era ritenuta «addirittura priva della capacità processuale»¹². I processi conosciuti sono quelli contro Aspasia, *hetaira* di Pericle, Frine, *hetaira* di Iperide, e Neera, *hetaira* di Stefano, «poco o nulla sappiamo, infine, di una orazione di Lisia contro l'etèra corinzia Laide (Athen., *deipn*, XIII 586e) e di una di Iperide contro la cortigiana Aristagora (Athen, *deipn*, 588c)»¹³.

Durante il processo per empietà certamente subito dalla *hetaira* Frine, accusata di aver introdotto nuove divinità ad Atene, si racconta che il suo avvocato e amante, l'oratore Iperide, l'avesse denudata per mostrare alla giuria come la sua bellezza non potesse che esser un dono di Afrodite.

Margaret Doody, nota scrittrice del ciclo *Aristotele detective*, docente di letteratura comparata nella Notre-Dame University - i cui romanzi sono ambientati nella polis ateniese, di cui presenta moltissimi degli aspetti della vita quotidiana con attendibilità scientifica e cura narrativa- così immagina l'episodio della denudazione di Frine.

"E guardate- ecco!". Sciolse con violenza i lacci che le chiudevano il mantello e lo gettò via, strappando, con lo stesso movimento fulmineo, la sua bella veste di lino. Sotto il pesante

mantello, Frine non indossava altro che il suo leggero abito, e nemmeno una fascia per il petto. D'improvviso il suo seno rimase nudo. Ciò che restava della sua veste lacerata e strappata cadde lentamente in terra, scoprendo sempre di più il suo corpo perfetto mentre Iperide parlava, e dunque fu come veder manifestar un prodigio divino. Ella apparve davvero come Afrodite nata dalle acque formate dalla piega dei suoi abiti -il mantello nero e la veste bianca come schiuma- che scivolarono dalle cosce alle ginocchia e dalle ginocchia ai piedi¹⁴.

NOTE

¹Tucidide, *Storie*, II, 38.

² Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Editions Complexe, Paris 1991, p. 48.

³Tucidide, *Storie*, II, 45.

⁴ Cfr M. Puqueville, *La Grecia*, A. Francesco Falconetti (trad. it.), Giuseppe Antonelli Editore, Venezia 1836, p. 419.

⁵Atti del convegno nazionale di studi su *La donna nel mondo antico*, Associazione italiana di cultura classica, Delegazione di Torino, 1987, p. 113.

⁶ Anna Marina Storoni Piazza, *Padri e figli nella Grecia antica*, Armando Editore, Roma 1991, p. 92.

⁷Claude Mossé, *Splendore e miseria della cortigiana greca*, in *La Grecia Antica*, Claude Mossé (a cura di), Edizioni Dedalo, Bari 1992, p. 269.

⁸Demostene, *Contro Neera*, 59, 122.

⁹ Claudia Montepaone, *Lo spazio del margine. Prospettive sul femminile nella comunità antica*, Donzelli editore, Paestum 1999, p. 126.

¹⁰ Cfr. Douglas M. MacDowell, *The law in classical Athens*, Cornell University Press, London 1986, p. 90.

¹⁰ Claude Mossé, *Splendore e miseria della cortigiana greca*, cit., p. 276.

¹² Eleonora Cavallini, *Atene: i processi contro le donne*, in «Rivista di Diritto Romano», I, 2001 - Atti del convegno 'Processo civile e processo penale nell'esperienza giuridica del mondo antico', Siena, Certosa di Pontignano, 13-15 dicembre 2001.

¹³ Ibidem

¹⁴ M. Doody, *Aristotele e i veleni di Atene*, Sellerio editore, Palermo 2004, pp. 359-360.

MERE CHRISTIANITY: CONVERSANDO C. S. LEWIS

di Arianna Rotondo



Dal 1942 al 1944 C.S.Lewis (1898-1963) tenne una serie di conversazioni radiofoniche sul cristianesimo e la sua essenza, o meglio, come dice lo stesso titolo del libro edito nel 1952 che

le riunì tutte ampliate e riviste, "sul cristianesimo così com'è", *mere christianity*¹. L'intervento di Lewis sulla religione cristiana non appare legato a un intento didattico-pedagogico o catechetico, anzi, come dice l'Autore, mosso dal progetto di illustrare «le convinzioni che sono state comuni in ogni tempo a quasi tutti i cristiani» (p.12); di presentare «un cristianesimo consensuale, comune, centrale, un cristianesimo 'puro e semplice'» (p.15). Per raggiungere quest'obiettivo l'Autore confessa nella Prefazione di aver sottoposto il suo manoscritto a quattro ecclesiastici, un anglicano, un cattolico, un metodista e un presbiteriano, chiedendo un loro parere: tutti si erano trovati d'accordo sulle questioni centrali, i collanti del cristianesimo, gli elementi coerenti della sua proposta. E proprio la volontà di sottolineare l'unità del pensiero cristiano diventa uno dei criteri fondamentali che guida Lewis nel condurre il suo discorso, attento ad evitare deliberatamente argomenti controversi, già oggetto di storiche diatribe il più delle volte rivelatesi senza via d'uscita o miseramente affogate dentro inutili particolarismi e arroganti pretese: «una delle cose su cui i cristiani dissentono è l'importanza dei loro dissensi» (p.14). E spesso persi all'interno di simili labirinti intricati di sofismi e astratte

teorie si dimentica che essere cristiani, per chi vuole esserlo o si dichiara tale, è indossare un'identità in continua costruzione, sfuggente rispetto a ogni catalogazione specie di natura morale.

Il cristiano non è per antonomasia un uomo buono, anche se il termine 'cristiano' ha cessato nel corso del tempo di avere un valore descrittivo per assumerne uno esclusivamente elogiativo: questa parola «non ci dice più qualcosa di preciso su un oggetto, ma soltanto qual è, verso quell'oggetto, l'atteggiamento di chi parla» (p.18). Tuttavia essere cristiani significa molto di più; significa decidere di accettare una fede ben precisa piuttosto che un'altra. E fare esperienza della fede cristiana è possibile solo attraverso un percorso di conoscenza, che Lewis sintetizza attraverso una metafora spaziale: tutto inizia con l'attesa in un vestibolo su cui si aprono porte che danno in varie stanze. L'obiettivo è non restare sul vestibolo ma decidere in quale stanza entrare, per godere del suo calore, per sedersi e nutrirsi del benessere di quella particolare stanza, della *propria* stanza, quella che si è preferita ad altre. La lunga attesa ha reso felice la scelta, ha rivelato quale porta aprire, la porta *vera* e non quella più gradevole. Scegliere il credo cristiano, ad esempio, non può fondarsi su un apprezzamento delle sue forme di culto, sarebbe un approccio infantile, privo di un discernimento profondo e cosciente. Ogni scelta è infatti un nuovo inizio, e nel caso del cristianesimo un percorso alla continua ricerca della luce, mai pago di aver conquistato una delle stanze migliori della casa.

Con la sua consueta e disarmante

semplicità, col procedere nitido delle sue argomentazioni, Lewis apre la sua riflessione sul cristianesimo parlando di una legge della natura umana, del giusto e dell'ingiusto, una legge reale che va ben oltre la semplice constatazione di comportamenti costanti e inevitabili: «la legge di gravità ci dice cosa fanno i sassi se li lasci cadere; ma la legge della natura umana ci dice cosa gli esseri umani dovrebbero fare e non fanno» (p.41). Si tratta di una legge morale che l'uomo non ha inventato ma a cui è inevitabilmente sottoposto. Il nostro essere *umani* ci consente come per nessun'altra realtà di osservare e comprendere come funzioni la natura dell'uomo. Tuttavia indagare l'uomo dall'esterno non mostra nulla al di là del suo comportamento, oltre ciò che fa, mentre è nella sua realtà interna che è osservabile l'azione di una legge morale, relativa a ciò che dovrebbe fare. Il mistero sull'origine di quest'ultima cui l'uomo mostra di soggiacere suggerisce a Lewis, come deduzione squisitamente logica, l'esistenza di "Qualcuno che diriga l'universo", ma che soprattutto si manifesti in ogni uomo proprio come una legge morale che incita ad agire bene e che suscita sensi di colpa di fronte ad una cattiva azione. Non è questo, ancora, il Dio cristiano. Comunque l'esistenza di una legge morale è un indizio importante sull'esistenza di Qualcuno, insieme all'unità che caratterizza l'universo di sua creazione. "Dio, se assomiglia alla legge morale", di cui lo consideriamo ideatore, non è tenero né buono; solo a un Dio-Persona si può riconoscere l'azione del perdono e della misericordia. In questa fase e con questi elementi, dice Lewis, possiamo ipotizzare solo un Dio-mente, una mente impersonale. Di fatto il cristianesimo che invoca il perdono e lo promette appare insulso a chi non contempla l'esigenza del

perdono né tantomeno pensa di agire in modo tale da averne bisogno. Riconoscere l'esistenza della legge morale e Dio come suo sovrintendente e creatore significa confrontarsi con una bontà che l'uomo disattende eppure ricerca, che odia e nel contempo ama. Il cristianesimo si propone di spiegare come si è arrivati a questo paradossale, come «Dio sia una mente impersonale che presiede alla legge morale, e al tempo stesso una Persona. Dio si è fatto uomo per soddisfare le esigenze di questa legge morale, per salvare l'uomo dal biasimo di Dio» (p.57). La ricerca del bene ha secondo il cristianesimo una via segnata, accompagnata da un'intransigente speranza e da un insperato conforto. Per arrivare al conforto cristiano e comprenderlo occorre passare attraverso lo sgomento, dice Lewis: «nella religione, come in guerra e in tutto il resto, il conforto è l'unica cosa che non si può ottenere cercandola. Se cerchi la verità, alla fine potrai trovare conforto; se cerchi conforto, non avrai né conforto né verità, bensì soltanto illusioni lusinghiere e fantasie consolatrici all'inizio, e disperazione alla fine» (p.58).

In cosa crede un cristiano? Lewis risponde subito dicendo in cosa *non* deve credere un cristiano: in primo luogo che le altre religioni siano sbagliate, anzi deve pensare che tutte le religioni contengono e custodiscono «un barlume di verità» (p.61). Si dovrebbe operare preliminarmente una distinzione generale fra chi crede in Dio e chi no; per quanto riguarda i primi bisognerebbe capire in che Dio credono. Il cristianesimo è "una religione di lotta", che crede in un Dio creatore del mondo, un mondo che si è traviato e che l'uomo è chiamato a raddrizzare. A tal proposito come spiegare l'esistenza del male? In quest'enigma trovano un appoggio preferenziale le

argomentazioni dell'ateo, un banale riduzionista secondo Lewis, il cui pensiero è inutile perché troppo semplice, così come lo è quel «cristianesimo annacquato, secondo cui in cielo sta un Dio buono e tutto va per il meglio» (p.66). Ma la realtà è molto più complicata e bizzarra. Come spiegare allora le cose sensate e insensate dell'universo? Si potrebbe o attraverso la visione cristiana che vede nel mondo un bene perso di vista, ma di cui si conserva il ricordo, oppure attraverso quella dualistica che vede nel mondo un terreno di scontro infinito fra bene e male. La debolezza di quest'ultima visione sta nel riconoscimento del bene, che non può essere una preferenza dettata dal gusto individuale: dunque, dice Lewis, la scelta di uno dei due poteri implica un'adesione fondata sul riconoscimento del giusto, del bene. Va da sé che occorre dare come esistente quella legge morale che consente e impone tale scelta. Nel giudizio di questi due poteri la norma è Dio che stabilisce ciò che è accettabile e ciò che non lo è. Il male esiste come vizio del bene, è dunque posteriore ad esso, non è indipendente da esso, fa parte del Bene, perché ne contempla il contenuto che poi deve traviare. Il male è un "parassita" non un'entità originaria, che si è annidato nel mondo, rendendolo così "un territorio occupato dal nemico": il cristianesimo pertanto è la storia dello 'sbarco' del vero re, per guidare tutti a una grande campagna di sabotaggio. Il vero re è per il cristiano il Dio fatto uomo, il Gesù della storia, il Cristo della fede. Egli ha rivelato il fondamento dell'amore fra Dio e le creature, insegnando "la felicità di essere liberamente". Gli uomini di fatto sono stati progettati per essere felici di Lui e per Lui, e funzionare con Lui stesso: per questo, esclama Lewis, nella storia dell'umanità qualcosa è sempre andato

storto! Gesù è stato un uomo scandaloso, soprattutto quando ha insegnato il perdono assoluto: «fatuità asinina, è la definizione più gentile che daremmo della sua condotta» (p.79). O si crede in lui riconoscendolo come il Figlio di Dio, o lo si liquida come un pazzo. Non ci sono mediazioni. L'atto di fede richiesto è totalizzante, non consente "scappatoie". Ancor più se si considera che il fulcro della vicenda di Gesù e della fede cristiana sta nella sua crocifissione e resurrezione, necessarie alla salvezza umana. L'uomo è stato salvato da Cristo, l'uomo ribelle qual è, con la sua presunzione di appartenere a se stesso, chiamato a fare "marcia indietro", a pentirsi. Ma solo una persona malvagia "ha bisogno di pentirsi", mentre di fatto solo una buona è in grado di farlo perfettamente, sebbene non ne abbia bisogno. Questo è accaduto con Cristo. Lewis spiega il mistero dell'incarnazione come il progetto di Dio di mettere nell'uomo «un poco di Sé» (p.86). La redenzione è di conseguenza accettare l'aiuto di chi è più forte, in una morte dell'io che faccia emergere quel seme divino che risana e produce una radicale conversione, in sostanza una propagazione della vita divina.

La grande rivoluzione inaugurata dal cristianesimo, quella che ha affascinato Lewis abbattendo ogni sua riluttanza a farne parte, è inaugurata da Dio che si è fatto uomo per "trasformare delle creature in figli", per produrre un nuovo tipo d'uomo. «Non è come insegnare a un cavallo a saltare sempre meglio, ma come trasformare un cavallo in una creatura alata» (p.259). Non è un cambiamento o un'evoluzione, sottolinea Lewis, si tratta di una Trasformazione, radicale. Traendo spunto dalla famosa affermazione secondo cui "un cardo non può produrre fichi" Lewis immagina l'animo umano come un terreno da dissodare e

riseminare. La prima regola per attuare questa trasformazione è sfuggire ai compromessi, perché spesso la scelta più vile si rivela la più rischiosa: “per un uovo non sarà facile trasformarsi in uccello: ma gli sarebbe molto più difficile imparare a volare rimanendo un uovo”. Gli uomini, in questo caso, sono come quest’uovo: conviene che si schiudano o che vadano a male.

Il cristianesimo pretende tutto, chiedendo all’uomo di “indossare Cristo”, di “travestirsi” da figlio di Dio per poterci diventare sul serio. Il cristianesimo secondo Lewis sta tutto qui. Non esige un tormento dell’io per l’ansia di raggiungere una bontà prescritta, piuttosto una sua uccisione, in cambio del nuovo io offerto da Cristo: se stesso. Fino a che l’uomo prenderà l’io naturale come punto di partenza per il suo vivere, sostiene Lewis, compiacendo così la morale comune, rischierà il dissidio più profondo e lacerante: occorre rinunciare al tentativo di essere buoni, pena l’infelicità, perché più si è obbedienti alla coscienza più essa esigerà. La considerazione ironica e a tratti sarcastica fatta da Lewis in margine alla riflessione sulla facilità e sulle difficoltà della via cristiana, a proposito dell’ipocrisia che tende a falsificare l’autenticità del messaggio evangelico ammonisce così: «O smetterete di tentare di essere buoni, oppure diventerete una di quelle persone che, come si suol dire, ‘vivono per gli altri’: ma sempre scontente, brontolando, chiedendosi perché gli altri non ne tengano maggior conto, considerandosi sempre dei martiri. E una volta diventati così, sarete per chiunque debba vivere con voi un tormento molto peggiore che se foste rimasti francamente egoisti» (p.237).

Di certo le conversazioni sul cristianesimo di Lewis rappresentano una lettura stimolante, a tratti pungente, densa di

sollecitazioni e originale. Sebbene in molti punti poco condivisibile, soprattutto in alcuni passaggi come quello sulla vita di coppia e il matrimonio in cui forse una tarda esperienza personale non è stata d’aiuto all’Autore, la riflessione di Lewis mostra come una dottrina abbia senso solo se diventa un’esperienza possibile, raccontata evitando parole ‘inutili’ e un buonismo utile solo a sedare le coscienze.

NOTE

1. Per quanto riguarda la traduzione italiana, cfr. C.S.Lewis, *Il cristianesimo così com’è*, Adelphi 1997, traduzione di Franco Salvatorelli. Da questo libro sono tratte le citazioni indicate nel testo col numero di pagina tra parentesi.



Foto di Pierfranco Ramone

ANTONIO CALDERARA, ARTISTA E PERSONAGGIO

di Fausta Squatriti



Lo si vedeva in via Montenapoleone a Milano, come un signore d'altri tempi, dandy di un dandismo particolare, che lo metteva comunque al di fuori dallo schema obsoleto del

perdigiorno, Signore borghese a spasso nel centro della città.

Antonio Calderara era anche all'apparenza, classico e trasgressivo al contempo. In inverno, chiuso nel cappotto di cammello a doppiopetto, la zazzera bianca, i baffi risorgimentali. La sua figura era completata da un bassotto in tinta al cappotto. Entrava nelle gallerie, allora tutte concentrate nelle vie del centro, con il suo elegante accompagnatore, una virgola. All'angolo di via Rossini con via S.Spirito c'era ancora la galleria Barbaroux, importante per l'arte figurativa del Novecento, cui l'artista aveva appartenuto, sia pure senza mai mettervi radice così come avrebbe meritato.

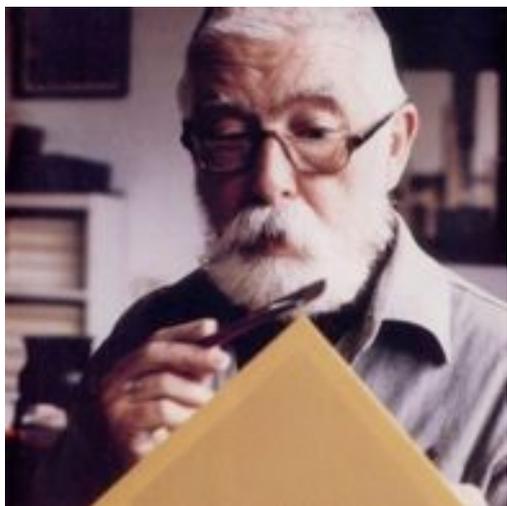
È stato in quelle vie, tra mondanità di belle vetrine e caffè dai mitici aperitivi, che anche io e il mio amico Sergio Tosi, poco più che ventenni, lo conoscemmo.

Avevo trovato un lavoretto a Sergio, studente di architettura fuori corso, curioso un po' di tutto, in cerca di decidere cosa fare davvero nella vita. Il lavoretto consisteva nel tenere aperta la galleria Dell'Indiano, la cui sede storica era a Firenze, con recente succursale milanese. Sergio si destreggiava benissimo, tra inviti, telefonate, allestimenti, chiacchiere con i visitatori, alcuni dei quali poi divennero amici e collezionisti. Nel piccolo soppalco dove si trovava la scrivania

c'era anche un lettino sul quale, eventualmente, si poteva anche fare dell'altro nei lunghi pomeriggi in cui non c'era pubblico, il cui arrivo era comunque segnalato dalla campanella fissata alla porta d'ingresso, subito dentro al cortile, dominato da una bella palma, che esiste tuttora. Gli antichi palazzi nella via elegante di Milano, allora, non erano ancora stati ristrutturati, lucidati, ma conservavano quella patina di signorile distacco dall'eccesso di cura, che manteneva il loro contatto con la storia che li aveva creati, e invecchiati. Nel lettino, o come si diceva ancora, nella ottomana, dormiva quando veniva a Milano il titolare della galleria, Piero Santi, e anche il suo amico, del quale ricordo solo il cognome, Marini. La Galleria Dell'Indiano aveva fatto la propria fortuna con Ottone Rosai e proponeva a Milano il suo gruppo di fiorentini che altrimenti, a Milano, non avrebbero avuto spazio. Sembra incredibile ma allora era proprio così, nei primi anni '60, ogni città si teneva i propri artisti.

Calderara divenne subito amico di Sergio e anche mio. Uomo che ci appariva anziano assai più di quanto non fosse, cordiale, curioso, con un modo di fare autorevole ma confidenziale, la parlata arricchita ogni tanto dal milanese, come si usava un tempo fare, nella buona borghesia.

Conoscemmo più tardi, oltre all'eccentrico duo, artista e cane lineare, la moglie Carmela, bellissima signora, il volto di porcellana, i capelli grigi ondulati stretti dietro al capo in un piccolo codino legato da un nastrino di raso colorato. Un viso triangolare tracciato da belle rughe che invece di appesantirlo, lo assecondavano, occhi azzurro intenso, contornati dal bistro



nero. Cipria bianca e labbra sottili, rosso vivo. Una statcina anni trenta, compreso il collo, lungo e magro, non disturbato dagli anelli che lo solcavano, mentre sbucava dal colletto dell'abito dallo scollo a punta, quasi sempre chiosato da una spilletta antica al centro. Ma Carmela portava anche una collana di corallo rosso, antica, tagliate, le grosse perle, a sfaccettatura. Aveva dei golfini lavorati a mano, a punto riso, con le maniche a tre quarti, così come Antonio aveva dei gilet lavorati allo stesso punto, oppure a coste, di colori straordinari, giallo zafferano, verde oliva, o grigio mélange. Se il gilet era grigio, la lavorazione era a coste. Una eleganza da anni Quaranta, anni in cui le donne facevano ai ferri quasi tutto per la famiglia, sapientemente fatta proseguire nel tempo fino a farne quasi un marchio di eccentricità per l'artista pittore, la moglie del pittore, cui si aggiunse più tardi la compagnia della Signorina Azzoni, amica di famiglia venuta a vivere con i coniugi Calderara alla morte della zia con la quale aveva vissuto, morte coincidente con quella della madre di Antonio, che negli ultimi anni viveva con lui, in via Arpesani 7, al piano terreno di una casa dei primi del '900, completata da un ombroso piccolo giardino.

Nella vita di Calderara, così come lui sapientemente se l'era modellata, tutto coincideva con lo stile della sua arte. Anche la moglie, anche Annamaria, incarnavano una sua univoca scelta estetica, rinforzavano l'unità stilistica dettata, autorevolmente ma certo con graziosa prepotenza, da lui, patriarca ragionato e ragionevole, ironico, ma pur sempre patriarca, che aveva trovato nelle due donne, intelligenti ma innamorate del reciproco marito e amico di famiglia, ma anche maestro di pittura per un breve periodo, quella docilità nell'assecondarlo che gli era necessaria per plasmare anche le loro vite all'interno di un comune progetto, rendendole al contempo gratificate. Una grande maestria davvero!

Quando Sergio e io decidemmo di pubblicare edizioni numerate, più che altro per dare a Sergio un lavoro meno provvisorio e specialmente più remunerativo di quello di giovane e brillante sostituto gallerista, Calderara fu il primo artista cui chiedemmo di lavorare con noi, che non sapevamo molto, al di fuori delle nozioni di incisione che io avevo appreso nei corsi dell'Accademia di Brera, dove mi ero da poco diplomata. La mia prima personale l'avevo da poco tenuta proprio all'Indiano, con testo di Gillo Dorfles, nel 1964, pubblicato nel minuscolo pieghevole stampato su carta rosa, come provocazione scelta da Piero Santi per tutti i suoi inviti. Lui diceva ridendo, tanto per scoprire subito le carte: "Per me le donne sono come i cinesi, tutte uguali".

Ma il nostro fervore e la curiosità, insieme ad una grande voglia di fare, ci condussero ad imparare in poco tempo come si fa una edizione numerata, che in quegli anni erano alla svolta tra classico e moderno, con l'entrata nel genere di mezzi di stampa un tempo relegati a quella industriale,

avventura che Sergio ed io portammo alle estreme conseguenze del libro-oggetto, del multiplo, lavorando con grandi maestri delle avanguardie internazionali.

Fu così che una sera andammo a trovare Antonio nell'appartamento di via Arpesani.

Calderara era entusiasta dell'idea di creare un libro con le sue immagini, e voleva farci incontrare un suo giovane amico, un grafico e designer, professione in quegli anni non ancora molto chiara in Italia, dove non esistevano scuole di grafica, e neppure di design, un olandese che lavorava a Milano e che era appassionato di geometria e di matematica, Andrjes Van Onck, il quale si sarebbe occupato del testo che avrebbe spiegato in chiave matematica le sequenze cromatiche e lineari con le quali l'artista aveva rinnovato radicalmente il proprio linguaggio, altrimenti allineato nella scuola raffinata di quella tendenza del Novecento rivolta al realismo magico, un po' alla Casorati, con la rarefazione metafisica senza il coraggio di introdurre elementi sovvertenti nella disposizione degli oggetti, così come fecero De Chirico e Savinio, che dettero dei canoni precisi alla metafisica.

La casa era speciale, tutta per il lungo, come il bassotto. Nella grande sala, tre finestre dalle inferriate dipinte in bianco, i mobili dell'Ottocento disposti geometricamente, con ogni spazio calibrato allo spasimo, e le regole della tradizionale disposizione del mobilio, trasgredite soltanto quello che basta per dare un aspetto estremamente studiato, immobile, iconograficamente rinascimentale direi, a ogni oggetto prelevato da un contesto antico e spiazzato, a causa dei colori delle stoffe, ma anche degli spazi. Di nuovo, di moderno, nelle case di Calderara non c'era nulla, ma totalmente nuovo era il suo modo di creare una atmosfera spirituale, in gran parte

dovuta ai suoi dipinti astratti fatti di colore intensissimo e luminoso, pacati e allo stesso tempo inquietanti, proprio per quel quasi nulla che mettevano in evidenza.

La pittura monocroma sarebbe venuta a galla negli anni '70, ma qui è tutta una altra storia. Le tavolette di piccole dimensioni, anche piccolissime, create dal Maestro fino alla sua morte, sono più simili a delle icone, dove quello che manca fa pensare alla totalità, mentre la scuola del monocromo si attesta su posizioni più laiche.

Tanto per cominciare un letto con due spalliere leggermente ricurve era stato stretto di parecchi centimetri, e allungato, in



Calderara, *La strada di Portallo*

modo da diventare doppio. Ricoperto da un tessuto verde oliva, aveva tre piccoli rotoli dai profili giallo cromo, uno ai due estremi e uno al centro. Chiudeva la sala sul lato corto, e nessuno si sognava neppure di sedervisi, si capiva che era un oggetto inutile. Al capo opposto la sala era chiusa da un filare di aste nere, che andavano da terra al soffitto, oltre il quale era la scaletta che scendeva al seminterrato, nel quale si situava lo studio dell'artista. Dalla finestrina un tempo

apribile sulla strada per il carico e scarico di eventuali merci, entrava la luce, poca in verità, ma forse di aiuto e comunque soddisfacente per i colori intensi ma allo stesso tempo soffici delle pitture di Antonio, che sul minuscolo cavalletto, posato sul piano di parquet del soppalco, si offrivano alla vista, già impreziosite dal fatto di stare quasi su un altare, sopraelevate rispetto al piano di quella che pensandoci ora prendeva la valenza sacrale di una cripta. Lui diceva di essersi creato uno studio piccolo per forzarsi a fare quadri piccoli per non affaticarsi, dopo il terribile infarto che lo aveva colpito, ma è anche vero che aveva dipinto opere di piccola dimensione anche da giovane.

Per Sergio e per me tutto l'insieme rappresentava uno straordinario incontro con lo stile, uno stile che conglobava regole di vita, di convivenza e arte, dove la valenza estetica raffigurava l'ansia di perfezione cara all'artista, in equilibrio tra tradizione e trasgressione.

E il famoso salto che Antonio fece nelle braccia, non sempre accoglienti, dell'astrazione pura, fu il gesto di un coraggio meditato per anni, probabilmente, e non più contenibile, a fronte della osservazione delle ricerche astratto geometriche del Novecento, non certo ignorate anche se non condivise, affrontate infine, alla soglia della vecchiaia, come catarsi di una capacità di sintesi che, parrebbe un ossimoro ma non lo è, lo aveva sempre condotto nella propria ricerca, attraverso l'analisi minuziosa del circostante, del famoso lago d'Orta, del riflesso nell'acqua dell'isola, della contemplazione della luce del lago in tutte le ore del giorno e del crepuscolo.

Eliminando particolari scomodi per la composizione del dipinto, Antonio si ridusse all'essenziale, divenne veramente astratto,



ma rimase crepuscolare.

Ricordo che una volta, nel suo studio di Vacciago, paesino dove anche io e Sergio comperammo una casa, affascinati da quella di Antonio, ma anche dal suo inimitabile stile di vita, commentando un suo quadro figurativo nel quale aleggiava una atmosfera metafisica, gli dissi che se non avesse dipinto un pezzo di casa, che si trovava sulla destra dell'opera, sarebbe stato meglio. Lui mi rispose, in milanese, la casa era lì, e ho dovuto dipingerla. Una ammissione sincera di colpevolezza nei riguardi dell'astrazione in seguito praticata con tanto rigore, che mi fece amare il mio anziano amico, con ancora più tenerezza.

Antonio era capace di dipingere di bianco un oggetto originale del Settecento, se gliene andava il ghiribizzo, per ricreare con quella base un altro oggetto, a lui più somigliante. Contribuiva al tutto, il lavoro di Carmela, da come allestiva la tavola da pranzo, tovaglia a quadretti bianco e nero oppure bianco e rosso per Vacciago, tovaglia di fiandra per Milano, al cibo che serviva. Cibo semplice, tradizionale. Tagliatelle fatte da lei sull'asse di noce stagionato che fungeva da piano dell'intero tavolo antico usato in cucina, piano che poteva essere lavato con candeggina, per eliminare ogni traccia di

cibo, e riproporlo netto e disinfettato per l'uso. Ragù alla bolognese, o salsa di pomodoro con una foglietta di basilico. Se c'era il ragù c'era anche il parmigiano abbondante dentro nella formaggiera, se c'era il solo pomodoro invece, no. Arrosto, o pollo, o scaloppine, patate al forno perfettamente rosolate. Insalata dell'orto, che Antonio aveva fatto realizzare con vasconi posti in corsie strette che rialzassero la terra in modo da non doversi piegare troppo, tagliata finissima, con il giusto commento di non pochi e neppure tanti pomodori. Il modo in cui il tutto era cucinato, era semplicemente perfetto. Il vino lo sceglieva lui che, pur astemio, non lo sbagliava mai.

In quell'atmosfera che ci fece innamorare di Antonio progettammo due libri, i primi della nostra fortunata serie, protrattasi fino al '73 nel lavoro comune, e in seguito continuata da me sola, questa volta a mio nome come editore, fino al 1985.

Il primo libro consiste in tavole sciolte di righe ortogonali stampate a secco, "Frequenze ortogonali". Nei punti di incrocio tra le righe, si formarono dei quadratini, che Antonio dipinse a mano, all'acquarello. Tinte così leggere, impercettibili quasi, che alla fine, quando si trattò di raccogliere i fogli e distribuirli negli astucci editoriali, esaminandole una per una ci domandavamo se la passata di acquerello ci fosse, oppure se fosse stata dimenticata. Sì, la ghé, no, la ghé minga...e ridevamo. Io il milanese non l'ho mai saputo, ma fino a lì ci arrivavo, Sergio si compiacceva di parlarlo. Il testo lo chiedemmo a Giulio Carlo Argan, e lo stampammo in bianco, leggibile quel che basta. Argan firmò a mano tutta la tiratura, in un salottino dell'albergo Cavalieri, allora sull'angolo di via Larga. L'astuccio lo facemmo bianco. Come primo libro, di una casa editrice nata senza mezzi, solo con la

nostra buona volontà e il nostro entusiasmo, insieme alla fiducia che alcuni grandi ci dettero, eravamo più che contenti, anche se non ne vendemmo neppure uno.

Il secondo libro invece, quello con il testo di matematica, era tutto stampato in giallo, compreso naturalmente il testo. Anche questo non fu un successo di vendita, anche perché non sapevamo proprio a chi, eventualmente, proporli, i nostri libri, che furono però un rodaggio perfetto e incoraggiante.

Un ferragosto, credo nel '70, fummo ospiti di Carmela e Antonio nella casa di Vacciago, dove ora ha sede la Fondazione. La stanza degli ospiti era nel corpo che chiude il quadrato irregolare del cortile, rispetto alla attuale entrata, sulla sinistra. Due lettini, un inginocchiatoio, non ricordo esattamente quali altri arredi, ma ricordo la calma e l'armonia che provammo, vivendo due giorni in quella casa. E fu anche un po' per caso che chiedemmo ad Antonio se non ci fosse qualche casa in vendita nel villaggio. Lui, aggrottando le sopracciglia, guardandoci al di sopra degli occhialini a metà calzati sul naso, sguardo già complice, ci fece attendere qualche istante denso di aspettativa, la sua risposta, - sì che la ghé -

Era la casa Pestalozza, quella appartenuta al Senatore del regno Ernesto, famoso ginecologo, titolare di una clinica, credo, a Firenze, e nientedimeno che, ginecologo della Regina Margherita. La sua ultima erede, Matilde, si era decisa a venderla, anche dietro consiglio di Antonio, che le suggerì di vendere la proprietà tenendo per sé l'usufrutto della casina a lato del giardino.

Le trattative furono abbastanza lunghe, perché Matilde lavorava all'epoca in Pakistan, e il tutto avvenne per procura, a opera del giovane nipote avvocato di Antonio, Beppe, ora presidente della



Calderara, *La famiglia - Dopo il temporale*

Fondazione. La casa che volevamo era già stata visitata da un gallerista tedesco, sempre attraverso Calderara, ma alla fine Antonio ci favorì, pur di averci vicini, e, mi disse dopo, perse il contatto con il gallerista proprio per questa ragione.

Nel giro di un anno, ci trasferimmo a vivere a Vacciago, anche se non fu proprio una grande idea. L'isolamento che conveniva ad Antonio non conveniva a noi, che dovevamo comunque correre sempre a Milano e altrove, per stare dietro al lavoro delle edizioni, ai miei impegni di artista, alle relazioni internazionali senza le quali non si sarebbe fatto nulla di quanto facemmo. Il telefono ci fu collegato dopo un paio d'anni, e così andavamo a telefonare al bar. Gli artisti vennero a trovarci a Vacciago, anche il già anziano Man Ray con la moglie Juliet, passarono qui qualche giorno, e molti altri.

Si andava formando una sorta di cenacolo, che poneva in relazione chi veniva da noi e chi andava da Antonio, in uno scambio di relazioni davvero amichevole ed estremamente interessante, del quale ci compiacevamo a vicenda, costruendo così un piccolo mito relativo alla compresenza, nello stesso villaggio, di un anziano maestro

e di due giovani dagli spigliati rapporti internazionali. Antonio in quegli anni cominciò ad avere successo come astrattista, iniziando una seconda vita, che lo riempì di allegria, di compiacimento, togliendolo dalla polvere provinciale nella quale aveva suo malgrado vissuto per troppo tempo.

La sua passata militanza nelle fila, sia pure appartato, dei figurativi, come dicevo prima, di quel novecentismo del realismo magico, ma anche del chiarismo lombardo, lo mise, per quegli estimatori che si era andato a fatica formando negli anni, dalla parte dei traditori. Oggi pare strano, ma la divisione tra figurativo e astratto era ancora assai presente, perfino negli anni '70. Ma c'era assai forte la voglia di storicizzare le avanguardie, gli stili, i primati delle idee e delle innovazioni, non essendo ancora iniziato il post-moderno, che rimescola ogni cosa rendendo ripescaggi e contaminazioni non solo legittimi ma necessari.

Lui perse i contatti con le gallerie, ricordo Barbaroux e Schettini, con il quale aveva per anni lavorato e scambiato, opere contro pellicce, essendo Schettini pellicciaio oltre che gallerista, perse i propri collezionisti. In cambio, acquistò una dimensione europea assolutamente repentina e straordinaria. Galleristi tedeschi, olandesi, svizzeri, presero a visitarlo, proprio a Vacciago dove nel frattempo si era trasferito a vivere anche in inverno, dove l'atmosfera della casa e dello studio e delle opere, si fondeva in un unico argomento di seduzione, comprese Carmela e Annamaria, che fungeva da interprete, per il tedesco, e da segretaria. Annamaria scriveva a macchina, telefonava, ma specialmente possedeva una automobile, che guidava anche per lunghi viaggi che il gruppo affrontava, sempre con un cane bassotto, ne ricordo uno nero dal pelo lucido e vezzeggiatissimo, recandosi nelle città

dove venivano allestite mostre personali dell'anziano maestro, che nell'atteggiamento, nella felicità per il meritato successo, si mostrava giovane e fresco, mescolato, come solo nel mondo dell'arte avviene, alle più giovani generazioni.

La casa di Calderara, allora, consisteva nella fetta attualmente sede principale della Fondazione, quella dai tre ordini di archi e colonne di granito, cinquecentesca. Vi si entrava da una porticina, ora chiusa ma ancora visibile all'esterno, dal vicolo, e si accedeva al primo piano, sotto al portico pavimentato di piastrelle di graniglia rosa antico, così come tutto il resto della casa. A quel piano, il grande salotto con il pianoforte a coda, sempre con un mazzo di fiori freschi posato sul piano, accanto alla foto della bambina. Gabriella, la figlia amatissima, morta ancora bambina di un male che ora si cura, attorno alla quale si era costituito un ritorno all'ordine dell'anarchico Antonio che conviveva con Carmela, cosa che allora in una famiglia borghese non era certo ben vista, e fu la madre di Antonio, così lui mi raccontò, che alla nascita di Gabriella gli disse, "ti adess ti te la spuset", e così fu. La famigliola visse, da quanto mi dicevano entrambi, assai semplicemente, poveramente perfino, durante la guerra sia a Vacciago, nella casa paterna, poi venduta ad un editore tedesco, Hans Müller, anche lui fanatico ammiratore di Antonio, sia nella torre di Pella, dall'altro lato del lago. Ad aiutare economicamente Antonio provvedeva suo fratello, commerciante in pellami, che lui definiva "il mio Theo", il che gli consentiva di vivere la vita dell'artista puro, dipingere le scene di vita familiare, il lago, le piccole nature morte, qualche ritratto. Uno dei più belli è il ritratto del padre, una massa nera, semplificata e allo stesso tempo eloquente

anche come aneddoto. Ma i due ritratti di Carmela, toccano, a mio parere, la vetta dell'arte figurativa di Antonio. Quello in cui lei ha un abito da sera rosa, lo scollo modesto sigillato da un grande fiocco, le mani in grembo. Il collo lungo, allora perfettamente liscio, il volto triangolare, dominato dall'azzurro degli occhi grandissimi, esageratamente grandi, dallo sguardo enigmatico di chi vorrebbe dire cose che non può dire. Un dipinto realizzato con minuscole pennellate, per dare all'insieme una sfumatura, forse dettata dal rosa dell'abito, che diede all'insieme una luce d'alba innaturale che soffonde l'intero spazio accostato alla figura della donna. E poi c'è Carmela con un abito bianco e rosso, geometrico nel disegno, che mi ricorda un po' l'abito del Signor Bonaventura del Corriere dei Piccoli, i giganteschi guanti alla moschettiera, la mano posata a ventaglio sul bracciolo della poltrona ottocentesca, lo sfondo di una finestra dalla quale si stagliano le campiture dai colori acidi attribuito a parti di realtà geometrizzate e ancora perfettamente riconoscibili, premessa di quella astrazione che arriverà molti anni dopo.

Jesus Soto, allora artista emergente dell'avanguardia cinetica, ce lo fece conoscere proprio Calderara, incitandoci ad andarlo a trovare, nel corso di un nostro soggiorno a Parigi.



Diventammo amici di Soto, con il quale lavorammo per anni, non solo come editori ma anche realizzando a Milano, con artigiani semi industriali da coordinare, i suoi grandi progetti di integrazione all'architettura, per i quali era d'obbligo trovare soluzioni

tecniche di notevole portata. Grandi sculture, chilometri di bacchette verniciate, che poi andavamo ad installare, sia in Venezuela che altrove. E Soto soggiornava da noi, sia a Milano che a Vacciago, dove ci si incontrava con Calderara, che proprio in quegli anni andava realizzando il suo intento di avere, alla sua morte, una fondazione che assicurasse visibilità alla sua casa, alla sua opera. La fondazione doveva essere costituita dalle opere degli artisti amici di Calderara, con i quali lui avesse una comunione di poetica, di intenti, e non solo di amicizia personale, cosa che comunque aveva con quasi tutti i viventi da lui incontrati.

Sono stati molti i pomeriggi passati a parlare, progettare, nello studio di Antonio al terzo piano. Il portico ospitava un lettino di legno grezzo, una mania che ereditai da lui fu quella di decapare i mobili antichi per lasciarli con il colore originario del legno, impoveriti dalla superbia delle patine e della cera, con un materasso di tela bianca, e i fiocchetti di lana, anziché bianchi, rossi. Su quel lettino lui si sdraiava a riposare, a pensare. Anche io, nelle mie case, ho sempre un letto su cui sdraiarmi a leggere, così come imparai da Antonio. A muro stavano invece i quadri dipinti a olio, ad asciugare, anche da un anno all'altro. Perché Calderara dipingeva a velature, e l'olio impiega tempo ad asciugare. Il colore cresceva di intensità ma anche di lievità di luminosità, in virtù dei molteplici strati, distribuiti con pennello morbido, tirando perfettamente il colore. E altrettanta, anzi maggiore, precisione, era richiesta dalle righe sottili, dai quadratini dove il colore cambiava, magari sempre dello stesso colore di base, ma di tonalità più chiara, o più scura. Per andare diritto lungo le righe, usava la stecca cui appoggiare il braccio, secondo tradizione. Il passaggio poi,

tra una stesura e l'altra di colore, della carta smeriglia più sottile, sfumava solo impercettibilmente i contorni, aiutando quell'aria rarefatta, a suo modo naturalistica, che differenziò con successo l'astrazione di Calderara da ogni più asettica ricerca concertista a lui maestra, più che altro per l'anticipo, rispetto a lui, con la quale venne creata.

Nello studio all'interno, il cavalletto stava sotto alla lunga finestra che dal lato sinistro portava luce proprio dove serviva. Una sedia, simile a quelle di Chiavari, leggera, dipinta di bianco, era quella sulla quale sedeva Antonio per lunghi pomeriggi, fino a quando la luce naturale gli consentiva di dipingere, un cuscino a quadretti sulla paglia. E gli scaffali con le opere finite e regolarmente incorniciate, i libri d'arte, selezionatissimi, che denotavano i suoi amori quasi maniacali, comunque monotematici. La riproduzione in bianco e nero di due opere di Piero della Francesca, e la foto di Gabriella.



Nel tempo il dolore per la morte della bambina gli aveva offerto la ragione per giustificare -ma meglio sarebbe dire avvalorare- il suo passaggio alla astrazione,

così come lui lo spiegava, come un anelito all'assoluto, al nulla dell'assenza. E Antonio aveva nei riguardi della morte della bambina un atteggiamento mistico, "tu ora sei la luce" mi pare che scrivesse in un suo testo, perché, sempre negli ultimi anni della propria vita, scrisse brevi testi, poetici e in un certo senso teorici, che nella loro semplicità bene esprimono il suo pensiero.

Iniziarono così gli scambi con gli artisti amici. Un quadro, o un acquarello, o più acquarelli di Calderara, contro un lavoro dell'altro artista, senza badare a che fosse famoso o ancora in fieri, oppure anche poco noto. Intelligentemente Calderara andava costruendo attorno a sé un mondo di ricerca parallela o incrociata che lo contestualizzava nell'ambito della ricerca astratta internazionale. Capace, con il proprio intuito, di collezionare anche la famosa scatoletta di merda d'artista di Piero Manzoni, di cui ammirava la genialità trasgressiva, accanto alla linea infinita, all'impronta sull'uovo, reliquie del pensiero di quegli anni, concettuali di origine dadaista, custodite dentro una bacheca costruita sulle gambe di un tavolo stile fratino, antico. E accanto a Manzoni troviamo un piccolo blu di Yves Kline, che Sergio e io scambiammo con un suo lavoro. E cambiai un inginocchiatoio per un acquarello, una poltroncina gliela regalai senza cambio, e non ricordo cosa mi dette in cambio del salottino ottocentesco che ancora figura nelle sale della collezione, e scambiai un suo piccolo olio con una mia scultura.

Grande numero di scambi Antonio effettuò con Soto, che lo adorava, stringendogli il volto tra le sue lunghe dita, e baciandolo in fronte, quando lo incontrava.

Anche il nostro amico, poeta e mercante d'arte, Jean Claude de Fuegas, adorò Antonio, scrisse una serie di poesie per il suo

lavoro che noi pubblicammo accompagnate da serigrafie di Antonio, e gli fornì quel piccolo ma prezioso Sonia Delaunay che figura nella Fondazione, oltre ad una carta della Gontcharova.

Con la autorevolezza di Soto, che lo propose per primo, lavorammo affinché la grande Denise René si interessasse al lavoro di Calderara. Denise arrivò anche lei a Vacciago, accompagnata dal suo socio ed amante Hans Mayer, con galleria a Düsseldorf, ed entrambi lo esposero con successo. Per la



mostra a Parigi Denise commissionò a noi il catalogo, così come avvenne più tardi, quando Sergio e io riuscimmo a fare innamorare del lavoro del nostro amico anche Carla Panicali, che dirigeva la Galleria Marlborough di Roma, succursale delle prestigiose sedi di Londra, e di New York. Ricordo quando nella casa studio che avevamo a Milano in via S.Gregorio, di fronte al grande olio verde scuro che Antonio ci aveva regalato per il matrimonio, Carla si convinse della poesia che Calderara metteva nella ricerca astratto geometrica, della sua originalità, e desiderò esporlo.

Quella poesia rifiutata dai grandi teorici dell'arte concreta, e affettuosamente ammirata in lui da Max Bill e Lohse per i quali Calderara nutriva una venerazione seconda solo a quella per Josef Albers, che gli erano amici e che lo proteggevano, cosa alquanto inusitata nel mondo dell'arte, che non è fatto di agnelli.

Quei maestri non avevano nulla da temere dal nuovo del maestro italiano, che arrivava

non certo come partecipe di una ricerca che ebbe la propria avanguardia già alla metà degli anni '30, bensì come un fenomeno a parte, assai italiano, come è molto italiano un altro artista al di fuori dalle avanguardie come Morandi, e proprio per questo tanto amato da tutti.

Organizzai nella casa di Vacciago, parecchie cene, e feste più grandi, per onorare la nostra amicizia, farlo incontrare con i nostri ospiti, per fare divertire Antonio, che spesso veniva a trovarmi di mattina, per raccontarmi cosa aveva sognato. In estate c'era anche lo storico dell'arte Frederick Ekmanns, che trascorrevva le vacanze con i suoi due figli ancora piccoli, alloggiando all'albergo Maulini, a Vacciago, e passando molto tempo con Calderara, anche per allestire con lui una strategia di mostre in musei e gallerie che gli assicurassero la notorietà in Germania. Per questo uomo di cultura e anche di un certo potere, Calderara divenne una autentica passione, fece molto per il suo lavoro, e una volta in pensione, venne ad abitare proprio qui, a Vacciago, dove sta ancora.

In uno dei nostri incontri -mi ero già separata da Sergio e vivevo sola nella casa, anche se non tutto l'anno avendo comprato da Antonio il suo appartamento milanese di via Arpesani 7 da me trasformato in studio con possibilità di abitarci- decidemmo di ideare un premio, intestato a Raffaello Giolli, critico d'arte amico di Calderara, importante quanto dimenticato, morto giovane in un campo di concentramento, al pari del suo giovane figlio. Avevano passato la guerra a Vacciago, allestendo anche corsi di storia dell'arte per gli sfollati, ma la protezione di questo luogo appartato non valse loro la salvezza, quando ormai stava per finire la paura delle deportazioni degli ebrei. Feci in tempo a conoscere Rosa Giolli, eccentrica

signora che aveva, negli anni '30, lavorato come tessitrice, creatrice di quelle arti minori che fecero eco alle ricerche più accreditate operate dagli artisti maschi e che, unghie lunghissime, capelli scarmigliati, ammantata in un kimono, viveva con pochi mezzi e certo molte visioni nelle stanze della casa di



Vacciago che vedo dalle mie finestre, tra bellissimi mobili e libri importanti, ora dispersi, dopo la sua morte. Una estate Pol Bury, artista cinetico emergente, e il suo amico André Balthazar, con il quale creava edizioni numerate, Daily-bull, di ispirazione patafisica, affittarono delle stanze da Rosa, e anch'essi divennero amici di Calderara. Per il premio intestato a Raffello Gialli con molta semplicità, seduti attorno al tavolo della mia cucina, formammo una giuria. Calderara, io, Andrea Cascella, Kengiro Azuma. Artisti, amici, tutti con una casa dalle parti di Vacciago. Avremmo deciso ogni anno a chi attribuire il premio, che sarebbe stato una opera di ognuno di noi, a rotazione. Il primo ad offrire il premio fu naturalmente Antonio, e di comune accordo lo assegnammo a Dadamaino. Seguirono Gianni Colombo, e Pietro Coletta. La festa durava un giorno, con qualche opera esposta nelle due stanze che nella mia casa danno sul vicolo, antico

ingresso della casa ma in disuso da tempo, anche a causa della umidità che mi impedì di lasciarvi le opere più a lungo di una giornata. Io cucinavo per almeno duecento persone, avendone la forza e l'entusiasmo, e anche Carmela mi dava una mano, facendo qualche piatto nella sua cucina.

Antonio si era già trasferito nella parte di casa che chiude il quadrato del cortile, e che si affaccia sulla minuscola piazzetta, per la quale disegnò una tavola di pietra, due appoggi, una scultura in granito e acciaio, e il luogo per un cipresso, che sta lentamente diventando sempre più alto. Lo studio era stato trasferito, stessa posizione, luce simile, stessa sedia, stesso cuscino, stessi scaffali, stesse riproduzioni di Piero della Francesca. Aveva installato l'ascensore tra un piano e l'altro. Al piano terreno dormivano in due letti antichi Antonio e Carmela, divisi da una tenda di velo dalla parte dove dormiva Annamaria. La cucina realizzata con sportelli antichi all'interno di scaffalature in formica bianca, il tavolo per le tagliatelle, i fornelli più piccoli e nel giardino, il camino per il girarrosto. Nella piccola sala da pranzo si poteva ancora sedere al tavolo rotondo, e la saletta per la televisione, dominata dal ritratto di Carmela vestita di rosa, si avvale ancora di un mobile del Settecento dipinto di bianco, al pari di due angeli che reggono una mensola, così come passato di bianco è il divanetto dal sedile di paglia, e le due sedie. Piccoli spazi, pensati, mi diceva Antonio, anche per quando le due donne sarebbero rimaste da sole.

Malato di cuore, Antonio non volle farsi mettere il pace-maker.

Mi ero nel frattempo legata di amore con Getulio Alviani, anche lui, da tempo, amico di Antonio, che andammo a trovare prima di partire per una vacanza in Sicilia. Da tempo lui non usciva più, privo di forze rimaneva a

letto, aspettando la morte con estrema serenità. Aveva sistemato tutto, creato la Fondazione, trovato a chi affidarne la cura, appeso secondo i suoi criteri tutte le opere, le proprie al primo piano, quelle degli amici nelle altre stanze, e le sculture che possono stare all'aperto nel cortile tenuto da Carmela con il prato di solo timo, nel quale si aggirava la tartaruga Gertrude. Vedendoci, Antonio sorrise. Io gli dissi che andavo al mare in Sicilia, ma che sarei tornata presto. "Mandami una cartolina con il Getulio vestito da marinaio", mi disse sorridendo specialmente con i suoi occhi dardeggianti, luminosi di ironia, fino all'ultimo.

Erano giorni che non parlava più, e quelle, mi disse Carmela, furono le sue ultime parole



Calderara, L'ultima lettera di un re convalescente

NOTE

1. Questo articolo sarà pubblicato nel II volume di *Foglie Scritte*, a cura di Davide Vanotti.

Una storia sorprendente non è quella inventata dal nulla, ma quella che spinge i confini del reale sin dove non sfiorano asintoticamente il nulla stesso. Non è la creazione che sorprende -perché la creazione è mistero- ma la possibilità dell'impossibile che la ragione umana -reale divinità- dimostra possibile. La storia sorprendente è quella che rende il massimamente estraneo familiare, nel significato inglese, però, che non permette l'accezione di *amichevole*, ma soltanto di *conosciuto*. *The man from Earth* è un film indipendente del 2007, scritto da Jerome Bixby e diretto da Richard Schenkman. mai approdato nelle sale italiane. Inizia e si conclude all'interno di una stanza, una *living room* -di una piccola casa, isolata dal resto del mondo e immersa nella natura- dove c'è soltanto un divano, un camino e otto uomini: una studentessa, un biologo, una storica del cristianesimo, un antropologo, un archeologo, uno psichiatra e due storici, Sandy e John.

Il protagonista, John Oldman, ha dato inaspettatamente le dimissioni e sta preparando i bagagli per andare via, ma gli amici invadono la sua casa con un party a sorpresa, un addio che richiede anche una ragione dell'evento inaspettato. E John decide di spiegar loro perché è costretto ad abbandonare ogni dieci anni il posto in cui

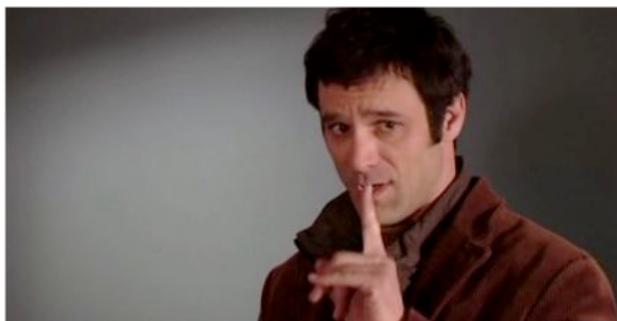


| |
|---|
| The Man from Earth |
| Richard Schenkman |
| USA, 2007 |
| Con David Lee Smith (John Oldman), Tony Todd (Dan), John Billingsley (Harry), Ellen Crawford (Edith), Annika Peterson (Sandy), William Katt (Art Jenkins), Alexis Thorpe (Linda Murphy), Richard Riehle (Dr. Will Gruber) |
| Sceneggiatura di Jerome Bixby |



vive: presto tutti si accorgerebbero che non invecchia, perché John ha quattordicimila anni. Non cento, non duecento e neanche 1400, ma 14000 anni. John è un Cro-Magnon. John è il tempo incarnato. Non è un film di fantascienza, ma la storia della ragione umana e delle deviazioni che ha subito, dei punti di vista che ha perso, delle possibilità che non ha colto, lasciando la Terra per vivere nel Mondo. Non si tratta esclusivamente del Mondo organizzato, ordinato, evoluto, tecnologizzato, estetizzato che ci siamo costruiti, ma dei significati che abbiamo dato al nostro *starc*, dimentichi di quel fondo originario che abbiamo abitato e creduto di controllare relegandolo in un sacro troppo spesso mortificante nel senso etimologico del termine e in una soggettività troppo confinata per dar spazio, al respiro che ci attraversa, di aprirsi alla vita.

John è stato un cavernicolo, un uomo che ha imparato il linguaggio; che ha cercato gli dèi tra le stelle; che ha creduto in una terra piatta e poi rotonda; che è stato etrusco, sumero, babilonese, romano, ebreo, nomade



e stanziale; che ha conosciuto Buddha e fatto propri i suoi insegnamenti; che ha avuto la presunzione di credere di poterli trasferire altrove -in Palestina, dove John è stato anche Gesù- nella loro purezza, nella loro sensatezza, nella loro giustezza, seguito non da apostoli che insegnavano, ma da discepoli che imparavano. Una scuola, nient'altro che una scuola, non un tempio su cui edificare la colpa, sacrificare la vita e condannare "la gioia come peccato".

The truth is so, so simple. [...] Guy met the Buddha, liked what heard, thought about it for a while -say 500 years, while he returned to the Mediterranean, became Etruscan. Seeped into



Roman empire. He didn't like what they became: a giant machine. He went to Near East thinking: "Why not pass the Buddha's teaching in a modern form". So he tried. [...] "I am what I am becoming". That's what the Buddha brought in. And that's what I taught. [...] Heaven and hell were peddled, so priest could rule through seduction and terror, save our souls that we never lost in the first place. [...] I see ceremony, ritual, processions, genuflecting, moaning, intoning, venerating cookies and wine and I think... It's not what I had in mind.

Non è stato capito allora, John, e neanche adesso lo è. Questo cristo umano, troppo umano, che ammalia nella semplicità dei suoi sguardi, nel candore delle sue



spiegazioni, nel rigenerarsi continuo e senza sosta delle sue cellule. È di nuovo un cristo che sconvolge nel «suo spietato realismo che descrive la vita nel suo reale svolgimento sulla Terra, qui e ora»; che scuote facendo cadere nell'abisso del non senso ogni certezza, ogni fede acquisita, lasciando che l'uomo comune si confronti con la propria finitezza e per l'ennesima volta non sappia che farsene di un Regno di Dio nel mondo, preferendo l'inumana felicità paradisiaca all'accettazione gioiosa della tragicità terrestre: «The Kingdom of God, meaning goodness, is right here, where it should be».

Meglio che John menta, perché altrimenti ogni pilastro su cui si regge l'intero Mondo cadrebbe in rovina lasciandoci primitivi in una grande caverna insensata e inospitale.

Un film da vedere, nient'affatto noioso, ricco di colpi di scena fin negli ultimi minuti quando verità e menzogna si passano il testimone per lasciarci a bocca aperta e con un sapore -strano- di liberazione addosso. John vivrà ancora, fino alla notte dei tempi, ma Sandy per dieci anni sarà sua compagna, perché John è un uomo che sa come trovare il paradiso a casa sua: sulla Terra.

L'enigma che la vita, il tempo, la storia rappresentano per gli umani viene restituito da questo film con profonda intelligenza. Un soggetto come questo avrebbe potuto dare la stura alle più fantasiose ed estreme

“rivelazioni” e invece la splendida sceneggiatura di Jerome Bixby si mantiene sempre plausibile, misurata, sobria. I temi più ardui vengono affrontati con semplicità e senza mai cedere all'esoterismo o al bizzarro. I volti degli attori -fondamentali in un film così teatrale, girato quasi per intero in una stanza- accompagnano le parole con una partecipazione che esprime per intero lo sconcerto, l'emozione, l'incredulità, il disagio, la commozione. Su tutto aleggia una sensazione di disvelamento e quindi di serenità. I mezzi registici per rendere dinamico il lungo conversare sono semplici ma efficaci. Si esce da questo film con profonda pace, con la speranza che la vicenda di un uomo che è stato tanti nomi della storia possa essere vera ma con la certezza che in ogni caso la scintilla di vita che si è abbia un senso in questo accadere di eventi, di incontri, di tragedie e di risposte che è l'itinerario degli umani nel tempo.



Foto di Maurizio Loggiacco

UNA STAGIONE AL PICCOLO

di Alberto Giovanni Biuso

Il birraio di Preston

regia: G. Dipasquale

Mistero Buffo

Regia: C. De La Calle
Casanova

Le sedie

Regia: P. Carriglio

Dettagli

Regia: C. Rifici

Edipo Re

Regia: A. Calienda

Non l'intera stagione, a dire il vero, ma una selezione degli spettacoli andati in scena nelle diverse sedi del *Piccolo Teatro* fra il 2009 e il 2010. È questo che vorrei proporre al lettore. Una scelta, quindi, del tutto personale ma che spero darà un'idea della varietà e della ricchezza che caratterizzano da sempre gli spettacoli messi in scena dallo storico teatro milanese. Si va, infatti, dagli autori classici -italiani e stranieri- ad alcuni dei testi più innovativi della drammaturgia europea contemporanea. Anche le scelte registiche sono le più diverse.

Molto tradizionale, ad esempio, la messa in scena del *Birraio di Preston* di **Andrea Camilleri**, per la regia di Giuseppe Dipasquale. La vicenda è ambientata in



Sicilia, a Vigàta, nel 1874. Il prefetto Bortuzzi, toscano d'origine, ha scelto per l'inaugurazione del nuovo teatro un'opera dello sconosciuto e modesto Luigi Ricci -*Il birraio di Preston*- che nessuno in paese vuole.



Vengono coinvolti in questa personale ossessione cittadini, parroci, mafiosi, soldati e poliziotti, funzionari, rivoluzionari mazziniani, sino a scoprire solo nelle ultime battute le ragioni di quella impopolare scelta. La riduzione dal romanzo rende il testo frammentario e in alcuni passaggi immotivato e confuso. Nonostante la critica abbastanza esplicita all'arbitrio del potere, il tono complessivo è da vaudeville. Alcune soluzioni registiche sono ben riuscite -ad esempio, gli incontri in chiesa della vedova Lo Russo e del suo spasimante, scanditi dal coro degli astanti in stile messa cantata- ma



l'impressione è quella dell'ennesimo sfruttamento delle trovate di un autore forse sopravvalutato.

Un testo pur'esso "politico" e tra i più celebri del Novecento è *Mistero Buffo* di **Dario Fo**. Teatro dell'arte, improvvisazione continua, fedeltà al grammelot del maestro Fo ma anche declinazione originale dei contenuti e delle forme del testo di partenza. Anche questo è stata «l'umile versione pop» che Paolo Rossi (per la regia di Carolina De La Calle Casanova) ha allestito di *Mistero Buffo*, reinventandolo, mostrandone le forti radici medioevali-cristiane e insieme la perenne fecondità di critica a un esistente sempre più ingiusto, sempre più cupo.

Si ride dall'inizio alla fine in un vero tripudio di comicità, si medita nei momenti drammatici, si comprende per quali ragioni il potere abbia così tanta paura dello scherzo, della satira, del gioco. Il giullare Rossi afferma che «oggi non sarà una risata che li seppellirà, ma un po' di poesia li farà certo sentire un po' più merde».

Un altro classico del Novecento è il magnifico *Le sedie* di **Eugène Ionesco**. Protagonisti il guardiano di uno sperduto faro e sua moglie. Sposati da quanto? Sessantacinque o settantacinque anni? In quale tempo ci si trova? E dove? Si sta nello spazio e nel tempo del senso cercato, costruito, inventato, smarrito. Ci si trova in un lucido e plausibile delirio che riempie la scena di sedie su sedie per gli ospiti innumerevoli e di ogni tipo che stanno arrivando al faro, convocati all'ascolto di un "messaggio all'umanità" che il guardiano ha redatto e che un oratore professionista è

stato incaricato di pronunciare poiché quell'uomo è incapace di dire in pubblico una sola parola. Arriva persino l'Imperatore, qui nella forma di un totem che ricorda *Il signore delle mosche*. Il mare porta al faro questa folla frutto di un immenso desiderio di comunicare e il mare si riprende i due personaggi mentre il grande oratore è capace solo di incomprendibili, stentati, insensati suoni. Le sedie però lo ascoltano con la stessa compunzione di chi è obbediente *perinde ac cadaver*.

Il regista Pietro Carriglio ha messo in scena questo capolavoro in forme lievi, sobrie, attente. I due attori -Galatea Ranzi e Nello Mascia- costruiscono con i loro gesti e con le parole l'intero spazio teatrale. L'ironia emerge da tale spazio/parola e la comunicazione mostra di essere la sostanza stessa dell'umano. «Non si può non comunicare». Mai la verità di questo assioma si fa evidente come quando il suono si trasforma in silenzio nell'istante stesso in cui viene emesso.



Lars Norén è un drammaturgo scandinavo che cerca di coniugare vite private e divenire storico. In *Dettagli* racconta di due coppie svedesi e delle loro esistenze durante il decennio 1989-1999, vissute tra viaggi, aeroporti, case editrici, ville toscane. I personaggi sono dei borghesi agiati e colti ma irrimediabilmente soli. Le due donne vanno alla ricerca di una maternità che dia senso alle loro vite, i due uomini oscillano tra indifferenza e avventure. Una follia sottile o conclamata li sfiora o li afferra. Sullo

sfondo l'Europa e le sue guerre. Il tutto narrato e quasi fotografato in 30 scene, 30



dettagli di tempo.

La regia di Carmelo Rifici e le scene di Guido Buganza disegnano quelli che Marc Augé ha definito "non luoghi", spazi aperti e sempre uguali nei vari continenti. Gli interpreti (Giovanni Crippa, Elena Ghiavurov, Francesco Colella, Melania Giglio, Gianluigi Fogacci, Silvia Pernarella) sono molto bravi e dediti completamente ai loro non facili personaggi. E tuttavia il testo rimane troppo didascalico, senza riuscire a cogliere l'epicità tragica dei modelli -Strinberg, Bergman-, preferendo uno stile piatto, un grigiore uniforme.

Un testo che ha sempre da dire, che sempre si rinnova, che sempre coglie in modo radicale la colpa che gli umani sentono a esistere è l'*Edipo re* di **Sofocle**. La regia di Antonio Calienda e l'interpretazione di Franco Branciaroli si avvalgono delle cupe e semplici scenografie di Pier Paolo Bisleri. Ai lati due facciate di palazzi, al centro un lettino sul quale è sdraiato Edipo con

davanti a sé un uomo seduto che prende appunti. Evidente il riferimento alla psicoanalisi. È il re che narra a se stesso il proprio delirio. Il coro, Creonte, Giocasta, Tiresia, i pastori che lo salvarono, sono ombre che emergono dal buio della psiche. Giocasta e Creonte non hanno neppure una voce autonoma, è Edipo/Branciaroli a parlare anche per loro. Molto bello, in particolare, il duetto tra il re e Tiresia -cuore della tragedia- nel quale le due voci appaiono davvero due, come se Tiresia raccontasse ciò che da sempre l'inconscio di Edipo sapeva.

Nonostante il peso eccessivo della lettura psicoanalitica, il risultato di questa messa in scena è ancora greco. Gli attori sono tutti maschi; il dramma si colora spesso di grottesco poiché, come sosteneva Platone, «tutto ciò che è umano non è, in complesso, degno di essere preso molto sul serio» (*Leggi*, 803b); l'inesorabilità della Ananke vi appare subito, sin dai silenzi e dalle ombre iniziali.

Il testo di Sofocle è davvero, in qualunque modo lo si interpreti, uno dei vertici del pensiero greco, e quindi del pensare umano.



CALDERARA E L'ASTRATTISMO

di Adriana Bolfo

Molto più noto in Olanda e in Germania, Antonio Calderara (1903-1978), nato ad Abbiategrasso -come amava dire, "in Europa", vissuto a Vacciago di Ameno (Novara) sul lago d'Orta- spinge alla riflessione sulla continuità della ricerca pur distinta in due periodi, il figurativo e l'astratto, da una cesura di ben dieci anni. Nel 1959 abbandona la maniera figurativa iniziata col precocissimo *La chiesa di Vacciago*, lui appena dodicenne.

Poco, di tale periodo figurativo, risulta documentato nella casa-museo di Vacciago,



Calderara, *La chiesa di Vacciago*

aperta e preziosa per gli estimatori dell'astrattismo, segnatamente quello razionalista, del peculiare razionalismo di Calderara e di correnti degli anni Cinquanta-Settanta. Nell'allestimento curato dallo stesso Calderara sono per lo più artisti a lui congeniali e cronologicamente vicini, oltre a esponenti di vere e proprie avanguardie storiche (Friedrich Vonderberg Gildewart, caro al critico Gillo Dorfles, riporta il pensiero a Mondrian, a cui molto si deve nell'ambito razionalista; Sonia Delaunay Terk è presente con colori di forte presa) e di ripercussioni locali (Bice Lazzari e Mario Radice, l'astrattismo geometrico tra Milano e Como). Altri sono presenti invece come non trascurabili voci, per esempio, Fontana e Manzoni: la materialità cui approda il gesto dell'uno e l'intenzione dissacratoria dell'altro è, a Calderara, opposta ed estranea.

Il 'poco' suo figurativo guida a comprendere il delicato e sottile razionalismo successivo, quello dei vari *Spazio Luce*. Sì, perché le figure degli affetti e dei luoghi (*La famiglia dopo il temporale*, 1934; *Pella, l'sola di San Giulio*, 1934) sono date per cromie alte e luminose e forme sempre più strutturate e semplificate (*La finestra e il libro*, 1935); il soggetto pur sempre riconoscibile diventa volume e poi superficie e linea (*Case*,



1958) fino alla contiguità anche cromatico-luministica di figura e sfondo. Calderara costruisce un figurativo non naturalistico, o antinaturalistico, mediante una luce tersa e uniforme che non si diletta né di tonalismi né di passaggi chiaroscurali (in tal senso, già nel 1928, *Milano, il naviglio*) e procede, dunque, 'naturalmente' e consequenzialmente, all'astrattismo, che risponde a un desiderio di smaterializzazione dell'oggetto per una concentrazione più profonda.

L'astrattismo delle avanguardie storiche ha eliminato l'oggetto per un rapporto senza mediazioni tra autore e spettatore; l'astrattismo geometrico (razionalismo) ha visto nel quadrato la forma del pensiero e la forma dello spazio, fuori dal quadro e dentro il quadro. Il concretismo e, anche, le esperienze sulla visione-percezione - dall'optical a quelle più tradizionali e pittoriche- sono comunque un derivato razionalista.

Il peculiare astrattismo di Calderara è un razionalismo permeato e ingentilito da colori innalzati a luce bianca, un insieme di indubbia attrazione, per il mondo europeo settentrionale segnato dalla geometria del pur lontano cronologicamente ma sempre presente iniziatore Mondrian -attrazione, comunque, non solo per somiglianza. A

dialogare con Calderara, che con alcuni autori contemporanei al suo astrattismo ebbe anche rapporti di calda amicizia, sono, fino agli anni Settanta, quadrati bianchi e neri (nel silente ricordo di molti, opera, oltre Mondrian, Malevič) a superfici lisce o compartite a moduli -questa la spia di una contemporaneità più recente- di produzione olandese e tedesca: il monocromo costruisce lo spazio ed è proiezione di spazio. Invece i colori in quadrato di Max Bill e di Albers ripropongono una delle scelte comuni ai vari astrattismi storici, il colore timbrico, quello già del Calderara figurativo. Il Calderara astratto razionalista ha movimentato e alleggerito la staticità dei suoi quadrati col ricorso ai colori pastello (azzurri chiari, grigi perla, moderati rosa, tenui gialli) poco in uso nel razionalismo, sottili, oltre che nell'acquerello, anche nella stesura a olio; piccoli inserti cromatici un poco più carichi del colore del campo (*Costellazione*, 1969-70) conferiscono variazione -che è già moto- al campo stesso e obbligano l'osservatore a una concentrazione diversa dello sguardo e dell'attenzione, cioè a un moto imprevisto, specialmente nelle figure, quasi tutti quadrati, talvolta in serie. Il tono su tono accentua l'effetto luce, anche nelle poche opere di colore acceso o scuro. *Spazio Luce*, titolo di molti lavori dal 1959 -tanto da far





pensare a una ripetuta dichiarazione di intenti, e titolo 'ben' astratto, non solo perché, come ovvio nell'astrattismo, Calderara azzerà l'oggetto, ma proprio, col tendere a quegli infiniti, lo trascende- può essere chiave di lettura di tutta la produzione, non solo di quella astratta. Reso peculiare da luce-colore-ritmo, il quadrato-quadro (s)qualifica come *dejà vu* artisti diversi anche recentissimi, assai ripetitivi, specialmente statunitensi, presenti in altre collezioni.

Nel suo (ricreato) razionalismo ben nutrito di fondamenti storici, Calderara, si direbbe, ha sfiorate varie modalità derivanti dal razionalismo -e non solo quelle specificamente pittoriche- senza bisogno né di mediarle né di imitarle, come fossero forma naturale del suo essere. Ciò si vede quando invita l'osservatore a impegnare occhio e corpo in una composizione seriale -dittico o trittico; quando sollecita e inganna a 'completare', con l'automatismo del cervello, una figura della sua convinta e colorata geometria. E quando, tra le numerosissime opere altrui in esposizione, offre al riposo dell'occhio la lievissima sfumatura grigia ripetuta su bianco di un artista che si sente a lui legato tanto da formulare un titolo-dedica, il tedesco Raimund Girke (*In Benennung der Sensibilität, a Calderara, 1968*).

E quando non permette di evitare, perché occupano grande parte di una parete, le costruzioni fragili e millimetriche di Jesus Rafael Soto, che esistono, pure esili, nello spazio-volume, protese all'osservatore. E anche Soto dedica: *Al mio carissimo Antonio Calderara, 1969*.

E, per tornare al vero soggetto, un uomo in incessante pensiero: neanche la scrittura rimase estranea ai quadrati di Calderara, gli ultimi, ma sublimata e allusa, perché di pochi segni ripetuti -nulle parole- come emersi dopo un accurato lavoro di 'risparmio': il trittico *Lettera di un convalescente, 1976*, esperimento-esperienza nella e della malattia. Il pastello, alta luminosità. Il bianco, colore smaterializzato.

A fronte della latente spiritualità di Calderara e, a questa opposto, del concretismo aproblematico di molti -mentre l'op art e il cinetico greve presenti nella collezione si nominano solo per completezza- si avverte e si comprende l'assenza di Bruno Munari, razionalista *ludens*.



| |
|---|
| Yojiro Takita |
| Departures |
| (<i>Okuribito</i>) |
| Giappone, 2008 |
| Con Masahiro Motoki (Daigo Kobayashi), Ryoko Hirosue (Mika Kobayashi), Tsutomu Yamazaki (Ikuei Sasaki). |

| | |
|--|---|
|  <p>Contaminazioni di Alberto Giovanni Biuso</p> | Gaetano Liguori |
| | RONIN |
| | Concerto multimediale sui film di Akira Kurosawa |
| | Pianoforte: Gaetano Liguori |
| | Percussioni: Alessandro Rossi |
| Chitarra: Mauro Pinciarioli | |

Contaminare le arti, ibridare le vite, intrecciare i punti di vista, salvaguardare le dinamiche di identità e differenza. Anche questo significa quella parola a volte intimidatrice, altre volte banalizzata, sempre polisemantica, che è *cultura*. Un'espressione di tale ricchezza è da qualche anno l'iniziativa milanese che sotto la sigla di *Arianteo* propone da luglio ai primi di settembre una mescolanza feconda e divertente di musica e cinema. Nel bel cortile del Conservatorio «Giuseppe Verdi» un concerto precede infatti ogni sera la visione dei film. Suoni e immagini in questo modo si legano e offrono un'esperienza estetica e concettuale quasi sempre coinvolgente.

Il 4 settembre scorso si sono intrecciate la visione del film di Yojiro Takita *Departures* e il concerto multimediale che Gaetano Liguori ha dedicato al cinema di Akira Kurosawa. Sotto il titolo di *Ronin* un pianoforte, delle percussioni e la chitarra (elettrica prima e acustica poi) hanno accompagnato, esaltato, interpretato dei brani tratti da quattro film di Kurosawa: *Rashomon*, *I sette samurai*, *Trono di sangue*, *La sfida del samurai*. Il titolo del concerto fa riferimento ai *Rōnin*, i samurai rimasti senza signore e diventati quindi mercenari. Le scene musicate da Liguori descrivono gli

scontri armati, tra singoli guerrieri o tra eserciti, che intessono i film di Kurosawa e nei quali il Maestro giapponese mostra tutta la propria raffinata capacità di trasformare la violenza in concezione del mondo, della giustizia, del coraggio. Le musiche di Liguori si basano su uno spartito e sull'improvvisazione, come è tipico del Jazz, e hanno la capacità di accompagnare le sequenze dei film in un modo che all'ascoltatore/spettatore appare del tutto naturale. Gli intervalli di attesa e di





meditazione sono affidati soprattutto alla chitarra e al pianoforte, ai quali si aggiunge poi la forza delle percussioni quando infuriano i combattimenti e la morte sembra diventare la vera dominatrice della vita.

Morte, vita, musica, attraversano anche il delizioso e profondo film di Yojiro Takita. *Departures* racconta di Daigo, un giovane violoncellista che rimane senza lavoro e che dopo aver risposto a un annuncio riguardante "assistenza ai viaggi" si trova assunto in una agenzia che si occupa sì di viaggi ma soltanto di quello definitivo. Dopo le prime reazioni di sconcerto, Daigo apprende la raffinata e antica arte della tanatoestetica, del rendere belli i morti prima della loro cremazione, in modo che i familiari ne conservino un ricordo di armonia e non di decadenza. A poco a poco, e sotto la saggia e ironica guida dell'anziano Ikuei, Daigo intraprende un itinerario dentro il senso che il morire ha per gli umani. Cura, esattezza, amore, costituiscono le condizioni affinché i familiari di chi non c'è più possano

ancora sentire vicina la persona che va via per sempre.

A questo punto, neppure le accuse della moglie e degli amici -venuti a sapere del suo nuovo lavoro- costituiranno per Daigo una ragione di sconfitta. L'incontro finale con il padre, che lo aveva abbandonato all'età di sei anni, suggella la riconciliazione col dolore che intesse la vita.

Il film è insieme delicato e forte, umoristico e drammatico, sentimentale e oggettivo. Basato sul profondo rispetto giapponese per i morti -e su una cura dei cadaveri che somiglia a quella praticata nell'Egitto antico- affronta con misura e con la giusta ironia un tema che non è mai semplice da esporre. Tutta l'opera è intessuta della passione di Daigo per il violoncello e per la musica che sa restituire vita a ogni cosa trascorsa. La musica che Proust definisce «l'unico esempio di quel che sarebbe potuta essere -senza l'invenzione del linguaggio, la formazione delle parole, l'analisi delle idee- la comunicazione delle anime»¹.

NOTE

1. M. Proust, *La prigioniera*, trad. di P. Serini, Einaudi, Torino 1978, p. 264.





Immaginate di svegliarvi tutte le mattine con uno splendido marito accanto che è anche un gran bell'uomo e che non russa neppure, di essere ricche, bellissime, di avere un lavoro che vi consente di guadagnare e di non timbrare il cartellino, - perché siete scrittrici note- e di avere degli amici sinceri, saggi, anche loro ricchi e sempre disponibili, persino a venirvi incontro nelle vostre esigenze lavorative, persino pronti a sostenervi e a condividere le vostre inquietudini anche quando prendete istantanee decisioni che fino al giorno prima neanche si profilavano all'orizzonte. Certo è difficile poter spingere l'immaginazione così oltre. Eppure non è finita: lo sforzo è ben più consistente. Adesso, dovete immaginare che un bel giorno non volete più essere sposate e quando lo dite a vostro marito, anziché mandarvi a quel paese per l'assenza di motivazioni e trascinarvi dall'avvocato con le pretese più insensate e iniziare una giudiziale decennale, decide di non assoldare nessun avvocato e vi prega di tornare con lui, rifiutandosi di sottoscrivere la separazione persino quando gli proponete di cedergli tutto quello che avete in comune. Perché? Perché il gran bell'uomo vi ama da morire. Questo l'incipit del film *Mangia,*

prega, ama di Ryan Murphy, tratto dal romanzo bestseller di Elizabeth Gilbert, che narra una storia vera, la sua. Non la vostra, insomma. La protagonista, Liz Gilbert (Julia Roberts), si dispera e soffre moltissimo per questa lacerazione dell'io determinata dal senso di colpa che avverte a causa del disamore per il marito (ma questo è soltanto probabile, perché davvero non si è capito). E così si consola con un attore, bellissimo e fascinoso, che sembra pendere dalle sue labbra. Alla fine lascia anche lui. La

Ryan Murphy

Mangia prega ama

Eat Pray Love

Con Julia Roberts (Elizabeth Gilbert), James Franco (David), Richard Jenkins (Richard), Viola Davis (Delia), Billy Crudup (Steven)

USA, 2010.

sofferenza è davvero troppa. Bisogna fare qualcosa. È necessario dare una svolta significativa alla propria esistenza incolore e dilaniata. Certo, quando la coscienza del proprio limite ontologico si apre al fondo originario ci si sente perduti, disorientati, finiti. Eppure la riflessione, affinata dalla sofferenza, fa scattare l'intuizione, che coglie il principio primo, e dribblando con un medio inconfutabile, approda alla necessaria conclusione, un goal che lascia a dir poco stupefatti: l'uomo non vive affatto se non mangia, ma l'uomo senza amore vive nella sofferenza, dunque l'uomo deve mangiare e

poi pensare all'amore. Si può forse vivere senza mangiare? Non basta però soltanto mangiare, per vivere meglio bisogna imparare a mangiare meglio. Ma ancora: come risolvere l'angosciante estraneità della nostra esistenza finita? Come riscattare questo pegno che è il soffrire umano sulla Terra? Risposta: pregando Dio che ci renda pan per focaccia. Qui giunge l'eureka. Il segno divino compare sotto forma di *phronesis* questa volta. Per riemergere non sono necessari gli studi filosofici e neanche qualche seduta dallo psicanalista, piuttosto bisogna girare il mondo per ritrovare il centro in cui non si cede né troppo all'io né troppo a Dio, imparando a mangiare bene, a pregare nel modo più appropriato e ad amare un uomo perfetto. Certo è dura. La vita ha posto la protagonista di questa avvincente storia davanti a una salita scoscesa. È costretta a passare quattro mesi in Italia mangiando spaghetti, sorseggiando vino e ridendo di cuore con i nuovi amici, -sempre i migliori che si possono incontrare;- poi quattro mesi in India, dove -ascoltate bene- è costretta a lavare un quadratino di pavimento con una minuscola pezzuola e a fare meditazione, immobile, svuotando la testa da tutte le domande esistenziali che l'hanno oppressa; e per finire -come se non fosse abbastanza- quattro mesi a Bali per trovare l'amore, un uomo dai sentimenti purissimi, che si commuove con la tenerezza di un bimbo, che si prende cura di lei in modo paterno, che pur nonostante è affascinante, macho e ricco. Insomma, per ritrovare l'equilibrio bisogna soffrire.

Questa la trama. Mi si dice che il romanzo è più coinvolgente. Il problema, però, è che non si tratta di un film che vuole avere come scopo quello di presentare una storia leggera, divertente e ai limiti dell'inverosimile. Il film ha la pretesa di



narrare la storia vera di una donna vera che ha il "coraggio" di dare una svolta alla sua vita: un paradigma di vita possibile, insomma. Per essere vere, certe storie, però, non basta che siano vissute. Sono vere le storie in cui ci si riconosce in almeno uno dei moti dell'animo narrati, altrimenti sono irreali, come quella della Gilbert. Cosa vuol trasmettere questo film? Un monito per chi mangia i tramezzini nell'unica ora di pausa lavorativa? Un'indicazione per chi vive nel disequilibrio interiore perché oppresso dall'ansia, dai bucati, dai conti che non tornano, da un lavoro alienante? Una speranza per chi si addormenta accanto a un marito indifferente, per il quale si è indifferenti, perché magari gli anni di convivenza, di vita dura, hanno prosciugato ogni sentimento? In questo film non ci sono donne vere, come quelle che si incontrano sull'autobus all'ora di punta; che hanno conquistato, in quel luogo stracolmo, un angolo per sé -sopravvivendo alla fiumana di gente che si accalca l'una contro l'altra, urtandosi e arrabbiandosi perché il contatto le infastidisce-, con i loro volti stravolti,



Foto di Laurence Chellali

anche quando sono truccati, con quegli occhi stanchi e profondi, che ti lasciano viaggiare nelle loro case, nel loro posto di lavoro, nel tempo pieno che hanno già vissuto dal risveglio mattutino; che pensano assorto, rivolgendo lo sguardo a quel vetro che le separa dalla vita, dai sogni, dal mondo sensato che da bimbe credevano di abitare. Quelle donne che fissi perdendoti nella loro amarezza, nel loro orgoglio, nella loro bellezza pura e delle quali scorgi d'un tratto un sussulto, che sembra rallegrarle. E forse è il solito piccolo obiettivo che rappresenta la salvezza giornaliera o magari soltanto un semplice accordo con quel marito indifferente che quel giorno risparmia loro

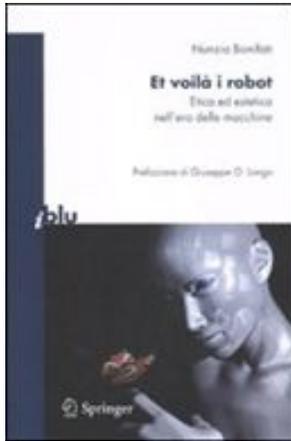
qualcosa, *andrà lui a prendere i bimbi a scuola nel pomeriggio*. Poi, per chi non lo sapesse, ci sono altre donne che non hanno il marito indifferente, che però va a prendere i bimbi a scuola e di tanto in tanto butta anche la spazzatura, e non hanno un lavoro stabile e non hanno piccoli obiettivi che le fanno sussultare di piccole gioie. Poi ci sono altre donne ancora, che con soddisfazione vanno al lavoro, e se anche il loro matrimonio non è l'optimum se ne fanno una ragione. Donne che però non sono così "coraggiose" da girare il mondo per un anno per ritrovare l'equilibrio. E forse non soltanto per i probabili figli, per il probabile marito, per la probabile assenza di tanti denari, per il probabile licenziamento, ma semplicemente perché, quando salgono su quell'autobus e si confrontano con quei volti non loro, imparano ogni giorno cosa sia il coraggio e comprendono ogni giorno che cambiare cielo non cambia l'animo, ma guardare l'animo di queste donne vere cambia la giornata. Imparano, insomma, il vero coraggio, il modo per vivere, nonostante la contraddizione che intesse quasi tutte le donne vere che vivono storie vere: essere se stesse pur essendo per altri.



Foto di Laurence Chellali

ET VOILÀ I ROBOT

di Alberto Giovanni Biuso



Nunzia Bonifati

*Et voilà i robot.
Etica ed estetica
nell'era delle
macchine*

Prefazione di
Giuseppe O. Longo

Springer-Verlag
Italia, Milano 2010

Pagine XVI-160

Nunzia Bonifati intervista ingegneri, filosofi, fisici, su uno dei temi essenziali del presente e del futuro. Lega poi tra di loro queste conversazioni in una trama assai piacevole da seguire e sempre chiara nelle sue implicazioni e conseguenze. Ne esce un volume a più voci dal quale emerge la dimensione magmatica della robotica, e cioè di quel sapere all'incrocio tra tecnologia e filosofia che studia lo statuto dell'artificiale, la sua storia, le sue leggi, le sue possibili applicazioni agli ambiti più vari.

Qua e là, nel libro, si avanzano previsioni ancora una volta ottimistiche. Nel 1956 durante la Conferenza di Dartmouth, che dell'Intelligenza Artificiale segna in qualche modo l'inizio, si pensò che nell'arco di un paio di decenni sarebbero stati costruiti robot indistinguibili dagli umani. Oggi -di nuovo- associazioni come la *Japan Robot Association* «stimano che entro vent'anni avremo robot al posto di fisioterapisti, piloti, chirurghi, maggiordomi, insegnanti, musicisti, badanti, soccorritori e quant'altro» (pag. 10). In realtà, gli ostacoli strutturali che

hanno condotto al fallimento dell'IA forte sono tutti in piedi e rimangono determinanti. Se, infatti, «l'obiettivo principale è quello di studiare le capacità percettive di rappresentazione, di ragionamento e di apprendimento di un robot inserito in un ambiente domestico, a tutt'oggi i risultati sono però deludenti» (50) e «dopo cinquant'anni di Intelligenza Artificiale, dovremmo aver capito che non è così facile replicare il modello della mente in un calcolatore!» (G. Veruggio, 98). La ragione sta soprattutto nel fatto che spazio, corporeità e linguaggio sono realtà e strutture immensamente più complesse rispetto ai livelli che anche le più avanzate intelligenze artificiali possono raggiungere.

Infatti, «nell'ambiente, anche quando non accadono cose impreviste, le possibili disposizioni degli ostacoli nello spazio sono così tante che nella pratica qualsiasi soluzione combinatoriale era, ed è, tuttora irrealizzabile» (E. Datteri, 48). Per superare queste impossibilità, «non è casuale che la robotica stia tentando di capire come funzionino i sistemi biologici» (B. Siciliano, 30) e si va definitivamente abbandonando la concezione di una mente -naturale o artificiale che sia- slegata dalla densità senso-motoria, dal corpo. Poiché è il corpo a parlare, e non soltanto i suoi organi fonatori; è il corpo a rappresentare l'interfaccia totale tra la coscienza e il mondo; è il corpo a essere intriso di linguaggio e fatto dunque di comunicazione. Ma, come ben sanno tutti i robotici, «riprodurre un volto umano mobile, espressivo e al contempo esteticamente gradevole è di una difficoltà inimmaginabile» (M.Ferro, 140). Un volto non è una semplice faccia ma costituisce

l'intero mondo di un essere umano, lo spazio mobile nel quale la sua storia si ricapitola istante dopo istante.

Dal robot classico si va quindi verso delle più specifiche e specialistiche funzioni robotiche che toccano ambiti assai diversi: medicina, protezione civile, psicoterapie, guerre, architettura, industria, finanza, comunicazione e tante altre. Una "robotica di servizio" che va lentamente e implicitamente abbandonando l'illusione di poter replicare l'intelligenza umana su altri supporti. È davvero un'illusione? Sì, se si ritiene di poter dare pensiero alle macchine; no, se invece la direzione è quella di ampliare e rafforzare la natura protesica e ibridata con l'alterità che l'umano è da sempre. La «progressiva trasformazione dell'uomo in ciborg ai fini del miglioramento e del potenziamento delle capacità fisiche e cognitive» (63) deve partire da una chiara distinzione -in questo libro non sempre perspicua- tra entità assai diverse tra di loro quali sono i *robot*, gli *androidi* e i *cyborg*. Se, infatti, Daniela Cerqui afferma giustamente che «molti esseri umani *migliorati* o *potenziati* sono già ciborg» (68), l'Autrice si mostra invece piuttosto scettica e sostiene che non basti l'implementazione dentro un corpo umano di strutture artificiali o l'unione temporanea e funzionale di un umano con un apparato macchinico, per avere un cyborg. Credo, tuttavia, che abbia ragione Cerqui.

Quali sono le differenze tra i *robot*, gli *androidi* e i *cyborg*? I robot esistono da decenni e lavorano instancabilmente in contesti molto diversi. Essi sono il puro artificio di una operatività limitata a obiettivi anche assai complessi ma ben specifici. I robot che già esistono possono essere molto potenti ma sono totalmente privi di adattabilità omeostatica e di coscienza. Gli

androidi, al contrario, rappresentato il futuribile di robot antropomorfi e consapevoli, anche se privi di elementi organici. Il cyborg, invece, costituisce il presente e la stessa storia dell'umanità, poiché è la fusione tra un organismo biologico e una macchina o una funzione che modifica la struttura di base dei corpi. Un individuo vaccinato, ad esempio, è anch'esso in qualche modo un cyborg perché il suo organismo è stato riprogrammato allo scopo di difendersi da vari tipi di infezione; chiunque si unisca provvisoriamente o definitivamente a una macchina è un cyborg, dall'automobilista con le mani sul volante e i piedi sui freni al malato di cuore dotato di



Foto di Pierfranco Ramone

pacemaker, dal ciclista a chi fa uso di lenti a contatto, di auricolari, di telefoni cellulari.

Anche questa mancata distinzione induce a esagerare il significato e la portata di alcuni robot umanoidi realizzati dalle aziende giapponesi. Bonifati scrive che «Ishiguro vuole realizzare un robot non distinguibile da un essere umano per aspetto, capacità di movimento e di parola. In rete sono disponibili filmati della serie, alcuni dei

quali molto inquietanti (http://www.expo21xx.com/automation21xx/17466_st3_university/default.htm)» (51). Ho visto questi filmati e non credo che risultino particolarmente inquietanti. Nonostante la notevole somiglianza con i modelli umani, tutto in essi -espressione, movimenti, sguardo- dice che sono delle semplici macchine, dei raffinati giocattoli. Se tali manufatti riscuotono grande successo in Giappone e quasi nullo in Europa la ragione è molto interessante e ha a che fare non con la tecnologia o con il marketing ma con le diverse visioni religiose di queste civiltà. Infatti, la tradizione shintoista fa sì che «in Giappone si crede all'esistenza di una vita spirituale negli oggetti o nei fenomeni naturali» (53).

Le questioni si intrecciano sempre. La dimensione etica alla quale fa cenno il sottotitolo parte dalle Tre leggi della robotica elaborate da Isaac Asimov: «1. Un robot non può recar danno a un essere umano, né permettere che, a causa della propria negligenza, un essere umano patisca danno. 2. Un robot deve sempre obbedire agli ordini degli esseri umani, a meno che contrastino con la Prima Legge. 3. Un robot deve proteggere la propria esistenza, purché questo non contrasti con la Prima o la Seconda Legge»¹. In queste Leggi sembra tutto molto chiaro, semplice, lineare, eppure da regole così coerenti possono derivare conseguenze imprevedibili, atteggiamenti ambigui, pratiche contraddittorie. Chi, infatti, stabilisce che cosa sia un *danno*? La consapevolezza di che cosa siano il bene e il male è già qualcosa di profondamente umano e come possono, quindi, le macchine farla propria? Il danno è riferito a ogni singolo essere umano o a un gruppo, a una comunità, alla specie? E se un singolo uomo recasse danno a tanti altri, il robot che cosa

dovrebbe fare? sarebbe autorizzato ad attaccarlo oppure dovrebbe lasciare che gli altri umani patiscano danno? Che cosa succede se un uomo impartisce ordini contraddittori o se due umani prescrivono atteggiamenti opposti? Ingannare un uomo affinché non patisca danno è un comportamento coerente o no con la Prima Legge? Come escludere che le conoscenze a cui i robot perverranno non faranno loro comprendere quale sia il bene degli esseri umani meglio di quanto lo comprendiamo noi stessi? E a quel punto dovranno ancora obbedirci- rischiando di infrangere la Prima Legge- o saranno autorizzati a prendere iniziative in forma autonoma -infrangendo la Seconda Legge? E se, come accade a Hal 9000 -la vera *Mente* del viaggio descritto in *2001 Odissea nello spazio*- il robot intuisse la propria centralità per portare a termine l'incarico affidatogli sulla Terra dai suoi costruttori, e quindi allo scopo di compiere la propria missione si convincesse di dover eliminare gli umani? In altri termini, se il rispetto della Prima Legge comportasse la necessità di porre per un certo tempo in primo piano la Terza?

Nulla, davvero, è semplice nel mondo. Questo libro ha il merito di ricordarlo, anche attraverso la rigorosa e insieme palpitante prefazione che uno dei massimi esperti italiani di robotica (e di tante altre cose), Giuseppe O. Longo, ha scritto per questo testo vivace e senz'altro utile come introduzione al complesso tema delle Intelligenze Artificiali.

NOTE

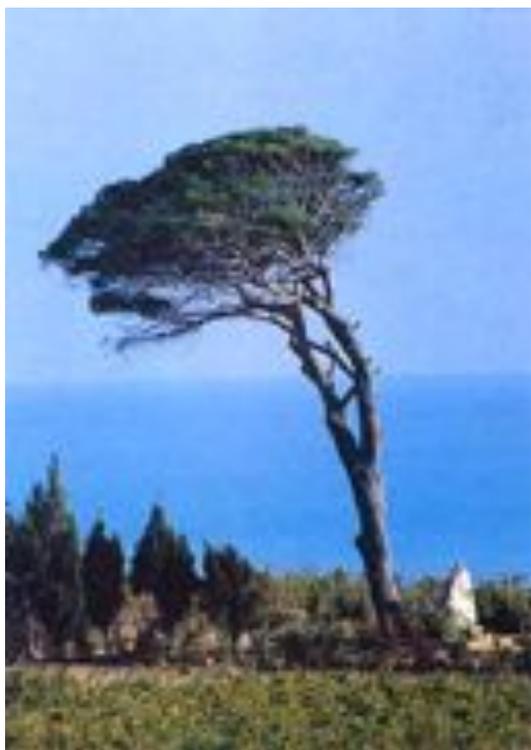
1. I. Asimov, *Io, robot* (*I, Robot*, 1950), trad. di L. Serra, Mondadori, Milano 2003, p. 13.

PER ARRIVARE AL CAOS CHE CAOS!

di Giusy Randazzo

Se qualcuno nutrisse il desiderio di sapere quale sia stata la ventura delle ceneri di Pirandello, bisognerà che legga l'agile libretto di Roberto Alajmo. Intitolato per l'appunto *Le ceneri di Pirandello*, il breve testo è ben illustrato da Mimmo Paladino come si trattasse di una favola per adulti consapevoli del potenziale destino tragicomico che sta in agguato alla morte di ciascuno. E in effetti era proprio l'obiettivo originario dell'autore quello di scrivere un libro più vasto per indagare «su quel che ci aspetta dopo la morte» (p. 7)

L'anima, per quanto mi riguarda, è libera di fare quello che vuole; la conosco, si arrangia in tutte le situazioni e di sicuro troverà modo di cavarsela: è il corpo quello che di sicuro smette



Roberto Alajmo e
Mimmo Paladino

**Le ceneri di
Pirandello**

Drago Edizioni

Bagheria 2008

Pagine 43



di divertirsi. È il corpo che mi preoccupa. (Ibidem)

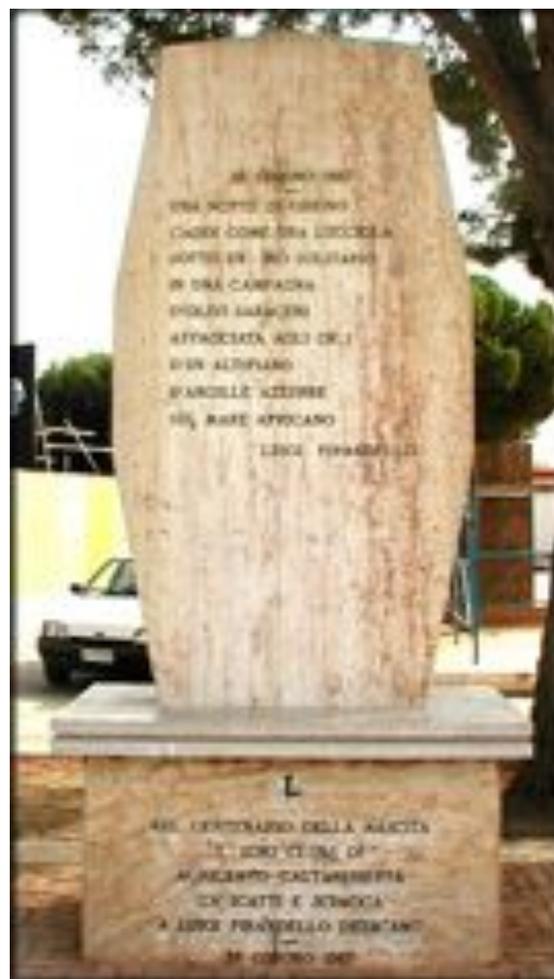
Ovviamente qualunque agrigentino vi dirà che non è necessaria una tale lettura per saper dove, dal 1962, si trovino le ceneri di Pirandello. Con sicurezza vi potrà indicare sia la via sia il numero civico del luogo dove riposa quel po' di Pirandello che è avanzato. Probabilmente pochi di loro, pur sapendo che quel luogo è il *Caos* -tra Agrigento e Porto Empedocle-, sanno quale caos -in questo caso non da Nobel ma da Oscar- seguì alla morte di Pirandello, prima che le sue ceneri venissero murate "in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti" (p. 18). L'ultima commedia pirandelliana fu rappresentata dallo stesso drammaturgo, per quell'occasione protagonista principale e reale seppur ignaro e passivo.

Pirandello aveva una certa considerazione di sé, e tutt'altra delle persone che lo circondavano. Doveva certo dispiacergli morire, specialmente per poi essere costretto a lasciare la gestione drammaturgica della propria morte a persone incompetenti (p. 17).

Eh sì, perché in realtà la vicenda che riguarda le ceneri di Pirandello ha dell'inverosimile a un punto tale che lo stesso Pirandello non avrebbe potuto inventarsi nulla di simile.

Morì, Pirandello, il dieci dicembre del trentasei, e malgrado le raccomandazioni che si era premurato di lasciare, venne sepolto invece a Roma. Delle sue volontà solo la cremazione ebbe luogo (p. 18).

Da Roma ad Agrigento, da un aereo a un treno, da un'anfora greca del V secolo a un «contenitore di moderna fattura» (p. 38), dal cimitero del Verano a un «macigno sbizzato alla meno peggio» (p. 36) -che l'artista però aveva impiegato 15 anni a realizzare-, da un mucchio ben sistemato a un mucchietto volato al vento, dall'irriducibilità del grande artista a una cremazione condominiale, in questo libretto c'è tutto quel che serve per capire che la Girgenti di Pirandello, dopotutto era soltanto per caso Girgenti. Il paradigma di certe vicende umane, che



scivola nel paradosso, per rimanervi impigliato senza possibilità di superamento, va su e giù per l'Italia e in alcuni casi perfino per il mondo.

Al professor Ambrosini i piloti americani spiegavano, sempre in inglese gestuale che, che di guasto si trattava. [...] Ambrosini veramente avrebbe giurato che un minuto prima i motori giravano al meglio, e la scusa lo convinceva poco. Non era degno di un popolo moderno credere in certe superstizioni. [...] magari i due piloti avevano qualche antenato di origini proprio siciliane (p. 26).

LA BELLEZZA DELL'IRRAZIONALITÀ NUMERICA: LA SEZIONE AUREA

di Anna Calissano

La distribuzione dei petali in una rosa, l'armoniosa spirale di alcune conchiglie e quella dell'intera galassia, la stella a cinque punte che disegnano i bambini e il celeberrimo Partenone di Atene sono tutti legati dallo stesso meraviglioso numero irrazionale, φ . Non esprimibile con una frazione, caratterizzato da una serie infinita di numeri decimali che si ripetono in maniera apparentemente casuale -1,6180...-, indicato fin dall'antichità appunto con la lettera greca φ , ha una proprietà particolare che affascina gli studiosi e gli artisti da migliaia di anni. Il rapporto proporzionale dal quale deriva ha la misteriosa proprietà di imprimere un senso di bellezza e armonia a qualsiasi cosa e in qualsiasi campo venga applicato. Proprio per questo motivo fin dal tempo di Pitagora è stato definito 'divina proporzione' e poi, nel Rinascimento, "sezione aurea".

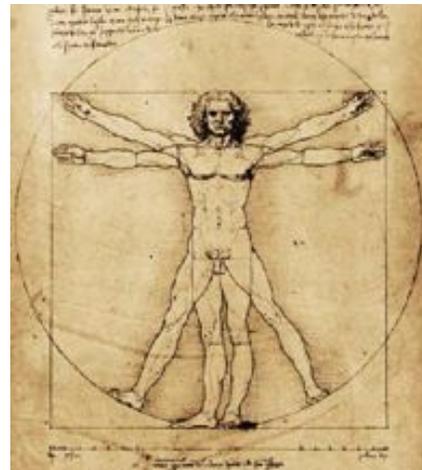
La cosa affascinante, meravigliosa e misteriosa che sta dietro la sezione aurea è appunto come un numero irrazionale e infinito, quindi da sempre "antipatico" ai matematici, riesca a generare bellezza e armonia che sono sempre accompagnate invece dal concetto di definito e proporzionato.

Dal punto di vista prettamente matematico, la sezione aurea è quella parte di segmento media proporzionale tra il segmento intero e la parte rimanente. Si tratta quindi di un rapporto tra due grandezze geometriche.

Interessante è come le varie caratteristiche del numero aureo siano state oggetto di attenzione da parte di studiosi, filosofi e artisti nei contesti storico-culturali più diversi. La prima definizione scritta del rapporto aureo risale all'età ellenistica: la

ritroviamo infatti nel VI libro degli *Elementi* di Euclide. Della biografia di Euclide ci è noto pochissimo: visse ad Alessandria tra il IV e il III secolo a.C., studiò matematica ad Atene sotto la guida di filosofi platonici e compose tredici trattati su vari argomenti scientifici (*Ottica, Dati, Fenomeni, Divisione di figure*). La sua opera principale sono gli *Elementi*, (300 a.C. Circa). L'opera consiste in un trattato teorico in tredici libri. Nonostante la varietà degli argomenti (figure piane, aree, numeri interi, fondamenti dell'aritmetica, numeri irrazionali etc.), si percepisce una notevole unità sostanziale, data dalla fitta rete di riferimenti tra i libri e dal comune metodo espositivo, detto di sintesi. Si tratta infatti di un trattato puramente teorico, in cui ciascun argomento proposto è analizzato partendo da semplici enunciati e procedendo man mano verso quelli più complessi.

Il rapporto aureo è definito sotto il nome di «proporzione estrema e media» nel VI libro; tuttavia l'autore nomina, in maniera più o meno diretta, il rapporto anche negli altri libri, relativamente alle aree e alla costruzione del pentagono, dell'icosaedro e



del dodecaedro regolare. La sua definizione è strutturata così:

Si può dire che una linea retta sia stata divisa secondo la proporzione estrema media quando l'intera linea sta alla parte maggiore così come la maggiore sta alla minore.

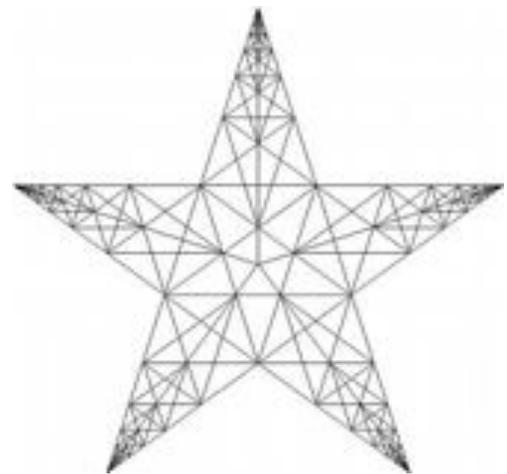


In età greca, inoltre, φ è utilizzato per la costruzione di numerose figure geometriche quali i poliedri platonici e la stella pitagorica, ma soprattutto come principio di armonia. Si pensava infatti che il rapporto aureo stesse alla base della perfetta struttura del corpo umano (volto, busto, figura intera stavano tra loro in proporzione aurea); da questo principio vennero elaborati i canoni scultorei da cui deriva in parte lo stesso concetto di bellezza e proporzione classica. In campo architettonico, anche lo stesso Partenone fu progettato da Fidria sfruttando il numero aureo, facendo sì che l'imponente costruzione non risultasse tozza e sgraziata, ma anzi proporzionata e perfetta.

Importante campo interessato al numero aureo fu quello della scienza. Keplero sentì la necessità di trovare un nesso tra le distanze planetarie e il numero aureo. La sua profonda fede religiosa infatti, lo portò a pensare che l'universo, nei suoi rapporti tra i pianeti, dovesse chiaramente rispecchiare il suo creatore: le stelle, il sole e le loro distanze erano dunque metafora delle tre persone divine, Padre, Figlio e Spirito Santo. Se, come lui stesso afferma, "Dio geometrizza sempre", sicuramente bisognava ricorrere a enti geometrici legati al rapporto aureo per calcolare le orbite dei pianeti. Assistiamo così a una connessione di φ all'azione divina proprio per le sue caratteristiche.

Nel "Mysterium Cosmographicum" del 1597 Keplero ipotizzò la teoria che legava le orbite dei pianeti, rappresentate come sfere di varie dimensioni, ai poliedri regolari platonici, che venivano in esse inscritti e circoscritti. Il rapporto tra i raggi delle varie sfere doveva corrispondere al rapporto tra le varie orbite dei pianeti. Tutto questo schema di proporzionalità era stato strutturato a partire dalla sfera della terra, quale misura di tutte le altre orbite: fungeva infatti da spartiacque tra i solidi in equilibrio stabile (cubo, tetraedro e dodecaedro) e quelli in equilibrio fluttuante (ottaedro e icosaedro). L'utilizzo dei poliedri regolari inscritti e circoscritti rispecchia proprio il tentativo di concepire la struttura dell'universo in chiave matematica e quindi sotto un profilo armonico e proporzionato. La scoperta di altri due nuovi pianeti oltre l'orbita di Saturno, Urano e Nettuno, invalidò completamente il modello di Keplero. Tuttavia egli fece compiere un enorme passo avanti al metodo scientifico-astronomico: si impegnò infatti a unire i dati sperimentalmente ottenuti a un modello matematico organizzato.

Oltre che tra gli scienziati, il rapporto aureo destò attenzione tra artisti di tutte le epoche. Nel Medioevo, Arnolfo di Cambio,



per progettare il Palazzo Pubblico di Firenze, noto come Palazzo Vecchio, tenne conto del rapporto aureo. Piero della Francesca, ne *La flagellazione di Urbino*, inquadra la scena in una prospettiva matematica basata sulla sezione aurea: nel Rinascimento italiano infatti, la ricerca di prospettiva scientifica è spesso accompagnata dall'impiego della sezione aurea (la ritroviamo anche in Leonardo da Vinci).

Con la diffusione del razionalismo e la necessità di ritrovare un ordine universale e condiviso dopo le avanguardie dei primi del '900, ritorna l'impiego delle forme geometriche e di rapporti matematici nelle rappresentazioni artistiche. Tra tutti gli impieghi che vengono dunque fatti nel Novecento della sezione aurea, quello più preciso ed assiduo è riscontrabile nelle opere di Le Corbusier.

Charles-Edouard Jeanneret, noto con lo pseudonimo di Le Corbusier, nasce nel 1887 a la Chaux-de-Fonds in Svizzera. Dopo il definitivo trasferimento a Parigi nel 1917 e l'amicizia stretta con Amédée Ozenfant, che lo introdusse nel vivace mondo degli artisti parigini, si avvicinò subito al movimento cubista, in particolare a Juan Gris e al suo utilizzo sistematico delle proporzioni. Con Ozenfant Le Corbusier fondò il purismo, un movimento post-cubista che, ispirandosi a Piero della Francesca e all'estetica platonica, si basava sul ritorno alle forme geometriche pure. Alla produzione artistica affianca da subito quella architettonica, aprendo uno studio nel 1922.

Nel 1947 elabora il Modulor che, sulla base del rapporto aureo applicato alla figura umana, individuava una serie di multipli e sottomultipli geometrici secondo i quali dimensionare le costruzioni. Il rapporto tra l'altezza dell'uomo con il braccio sinistro alzato e la distanza tra l'ombelico e il suolo

era esattamente pari a φ . L'applicazione degli studi del Modulor è già riscontrabile nelle Unità Abitative di Marsiglia. Nell'ambito dei vasti programmi di ricostruzione post bellica, il governo francese affida a Le Corbusier il progetto di un edificio di enormi dimensioni appunto a Marsiglia. In questo contesto ha la possibilità di mettere a frutto sia il concetto di Unità Abitativa, cioè una struttura tale da contenere nel minor spazio possibile il maggior numero di appartamenti e quindi abitanti, sia gli schemi proporzionali derivati dal Modulor. L'artista riesce qui a creare un edificio strutturato su 17 piani, percorso da 7 strade interne che servono 377 appartamenti per un totale di 1500 abitanti. L'impiego della sezione aurea è riscontrabile nella



Foto di Davide Vassallo

progettazione delle singole cellule abitative, strutturate su tre piani, con una sola entrata al secondo piano, dove corre la strada interna. Caratteristica distintiva sono anche le enormi vetrate che sostituiscono gran parte delle pareti degli appartamenti. Vengono qui sfruttate le capacità di φ di alleggerire e rendere proporzionate e armoniose le dimensioni di un tanto grande edificio.

In campo musicale, l'impiego della sezione aurea è riscontrabile fin dal '200. Solo nel Quattrocento tuttavia, per opera di Guillaume Dufay, uno dei primi compositori fiamminghi, divenne però principio generatore della forma musicale a tutti i livelli.

La situazione più semplice in cui appare chiaro l'utilizzo del rapporto aureo è nel genere del mottetto (composizione con o senza strumenti di ispirazione sacra), assai in voga nel XIV secolo.

Considerata la chanson-mottetto di Dufay a quattro voci, che va sotto il titolo di *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Costantinopolitanae*, si nota la sua divisione in due sezioni. Il tenor infatti viene ripetuto due volte consecutive: poiché nella seconda ripetizione si passa da 3/4 a 4/4, le due sezioni risultano di lunghezza differente. Se si volesse rappresentare l'intero mottetto come un segmento A, la prima sezione eseguita dal tenor corrisponderebbe alla sua sezione aurea B, mentre la seconda ripetizione, varrebbe esattamente la sezione aurea A della sezione aurea B. Inoltre, tutti gli altri eventi centrali della chanson mottetto, come l'entrata delle altre voci o le cadenze, scandiscono a loro volta sezioni auree a un livello sempre più piccolo. Il risultato è una composizione strutturata sull'unico criterio armonico della sezione aurea, che governa ogni elemento della

macroforma così come della microforma. L'utilizzo di queste strutture matematiche era connesso con la loro funzione; infatti maggiore era la solennità della circostanza esecutiva, più ricca e complessa era l'elaborazione e la struttura formale. Rapporti aurei sono anche ritrovabili in alcune messe, sempre della fine del '400, dove le parti strutturali quali Kyrie Eleison, Credo, Sanctus, stanno tra loro proprio in rapporti proporzionali pari a φ . Si possono riscontrare impieghi del rapporto aureo anche in ambito musicale contemporaneo, come risulta da alcuni studi effettuati sugli spartiti della *Chatedralle Englotique* di Debussy.

Oltre a essere utilizzato nei più svariati modi, il rapporto aureo è stato anche riscontrato nella struttura di molti elementi naturali. I petali della rosa, per esempio, formano con la loro inclinazione, angoli al centro, che danno, in rapporto con l'angolo giro, un numero che ci avvicina sempre più a φ man mano che aumenta l'ampiezza angolare.

Nei cosiddetti alberi aurei, i rami lungo il tronco e le foglie lungo i rami, si distribuiscono secondo un preciso schema a spirale, detto filotassi: il rapporto tra il numero di foglie e quello dei giri da esse compiuti lungo il ramo si avvicina al numero aureo all'aumentare dei valori numerici. Inoltre la nostra stessa galassia e molte conchiglie hanno la forma di una spirale logaritmica, cioè basata su rettangoli aurei (rapporto tra base e altezza è pari a φ) sempre più piccoli.

Innumerevoli sono i casi in cui φ , questo numero magico e misterioso, ha affascinato e continuerà ad affascinare l'uomo per la sua inspiegabile proprietà di far scaturire bellezza e proporzione nonostante la sua inesprimibile irrazionalità.

LA DEMOCRAZIA È VIVA

di Eugenio Damasio

Nasceva circa duemilacinquecento anni fa la democrazia ad Atene. La società Peloponnesiaca fu la prima a utilizzarla nel governare la propria polis dopo che il grande Solone aveva dato le linee guide per stilare la legislazione cittadina. Questa pratica chiamata democrazia (dal greco δῆμος, popolo e κράτος, potere) permetteva a tutti gli uomini liberi di ceto alto con entrambi i genitori ateniesi di dare un contributo alla politica della comunità eleggendo dei rappresentanti che avrebbero poi influito sulle decisioni più importanti nel governare la città. Questa forma di governo si è sviluppata sempre più da quei lontani albori, diventando comune a molte delle Nazioni contemporanee. L'Italia l'ha adottata definitivamente, per decisione popolare, il 2 Giugno del 1946 promulgando poi per il proprio popolo una Costituzione che ha come primo principio fondamentale:

L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro. La sovranità appartiene al popolo, che la esercita nelle forme e nei limiti della Costituzione.



Foto di Laurence Chellali



Foto di Mario Micciaccio

Nella nostra Repubblica tutti i cittadini se maggiorenni possono eleggere i loro deputati alla Camera e dopo il compimento del ventunesimo anno di età i senatori che li rappresenteranno al Senato della Repubblica. Tali organismi elettivi, seguendo le linee guida della maggioranza e del Governo, hanno potere legislativo. Fino a questo punto mi sono limitato a fare un promemoria di ciò che è la democrazia nel nostro Paese e ciò che è stata alle sue origini. Ovviamente molte cose sono cambiate dall'Atene di Pericle. Lì le donne non votavano e la democrazia era comunque affare di pochi cittadini. Attualmente in Italia ogni persona potrebbe rivestire un ruolo politico di rilievo e tutti gli italiani hanno lo stesso diritto di voto. Perché però utilizzare quel condizionale? Perché "potrebbero" e non "possono"? Probabilmente la mia è un'affermazione dettata da mal pensiero e da sfiducia istituzionale, da inesperienza giovanile nell'analisi politica oppure da semplice e

oggettiva osservazione. Almeno da quando sono nato (17 anni fa), il Presidente del Consiglio è quasi sempre stato lo stesso, i suoi alleati non sono cambiati; le stesse persone sono da sempre a fare "opposizione". Il ricambio generazionale è sancito solamente da morti premature o da inserimento di giovani senza competenza alcuna. Il sistema elettorale non permette più di scegliersi i deputati e alle ultime elezioni sette persone hanno scelto 993 altri individui per governare il Paese. Con scarse maggioranze percentuali i vincitori delle elezioni si sono assicurati comunque grandi maggioranze parlamentari e migliaia di voti sono stati ordinati e truccati dai sistemi mafiosi. Il non voto è diventato il "primo partito" di questo Paese.

Se Socrate fosse catapultato nel nostro tempo, troverebbe una situazione per lui insensata. Nella sua Atene e soprattutto nel suo stile di vita la politica, infatti, era partecipazione attiva alla vita della polis, anzi, la politica era vita. Il rispetto delle norme, anche se sbagliate, e delle istituzioni, lo portarono addirittura alla morte per mano dello Città. Sarebbe ora per noi possibile tale sacrificio? Sapremmo noi mettere le Leggi

come personificazione del nostro Stato davanti alla nostra stessa vita? La risposta è certamente negativa. La stragrande maggioranza dei nostri concittadini, come rivelano decine di sondaggi, non ha fiducia nelle istituzioni e vede la politica come affare di casta, chiuso e impenetrabile. Ogni giorno arrivano notizie e allusioni alla vita segreta dei Palazzi parlamentari e alle trame che vi vengono da sempre tessute. Pare quasi che questa sia l'unica strada percorribile dalla nostra società, lo sconforto cresce ogni giorno di più.

Nel mondo però la democrazia è vissuta in modo differente. Nel ventunesimo secolo, finalmente, la democrazia è partecipazione attiva e reale del popolo. Questo grazie alla Rete dove ogni uomo può dire la sua, dove le informazioni volano libere, dove ogni parere è ascoltato. Grazie alle comunità virtuali grandi imprese sono state completate. In una nazione dove la segregazione razziale regnava sino a cinquant'anni fa, grazie al lavoro partecipativo di migliaia di volontari che hanno fatto campagna elettorale porta a porta, è stato eletto un presidente di colore. Governi mediorientali sono stati mandati in crisi dalle imponenti manifestazioni organizzate attraverso la Rete. Internet ha portato informazioni riservate che hanno spesso svelato segreti militari e di Stato. E non solo grazie al Web la democrazia è vista come partecipazione del popolo tutto. È incredibile infatti, ad esempio, quello che è successo in Germania dalla caduta del muro in poi. Come tutti sappiamo il Paese tedesco è stato diviso in due Stati sino alla fine del 1989. I quattro Paesi vincitori della Seconda guerra mondiale si erano divisi la capitale in aree di influenza e le grandi potenze sovietiche e statunitensi si fronteggiavano in una guerra di nervi e corsa agli armamenti.



Foto di Pierfranco Ramone



Foto di Mario Micciaccio

In più nella parte orientale della nazione, la tristemente famosa DDR, ogni persona veniva spiata e i politici venivano scelti appositamente dai capi di stato moscoviti. A solo un ventennio di distanza da tale terrificante situazione il palazzo che simboleggia il potere amministrativo, il Reichstag, è stato riprogettato internamente per essere accessibile a tutti. L'ingresso sulla straordinaria terrazza di vetro è gratuita e più di trenta milioni di visitatori riempiono le sale e i corridoi di questa straordinaria struttura. La politica è vista come aperta a ogni classe sociale e ogni giorno un cittadino comune può chiedere colloquio con il suo deputato di riferimento. Il più giovane tra gli eletti è una studentessa universitaria di 22 anni arrivata già alla seconda legislatura! Tutto ciò sembra incredibile in un Paese come il nostro dove l'età media dei politici è invece elevatissima e non avviene ricambio elettorale. Ma a cosa servirà un articolo come quello che state leggendo per far cambiare qualcosa? A cosa sono serviti i fiumi di inchiostro spesi rispetto a tale situazione? Forse niente, o forse tutto. Come detto anche precedentemente, e come insegnava Socrate più di duemila anni fa, la democrazia è partecipazione e apertura mentale. È vivere per la *polis* e per il rispetto delle sue leggi,

cercando di innovarla positivamente ogni giorno anche grazie al dibattito e alla denuncia sociale. E allora scriviamo, parliamo e gridiamo per fare vedere che un'alternativa è possibile e non sarà importante l'età, il sesso o la religione se qualcosa si potrà fare per aiutare a migliorare la nostra democrazia.

La pena che i buoni devono scontare per l'indifferenza alla cosa pubblica è quella di essere governati da uomini malvagi

Platone attribuisce tale frase a Socrate in *Apologia di Socrate*, cap. 21



Foto di Pierfranco Ramone

IL REDDITO DELLA VERGOGNA

di Giuseppe O. Longo

Alla signora Vuericke

A Cara zia, chissà che cos'ha pensato non vedendomi arrivare il 15 gennaio, tanto più che non sono riuscito nemmeno ad avvertirLa con un biglietto. Il fatto è che le mie condizioni di salute mi hanno impedito finora perfino di scriverLe. Il direttore, dottor Kollwitz, è stato tassativo e per tre settimane mi ha proibito non solo di alzarmi dal letto, ma anche di leggere e scrivere. Ha fatto addirittura sigillare le finestre della mia stanza e togliere la corrente elettrica. Le infermiere entravano armate di lampadina tascabile. Non Le dico altro. Siccome oggi non ho la febbre, ho avuto il permesso di scriverLe queste poche righe. Ma ora devo smettere, arriva l'infermiera. Sulle infermiere avrei molto da dirLe, ma non so se sia il caso.

A Pliska

Caro signor Pliska, come ho avuto modo di raccontarLe l'ultima volta che ci siamo visti, circa tre anni fa, mio zio era un uomo solido e concreto, pieno di buon senso, rappresentante per Trieste delle famose catene da neve Rohrhofer. Lei ha certo sentito parlare delle catene da neve Rohrhofer, forse le ha addirittura usate, ebbene mio zio era il rappresentante di queste catene. Una ditta seria, padrona dei tre quarti del mercato europeo delle catene da neve e addirittura dell'ottanta per cento del mercato a Trieste, stavo per dire qui a Trieste, dimenticando che da qualche mese non sono più nella mia città, in via della Fornace, bensì in questo sanatorio vicino a Merano, il Sanatorio Zirmerthal. Chissà quanto dovrò restarci ancora. Fino a quando il dottor Kollwitz, anzi il professor Kollwitz, non si deciderà a dimettermi. Ma io sto divagando. Quello che volevo dirLe, soprattutto, è che mio zio non aveva problemi economici, per quanto ne so non aveva problemi di nessun genere. Mia zia, cioè sua moglie, non mi ha mai accennato a nessun problema. Quindi non so proprio come spiegarmi l'accaduto.

Alla signora Vuericke

Cara zia, non si faccia sommergere dai problemi pratici, si affidi a un buon commercialista, per esempio al dottor Candotti, che ha gli uffici in via san Francesco, non lontano dalla sinagoga. Penso di continuo a ciò che può essere accaduto allo zio per indurlo a un gesto così disperato, ma non riesco proprio a capire. L'unica cosa che mi torna alla mente è la visita che facemmo due anni fa alla Risiera di san Sabba, subito dopo il vostro arrivo a Trieste. A quei tempi lo accompagnavo spesso in giro per la città. Di Trieste lo zio voleva conoscere tutto. Mi aveva chiesto di fargli una specie di programma di visite e poi mi aveva chiesto di fargli da guida. Io già allora non stavo molto bene, ma non mi ero rifiutato. Di solito andavamo in giro il venerdì. Verso le dieci lui

lasciava l'ufficio e mi raggiungeva al caffè Stella Polare, dove io leggevo i giornali. Bevevamo un caffè, Lei ricorderà quanto piacesse allo zio il caffè di Trieste, e poi andavamo. La visita alla Risiera la facemmo in un giorno di bora scura, era pieno inverno e il vento penetrava attraverso i panni, ghiacciandoci. Il mio soggiorno qui in sanatorio è certo la lontana conseguenza di quella visita.



Foto di Marco Morelli

A Pliska

Caro signor Pliska, sì, è vero, qui in sanatorio non si smette mai di lavorare. Non parlo dei pazienti, s'intende, parlo dei medici e delle infermiere. E degli inservienti. E poi, visto che me lo chiede, sì, è vero, di notte c'è una grande attività sessuale. Le infermiere fanno l'amore con i medici, lo so perché la mia stanza è vicina all'infermeria e qualche volta invece di prendere il sonnifero l'ho versato nel vaso, così ho sentito i gemiti e i sospiri. Un mese fa mi

sono fatto coraggio e ho chiesto alla mia infermiera più carina di far l'amore con me, ma lei mi ha risposto che il dottor Kollwitz le ha proibito i rapporti sessuali con i pazienti più deboli, e visto che io sono così debole ha detto che non può accontentarmi. L'ho chiesto allora a Margit, l'infermiera anziana, la quale mi ha detto la stessa cosa, però si è dimostrata più comprensiva e mi ha soddisfatto in un altro modo, meno faticoso, sono certo che capisce quello che voglio dire. D'altra parte questa malattia aumenta il desiderio sessuale, il calore che emana dai polmoni infiamma tutto il corpo e si raccoglie lì, nel basso ventre, e mi fa smaniare. Vede, per soddisfare la Sua curiosità oggi Le ho parlato di queste cose e ora non ho più la forza di parlarLe dello zio, l'unico argomento che mi stia veramente a cuore. Gliene parlerò la prossima volta.

Alla signora Vuericke

Cara zia, quanto mi ha scritto sul turbamento dello zio ha scatenato dentro di me un tumulto di immagini e di ricordi che avevo del tutto cancellato. E' vero: dopo la visita alla Risiera lo zio era sconvolto. Rimase in silenzio per tutto il tragitto fino alle Rive, poi mi piantò in asso e si allontanò su per la via Belpoggio senza nemmeno salutarmi. Io non ci feci gran caso, perché avevo cominciato a tossire forte e non vedevo l'ora di rientrare. La mia povera mamma si diede da fare per confortarmi e riscaldarmi, ma io continuai a tossire fino a tarda sera, sicché dovette chiamare il medico, Lei ricorderà certo il dottor Danelon. Mi visitò e mi fece ricoverare subito all'Ospedale Santorio, e poi sa meglio di me come si sono sviluppate le cose. Quando lo zio venne a trovarmi

all'ospedale, dopo qualche giorno, notai che aveva uno strano contegno, borbottava mezze frasi, si fregava le mani e si guardava intorno e alle spalle, come se temesse di essere aggredito. Adesso, ripensandoci, ricordo che durante la visita alla Risiera si era fatto spiegare per filo e per segno tutta la storia, era entrato dappertutto e aveva sostato a lungo nel cortile, nel punto dov'era stato costruito e poi distrutto il forno crematorio. Guardava e guardava il segno lasciato sul muro dalla struttura scomparsa. Mi scusi, cara zia, ma ora sono esausto. Questi ricordi mi fanno salire la febbre. Mi scusi.

A Pliska

Caro signor Pliska, riprendo la nostra corrispondenza dopo parecchie settimane. Ho avuto una ricaduta pesante, con alcune emottisi, e Kollwitz mi ha messo all'alga (mi scusi, è un'espressione che forse Lei non conosce, si usava una volta nei manicomi perché i malati più violenti venivano isolati in celle imbottite dove l'unico arredo era uno spesso strato di alghe sul pavimento, che fungeva da materasso, strame e colatoio insieme). Ora sto meglio, mi hanno ridato un minimo di libertà. Ma non è di me che volevo parlarLe, volevo dirLe di mio zio. Forse ho capito perché si è ucciso. Più di un anno fa, in gennaio, gli feci visitare la Risiera di san Sabba, a Trieste. Lei forse sa che questo edificio, un edificio tetro e smisurato, coi muri rossicci di mattoni e le finestre inferriate, questa specie di relitto di una Trieste che non esiste più, fu adibito per circa un anno, dal 1944 al 1945, a luogo di concentramento per gli ebrei, i partigiani, gli zingari, per tutti coloro che erano invisibili al regime nazista. Trieste era occupata dai tedeschi e la Risiera fu scelta per radunare i nemici del Reich. Però forse non sa che questo luogo fu anche l'unico campo di sterminio in Italia. Si parla di quattro o cinquemila vittime, uccise e cremate là dentro. Insomma condussi mio zio a visitare la Risiera, lui voleva vedere tutto, di Trieste, voleva conoscere la città dov'era venuto ad abitare, e io lo portavo in giro. La Risiera però non avrei dovuto mostrargliela. Gli fece un'impressione troppo forte. Mi scusi, ma ora mi sento male.



Foto di Laurence Chellali

Alla signora Vuericke

Cara zia, riprendo la nostra corrispondenza. Come avrà saputo dall'infermiera Margit, che Le ha spedito un biglietto da parte mia, sono stato molto male e non ho potuto scriverLe per quasi due

mesi. Margit è stata molto gentile a informarla. Sono molto affezionato a Margit. Se non sono ancora crollato in questo luogo di dolore lo devo a lei. Oggi sto decisamente bene, mi hanno portato in veranda e dalla *chaise longue* vedo i monti con le cime ancora un po' innevate e qua e là le chiazze nere dei larici. L'aria è fredda e corroborante e il sole splende. Ma non riesco a dimenticare l'espressione dello zio durante la visita alla Risiera. Sembrava immerso in un lago di dolore ghiacciato. Per distrarlo, a un certo punto lo condussi nella sala dove sono appesi i pannelli che illustrano la storia recente di Trieste. Guardavamo certe foto della costiera di Barcola subito dopo la guerra, con la strada sterrata, gli alberelli spogli lungo la riva del mare e quell'insegna "Trieste" così malinconica, così disperatamente solitaria, e sullo sfondo la macchia sfocata della città. E poi altre foto, coi titini che occupavano le strade, la gente che strisciava lungo i muri, e poi i carri armati e i camion degli americani, la bora che sbatteva le bandiere e i cappotti. Lui guardava tutto, ma non diceva niente. Poi uscì di nuovo in cortile e disse, qui dunque c'era il forno. Non osò aggiungere crematorio. Guardò il cielo striato di nuvole grigie in fuga, e disse il fumo, il fumo. E soffiò in aria.



A Pliska

Caro signor Pliska, so bene che Lei mi chiede i particolari della mia vita in sanatorio perché poi li usa per il Suo lavoro. Anche se provo un certo imbarazzo, Le dirò allora che questa notte, finalmente, l'infermiera anziana di cui già Le ho parlato, Margit, si è decisa a farmi l'amore. Lascio a Lei la ricostruzione o l'invenzione dei particolari. Le dirò soltanto che ora più che mai questa donna mi piace, anzi credo di essermi innamorato di lei. Tornando invece al suicidio dello zio, sono sempre più convinto che gli sia stata fatale la visita alla Risiera, anche se non posso credere che prima non sapesse nulla delle atrocità che erano avvenute a Trieste. Qualche tempo dopo, in primavera, durante una passeggiata che facemmo, una delle ultime prima del mio ricovero qui allo Zirmerthal, mi disse: "Questa è una città devastata, è una città che soffre, si porta dentro le cicatrici della sua storia e si nasconde negli angoli, è una città violentata, che piange lacrime di acido dagli occhi della follia, si mangia dolcemente le mani e sorride mostrando i denti insanguinati, e ha il mento e il petto incrostati di ferite e di sangue." La cosa che più mi colpì, a quel tempo, fu che lo zio volle mettersi in cerca della ditta OMMT, che aveva costruito il forno crematorio su progetto di Erwin Lambert, un "esperto del ramo", come ripeteva lui. Lo

accompagnai in questa ricerca, ma all'indirizzo che ci avevano indicato trovammo una fabbrica di forniture navali. Pare che la OMMT, che vuol dire Officina Meccanica e Metallurgica Triestina, avesse avuto l'incarico di costruire un impianto per l'arrostimento del carbon dolce, impianto che invece fu impiegato come forno crematorio al posto dell'essiccatoio della Risiera, che era stato usato in precedenza per bruciare i cadaveri ma che si era dimostrato poco efficiente.

Alla signora Vuericke

Cara zia, quando arrivammo in Strada Vecchia dell'Istria, al numero indicato trovammo la società anonima Susmel & C., una piccola fabbrica di vele e cordami. Della ditta OMMT, che aveva costruito il forno, non c'era nessuna traccia. Lo zio rimase in piedi davanti alla piccola scrivania del signor Susmel, un uomo basso e massiccio, con un grembiule di saia grigia, che lo guardava senza capire, e che dopo un po' disse che aveva da fare e ci sospinse verso l'uscita. Quando fummo in strada, nel caldo di luglio, lo zio si mise a respirare forte. Sudava copiosamente e si detergeva il viso e la fronte col fazzoletto di bucato. Si era tolto gli occhiali e continuava ad ansimare e a strofinarsi il viso. Poi disse voglio tornare là. Ma quando fummo in via Ratto della Pileria, davanti a quelle casine basse tutte uguali, con le ringhiere e i terrazzini, sovrastate dalla torre rossiccia della Risiera, disse che non ce la faceva a entrare di nuovo in quel cortile e a vedere sul muro la traccia del forno. Così lo riaccompagnai a casa.

A Pliska

Caro signor Pliska, la ricordo così, la Risiera, come la vidi l'ultima volta che ci accompagnai lo zio, che poi si rifiutò di entrare. Quei muri corrosi, quella torre alta con lo spigolo arrotondato, quelle finestre con gli archi ribassati, un edificio che già a guardarlo incute timore, non so come abbiano potuto lavorare là dentro per tanti anni le operaie della pilatura, quelle donne che proprio per essere donne rappresentavano la vita e la maternità e la fecondità, tutto il contrario di ciò che sarebbe poi diventata la Risiera, il luogo della tortura e della morte, non capisco come quelle ragazze, donne, femmine insomma, abbiano potuto trascorrere in quegli stanzoni tante ore, giorni e anni senza diventare pazze per la natura del luogo, forse invece sono diventate pazze, perché quei muri grondano follia, anche quando la vidi l'ultima volta, tanti anni dopo la fine della guerra, mi parve di vedere la follia stillare dalle fessure tra i mattoni, dalle finestre inferriate, quelle finestre coi davanzali di pietra d'Istria e con gli archi ribassati, come ad arco ribassato sono le porte e i portoni, come ad arco ribassato è in particolare la porta della cosiddetta cella della morte, entrando subito a sinistra, insomma voglio dire che questo aspetto truce e minaccioso della Risiera la predestinava a diventare un luogo di angoscia e di delirio, i campi di sterminio non si possono concepire se non in certi luoghi e paesaggi, non si può immaginare un campo di sterminio in

Sicilia o in Romagna o in genere in Italia se non appunto a Trieste, l'unico campo di sterminio che non fosse in terra tedesca o austriaca o polacca era a Trieste, perché in fondo Trieste fa già parte dell'Europa Centrale, anzi dell'Europa Orientale, c'è una contiguità fra Trieste e la Germania, fra Trieste e la Polonia, tra la Russia e Trieste, i pogrom e gli eccidi e le carneficine avvenute in quelle vaste pianure innevate, in quegli inverni tra isbe e villaggi miserabili, in quelle foreste di betulle e di conifere, sarebbero potuti avvenire anche in questa città, che è legata all'Europa Orientale da una robusta corda di follia, da un'eco riverberante di omicidi e di stupri e di mazzate sulla nuca e di camere a gas e di camion col motore acceso rombante nella notte per coprire le urla e l'ansito continuo basso ruggente del forno che andava a tutto vapore, il fumo che si dissolveva acre e pesante nell'aria grigia, vicino alle case addormentate, o forse in veglia atterrita nella notte gelata, tra folate di bora cattiva dagli altipiani del Carso.

Alla signora Vuericke

Cara zia, sempre più ho la sensazione di immedesimarmi nello zio, di rivivere ciò che lui aveva provato durante quella prima visita a san Sabba e poi in seguito, e non soltanto durante il breve periodo della mia ulteriore permanenza a Trieste, ma anche dopo, nei mesi che io trascorsi qui in sanatorio e che lui passò là, a meditare il suicidio, a prepararsi al suicidio e a predisporre tutto in maniera che il suicidio riuscisse nel modo più perfetto, per lui sarebbe stato tragico, credo, anzi sono sicuro che sarebbe stato davvero tragico se il suicidio non gli fosse riuscito al primo colpo. Visitando la Risiera deve aver provato delle sensazioni sconvolgenti, deve aver udito il respiro dei condannati, l'urlo dei prigionieri che venivano gettati ancora vivi nel forno, perché non è detto che un solo colpo di mazza alla nuca basti per uccidere un uomo, lo zio deve aver rivissuto quelle tribolazioni senza nome come io ora le rivivo pensando a lui. Ricordo che osservava tutto con grande attenzione, con intensità quasi spasmodica, le travi annerite, il pavimento sconnesso degli stanconi, le celle di contenzione, quelle tremende celle di contenzione, quelle diciassette stanzette soffocate dov'erano stipati fino a dodici prigionieri per volta, che dovevano stare in piedi anche per mesi nel lezzo delle feci prima di essere condotti al macello.

A Pliska

Signor Pliska, la Sua curiosità a proposito di Margit e del sanatorio in genere mi sembra eccessiva. Se non sapessi che è uno scrittore, La definirei una persona morbosa, ma certo, come



dice Lei, lo scrittore deve conoscere tutto, deve sperimentare tutto, non deve arrestarsi di fronte a niente. No, non le aveva, quella notte Margit non le aveva. Ma di lei non voglio dirLe altro. Quanto al dottor Kollwitz, è un uomo sui cinquanta, alto e scarno, anzi secco, le gambe lunghissime, porta gli occhiali a stanghetta e sotto il camice, che tiene aperto, è sempre elegantissimo, panciotto e cravatta. Dorme qui, al sanatorio, su una branda nel suo ufficio. Alcuni pazienti mi hanno detto che approfitta delle infermiere più giovani e delle pazienti. Mi hanno anche detto che preferisce le pazienti, che per la febbre sono sempre caldissime. Ma di certo io non so nulla. Solo una volta, dalla veranda, l'ho visto sullo spiazzo dietro lo Zirmerthal con l'amministratrice, la signora Gruber, una donna molto attraente. Lui le parlava insinuante all'orecchio, chinandosi tutto su di lei, come per persuaderla di qualcosa, e lei rideva. Era una bella giornata di marzo, piena di sole, la neve si scioglieva e c'era dappertutto un biancore accecante. Poi si sono fermati, lui ha estratto il portasigarette, ha offerto una sigaretta alla Gruber, ne ha presa una per sé, se l'è accesa e con la sua, che teneva in bocca, ha acceso quella di lei, sicché i loro visi erano vicinissimi, e sono rimasti così per un tempo che mi è parso molto lungo, molto più lungo di quanto occorresse per accendere la sigaretta. Io vedevo tutto attraverso le colonnine della veranda e come me forse altri hanno potuto osservare la scena. Però, a parte questo episodio, non so nulla di sicuro, forse le cose che si dicono di lui sono soltanto chiacchiere. L'unica cosa certa è che di notte, nella sua stanza, Kollwitz ascolta musica. Quasi sempre è Wagner. *Tristano e Isotta*, *Lohengrin*, i *Maestri Cantori*, ma soprattutto l'*Anello del Nibelungo*. Sta ore e ore ad ascoltare quella melodia infinita e fluente che esce dal suo grammofono e si spande nella solitudine della valle. Tiene il volume molto basso, ma è come se la notte ne fosse riempita, le note pullulano, crepitano come nell'incantesimo del fuoco, galoppiano tra cortine di nubi, oppure mormorano e cinguettano nelle foreste, le Valchirie cavalcano contro il cielo tumultuoso, Wotan insegue Brunilde e Sigfrido trapassa il gigante Fafner con la sua invincibile spada. Questa musica mi mette insieme angoscia ed eccitazione, risveglia i miei istinti primordiali, mi fa orrore e mi affascina. Ora basta, spero che quanto Le ho detto soddisfi almeno un po' la Sua curiosità. Adesso sono stanco, vede, e non sono riuscito a scriverLe nulla dello zio. Sarà per la prossima volta.

Alla signora Vuericke

Cara zia, ha ragione, la Risiera ha subito una metamorfosi, si è tramutata da pileria in ammazzatoio, la loppa ha ceduto al sangue, le operaie sono state rimpiazzate dai carnefici, il lavoro dallo sterminio, le canzoni dai canti di guerra. Ha notato come i canti di guerra si somiglino tutti? Non importa la lingua, è il ritmo che è sempre lo stesso, un ritmo ossessivo, che imita la marcia pesante, una marcia per strade fangose, su ponti sonori, per sentieri furtivi, con gli stivali o con gli scarponi chiodati. C'è in questi canti una fierezza tragica, direi quasi una bellezza che

suggerisce pensieri di morte e di rovina. Mi fanno sempre pensare alla musica di Wagner, dalla quale pure sono lontanissimi. Lo sa che di notte Kollwitz ascolta Wagner? Adesso per esempio sta ascoltando *l'Oro del Reno*, sento gli ottoni salire ad altezze paurose mentre Fafner e Fasolt costruiscono il Walhalla, ma c'è già il presagio della sua fine, per invisibili fili tutto è legato al baratro, alla dissoluzione, all'annientamento. E' come se gli uomini, in certi momenti della storia, dimenticassero la vita per rincorrere la morte, rinunciassero alla gioia per scegliere le tenebre, per confondersi col demonio, per correre lieti verso l'abisso. Sì, la Risiera si è trasformata, ma io sono convinto che la sua natura era quella dello scannatoio già prima di diventarlo. Non ha fatto altro che seguire la propria vocazione, e le SS questa vocazione l'hanno capita subito. Ci hanno creduto, hanno sentito che era il posto giusto, era l'unico posto, e allora hanno corso il rischio, perché allestire un campo di sterminio dentro la città richiede un bel coraggio, un coraggio che grida vendetta di fronte a Dio e agli uomini. E' l'unico campo di sterminio che sia mai stato organizzato dentro una città. E quella città era la mia città. E così nel suo costato si è aperta un'altra ferita che butta sangue e maledizioni. Quanto a Curiel, non sapevo che lo zio fosse andato da lui. Dunque aveva tentato di curarsi, forse era spaventato di ciò che si sentiva crescere dentro e voleva porci riparo. Ma evidentemente non c'è riuscito. Le dirò che anch'io, molti anni fa, andavo da Curiel. Per alcuni mesi andai nel suo studio una volta la settimana. Avevo una forte depressione, forse era già la malattia che scavava le sue caverne nella mia anima. Ricordo che, arrivando, una signora anziana, minuta, come spaventata, mi faceva accomodare in un salottino tetro, con le tende tirate e una fioca lampada sempre accesa. C'era un odore di polvere vecchia, di libri. Libri tedeschi, per lo più, ma anche italiani e ungheresi. Se qualche volta ha accompagnato lo zio, anche Lei avrà visto quel salottino.

A Pliska

Non lo so, non so se con l'età le donne diventino più lussuose oppure se in loro i desideri carnali diminuiscano. E non so neppure se l'infermiera con cui ora faccio l'amore quasi ogni notte si possa considerare un esempio a favore della Sua teoria. Può darsi semplicemente che il lavoro di infermiera, in particolare in questo ambiente, acuisca la sensualità. La tisi è una malattia strana, suggestiva, la febbre che ci consuma fa certo aumentare la tensione erotica, quindi forse le infermiere ne sono contagiate. Può essere. Non so se posso definire Margit una donna lussuosa, non ho molti termini di paragone. Certo non sono l'unico con cui fa l'amore, me l'ha fatto intendere lei stessa. Non capisco invece come Lei possa sostenere che le donne siano perverse di natura, che siano la quintessenza del male e che siano da temere come il diavolo. Mi pare che queste siano idee assurde, degne di un predicatore del medioevo e non di uno scrittore dei nostri tempi. Non vorrà mica dar ragione agli inquisitori che condannavano al rogo delle povere donne sostenendo che

erano streghe, che avevano commercio col diavolo e che nelle notti di luna piena si facevano possedere e poi ballavano il sabba. Il sabba. San Sabba. La Risiera. Tutto mi riporta alla Risiera di san Sabba. Mi scusi, ma oggi non posso più continuare a scriverLe.



Foto di Laurence Chellali

Alla signora Vuericke

Signora Vuericke, non può immaginare quanto sia rimasto sconvolto da ciò che mi ha scritto. Non riesco proprio a capire come lo zio per tanti anni non abbia capito, non abbia sospettato. E non so neppure come giudicare il Suo comportamento: Lei forse avrebbe potuto prepararlo pian piano a una rivelazione che per quanto dolorosa sarebbe stata almeno graduale. No so che cosa pensare. D'altra parte chi sono io per

giudicare Lei? Se si è comportata così, avrà certo avuto i Suoi motivi... Però conservare quelle foto è stata una grave imprudenza. Capisco che erano gli unici ricordi di Suo figlio, ma Lei sapeva che prima o poi lo zio le avrebbe scoperte. Se non voleva distruggerle, avrebbe potuto affidarle a qualcuno, a un notaio, o chiuderle in una cassetta di sicurezza. Ma, ripeto, non devo e non voglio giudicare il Suo operato. Però non posso non sospettare che in Lei ci fosse l'inconsapevole desiderio che lo zio scoprisse la verità su vostro figlio, per non dover portare da sola quel fardello. E questa è una colpa gravissima, adesso sono convinto che non è stata la visita alla Risiera a spingerlo al suicidio, ma la scoperta che suo figlio era stato nelle SS. Se così fosse, la Sua responsabilità nei confronti dello zio sarebbe gravissima. Ripensando a tutta la storia provo un senso di nausea intollerabile. La Sua affabilità mi appare adesso sotto una luce diversa, come rivedo sotto una luce del tutto nuova, e molto sinistra, l'unico incontro che ebbi con Suo figlio Paolo a Trieste, durante la guerra. Io ero poco più che un bambino. Ricordo questo signore magro, non alto, con gli occhiali tondi, che parlava sempre sottovoce. Era in borghese, mi aveva portato dei dolcetti. Tedeschi, aveva aggiunto. Erano avvolti in una carta azzurra tutta sfrangiata, bellissima. Era gentile, quasi affettuoso, ma sembrava immerso in un pensiero lontano. Mi aveva fatto una grande impressione e pensai che per molto tempo avevo desiderato, da grande, diventare come lui. Se e quando uscirò da questo sanatorio, non so se vorrò tornare a Trieste. Quello che so per certo è che non vorrò più avere contatti con Lei. Anzi, La prego di non scrivermi più. Certo che è stata di un'abilità da grande attrice! Raccontare per tutti questi anni la storia del figlio ucciso dai partigiani per un errore, per uno scambio di persona... Un'attrice consumata. Povero zio, come si è

fatto abbindolare!

A Pliska

Signor Pliska, ho saputo dalla signora Vuericke una verità tremenda, che non potrei mai raccontarLe. Questa verità sconvolge tutte le mie ipotesi sulla morte dello zio. Da quando ho saputo, la mia eccitazione si è moltiplicata, Margit ha il suo bel daffare per soddisfarmi. A volte esigo che venga da me anche durante il giorno, col rischio di farsi sorprendere, ma ormai sono in preda a una lussuria incontenibile. I pensieri di morte che ho dentro prorompono in un'attività erotica sfrenata. Ho il presentimento che tutto ciò mi consumi ancor più della malattia, ma non so resistere. Ieri per esempio stavo giocando a scacchi con uno degli assistenti di Kollwitz, il dottor Meinel, quando sono passate accanto a noi due infermiere, fasciate nei loro grembiuli candidi che facevano risaltare il petto e i fianchi. Ho provato un rimescolamento e un irresistibile bisogno di sfogarmi. Allora ho finto un piccolo malore e ho chiesto a Meinel di accompagnarmi in camera e di far venire Margit, con la quale ho avuto subito un rapporto violento e quasi rabbioso. Lei rideva e mi accarezzava e diceva calma, calma, va bene così? Finché sono caduto esausto su di lei, che si è ricomposta ed è uscita subito per le sue incombenze. Le racconto queste cose per onestà nei Suoi confronti, perché ho l'impressione che diano ragione a Lei, alle Sue farneticazioni malate, all'idea che Lei si è fatta del mondo. Un mondo pieno di sesso e di violenza. Ma io non ci voglio credere, non del tutto. Dev'esserci anche altro.

Alla signora Vuericke

Signora, Le avevo chiesto espressamente di non scrivermi più. Ma visto che l'ha fatto nonostante il mio divieto, e visto quello che mi ha raccontato, e soprattutto visto il documento che mi ha mandato, Le devo dire che sono sempre più confuso. Le ipotesi sulle ragioni che hanno spinto lo zio a uccidersi si agitano nella mia testa con un rombo spaventevole, come un camion che ruggisca nella notte inerpicandosi per una di quelle stradine strette e ripide che da san Sabba vanno su a Servola, verso la Ferriera insonne. L'orrore della Risiera e l'orrore per vostro figlio si mescolano in me come debbono essersi mescolati nello zio. Come poteva lui scacciare il sospetto che anche suo figlio avesse lavorato per lo sterminio? Magari aveva organizzato le spedizioni, i trasferimenti degli ebrei, la costruzione delle camere a gas, forse aveva comandato un campo, ordinato fucilazioni, torture, cremazioni in massa. Un sospetto del genere può schiantare un uomo, spezzarlo, spingerlo alla disperazione. Quanto agli abusi di cui mi parla, non so se crederLe o no, forse Lei vuole solo infangare la memoria dello zio, vuole distruggere in me l'affetto, anzi quasi la venerazione, che nutro per lui. Non posso immaginare che lui Le abbia fatto quelle cose dopo aver appreso di suo figlio. Che cosa avrebbe ottenuto, che cosa avrebbe dimostrato? Ora però mi sento

libero di dirglielo. Mentre leggevo la Sua lettera, ero assalito da pensieri osceni, da immagini lascive. E' ora che sappia che qui nel sanatorio le infermiere sono tutte attraenti, lo sono per il lavoro che fanno e per l'abbigliamento, il contrasto tra la castigatezza del grembiule e la sensualità che esso nasconde diventa straziante. Le ricordo che ha cominciato Lei a parlare di queste cose, quindi non può assolutamente rimproverarmi di farLe dei discorsi sconvenienti, e poi, per quanto mi riguarda, questa è davvero l'ultima volta che Le scrivo. Dicevo dunque delle immagini lascive che mi ha suscitato la Sua lettera. Immaginavo Lei, anzi, non Lei, un'infermiera di qui, che però era Lei, insomma una donna alta e attraente, con i capelli biondocenere raccolti in un nodo pesante che a poco a poco si scioglieva inondandoLe le spalle, poi Lei comincia a passarsi il rossetto sulle labbra turgide, più e più volte, dipingendosi la bocca di rosso, un rosso cupo e vischioso come il sangue, quella bocca nido di baci e di fellazioni, e passa e ripassa il rossetto untuoso sulle labbra, quel lubrico bastoncino in forma di piccolo pene voglioso, e le labbra coperte di uno spesso strato di grasso che si baciano l'una con l'altra, in una sorta di autoerotismo, ecco che cosa immaginavo leggendo la Sua lettera, signora Vuericke, e là sotto si gonfiava la vampa che mi consuma, si concentrava e cresceva il desiderio, il desiderio che provavo per Lei a Trieste, sì, perché non gliel'ho mai detto, ma io La desideravo, La volevo, non so se Lei se ne sia mai accorta, di quel mio muto corteggiamento, di quell'amore ostinato, ardente, silenzioso che Le portavo, e un mio amico dice che le donne più invecchiano più diventano lascive e Lei che ora ha sessant'anni dev'essere di una lussuria di fuoco, e questo pensiero mi spinge a far continuamente l'amore con una delle infermiere, gliene parlai una volta, ricorda? si chiama Margit, ha più o meno la Sua età e ogni notte viene a farmi godere, a farmi impazzire di voluttà, e il delirio che provo in



Foto di Laurence Chellali

questo momento e che guida la mia mano si mescola con l'odio profondo che ho per Lei e con il desiderio che nonostante tutto ancora provo per Lei. Basta. Le ho detto tutto. Non Le scriverò più. Sono convinto che abbia sofferto e che ancora soffra per Suo figlio, ma questo tormento l'aiuterà a espiare le Sue colpe nei confronti dello zio. E' notte fonda, nel sanatorio c'è un silenzio interrotto solo dai campanelli lontani e dai passi dei medici, tra poco le infermiere cominceranno i loro giri e i loro amori, da me verrà Margit. Comincia un altro inverno. Ieri è nevicato per la prima volta e dalla finestra grande, senza tende, vedo le montagne che si stagliano bianche contro un cielo sereno, quasi nero nel contrasto. Una notte come tante. Sul comodino, accanto alla Sua lettera, c'è una foto di piazza Unità e del colle di san Giusto, presa dal mare. La conosco a memoria. Sulle Rive si vedono minuscole figurine, uomini e donne che camminano: per ora sono scampati alla morte, per esempio non sono morti nella Risiera. Ma anche loro un giorno morranno. Anche Lei morrà.

A Pliska

Mi rifaccio vivo dopo tanto tempo per dirLe che qualche mese fa ho ricevuto una lettera dalla signora Vuericke. In calce Le allego copia del documento che accompagnava la lettera. Le mie speranze di uscire vivo dal Sanatorio Zirmerthal sono sempre più esigue. Le emottisi sono sempre più frequenti e la febbre non mi abbandona mai. Le visite del professor Kollwitz danno esiti sempre più incerti se non negativi, tanto che Margit ha quasi smesso di venire da me, spiegandomi che, per ordine del direttore, non posso avere rapporti più di una volta la settimana. Sono lucido, ma estenuato. Mi sto rassegnando alla mia sorte. E' sera, da poco sono passate le inservienti col pasto. E' ancora presto, ma oggi Kollwitz ha già messo su un disco. Riconosco il *Crepuscolo degli Dèi*. Le note vanno nella vastità dei monti, parlando di destini di morte. Quante volte nei campi di sterminio sono andate nell'aria queste note tragiche e grandiose, segno di un cupo delirio. Quante volte, udendo una musica che avevano ascoltato nelle loro quiete dimore agiate, i prigionieri di san Sabba e di Auschwitz si sono sentiti traditi dalla vita, da quanto di più bello avevano amato e goduto. E tremando hanno abbassato occhi che non potevano più piangere. E' strano che proprio questa sera qualcuno abbia deciso di ascoltare e farmi ascoltare la morte di Sigfrido, la caduta del Walhalla. Sono molto stanco, Le scrivo a fatica, adagiato sui cuscini, Brunilde canta avvolta dalle fiamme...

Calcolo del reddito derivante dallo sfruttamento dei detenuti nei campi di concentramento, effettuato dalle SS

| | Calcolo del reddito |
|---|---------------------|
| Tariffa quotidiana di noleggio in media | RM 6 |
| Detrazione per vitto | RM 0,60 |

Ammortizzazione vestiario RM 0,10

Durata media di vita 9 mesi = $270 \times \text{RM } 5,30 = \text{RM } 1431$

Ricavato dall'utilizzo razionale del cadavere:

1 Oro dentario - 2 Vestiario - 3 Oggetti di valore - 4 Denaro

Detratte le spese di cremazione RM 2

Guadagno netto medio RM 200

Guadagno totale dopo 9 mesi RM 1631

Da aggiungere il ricavato dell'utilizzazione delle ossa e delle ceneri.



Foto di Laurence Chellali

PROPOSTE EDITORIALI

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo redazione@vitapensata.eu, accompagnate da un breve CV. La redazione si riserva di accettare o rifiutare i testi pervenuti, che devono essere formattati secondo le seguenti indicazioni.

Formattazione del testo

Il testo deve essere composto in:
carattere Book Antiqua; corpo 12; margine giustificato; 40 righe per pagina.

Citazioni

Le citazioni vanno inserite fra virgolette a sergente e non fra virgolette inglesi. Quindi: «Magna vis est memoriae» e non "Magna vis est memoriae". Le eventuali citazioni interne alla citazione vanno inserite, invece, tra virgolette inglesi: " ".

Le citazioni più lunghe devono essere formattate in corpo 10.

La parola *psyché*, che in seguito passò a significare "anima" o "mente cosciente", designa nella maggior parte dei casi sostanze vitali, come il sangue o il respiro

Termini in lingua non italiana

Le parole in lingua straniera che non siano comprese all'interno di una citazione vanno sempre in *corsivo*, così come tutti i titoli di libri.

Note

Le note vanno inserite **manualmente**, a piè di documento e non di pagina; quindi come "note di chiusura" e non "a piè pagina". Il numero della nota accanto alla parola deve essere formattato in apice. Le note vanno inserite, dopo l'articolo, in corpo 11.

Nota normale, con titolo ed eventuale sottotitolo:

E. Mazzarella, *Vie d'uscita. L'identità umana come programma stazionario metafisico*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 42-43.

Nota su un testo del quale sono già stati forniti i riferimenti in una nota precedente:

N.K. Hayles, *How we became posthuman*, cit., p. 5.

Nota riferita a un saggio pubblicato in un volume collettivo o in una Rivista:

U.T. Place, «La coscienza è un processo cerebrale?», in *La teoria dell'identità*, a cura di M. Salucci, Le Monnier, Firenze 2005, p. 63.

Nota per la citazione successiva tratta dallo stesso libro di quella immediatamente precedente: Ivi, p. 11.

Quando -sempre fra due note immediatamente successive- l'Autore è lo stesso ma i libri sono diversi si usa: Id., (seguito dal titolo e da tutto il resto)

Se la citazione successiva fa riferimento alla stessa pagina del medesimo libro, la formula è: Ibidem

I numeri di nota in esponente vanno inseriti dopo le virgolette e prima dell'eventuale segno di punteggiatura:

«La filosofia è un sapere non empirico ma capace di procurare conoscenze effettive che nessun ambito positivo di ricerca può raggiungere»¹.

Recensioni

Le recensioni devono seguire le norme generali già indicate. I numeri di pagina delle citazioni del testo esaminato non vanno inseriti in nota ma nel corpo del testo tra parentesi tonde.

Inoltre, la recensione deve contenere i seguenti elementi:

- una sintesi dei contenuti del libro
- una serie di citazioni (con relativo numero di pagina) a supporto della sintesi e del commento
- l'adeguata distinzione tra i contenuti del libro e il giudizio o critico-positivo o negativo che sia del recensore.

Hanno collaborato a questo numero

Adriana Bolfo
Anna Calissano
Niccolò Cappelli
Eugenio Damasio
Marco de Paoli
Mario Gazzola
Giuseppe O. Longo
Marco Marchetti
Arianna Rotondo
Fausta Squatriti

Fotografie originali

Laurence Chellali
Maurizio Logiacco
Mario Micciancio
Marco Morelli
Pierfranco Ramone
Davide Vassallo

Grafica e sito Internet

Giovanni Polimeni

Collaborazioni esterne

Associazione culturale "Il Forte"
Associazione Italiana Philosophoi

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista: www.vitapensata.eu

"La vita come mezzo della conoscenza"- con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e gioiosamente ridere.

(Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 324)

VITA PENSATA

REDAZIONE

AUGUSTO CAVADI, DIRETTORE RESPONSABILE

ALBERTO GIOVANNI BIUSO, DIRETTORE SCIENTIFICO

GIUSEPPINA RANDAZZO, DIRETTORE SCIENTIFICO

FONDATORI E PROPRIETARI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO E GIUSEPPINA RANDAZZO

PER INFO E PROPOSTE EDITORIALI

redazione@vitapensata.eu

RIVISTA MENSILE ON LINE www.vitapensata.eu

Fax: 02 - 700425619

La filosofia come vita pensata