

Anno VI, N. 11 giugno 2019

ARTE SCIENZA

Rivista semestrale di nuova cultura
Six-monthly magazine of new culture

ISSN 2385-1961

ArteScienza ® Anno VI, N. 11, giugno 2019

Rivista semestrale telematica

www.assculturale-arte-scienza.it

® Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN 2385 - 1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"

Direttore responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Segretaria di redazione: Giulia Romiti

Sede del periodico: Roma, via Michele Lessona, 5

Carattere della rivista

La Rivista pubblica preferibilmente articoli e saggi sull'unità della cultura o che mettano in evidenza collegamenti e contaminazioni fra le discipline letterario-umanistico-artistiche e quelle scientifiche. Sono accettati anche articoli e saggi di solo contenuto storico, letterario, filosofico, artistico e scientifico, purché presentati in forma divulgativa, comprensibile anche da parte di lettori con formazione culturale non specialistica.

Comitato di Redazione:

Gian Italo Bischi

Isabella De Paz

Maurizio Lopa

Piero Trupia

Tutti i diritti riservati

© Copyright 2019- Associazione Culturale "Arte e Scienza"- Roma

Copertina: Giulia Romiti (ISIA), Tommaso Salvatori (ISIA)

A norma delle leggi sul diritto d'autore e del Codice Civile è vietata la riproduzione degli articoli di questa rivista o parte di essi con qualsiasi mezzo: elettronico, meccanico, fotocopie, microfilm, registrazioni o altro. L'inserimento di singoli brani degli articoli in altre pubblicazioni è consentita purché se ne citi per intero la fonte.

Comitato Scientifico

Angela Ales Bello
Patrizia Audino
Luigi Balis Crema
Stefano Bigliardi
Luca Bindi
Gian Italo Bischi
Giordano Bruno
Luigi Campanella
Rino Caputo
Fabio Cerroni
Antonella Colonna Vilasi
Marco Crespi
Samuel Culbert
Anna Maria Dell'Agata
Isabella De Paz
Mario De Paz
Michele Emmer
Franco Eugeni
Donatella Gavrilovich
Mauro Ginestrone
Armando Guidoni
Manuel Knoll
Maurizio Lopa
Alberto Macchi
Paolo Mazzuferi
Luca Nicotra
Emanuela Pietrocini
Teresa Polimei
Paola Ronchetti
Stefano Sandrelli
Ezio Sciarra
Costantino Sigismondi
Piero Trupia
Anna Maria Vinci

INDICE

<i>Teatro e Scienza</i> di Luca Nicotra	5-26
<i>Dal caffè chantant all'avanspettacolo</i> di Antonio Castellani	27-70
<i>Fata Silva</i> di Alberto Macchi	71-90
<i>Guerra mondiale e guerretta metropolitana</i> di Violetta Chiarini	91-132
<i>Considerazioni e riflessioni su una Città della Scienza a Roma</i> di Luigi Campanella	133-138
<i>Phänomenologie hat viele Bedeutungen. Edmund Husserl und Martin Heidegger</i> di Angela Ales Bello, Piero Trupia	139-192
<i>Arte, innovazione tecnologica, scienza</i> di Luca Danieli	193-224
<i>Glossario minimo fra arte e scienza. Parte V</i> di Ugo Locatelli	224-238

Teatro e Scienza

Luca Nicotra *

DOI:10.30449/AS.v6n11.093

Ricevuto 19-05-2019 Approvato 18-06-2019 Pubblicato 5-08-2019



Sunto: *C'è un legame molto profondo fra teatro e scienza: entrambi operano su una riproduzione della realtà e non direttamente su di essa.*

Qui vengono considerati i rapporti fra teatro e scienza sotto il duplice aspetto della presenza della scienza nel teatro e viceversa. Un caso esemplare di presenza della scienza nel teatro è l'opera di Luigi Pirandello, posta in evidenza dal grande matematico Bruno de Finetti. Il teatro nella scienza, inteso come messa in scena della scienza, può sia divulgare temi e risultati scientifici sia ripercorrere sul palcoscenico i retroscena e le vicende "umane" che hanno reso possibile il raggiungimento e l'affermazione di nuove idee e risultati scientifici. L'autore ritiene che il teatro non può avere i requisiti per una valida divulgazione scientifica, ma, invece, può giocare un ruolo primario nello svelare al pubblico gli aspetti tipicamente umani della scienza nel suo iter di ricerca della verità, irto di tentativi spesso contrastati e pregni di tutte le miserie e gioie tipiche delle umane vicende, restituendo così la scienza alla sua vera dimensione umana, spesso ignota anche a molti degli addetti ai lavori.

Parole Chiave: teatro, scienza, messa in scena, realtà.

Abstract: *There is a very deep connection between theater and science: both operate on a reproduction of reality and not directly on it.*

Here the relationships between theater and science are considered under the double aspect of the presence of science in the theater and vice versa. An exemplary case of the presence

* Ingegnere meccanico e giornalista, Direttore responsabile di «ArteScienza», del «Bollettino dell'Accademia di Filosofia delle Scienze Umane» e del «Periodico di matematica», presidente dell'Associazione culturale "Arte e Scienza", accademico onorario della "Nuova Accademia Piceno Aprutina dei Velati" e della "Accademia di Filosofia delle Scienze Umane"; luca.nicotra1949@gmail.com.

of science in the theater is the work of Luigi Pirandello, highlighted by the great mathematician Bruno de Finetti. Theater in science, understood as the staging of science, can both disseminate scientific results and retrace the backstage and the "human" events that made it possible to reach and affirm new ideas and scientific results. The author believes that the theater cannot have the requisites for a valid scientific disclosure, but, instead, it can play a primary role in revealing to the public the typically human aspects of science in its search for truth, bristling with attempts often opposed and imbued with all the miseries and joys typical of human affairs, thus returning science to its true human dimension, often unknown even to many of the experts.

Keyword: theater, science, staging, reality.

Citazione: Ncotra L., *Teatro e Scienza*, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp. 5-26, DOI:10.30449/AS.v6n11.093.

Il presente articolo trae spunto dall'intervista sullo stesso argomento rilasciata dallo scrivente a Radio Roma Capitale il 18 ottobre 2018 (<https://youtu.be/hQxBMFkBsIM>).

1 - Due mondi apparentemente privi di collegamenti

Ma cosa c'entra il teatro con la scienza? In prima battuta sembrano due mondi fra i quali non vi può essere nulla in comune.

Una analisi più attenta, invece, ci porta a scoprire molte contaminazioni e diversi collegamenti.

Il teatro è stato nel passato soprattutto improvvisazione. Prima della riforma del teatro di Carlo Goldoni, nelle sale di tutta l'Europa si rappresentava la cosiddetta "Commedia dell'Arte", nata in Italia nel Rinascimento. Gli attori non recitavano seguendo un preciso testo scritto ma soltanto una traccia, il cosiddetto "canovaccio" (o "scenario"), che indicava sommariamente la vicenda rappresentata, le scene e i personaggi ma non le battute, dando loro un'ampia possibilità di improvvisarle. La Commedia dell'Arte ha lasciato in parte la sua eredità all'avanspettacolo, dove ancor oggi l'improvvisazione distingue l'attore di successo da quello mediocre. Lo stesso Totò, che aveva iniziato la sua carriera nell'avanspettacolo, persino sul set cinematografico spesso non seguiva le battute del copione e recitava "a braccio", improvvisando.

La grande riforma del teatro voluta da Goldoni non ebbe soltanto lo scopo di eliminare gli abusi e la ripetitività delle battute nella Commedia dell'Arte ma anche quello, più filosofico, di avvicinare il teatro alla realtà, sotto la spinta del razionalismo dell'Arcadia che aspirava alla semplicità dell'ordine razionale, percepito come buon gusto. Il "canovaccio", con la sua eccessiva libertà di interpretazione, dava luogo a molteplici varianti per lo stesso spettacolo rendendo gli attori gli unici veri protagonisti dello spettacolo. Goldoni ebbe il coraggio e la grandezza di sostituirlo con il "copione", ovvero con un testo scritto che definisce rigorosamente battute e scene, così come avviene ai giorni nostri. Fa quindi ingresso, nel "disordinato" mondo della Commedia dell'Arte, l'ordinato spirito "scientifico", con la volontà di definire con esattezza ciò che si vuole rappresentare, limitando entro più corretti confini la libertà di interpretazione da parte degli attori. Sotto questo aspetto si può dire che la moderna scienza sottende alla riforma del vecchio teatro rinascimentale pregoldoniano, creando il teatro moderno. Il teatro prende esempio dalla scienza, che non si improvvisa, ma procede secondo rigorose pratiche nel rispetto della realtà.

Ecco che quei due mondi, che a prima vista sembravano non poter condividere nulla, ora invece cominciano ad avere punti di contatto molto forti: la definizione precisa del loro operare e la cura della rappresentazione della realtà. Su quest'ultimo punto tornerò più avanti.

Il teatro è arte, trasmette emozioni al pubblico. Dice Paolo Crepè: «Il teatro è meraviglioso proprio perché mette in scena gli stati d'animo, coinvolge mantenendo nel contempo le distanze della vita vera». La scienza, invece, si mostra nella sua fredda cristallizzata sistemazione razionale. Questo è ciò che normalmente si pensa, erroneamente! Ma, intendiamoci, la colpa non è tanto di chi pensa così, quanto di chi induce a pensare così, facendo apparire la scienza come qualcosa di extra-umano, negandole così ogni attributo di *humanitas*, ovvero di *studia humanitatis* o *studia humaniora*, gli studi più degni dell'uomo che arricchiscono e perfezionano l'uomo («*quae exornant et perficiunt hominem*»), come affermava Coluccio Salutati riferendosi soprattutto alle lingue classiche: il greco e il latino. Questa

“immagine” stereotipata della scienza è inevitabilmente dovuta alla presentazione scolastica della scienza nel suo “essere” cioè nella sua esposizione razionale, solidificata con le rigide regole della logica in un prodotto compiuto e organico, che ha caratteristiche molto diverse da quelle della stessa scienza nel suo “farsi”, nel suo essere scoperta, invenzione.¹

Ben diceva Bruno de Finetti² (1974):

... purtroppo, un falso pudore vieta di menzionare la parte del processo della scoperta che si svolge più o meno nella sfera dell'inconscio, o del subconscio, per esibire soltanto la dimostrazione fossilizzata nella sua forma scheletrica di logica freddamente deduttiva e formalistica.

Ripercorrendo la storia della scienza si comprende bene che in realtà la scienza nel suo farsi non è dissimile dall'arte, dalla letteratura, dalla musica e da qualunque altra attività dell'umano intelletto, essendo, al pari di quelle, il frutto di sacrifici, di lotte, di angosce, di momenti di gioia, di ostinazione e di tutti quegli stessi travagli che hanno accompagnato il parto delle opere artistiche e letterarie.

Non voglio dilungarmi sulle argomentazioni che mostrano quante e quali comuni origini abbiano la creatività artistica e quella scientifica, di cui già altrove mi sono ampiamente occupato (Nicotra, 2008a, 2011, 2017). Qui, invece, è sufficiente e più appropriato mettere in evidenza i collegamenti fra teatro e scienza, alcuni sotto gli occhi

1 Il filosofo spagnolo José Ortega Y Gasset addirittura arriva ad affermare che «nel suo vero e proprio significato, la scienza è soltanto ricerca: porsi dei problemi, lavorare per risolverli e approdare a una soluzione. Quando vi si è approdato, tutto ciò che per mezzo di questa soluzione si faccia non è più scienza (salvo a rimetterla in questione, convertirla nuovamente in problema, criticarla e, pertanto, ripetere tutto il processo in cui consiste la ricerca). Perciò non è scienza né imparare una scienza né insegnarla, come non lo è usarla o applicarla» (José Ortega Y Gasset, *La missione dell'Università*, Pompei, Guida editori, 1972, trad. it. Marcello Gammardella, pp. 50-51; ediz. originale: *Mision de la Universidad*, 1930, in *Obras Completas*, t. IV, Revista de Occidente, Madrid, 1966⁶, pp. 313-353).

2 Bruno de Finetti (1906-1985) è stato uno dei maggiori matematici del Novecento. Matematico, statistico, economista e filosofo della scienza è noto in tutto il mondo soprattutto come fondatore della moderna teoria soggettiva della probabilità. Per una biografia completa della sua vita e del suo pensiero si rimanda a Fulvia de Finetti e Luca Nicotra, *Bruno de Finetti, un matematico scomodo*. Livorno, Belforte, 2008.

di tutti (e tuttavia ignorati), altri inattesi, altri ancora di primaria rilevanza e altri infine poco più che semplici curiosità come, per esempio, il fatto che nel Rinascimento i luoghi privilegiati per l'insegnamento della medicina si chiamavano "teatri anatomici",³ e ancora oggi sono chiamate "teatri" le sale dove si svolgono i convegni scientifici. Fino a meno di un secolo fa, inoltre, era prassi comune che gli scienziati e gli esploratori esponessero i risultati delle loro ricerche alla parte "colta" della popolazione nei teatri cittadini.

Un legame più profondo fra teatro e scienza è costituito dalla stessa parola "spettacolo" che caratterizza l'opera teatrale: condivide la stessa origine, nella lingua latina, del verbo *spectare* (osservare) e di *speculum* (specchio). Dunque uno spettacolo è un "osservare con lo specchio". L'interpretazione può essere duplice.

Una è riportare sulle scene teatrali il mondo (sociale) così come ci appare, come una sua immagine specchiata. Ma sappiamo bene che quel "come ci appare" è colmo di indeterminazione, ci fa sprofondare negli abissi del relativismo soggettivo e l'immagine del mondo rappresentata sul palcoscenico non può essere che quella dell'autore e delle persone che la condividono.

L'altra interpretazione dello "*spectare cum speculum*" è più intrigante ed è quella che stabilisce un contatto ancora più profondo fra teatro e scienza: entrambi investigano sul mondo, entrando nelle sue pieghe più nascoste, proprio grazie allo *speculum*, così come il dentista riesce a ispezionare gli angoli più nascosti della bocca tramite il suo specchietto angolato. Infine è sorprendente notare come la stessa parola "teoria", che è ampiamente utilizzata nella scienza, abbia collegamenti proprio con la parola spettacolo, provenendo dal greco *θεωρέω* (*theoréo*), "guardo, osservo", composto da *θέα* (*thèa*), "spettacolo" e *ὁράω* (*horào*), "vedo".⁴ Una teoria è dunque, secondo la sua etimologia, un assistere a uno spettacolo!

Teatro e scienza, in tal senso, sono tentativi di ricerca di verità nascoste.

Teatro è inoltre quel genere letterario che desta o ridesta in noi

3 Famoso è quello dell'Università degli Studi di Bologna "Alma Mater".

4 F. Montanari, GI - *Vocabolario della lingua greca - Greco Italiano* (Seconda edizione), Torino, Loescher, 2004.

la meraviglia verso l'esistente della quotidianità, che non riusciamo a cogliere nella sua profondità, ed è quindi collegato alla scienza in quanto anch'essa desta meraviglia e nasce dalla meraviglia.

I rapporti fra teatro e scienza possono essere indagati in due forme duali l'una dell'altra: la scienza nel teatro e il teatro nella scienza. Nel primo caso cercherò di mettere in evidenza quanta scienza ci possa essere nel teatro, mentre il secondo caso riguarda i tentativi di portare in scena la scienza.

Da ultimo, ma non per ultimo, vorrei accennare alla capziosa questione della definizione di teatro e di scienza come premessa necessaria per poter parlare dell'uno e dell'altra e quindi anche delle loro contaminazioni.⁵ Una pretesa capziosa, perché sarebbe come dire che per parlare delle mele dovrei prima dare una definizione rigorosa del frutto "mela" con termini scientifici. Ammesso che così facessi, quanti comprenderebbero la mia definizione rigorosamente scientifica di mela? E poi cosa significa "definizione rigorosa"? Le definizioni ritenute più rigorose sono quelle logiche o esplicite nominali che riducono il definito al definiente. Ma qui entreremmo veramente in un ginepraio, in quanto il definiente a sua volta deve essere definito riportandolo a un altro definiente, per il quale a sua volta si dovrà ripetere lo stesso gioco di "scarica barile", fino ad arrivare a un definiente "primitivo" che non necessita di altra definizione. Semplicemente perché il gioco dello "scarica barile" non può essere prolungato all'infinito e l'unica maniera per porgli termine è fissare, più o meno arbitrariamente, una fine o meglio un inizio del procedimento inferenziale, scegliendo pochi termini per i quali si rinuncia alla definizione assumendoli come "indefiniti". Questo basta a smontare l'idea di tutto poter definire rigorosamente. In matematica questo modo di procedere è ben noto: in ogni branca della matematica gli enti matematici (in geometria le figure) sono definiti in base ad enti già precedentemente definiti e quindi noti, fino ad arrivare a enti indefiniti di cui si accetta la non-definizione (nella geo-

5 Più avanti, invece, tornerò sulla definizione di scienza distinguendola da quella di metodo scientifico, per porre in evidenza una contaminazione molto forte della scienza (intesa come metodologia di ricerca) nel teatro. Spesso, nel linguaggio ordinario, si usa spesso la parola scienza impropriamente al posto di metodo scientifico.

metria euclidea il punto, la retta, il piano). Ammessa la possibilità di operare similmente in tutti gli altri campi del sapere umano, sarebbe utile e vantaggioso farlo? Io credo proprio no. Definire in maniera esplicita nominale una disciplina, per esempio, significherebbe disegnare in maniera precisa i suoi confini, delimitandone la crescita futura e ignorando la realtà storica che ci mostra, invece, come idee e tematiche una volta ritenute di pertinenza esclusiva di una certa disciplina siano poi entrate a far parte clamorosamente di altre. Ciò, per esempio, è accaduto con i concetti di spazio e tempo: una volta considerati di esclusivo appannaggio della filosofia, sono diventati poi a pieno diritto idee fondamentali della fisica. Fino all'avvento della Teoria della Relatività Speciale erano - come diceva ironicamente Albert Einstein - relegati «nell'Olimpo dell'a priori [...] che i fisici, obbligati dai fatti, han dovuto far scendere da questo Olimpo onde adattarli e renderli utilizzabili». Si può anzi dire che oggi è più la fisica a trattarne che non la filosofia.

La distinzione fra chimica e fisica, una volta stigmatizzata in precise definizioni dei loro campi di indagine, è risultata in tempi moderni sempre più sfumata, in quanto da un punto di vista concettuale la chimica viene talvolta considerata dai fisici addirittura un capitolo della fisica (Caldirola, Olivieri, Loinger, 1956, p. 5). Per comprendere quanto fallaci e illusorie possano essere le definizioni delle discipline, basti l'esempio della chimica, che in un autorevole testo universitario di Chimica Generale è definita come «quella branca delle scienze naturali che si interessa allo studio della costituzione, delle proprietà della materia e delle trasformazioni di essa, naturali o provocate dall'uomo» (Silvestroni, 1968, p.1). Le stesse parole possono essere riferite alla fisica moderna che studia anch'essa la costituzione della materia (fisica atomica), le proprietà della materia (scienza dei materiali) e le trasformazioni di essa (fisica nucleare). Nello stesso testo, più avanti, una definizione gabellata per "più moderna" nell'intenzione di essere più precisa: «questa scienza [la chimica] studia essenzialmente la natura e le trasformazioni dei legami chimici». Ma lo studio dei legami chimici significa lo studio della costituzione dell'atomo e del comportamento degli elettroni e del nucleo nell'interazione fra atomi dello stesso tipo o di elementi

diversi. Ma non è questo studio un capitolo della fisica? Non c'è testo di chimica generale che non inizi proprio con lo studio della costituzione dell'atomo.

Cionondimeno, chimica e fisica possono essere ancora considerate discipline differenti, soprattutto perché differenti sono la formazione del fisico e del chimico e anche il loro approccio allo studio dei fenomeni naturali. Tuttavia, rimane pur vero che le aree di sovrapposizione delle due discipline sono sempre più numerose, tanto che parti della chimica stessa oggi possono essere considerate altrettanti capitoli della fisica, costituendo idealmente una nuova scienza: la chimica fisica.⁶ Perché ciò accada è facilmente comprensibile, se si riflette sul fatto che tali parti trattano il dettaglio di processi chimici di cui sono protagonisti molecole e atomi considerati come sistemi fisici.

Nulla, poi, può escludere a priori che i fenomeni biologici, oggi oggetto di studio della biologia essenzialmente sotto l'aspetto descrittivo e qualitativo, possano in futuro divenire oggetto di studio quantitativo con i metodi tipici della fisica (Caldirola, Olivieri, Loinger, 1956, p. 5) e quindi, in futuro, far parte della fisica.

Questo progressivo ampliamento del dominio della fisica fino a "inghiottire" le altre scienze naturali sembra quasi predestinato nel suo stesso nome che deriva dal latino *physica*, a sua volta derivante dal greco (τὰ φυσικά ((τὰ) *physiká*), "(le) cose naturali", a sua volta derivato da φύσις (*phýsis*), "natura". Dunque il suo stesso nome indica la missione della fisica: comprendere tutte le scienze naturali.

E allora cosa fare? Rinunciare a ogni definizione? In realtà, anche quando pensassimo di farlo, useremmo sempre delle definizioni, senza le quali non esisterebbe alcuna forma di comunicazione. Si tratta delle "definizioni implicite per uso", che inconsciamente utilizziamo di continuo nel nostro parlare e scrivere. La cosa (concreta o astratta) di cui parliamo risulta definita dallo stesso suo uso

6 Chimica quantistica, Chimica computazionale, Termodinamica e termochimica, Meccanica statistica, Cinetica chimica, Dinamica molecolare, Elettrochimica, Spettroscopia molecolare, Fenomeni di trasporto, Chimica dello stato solido e delle superfici, Chimica delle interfasi, Chimica dei colloidi, Fotochimica, Femtochimica, Chimica supramolecolare, Chimica nucleare, Sonochimica, Astrochimica, Strutturistica chimica, Transizioni di fase, Magnetochimica, Cristallografia, Scienza dei materiali..

o dall'associazione sensoriale (visiva e uditiva) del nome all'oggetto concreto cui si riferisce (per esempio la mela). Capiamo il significato di una parola dal contesto in cui viene utilizzata. Lo sforzo di "afferrarne" il significato in questo modo, che potremmo dire "operativo", è molto più articolato e complesso del semplice meccanismo dello "scarica barile" proprio della definizione logica esplicita nominale. Così, se parliamo di "sistema", tutti ne comprendono il significato più profondo, pur senza averne studiato la precisa definizione data nella Teoria dei Sistemi.

Questa maggiore capacità cognitiva data dalle definizioni implicite per uso è collegabile all'idea di "astratto" acutamente identificata da Bruno de Finetti nel "multiconcreto", che «esprime e idealizza proprietà riscontrabili in svariati casi e che è ragionevole prevedere troveranno analoghe applicazioni in molte altre applicazioni più o meno analoghe» (de Finetti, 1974). Se voglio capire il "senso" del termine astratto "sistema", l'unica strada che veramente mi può portare a focalizzarne l'idea è prendere in considerazione più esempi (possibilmente molto diversi) di sistema, vale a dire riportare l'astratto al multiconcreto da cui esso ha avuto origine percorrendo un percorso induttivo. È il vecchio e sempre didatticamente valido ricorrere alle esemplificazioni concrete per chiarire un concetto astratto.

Qualcuno potrà obiettare che questo modo di comunicare, basato su definizioni implicite per uso, non è rigoroso. Ma allora non è rigorosa nemmeno la matematica (che pur tutti considerano il massimo esempio di rigore logico!) perché le idee primitive di una qualunque sua branca (nella geometria euclidea: punto, retta e piano) sono definite esclusivamente in maniera implicita dai postulati o assiomi ad esse relativi, lasciandone del tutto indeterminata la vera natura. Non potrebbe essere diversamente: se fossero definite esplicitamente con definizioni nominali sarebbero idee derivate e non più primitive. Per tali motivi Bertrand Russell disse che «così la matematica può essere definita come la materia nella quale non sappiamo mai di che cosa stiamo parlando, nè se ciò che stiamo dicendo è vero». (Russell, 1970, p. 72).⁷ Non sembra di entrare dentro un'opera di Pirandello? Tornerò

7 Però della matematica pura diede una precisa definizione: «La matematica pura è l'insieme di tutte le proposizioni della forma " p implica q », dove p e q sono proposizioni che conten-

più avanti sui forti legami fra il teatro pirandelliano e la matematica.

Le definizioni implicite per uso hano poi il vantaggio di non arginare entro rigidi confini il concetto che definiscono, aggiornandosi automaticamente in base al mutare del suo uso.

Una volta chiesero a Bertand Russell cosa fosse la geometria, pensando di riceverne una meticolosa e rigorosa definizione. Russell rispose: «È quella scienza che conoscono i geometri».

2 - La scienza nel teatro

Se per teatro intendiamo il luogo fisico ove si rappresentano le opere teatrali, la presenza della scienza, come insieme di saperi scientifici, è ben evidente a tutti.

I suoni e le luci diventano parte integrante della messa in scena, perché contribuiscono a completare la narrazione scenica, creando contesti psicologici con un "linguaggio fisico" insostituibile, che soltanto se ben modulato può essere efficace e sortire effetti migliorativi. Chi pratica il teatro sa bene quanta importanza rivesta la gestione delle luci e dei suoni nella riuscita di uno spettacolo e si menzionano sempre, infatti, i tecnici responsabili.

L'acustica ambientale è poi un altro settore della fisica tecnica essenziale per la corretta fruizione dell'opera teatrale da parte di tutti gli spettatori, indipendentemente dalla loro posizione fisica all'interno della sala. Di questi aspetti non mi occupo qui perché ben noti a tutti.

Parlando qui di teatro intendo riferirmi esclusivamente al teatro come genere letterario.

Un caso forse unico di presenza della scienza, come "struttura", nel teatro così inteso è l'opera drammaturgica di Luigi Pirandello, nella quale la scienza si identifica con il teatro stesso.

gono una o più variabili, né p né q contenendo costanti che non siano costanti logiche. Le costanti logiche sono concetti che si possono definire in funzione di: implicazione, relazione di un termine ad una classe di cui è membro, nozione di *tale che*, nozione di relazione, ed ogni altro concetto implicito nella nozione generale delle proposizioni della forma precedente. Oltre a questi, la matematica *usa* un concetto che non fa parte delle proposizioni che essa considera, vale a dire la nozione di verità (Russell, 1989, p. 23).

La struttura del teatro pirandelliano è esattamente quella della matematica moderna, fondata sul concetto di sistema ipotetico-deduttivo: un insieme di proposizioni (teoremi) deducibili da altre fino ad arrivare a proposizioni dette primitive perché non deducibili da altre (quindi indimostrate) e in posizione iniziale nell'ordinamento logico del sistema: sono i postulati o assiomi.

Ogni ramo della matematica, oggi, è considerato un sistema ipotetico-deduttivo, ossia una pura costruzione del pensiero basata su un numero ristretto di indefiniti (enti primitivi) e di indimostrati postulati), sviluppata con le regole della deduzione logica a partire da questi, considerati premesse ipotetiche, convenzioni che il matematico chiede di accettare come vere per poter costruire su di esse la sua opera. Il concetto di vero in matematica non è più assoluto⁸ ma relativo a un certo sistema ipotetico-deduttivo, nel senso che una affermazione (un teorema) può essere considerata vera soltanto all'interno di un certo sistema ipotetico-deduttivo se è logicamente coerente con le premesse di questo e con tutte le altre proposizioni che ne derivano. Per cui una stessa proposizione che risulta vera per un sistema ipotetico-deduttivo può risultare falsa per un altro. Questo "relativismo oggettivo" della moderna scienza matematica diventa "teatro" nel "relativismo soggettivo" dei personaggi pirandelliani.

Questa piena contaminazione fra matematica e teatro pirandelliano è stata argutamente compresa per la prima volta da un giovane matematico, ammiratore del grande drammaturgo siciliano, Bruno de Finetti, che il 5 dicembre 1937, in occasione del primo anniversario della morte di Luigi Pirandello, scrisse per il settimanale letterario «Quadrivio» un articolo dall'insolito titolo: *Pirandello maestro di logica*, definendo Pirandello uno dei «più grandi spiriti matematici» (de Finetti B., 1937). L'articolo, però, non venne compreso dagli stessi matematici, che si meravigliarono di un "Pirandello matematico"!

⁸ Come si pensava ai tempi del grande filosofo Immanuel Kant, che considerava le verità matematiche giudizi sintetici a priori, verità esterne a noi e necessarie per comprendere la realtà fisica che ci circonda. Questo era l'atteggiamento mentale platonizzante che l'uomo ha avuto verso la matematica fino all'avvento di una grande rivoluzione scientifica: la scoperta delle Geometrie non euclidee, che ha spazzato via l'assolutismo spargendo il seme del relativismo in tutte le scienze. Cfr. il mio articolo *La verità in matematica da assoluta a relativa* («ArteScienza», N6. pp. 71-146).

(Nicotra, 2008b).

Per de Finetti, i personaggi pirandelliani sono esattamente la trasposizione sulle scene teatrali di altrettanti e diversi sistemi ipotetico-deduttivi, ciascuno fondato su premesse differenti e sviluppato con logiche differenti (de Finetti B., 1937):

La matematica, che è il ramo più astratto della logica, ha appunto raggiunto il rigore che in essa ci si deve imporre, eliminando, con faticoso travaglio che da un secolo assorbe il pensiero di grandi scienziati, tutto ciò che attraverso l'illusione dell' 'evidenza', la fallacia delle 'verità a priori', la nebbia di ragionamenti 'metafisici', la faceva apparire qualcosa di diverso che un concatenamento secondo regole rigorose ma convenzionali di concetti astratti interpretabili a piacere e di ipotesi arbitrarie ad essi imposte. Da questo punto di vista nulla potrebbe dare una rappresentazione drammatica più perfettamente aderente al pensiero del matematico che quella dei magistrali lavori pirandelliani in cui ogni personaggio procede sino in fondo colla sua logica allucinante, strumento tagliente e perfetto che tuttavia nulla può sulla logica altrui se è diversamente impostata, a meno che non il ragionamento ma un improvviso barlume dell'anima non sconvolga tale impostazione.

La verità di ogni personaggio nei drammi pirandelliani va dunque valutata all'interno di se stesso, al pari della verità in un sistema ipotetico-deduttivo. Non altro che un sistema ipotetico-deduttivo è, per esempio, quello disegnato dall'abilissima penna dello "scrittore-matematico" Pirandello nel suo celeberrimo dramma *Così è se vi pare*, in cui ironicamente sviluppa la problematica esistenziale dell'impossibilità di avere una visione unica e certa della realtà:

Io sono realmente come mi vede lei. - Ma ciò non toglie, cara signora mia, che io non sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote e la signora qua ...

3 - La realtà nella scienza e nel teatro

Precedentemente ho accennato a un inaspettato fattore comune fra teatro e scienza, a proposito della riforma goldoniana del teatro: la

realtà. Vale la pena approfondirne l'analisi, perché ritengo che porti a conclusioni di primaria importanza, per comprendere quanto profondo sia il legame fra teatro e scienza. La cura dell'emulazione della realtà è un altro importante elemento di unione fra teatro e scienza.

Vediamo, prima, cosa significa la cura della realtà scenica nel teatro. La riforma goldoniana ebbe, come accennato precedentemente, anche il grande merito di rivolgere l'attenzione del teatro verso la realtà. Goldoni volle spazzar via dalle scene le maschere con le quali fisicamente si rappresentavano personaggi con caratteri fissi (l'avarò, il brontolone, lo sciocco, l'astuto, il geloso, ecc.) e le fantasie della Commedia dell'Arte, che presentava situazioni e personaggi finti e ripetitivi fino alla noia. Goldoni capì che il teatro doveva avere una funzione che non si doveva esaurire in un chiuso e sterile divertimento fine a se stesso. I motivi del ridere o del sorridere, riflettendo però anche sulle debolezze della natura umana, potevano essere tratti in modo assai più coinvolgente dalla realtà della vita quotidiana e non da artificiose invenzioni fantastiche. Il teatro doveva mettere in scena la realtà sociale dell'uomo così come poteva apparire nelle strade, nelle locande, nelle abitazioni private. Il palcoscenico doveva diventare il luogo di una rappresentazione della realtà sociale dell'uomo, una immagine del mondo vista dal suo autore e da lui presentata al pubblico in maniera da essere condivisibile. Goldoni stesso scrive che gli unici libri su cui ha studiato sono "il mondo" e "il teatro" ovvero la realtà e la scena.

C'è in questo "apprendere dal mondo" un evidente collegamento a Galilei per il quale «la filosofia naturale è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi, io dico l'universo, ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua e conoscer i caratteri nei quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto».⁹

Goldoni vuole dunque proporre un teatro che sia "verosimile", e

9 Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, fine della Prima Giornata.

per questo si oppone alle maschere, troppo stereotipate, sostituendo ad esse i caratteri, finiti nel genere (l'avarò, il geloso, ecc...) ma infiniti nelle specie, cioè nei modi di esserlo. L'autore dell'opera teatrale deve quindi preoccuparsi di realizzare una messa in scena che sia quanto più efficace per raggiungere questo obiettivo. sbarazzandosi del vecchio canovaccio e precisando in un copione tutti i particolari ritenuti necesari.

Ed ora vediamo perché è così importante per la scienza l'emu-lazione della realtà.

Esistono diversi tentativi di definizione di scienza, attribuibili spesso ad autori che operano fuori della scienza e cercano definizioni cavillose che dicono molte cose superflue o secondarie, senza centrare il significato più profondo, che invece è piuttosto semplice.

Occorre a questo punto puntualizzare che spesso la parola scienza viene utilizzata in due accezioni ben distinte: la scienza come "insieme di saperi" e la scienza come "metodo". Molte definizioni considerano erroneamente soltanto una di esse, mentre invece è opportuno distinguerle, pur tenendo presente che la metodologia utilizzata determina anche il contenuto. In tal senso è comprensibile riferire il termine scienza sia al contenuto sia al metodo.

Riguardo la prima accezione mi sembra molto chiara la definizione data dalla Treccani:

Insieme delle discipline fondate essenzialmente sull'osservazione, l'esperienza, il calcolo, o che hanno per oggetto la natura e gli esseri viventi, e che si avvalgono di linguaggi formalizzati.

È una definizione che pone in evidenza l'esistenza di scienze sia sperimentali (fisica, chimica, ecc.) sia osservative (astronomia, astrofisica, ecc.) e in entrambe l'ausilio del calcolo matematico.

Riguardo la seconda accezione, che riferendosi alla metodologia di sviluppo dei "saperi" costituenti la scienza ha implicazioni filosofiche, ci dobbiamo rifare al creatore del moderno metodo scientifico: Galileo Galilei (Geymonat, 1973, pp. 203-208 e 216-222; Lamanna, 1964, pp. 65-68; Caldirola, Olivieri, Loinger, 1956, p. 7-8).

L'idea è abbastanza semplice: abbandonata la pretesa aristotelica

della scienza come conoscenza dell'essenza dei fenomeni ovvero delle loro cause prime di natura metafisica, Galilei concepisce la scienza come conoscenza delle leggi che regolano i fenomeni, limitandosi alle loro cause efficienti, ossia quelle di natura soltanto fisica.

Per stabilire tali leggi si parte da una ipotesi formalizzata matematicamente e se ne deducono le conseguenze sempre avvalendosi del calcolo matematico: si costruisce un modello matematico del fenomeno ovvero una teoria per il momento soltanto matematica. A questo punto, per uscire dalla fase di *ex suppositione* è necessario chiedere conferma alla natura della validità reale dell'ipotesi e delle sue conseguenze. Gli antichi, per conoscere il futuro, interpellavano gli dei in luoghi sacri detti oracoli.¹⁰ Lo scienziato, similmente, dopo aver formulato la sua ipotesi di legge naturale¹¹ chiede conferma alla natura della sua verità. Nel far questo, quasi sempre non opera direttamente sulla realtà naturale che intende investigare ma su una sua copia artificiale (laboratori, modelli sperimentali, ecc.) che gli consente un maggior controllo e una visione più profonda rispetto a quanto avverrebbe in un ambiente del tutto naturale.¹²

Lo scienziato nel costruire, valendosi di formalizzazioni matematiche, l'ipotesi della legge di un fenomeno naturale è come se formulasse la domanda alla natura su come si "deve" svolgere quel fenomeno, mentre l'esperimento, che poi effettua, non è altro che il modo per ottenere dalla natura la risposta. Così il laboratorio scientifico diventa il moderno oracolo per la scienza. Se la risposta della natura si accorda con l'ipotesi e le sue conseguenze, allora la teoria matematica che formalizza quell'ipotesi diventa una teoria fisica. Ma non è sufficiente che ciò accada una volta soltanto: deve poter accadere un numero imprecisato di volte e l'esperimento che avvalora quella teoria fisica deve poter riprodurre gli stessi risultati,

10 La parola oracolo designa sia il responso divino sia il luogo ove il responso si manifestava.

11 Usiamo il termine "naturale" per non delimitare il discorso alla sola fisica in quanto il metodo sperimentale, pur essendo nato per tale disciplina, si riferisce a ogni scienza della natura e anzi più ampiamente anche a scienze sociali (psicologia sperimentale, ecc.).

12 Si pensi all'esempio classico del piano inclinato usato da Galilei, per studiare più comodamente il moto verticale dei gravi. Il moto di un grave in caduta libera verticale e lungo un piano inclinato è regolato dalla stessa legge, cambiando soltanto il tempo di caduta: maggiore lungo il piano inclinato. Per questo motivo è più comodo studiarlo lungo il piano inclinato..

entro un ragionevole margine di errore, ogni volta che venga ripetuto. Un fenomeno scientifico deve essere “ripetibile” entro un certo intervallo di confidenza dei parametri che lo caratterizzano.¹³ Perché ciò accada, e perché i risultati siano affidabili, è necessario che gli ambienti artificiali, che consentono di validare una teoria puramente formale (matematica) in una teoria fisica, debbano essere preparati con cura, sotto tutti gli aspetti che li caratterizzano, in modo da risultare congruenti con l’ambiente naturale che emulano. Devono pertanto essere accuratamente scelti e definiti i materiali impiegati nell’esperimento (questo aspetto è particolarmente critico ed evidente negli esperimenti biologici), le attrezzature che consentono di replicare in laboratorio l’ambiente naturale del fenomeno, gli strumenti di misura, le metodologie di analisi dei risultati sperimentali.

Le modalità di svolgimento dell’esperimento e i suoi risultati vengono resi pubblici all’interno della comunità scientifica internazionale, al fine di permettere che altri scienziati possano verificarne la correttezza ripetendo lo stesso esperimento o eventualmente possano contestarne la validità, denunciando la non congruenza con la realtà naturale dell’ambiente artificiale riprodotto in laboratorio. A questo proposito è eclatante la contestazione di alcuni risultati sperimentali che nel 1998 e nel 2013 avrebbero dimostrato la presenza della creazione di nuovi neuroni (neurogenesi) anche nell’uomo adulto.¹⁴ Tuttavia il dibattito sulla neurogenesi è ancora aperto, proprio perché i contrastanti risultati sperimentali sono legati a modi diversi di marcatura delle nuove cellule neurali e a situazioni differenti dei campioni di cervello utilizzati per le misure. Questo caso è una prova evidente di quanto importante sia una corretta “messa in scena”

13 Un caso a sè è costituito dal “big bang”, che infatti è considerato una “singolarità”, cioè un evento non ripetibile e non ripetuto (almeno per quanto finora ne sappiamo).

14 Nel 1998 il fenomeno della neurogenesi fu osservato per la prima volta nell’ippocampo dell’uomo adulto. Nel 2013 si arrivò a stimare una produzione di 1400 neuroni al giorno. Ma ricerche più recenti, pubblicate nell’articolo di «Nature» del 7 marzo 2018 *Human hippocampal neurogenesis drops sharply in children to undetectable levels in adults*, hanno provato la formazione di nuovi neuroni nei campioni prenatali e neonatali ma con un crollo brusco entro il primo anno di vita. Inoltre, la ricerca mette in evidenza che a 7 e 13 anni di età nascono solo pochi e isolati neuroni giovani e nessun neurone nei campioni di ippocampo provenienti da adulti, smentendo così l’esistenza della neurogenesi nell’uomo adulto.

dell'esperienza scientifica.

Pertanto, negli articoli scientifici, è di primaria importanza la sezione "Materiali e Metodi" ove si descrive dettagliatamente come si è riprodotta in laboratorio la realtà naturale entro cui si svolge il fenomeno e quali metodi di osservazione (misura) del fenomeno sono stati utilizzati. La realizzazione della maggior congruenza possibile tra la realtà naturale (spesso direttamente inconoscibile) e la sua emulazione in laboratorio è, a tutti gli effetti, una "messa in scena" della scienza.

Similmente, l'arte teatrale si esprime tutta nel trovare un delicato equilibrio fra testo, scenari, recitazione in modo da generare nello spettatore una "credibile illusione" della realtà che l'autore vuole condividere con il pubblico. Ecco dunque che oltre ad attingere dalla realtà i loro contenuti, teatro e scienza hanno in comune anche la cura dell'emulazione della realtà, che viene messa in scena nel palcoscenico dal teatro e nel laboratorio dalla scienza.

Nel suo libro *Ai miei figli* Pavel Florenskij (2006), uno dei pensatori più originali e profondi del secolo scorso (insieme matematico, ingegnere, chimico, teologo, filosofo..) racconta della profonda impressione che aveva derivato da bambino da uno spettacolo di illusionismo nel teatro della sua città. Da grande, Florenskij, ripensando a questa esperienza, comprese che è proprio l'illusionismo la forma di spettacolo più vicina alla spiegazione scientifica della realtà.

4 - Il teatro nella scienza

La presenza del teatro nella scienza può prendere due strade:

1. divulgare temi e risultati scientifici con esperimenti condotti sul palcoscenico;
2. ripercorrere sul palcoscenico i retroscena e le vicende umane che hanno reso possibile il raggiungimento e l'affermazione di nuove idee e risultati scientifici.

Il primo filone, che ha finalità divulgative, non gode della mia

personale simpatia, perché ritengo che il teatro non sia lo strumento di comunicazione migliore per fare una seria divulgazione scientifica. Si rischia di banalizzare troppo e anche di essere alquanto noiosi. Questi spettacoli “scientifici” sono spesso le derive di festival della scienza, in cui viene proposta una immagine banalizzata della scienza come una serie di “brillanti e curiosi giochini dell’intelligenza”. Uno dei difetti maggiori è l’assenza in questi esperimenti “sul palcoscenico” di tutta quella parte di primaria importanza che, invece, caratterizza un esperimento scientifico: la descrizione dettagliata del modo in cui si è riprodotto artificialmente l’ambiente naturale del fenomeno oggetto dell’esperimento e i metodi di osservazione e misura. Senza questa parte che caratterizza come “scientifico” un esperimento, il teatro-scienza diventa una specie di circo delle meraviglie della scienza, che diffonde una immagine profondamente distorta del fare scienza.

Invece, è senz’altro lodevole, e da incoraggiare, il secondo filone, perché può dare un contributo veramente originale e innovativo alla conoscenza del “volto nascosto” della scienza,¹⁵ quello che è fatto degli stessi travagli interiori e materiali che erroneamente riteniamo esclusivi della letteratura e dell’arte. Questa diversità di visione, nell’immaginario collettivo, dell’arte e della scienza ha una sua spiegazione ma non una sua giustificazione.

Prendiamo, per esempio, l’opera di un poeta. Essa è un tutt’uno con la stessa sua biografia. Non si può capire a fondo la poesia di un poeta senza conoscere nulla della sua esistenza, perché la sua poesia è frutto della sua stessa vita. Infatti, a scuola, non si studia qualunque opera di letteratura senza collegarla alla vita dell’autore.

Diversamente vanno le cose per la scienza. Nell’insegnamento,

15 Mi piace qui ricordare come ottimo esempio il monologo-confessione *Galois* sulle ultime ore di vita del grande matematico francese Evariste Galois, ucciso in duello all’età di vent’anni. L’opera, scritta da Paolo Giordano, (Premio Strega per *La solitudine dei numeri primi*) diretta e interpretata da Fabrizio Falco, è stata messa in scena dal 29 novembre al 3 dicembre 2017 al Piccolo Teatro Studio Melato a Milano. Nella notte precedente il duello, il giovane Galois volle sintetizzare in alcuni appunti i geniali risultati delle sue ricerche matematiche, indirizzandoli all’amico Auguste Chevalier, al quale poi si dovette la loro diffusione nel mondo matematico. Sulla vita di Galois ha scritto un avvincente libro l’illustre fisico Leopold Infeld dal titolo *13 ore per l’immortalità*, Milano, Feltrinelli, 1957.

a qualunque livello, un risultato scientifico viene semplicemente “enunciato”, eventualmente (se possibile) dimostrato matematicamente e ne viene data una descrizione della sua conferma sperimentale, senza la quale non avrebbe il diritto di cittadinanza nella scienza moderna. Qualche volta si indica pure il nome dello scienziato che ne è autore e l’anno della scoperta. Nulla di più, sul piano “umano”. Cioè la scienza viene presentata nelle sue “risposte razionali”, nel suo “essere” e non nel suo “farsi”. «La cultura scientifica diventa allettante se annuncia non solo i principi, le equazioni, i risultati, ma se ci permette anche di cogliere le specifiche passioni attorno a cui tutto ciò si è costruito», afferma giustamente Etienne Klein, fisico e divulgatore scientifico fra i più affermati nel mondo.

Mutuando da Nietzsche, potremmo affermare che non soltanto lo sviluppo dell’arte ma anche lo sviluppo della scienza è legato alla duplicità dello spirito dionisiaco e apollineo: il primo prevalente nella fase creativa della scoperta scientifica, il secondo interamente presente nella fase conclusiva di sistemazione e formalizzazione razionale.

C’è quindi un volto della scienza che rimane nascosto non solo al pubblico dei non scienziati ma anche alla maggior parte di coloro che si dedicano a studi scientifici. È perfettamente legittimo che in fase di apprendimento si scelga di presentare la scienza nel suo essere (bisognerebbe aggiungere “adesso”), esponendone in maniera razionale i risultati acclarati dall’esperienza, ma questa “prospettiva” della scienza, fuori della storia, esclude il suo aspetto umano e - aggiungerei io - non fa nemmeno capire “come” si è arrivati a un certo risultato scientifico o all’affermazione di una nuova idea della scienza. In questi casi non serve la visione della “scienza in vetrina” ma quella della scienza “nella fucina della divina follia” in cui veramente nasce.

Lo scienziato vive la scienza come ricerca, nel suo farsi e quindi conosce bene la dimensione più “umana” dell’invenzione scientifica, mentre per chi non lo è, non v’è altra via per conoscerla che seguire un approccio storico, l’unico in grado di mettere in luce proprio tutti quegli aspetti “umani” che la presentazione dell’opera scientifica compiuta necessariamente ignora: debolezze, intrighi, gelosie, sofferenze, amori, anni e anni di faticoso lavoro, ripensamenti e ri-

facimenti che costituiscono spesso il retroscena, ahimè ignoto ai più, di un risultato scientifico. E allora si comprende che la scienza non è dissimile da qualunque altra attività dell'uomo: ne porta i segni dell'imperfezione ma anche della sua grandezza, che è fatta tutta di umanità e non di qualcosa che può sembrare quasi una "rivelazione divina".

Con queste premesse, risulta chiaro che il teatro potrebbe giocare un ruolo veramente magistrale proprio nello svelare al pubblico questo lato nascosto della scienza, perché il suo linguaggio è quello più espressivo nella comunicazione al pubblico di tutti quegli aspetti tipicamente umani della scienza nel suo cammino, comunemente ignoti anche a molti degli addetti ai lavori.

Bibliografia

Caldirola Piero, Olivieri Sangiacomo F., Loinger Angelo (1956). *Elementi di Fisica*, Milano, Ghisetti & Corvi.

de Finetti Bruno (1937). *Pirandello Maestro di Logica*. In: «Quadrivio», 5-12-1937.

de Finetti Bruno (1974). *Interventi al Convegno della C.I.I.M., Viareggio 24-26 ottobre 1974*, in «Notiziario del Bollettino della Unione Matematica», dicembre 1974.

de Finetti Fulvia, Nicotra Luca (2008). *Bruno de Finetti, un matematico scomodo*. Livorno, Belforte.

Gasset José Ortega Y (1972). *La missione dell'Università*, trad. it. Marcello Gammardella, Pompei, Guida editori.

Geymonat Ludovico (1973). *Storia del pensiero filosofico e scientifico, vol. II. Il Conquencento-Il Seicento*, Milano, Garzanti.

Lamanna Eustachio Paolo (1964). *Il problema della scienza nella storia del pensiero*, vol. II, Firenze, Le Monnier.

Nicotra Luca (2008a). *L'immaginazione creatrice nell'arte e nella scienza*. In *Atti della conferenza "Caos e immaginazione nell'arte e nella scienza"* - Monte Compatri 15 maggio 2008, Tinello Borghese, Edizioni Notizie in...Controluce.

Nicotra Luca (2008b). *Pirandello matematico*. in: *Alice&Bob, n. 8, 2008*, Milano, MatePristem Bocconi, Springer-Verlag.

Nicotra Luca (2011). *L'ideale estetico nell'opera dello scienziato*. In L. Nicotra, R. Salina Borello (a cura di) *Nello specchio dell'altro: riflessi della bellezza tra arte e scienza*, Roma, UniversItalia, pp. 17-98.

Nicotra Luca (2016). *La verità in matematica: da assoluta a relativa*. In *ArteScienza*, N.6, pp. 71-146.

Nicotra Luca (2017). *Arte e scienza: un ossimoro?* In F. Francou, U. Locatelli, L. Nicotra (a cura di) - *Quasicristalli. Intrecci segreti fra natura, arte e scienza*. Roma, UniversItalia, settembre 2017.

Florenskij Pavel (2006). *Ai miei figli*, Milano, Mondadori.

Russell Bertrand (1970). *Misticismo e logica*, Milano, Longanesi.

Russell Bertrand (1989). *I principi della matematica*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, ed. originale *The Principles of Mathematics* (1903).

Silvestroni Paolo (1968). *Fondamenti di chimica*, Roma, Libreria Eredi Virgilio Veschi.

Dal café chantant all'avanspettacolo

Un affresco di storia del costume
dell'Italia dello scorso secolo

Antonio Castellani*

DOI:10.30449/AS.v6n11.094

Ricevuto 19-03-2019 Approvato 06-04-2019 Pubblicato 11-08-2019



Sunto. *Café chantant, tabarin, avanspettacolo* sono nomi che evocano ancora oggi momenti di frivolezza e di trasgressione che attraversarono la prima metà del secolo scorso dalle ultime propaggini della Belle Èpoque ai ruggenti anni Venti, fino al divertimento popolare fornito dall'avanspettacolo che raggiunse negli anni fra il secondo conflitto mondiale ampie fasce del ceto proletario. Queste forme di "teatro minore" vanno al di là del semplice intrattenimento, in quanto rispecchiano comportamenti, abitudini e mode del tempo. Scrittori, pittori, registi ne hanno tratto ispirazione nelle loro opere. Nel rievocare quelle forme di evasione queste note cercano di far rivivere, per mantenerne la memoria, quel clima culturale che fu l'espressione del costume e delle aspirazioni delle generazioni che hanno preceduto quelle attuali.

Parole Chiave: Storia del costume, Teatro di Varietà, avanspettacolo.

Abstract. *Café chantant, tabarin, vaudeville* are names that still evoke moments of transgression that crossed the first half of the last century from the last propoints of the Belle Èpoque to the roaring 20s, up to the popular fun provided by the curtain raiser that reached in the years of the Second World War the widest strata of the proletariat. These forms of "minor theater" go beyond mere entertainment, as they reflect the behavior, habits and fashions of the time. Writers, painters, directors have made the motive of their works. In recalling those forms of evasion these notes try to revive, to maintain their memory, that cultural climate that was the expression of the custom and the aspirations of the generations that preceded the current ones.

* Docente e ricercatore di Ingegneria Aerospaziale, autore di numerosi saggi di storia aeronautica. a.castellani@iol.it

Keyword: History of the custom, Variety Theater, curtain raiser.

Citazione: Castellani A., *Dal café chantant all'avanspettacolo*, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp. 27-70, DOI:10.30449/AS.v6n11.094.

1 - Dal *café chantant* al *tabarin*

Vi sono dei periodi storici per i quali è sufficiente un aspetto più appariscente della realtà sociale per identificare il periodo stesso nella sua globalità. Così, se si pensa alla *Belle Époque* è d'obbligo l'associazione con i fastosi *café chantant* di Parigi - e non solo - templi pagani consacrati all'esibizione delle lunghe gambe delle ballerine in trascinati can can. Se ci si riferisce agli anni dell'immediato primo dopoguerra in Italia, ci si imbatte in un'epoca tormentata e piena di contraddizioni, con un Paese lacerato dal disagio sociale. Espressione di queste condizioni della società è il *tabarin*, luogo di evasione della classe media



Fig. 1 – Edgar Degas (1834-1917). *Le Café-Concert des Ambassadeurs* (1877). Pastello su carta (Musée des Beaux-Arts di Lione).

e della nuova casta emergente, quella degli arricchiti di guerra, i cosiddetti "pescecani", che ostentano con volgare arroganza la loro condizione di opulenza. L'ossessione del divertimento ad ogni costo e il desiderio di trasgressione trovano nel *tabarin* il terreno idoneo per la loro concretizzazione - secondo i canoni di un dannunzianesimo esasperato fra l'erotico e il dissoluto - con l'abbandono al vizio,

all'alcool, al fumo e alla droga, una pratica quest'ultima importata dal fronte. In conclusione potremo sintetizzare questi momenti storici attraverso le seguenti identità: anni Dieci = *café chantant*, anni Venti = *tabarin* e, come vedremo, anni Trenta = *avanspettacolo*. Forme e luoghi di evasione che furono l'espressione dei comportamenti, abitudini e mode del tempo, l'affresco di un'epoca.



Fig. 2 - Interno del Salone Margherita nella Galleria Umberto I a Napoli.

La Prima Guerra Mondiale aveva spazzato via la *Belle Époque*, o meglio quello che ne era rimasto, e con essa il suo testimone più emblematico, il *café chantant*. Sorti come i funghi in tutt'Italia a cavallo dei secoli XIX e XX, sulla scia dei celebri locali parigini quali il *Moulin Rouge* e le *Folies Bergère*, i "caffè-concerto" andavano dalle elegantissime sale arredate in pieno stile Liberty con stucchi, ori e specchi – come il Salone Margherita di Napoli o il suo omologo nella Capitale – con barcacce, palchi e, se c'era spazio, una galleria, poltrone di velluto rosso e, in fondo alla sala, file di tavolini di marmo con sedie, giù giù fino ai baracconi di periferia per "militari e ragazzi a metà prezzo". Va da sé che i primi erano frequentati da chi poteva disporre, come i nuovi mercanti, industriali, banchieri o l'ultima stirpe di nobili – fino ai re – dediti a dilapidare il patrimonio avito, ufficiali in divisa disposti a duellare all'ultimo sangue per i begli occhi di un'*étoile* o i figli di papà adescati dall'esercito di strozzini che stazionava in permanenza nei paraggi dei teatri per concedere prestiti a babbo morto per il triplo della somma elargita. Non pochi furono i consorti – conti, principi, duchi – che troncarono i legami familiari o i rampolli diseredati per amore di una canzonettista. Sul palcoscenico del *café-chantant* si avvicendavano dive e divette dai nomi esotici,¹ ma normalmente di comune origine nostrana, le cui

¹ In effetti nei primi tempi i numeri di attrazione al Salone Margherita furono importati dalla Francia con la manifesta intenzione di emulare i locali parigini quali il Bataclan e

qualità artistiche erano compendiate nella loro avvenenza fisica - ragazze "modellate al tornio" per le loro forme rotondeggianti - e nei sorrisi invitanti, che facevano sorvolare sull'assoluta mancanza di doti canore. Il pubblico, soprattutto gli studenti assiepati agli ingressi, ad ogni apparizione di donna inscenavano un'abituale gazzarra: «Nuda! La vogliamo nuda!», inutilmente zittiti da un disanimato direttore di sala. Scrive Rodolfo De Angelis, uno dei protagonisti della vita notturna dell'epoca: «Un esercito di belle ragazze fa mostra di sé su quelle tavole. Ce n'è per tutti i gusti. Nel campo maschile, la professione del bel giovane che si fa mantenere dalla mantenuta è molto diffusa. Ogni canzonettista ha l'amante spendaccione e quello del cuore». E aggiungeva: «Ma non solo le canzonettiste si concedono questi lussi. Per le donne libere è la moda! Per le donne dell'alta società: un vizio».²

Anche se le attrazioni principali rimarranno sempre le canzonettiste o, più in generale, l'elemento femminile scollacciato e abbordabile, il palcoscenico del *café chantant* si arricchì ben presto di numeri di arte varia, dai comici agli illusionisti alle ballerine fino alle esibizioni da circo: acrobati, giocolieri, fachiri, belve ammaestrate.³

l'Alcazar. Sfilarono su quel palcoscenico le più famose stelle del firmamento internazionale quali la Belle Otero, Cléo de Mèrode, Eugénie Fougère..., ma non tardarono ad affacciarsi a quella ribalta bellezze partenopee affascinanti quanto o più delle prime. Vennero definite sciantose, traduzione napoletana del francese *chanteuse* e si appellarono con improbabili nomi d'Oltralpe: Nina de Charmy (Giovanna Cardini), Yvonne De Fleuriel (Adele Croce), Gina De Chamery (Luigia Pizzoni Negri), Gilda Mignonette (Griselda Andreatini)... La stessa Anna Fougez, regina assoluta delle scene, avrebbe probabilmente fatto poca strada se avesse usato il suo nome originale, Annina Pappacena. La celeberrima canzone napoletana di Libero Bovio e Gustavo Lama *Reginella* è testimone di quella moda: «Te si' fatta na vesta scullata, nu cappiello cu 'e nastre e cu 'e rrose...stive 'mmiez'a tre o quattro sciantosee parlave francese...è accussi?». Rimase tuttavia una totale dipendenza dalla lingua francese, al punto che i proprietari del Salone Margherita stipulavano i contratti con gli artisti proprio in tale idioma, del quale questi ultimi probabilmente non capivano un'acca e talvolta dovevano pentirsi amaramente di aver sottoscritto quell'engagement. Una delle clausole impegnava sovente le artiste a trattenersi nel locale dopo lo spettacolo al fine di assistere i nottambuli col portafoglio a fisarmonica a dar fondo alle ultime riserve di champagne, con quel che seguiva.

2 Rodolfo De Angelis, *Café-Chantant*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, La Casa Usher, 1964, p. 104.

3 Le cosiddette "attrazioni" includevano i numeri più svariati. Eccone un piccolo saggio: lettori del pensiero, calcolatori matematici, fischiatori, imitatori di versi di animali, ven-



Fig. 3 - Il Teatro delle Varietà nelle figurine Liebig.

In altre parole all'orchestrina con cantanti che aveva caratterizzato la prima maniera di questa forma di spettacolo si sostituì un vero e proprio teatro di varietà. Impresari avventurosi e lungimiranti compresero che il *café chantant*, nell'originaria accezione del termine, era riservato a una cerchia ristretta di *habitués*. Per ampliare la platea del pubblico pagante consentendo la visione dello spettacolo alle famiglie e a spettatori di tutte le borse, vennero eliminate poltrone e tavolini, sparirono le cameriere e i locali furono riempiti di file di sedie, come in un cinematografo, senza più obbligo di consumazione. Sono i più popolari Teatri delle Varietà, dedicati a spettacoli d'intrattenimento rivolti a un vasto pubblico, che convivono accanto ai più nobili *café chantant*, essendo dal punto di vista dei

triloqui, pianisti che suonano con i piedi, ballerini sul filo, ciclisti sul filo, donne cannone, giganti, nani, lanciatori di coltelli, mangiatori di fuoco... Per non parlare delle esibizioni degli animali: incantatori di serpenti, cani ammaestrati (...con relative pulci ammaestrate), anatre cantanti...

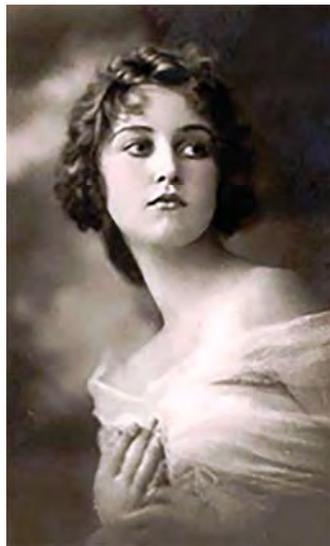
contenuti dei sinonimi. Solo che nei secondi il più elevato prezzo del biglietto comprendeva la consumazione in poltrone con la ribaltina sul dorso per poggiarvi il bicchiere o nei tavolini sistemati nel fondo del locale. Inoltre nei caffè concerto di tono parigino si dava un solo spettacolo la sera dei giorni feriali e se ne tenevano due soltanto nei giorni festivi. Nei teatri di varietà invece si davano normalmente almeno due spettacoli al giorno, alla maniera del cinema, dei quali quelli pomeridiani più strettamente rivolti alle famiglie e quindi più castigati, quello serale un po' meno. A differenza di quanto avveniva nei *café chantant* qui il pubblico accedeva al teatro solo nell'orario dello spettacolo e al termine della rappresentazione il locale chiudeva. Non così sarà per l'avanspettacolo, il cui ingresso sarà continuativo.

La scaletta del programma era a grandi linee sempre la stessa, cambiavano ovviamente gli artisti: inizio in sordina con canzonettiste debuttanti o comunque di minore popolarità per prolungare l'aspettativa dell'esibizione dei divi; quindi attrazioni da circo (giocolieri, contorsionisti, ipnotizzatori...) seguite dalle esibizioni delle "eccentriche", cioè di quelle artiste che oltre a cantare e ballare eseguivano giochi, facezie, imitazioni, cambiando abito a ogni interpretazione, e delle romanziere (o dei romanzieri), soprano e tenori che si cimentavano in arie celebri di opere e di operette. Quindi canto e saltelli di qualche divetta seguiti dall'esibizione dell'*étoile danseuse* (quasi sempre *Il Cigno* di Saint-Saëns) e finalmente il sipario calava sulle note di un cantore napoletaneggiante che chiudeva la prima parte del programma. Il tutto sottolineato da schiamazzi, frizzi e lazzi del pubblico che commentava a modo suo ogni numero.⁴ La seconda parte era la più consistente. L'avvio era dato da artisti per lo più stranieri (danzatrici e cantanti spagnole o francesi) che preparavano

4 Scrive Tommaso Marinetti al punto 8 del Manifesto "Il Teatro di Varietà" che ricorderemo più avanti: «Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti. Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smokings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la stella; doppia vittoria finale: cena chic e letto».

il terreno per il *clou* della serata, l'esibizione della *vedette*: il comico brillante, il fine dicitore, la stella (*étoile*) cui veniva richiesta a gran voce "la mossa", cioè una rapida e secca scrollata ai fianchi, dopo averli sensualmente fatti ondeggiare – il *coup-de-ventre* - sottolineata da un roboante rullo di grancassa. Va peraltro ricordato che durante la Prima Guerra Mondiale le sale da concerto si tinsero di sciovinismo, ballerine e sciantose si avvolsero in vessilli tricolori per intonare inni patriottici, salvo poi a sventolare bandiere rosse negli anni di tensioni sociali che seguirono la fine del conflitto.

Questo teatro, definito minore o in senso spregiativo leggero, inteso come quell'appellativo dato alle donnine allegre, in realtà tanto leggero non fu perché calcarono le sue scene attori e cantanti del calibro di Ettore Petrolini, Nicola Maldacea, Raffaele Viviani, Leopoldo Fregoli, Lina Cavalieri, Elvira Donnarumma, Pasquariello, Anna Fougez, Gino Franzi, Armando Gill, Alfredo Bambi... fino a Totò, tutti personaggi per ognuno dei quali non basterebbe un trattato per decantarne le qualità artistiche. Il successo del Teatro di Varietà si doveva infatti esclusivamente alle capacità artistiche del divo, che altrimenti il pubblico non avrebbe risparmiato di subissare in una tempesta di fischi nel caso di non gradimento. La cornice della messa in scena era ridotta ai minimi termini: l'angusto palcoscenico era dotato di non più di due fondali da cambiare durante la rappresentazione, il sipario era unico, l'orchestrina non arrivava a dieci elementi. Quale divario con lo sfarzo della Rivista che anche per questo soppianderà il Teatro di Varietà. Perciò la partecipazione del pubblico e il successo dello spettacolo erano affidati esclusivamente al prestigio e allo charme dell'artista. Non per niente il suo nome era stampato a caratteri cubitali sui manifesti che reclamizzavano lo spettacolo.



**Fig. 4 - Lina Cavalieri,
la donna più bella
del mondo.**

Questo genere teatrale raccolse gli umori e i fermenti della vita intellettuale e culturale dell'epoca. Poeti e scrittori collaborarono alla sua riuscita, da Salvatore Di Giacomo a Libero Bovio, Trilussa, Ernesto Murolo, Rocco Galdieri, Giovanni Capurro, l'autore dei versi di 'O sole mio nonché di *Lili Kangy* (con musica di Salvatore Gambardella), una delle tante canzoni, fra le preferite di Lina Cavalieri, che ironizzavano sulla francesizzazione del nome - da Concetta in Kangy - di una sciantosa napoletana:

*Mo nun só' cchiù Cuncetta,
ma só' Lili Kangy,
sciantosa prediletta,
avite voglia 'e dí!*

Nel 1912 durante la guerra italo-turca i due autori modificarono la canzone a fini propagandistici, dotandola però di doppi sensi al di là dell'osé, che tanto piacevano a quei tempi e che in seguito costituiranno il substrato di un certo avanspettacolo a dir poco triviale. La nuova versione denominata Il bosforo - «assediato sia di sopra sia di sotto» - decanta l'avanzata dei nostri soldati nei territori dell'impero ottomano anche attraverso la conquista delle bellezze locali, ma una di queste - non per niente la canzone ha per sottotitolo Lamento di una tripolina - pur accettando l'approccio implora il soldato, che preannuncia l'avanzata a colpi di cannone, di non attuare questa minaccia:

*No, per pietà,
o militar,
non mi toccare... il bosforo,
non me lo bombardar!*

E lancerà un'invettiva all'italiano:

*Ma il Turco i Dardanelli
ben ti saprà tagliare!*

Ma questi risponderà con sarcasmo:

*Tagliarli, bella mia?
Il rischio è già lontano.
Ormai vi ho conquistato.
Ho i Dardanelli in mano!*

Si accostarono al *café chantant* anche compositori quali Eduardo Di Capua (*'O sole mio*), Mario Costa (*'A frangesa*), Nicola Valente (*Signorinella*), Francesco Bongiovanni (*Lacreme napoletane*)... il fior fiore dei musicisti partenopei.

Ecco come Trilussa ritrae nei *Sonetti romaneschi* il *Caffè concerto*. Parla Cencio, er "portaceste", cioè l'addetto al trasporto dei bagagli degli artisti dalla stazione al teatro e viceversa, che spesso arrotondava la paga offrendo agli spasimanti durante lo spettacolo il servizio di recapito nei camerini delle artiste di bigliettini e di missive imploranti un'ora d'amore. Compenso da raddoppiare se l'ammiratore esigeva la risposta di ritorno.

I

*Ho bazzicato li caffè concerto:
portanno le canestre a le cantante,
sor cavajere mio, n'ho viste tante!
Se sapesse le cose ch'ho scoperto!
Le stelle? le conosco tutte quante.
Ce spizzico, ciabbusco, me diverto...
Ogni tantino capita l'incerto...
Già: incertarelli da caffè sciantante!
S'uno me chiede: – Indove sta la tale? –
io je lo dico come dico a lei
dov'abbita Zazzà... Che c'è de male?
Sta ar Corso... Embè? pe' questo fo er mezzano?
Numero... oh, Dio ne guardi! trentasei...
Ciamancherebbe questa!... primo piano.*



**Fig. 5 – Trilussa
(Carlo Alberto
Salustri) (1871-1950).**

II

*La todesca che canta le canzone,
jersera, spasseggianno tra le quinte,
trovò er pajaccio co' le labbra tinte
de biacca, de rossetto e de carbone.
Cominciorno a ruzzà: lui co' le spinte,
lei co' le ventajate... In concrusione
s'abbraccicorno, e lui, cor un bacione,
je stampò in bocca le du' labbra finte.
In quer momento arrivò er conte, quello
cór vetro all'occhio; lei tutta smorfiosa
annò pe' daje un bacio scrocchiarello.
Er conte, alegro, je se buttò in braccio,
baciò la bocca a quela scivolosa...
e restò co' l'impronta der pajaccio.*

III

*Er sotto-panni? È tutto! Una sciantosa,
p'avé successo ne le canzonette,
s'arza la vesta, fa le pirolette...
Lei me dirà ch'è troppo scannalosa...
Ma puro 'na signora, quanno sposa
j'espone le mutanne, le carzette,
perfino le camice che se mette...
Bè'? su per giù, nun è la stessa cosa?
Ch'avrebbero da fa'? Sarebbe bella!
Da noi, solo la Sgrulli, ch'è 'n'artista,
porta le veste longhe: solo quella!
S'è onesta? Peggio! Cìà le gambe storte:
naturalmente fa la romanzista
pe' nun portà le vestarelle corte.*

IV

*A vedella cantà co' quer vestiario
pare la donna più sentimentale...
Ma si sapesse! È 'na zozzona tale!
L'avrebbe da vedé dietro ar sipario!
Jeri, ner liticà co' l'impresario
doppo d'avé cantato l' Ideale ,
fece un rumore co' la bocca... eguale
a un bacio che viè dato a l'incontrario.*

*A che serve d'avé le labbra belle
e li denti più bianchi de l'avorio,
se poi ce scrocchia certe pappardelle?
Io nun so come nun se ne vergogna!
Un regazzino d'un educatorio,
a petto a lei, diventa 'na carogna.*

V

*E questa, poi, me la ricorderò
infin che campo. Un giorno un attascè,
all'ora de le prove, je portò
un ber mazzo de giji e de pansé.
Lei se n' agnede a casa, e azzecchi un po'
dove diavolo messe quer bocchè?
Co' rispetto parlanno, lo posò
drento la cunculina der bidè.
– Ma come? er fiore de la castità
– je dissi io, perché je do der tu –
lo metti a mollo come er baccalà?
Propio là drento! – Lei rispose: – Sì:
intanto ar giorno d'oggi, su per giù,
tutta la poesia finisce lì.*

VI

*La madre? È 'na madraccia senza core
che mette a l'asta pubbrica la fija:
e la spigne, e j'insegna, e la consija
pe' potè speculà sur disonore.
Un giorno l'acchiappò con un signore:
– Ah! – fece lei – me faccio meravigia!
L'onore! l'avvenire! la famija!...
Je do querela! Vado dar questore! –
Ma doppo, co' l'ajuto de l'aggente,
che puro quello è un mezzo ruccho-ruccho,
fu combinato reciprocamente.
L'onore? la famija? l'avvenire?...
'Sta birbacciona fece un patto stucco:
tutto compreso, quattroceto lire.*

VII

*Quella der primo nummero l'ho vista
ch'entrava da Carlotta a via Rasella;
e, sa, 'na visituccia fatta a quella
pô immaginasse bene in che consista!
'Sta donna, ch'è piuttosto attempatella,
vent'anni fa faceva la corista;
mó affitta: affitta sempre a quarche artista
che j'aricorda un'epoca più bella.
Nun pôsbajà: siccome è assicurata
contro l'incendi, lei vedrà per aria
una placca de latta imbollettata.
Però, co' tutta l'assicurazione,
co' tutto che c'è scritto la Fondiaria,
ogni tanto j'abbruceno er pajone.*

VIII

*La cantante a dizione s'è incocciata
de nun volé cantà còr rifrettore:
lei dice che co' tutto quer chiarore
j'arimane la vista sbarbajata.
Ma invece c'è un motivo più maggiore!
'Na raggione più seria! S'è invecchiata!
Ha voja a mette l'acqua ossigenata,
ha voja a impiastrucchiasse còr colore!
Eppoi la donna è come li cavalli:
l'età je se conosce da li denti:
a quarant'anni so' un pochetto gialli,
poi scuretti, poi neri, e piano piano
j'aritorneno bianchi arilucenti...
a casa d'un dentista americano.*

IX

*La vedo spesso quanno che se specchia
ner cammerino prima d'entrà in scena...
Povera donna! quanto me fa pena!
Jeri me disse: – Eh, Cencio mio, s'invecchia...
– Ma come? – dico – avrò trent'anni appena,
e una donna, a trent'anni, nun è vecchia:
nun se metta 'ste purce pe' l'orecchia... –
Dice: – Ma guarda! Paro 'na balena!*

*Pur'io so' stata bella! bella assai! –
 Dico: – Lo credo. – Dice: – E che cantante!
 Eh, Cencio mio, nun me credevo mai
 finì la vita in un caffè-concerto,
 io, che so' stata amica d'un regnante... –
 A chi alludeva? Forse a Carlo Alberto.*

Forse non tutti sanno che l'eccentrica poetessa Annie Vivanti (1866-1942) protagonista della vita letteraria e mondana cosmopolita e che risuscitò le fiamme della passione al maturo Carducci («Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori/ glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie»), nella prima giovinezza si esibì come artista di *café chantant* col nome di George Marion. Trasferì quell'esperienza "di bimba, di squaldrinella e d'angelo" nel romanzo *Marion artista di caffè concerto*, accolto come uno scandalo per la miseria morale (siamo nell'ultimo decennio del XIX secolo) con la quale è dipinto l'ambiente di artisti squallido e promiscuo del caffè concerto.



**Fig. 6 – Annie Vivanti
 Infiammò il cuore di
 Giosuè Carducci.**

Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del Futurismo, dedicò al Teatro di Varietà, considerato lo strumento per rivoluzionare i linguaggi spettacolari e per reagire alla rigidità del teatro serio, un Manifesto in 19 punti pubblicato sul "*Daily-Mail*" il 21 novembre 1913. Ecco i primi:

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

Il Futurismo esalta il Teatro di Varietà perché:

1. Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'elettricità, non ha fortunatamente, tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

Più avanti, al punto 9 troviamo – mi perdonino le lettrici - questa decisa enunciazione maschilista:

Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva per maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

Per Marinetti il Teatro di Varietà deve essere uno strumento di provocazione per distruggere ogni logica degli spettacoli, costringendo ad esempio «le *chanteuses* a tingersi il *décolleté*, le braccia e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. Capelli verdi, braccia violette, *décolleté* azzurro, *chignon* arancione, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce...». E propone anche di «mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale, (il frack o la toilette danneggiato sarà naturalmente pagato all'uscita) - Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro, battibecchi e alterchi. Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate, con gesti osceni, pizzicotti alle donne, o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto...».

L'essenza del teatro futurista è racchiusa nel punto 6 del Manifesto:

Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia, e i balzi della loro architettura.

Ma non andò così, il Varietà non durerà cent'anni, ma soccomberà ben presto assieme alla *Belle Époque*. Il colpo di grazia glielo darà il cinema, col quale aveva cercato di convivere quando la settima arte era poco più di una curiosità. In alcuni teatri di varietà si alternava lo spettacolo sul palcoscenico proiettando filmetti di pochi minuti - tanto duravano le prime pellicole - di genere comico e anche drammatico. Quasi per esorcizzare il nemico alle porte, nei caffè concerto si cantava: «Cinemà, cinemà (con l'accento sulla a, alla francese)... Oh che bella novità. Sol per te, sol per te si abbandona il varietà», ma ormai siamo agli sgoccioli. Il pubblico si riversa nelle sale cinematografiche, sempre più numerose e più capienti, attratto dalle spettacolari peculiarità del genere, indicate da Marinetti nel punto 4 del citato Manifesto del Teatro di Varietà: «battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli». I tradizionali *café chantant* verranno abbattuti, rimpiazzati da moderni edifici, qualche teatro di varietà sarà trasformato in cinema.

Ma il *café chantant* era defunto anche perché invecchiato nelle sue formule e incapace di rinnovamento. Gli artisti che ne avevano fatto la fortuna si erano allontanati da questo genere di spettacolo costituendo compagnie in proprio. Ma, soprattutto, dove erano finite le Fleury, le Joly Fleur, Petite Fleur, Mignon, Marion, Manon, Ninon, Lilly... di proletaria origine nostrana? Tutte maritate o meglio solidamente mantenute dai nuovi ricchi, i pescicani: senza l'ingrediente femminile il Varietà fa poca strada. Scompaiono le file di sedie e le sale si trasformano in piste da ballo, in tabarin. ultimo ritrovato per lo «sfruttamento muliebre» secondo l'amara constatazione di Rodolfo De Angelis.⁵ Su una piccola ribalta si esibiscono danzatrici isolate o

5 Rodolfo De Angelis, *Café-Chantant, cit.*, p. 134.

in coppia: il tango argentino è il ballo figurato più eseguito, ma sono di moda anche il charleston e lo shimmy. Le artiste sono obbligate a fare compagnia ai clienti, allettandoli a trangugiare champagne e a pizzicare cocaina. Il tabarin diventa per il pubblico del ceto medio e medio inferiore, voglioso di godimenti trasgressivi e peccaminosi, di erotismo e di esotismo, il luogo del peccato per eccellenza dove scaricare i più torbidi istinti. Ben presto divenne un mito frequentato da Re di Cuori, Scettici Blu, *gigolettes* e gigolò, *apaches*.⁶ Gastone, l'indimenticabile protagonista della omonima commedia musicale di Ettore Petrolini (1924), è la personificazione, in chiave satirica e ironica, dell'*habitué* di questi locali, attore di varietà di infima categoria, dalla parlantina romanesca affascinante e persuasiva, squattrinato, più incline al vizio che alla virtù, corteggiatore di tutte le *soubrette* e ballerine: «Gastone, artista cinematografico, fotogenico al cento per cento, numero di centro per *variété*, *danseur*, *diseur*, frequentatore dei bal-tabarins, conquistatore di donne a getto continuo, uomo incredibilmente stanco di tutto, uomo che emana fascino, uomo rovinato dalla guerra»:



Fig 7 - Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fondatore del Futurismo.

*Gastone,
sei davvero un bell'Adone! Gastone, Gastone...
Gastone,
con un guanto a pendolone
vado sempre a pecorone,
Gastone, Gastone.
Ogni cuor si accende e arde,
perché ciò gli occhioni belli,
le basette a la Bonnarde*

6 Termini presi in prestito dal francese attinenti agli ambienti parigini della malavita: le *gigolettes* sono ragazze di strada ma nello stesso tempo le donne degli *apaches*, a loro volta giovani teppisti estranei alla società che hanno ripudiato l'inserimento nel mondo borghese. Il gigolò è un ballerino che danza accompagnandosi con la dama, normalmente più anziana, in cambio di un corrispettivo in denaro..

ed i gesti alla Borelli.
 Misterioso come Ghione,⁷
 Gastone, Gastone.
 Bice, solo lei mi fa felice,
 Gemma,
 ama solo la mia flemma!
 Rina, lei per me la cocaina
 se la prende a colazione
 pensando a Gastone.

Nel clima del tabarin si sviluppò la letteratura erotica imperniata su un dannunzianesimo di maniera e altresì di cattivo gusto di Guido Da Verona e di Pitigrilli, che riscosse uno strepitoso successo specialmente in un pubblico rappresentato da impiegati, sartine, dattilografe e soldati. Si disse che non c'era militare al fronte durante la Prima Guerra Mondiale che non avesse nello zaino una copia di *Mimì Bluette fiore del mio giardino* di Da Verona. Anche l'operetta, un genere musicale destinato a scomparire assieme al Teatro di Varietà, ha attinto linfa vitale dal tabarin. Una per tutte, *La duchessa del Bal Tabarin* (1916) di Carlo Lombardo su libretto di Arturo Franci e Carlo Vizzotto, oltre che dello stesso Lombardo. Frou Frou, *chanteuse* del Bal Tabarin di Parigi sposa un duca, ma ben presto è assalita dalla noia e rimpiange la sua vita di artista allegra e frivola: «Qual è lo *spleen* che di Frou Frou tortura il sen?... Il Tabarin! Può far a men del Tabarin? Tornar convien al Tabarin! Il Tabarin senza Frou Frou non può andar ben... non c'è l'*entrain*. Dir Frou Frou - dir Tabarin val su per giù!». Celeberrima l'entrata di Frou Frou, uno dei valzer più famosi delle operette:



**Fig 8 - .Petrolini
 in “Gastone”,
 parodia del *viveur*
 degli anni Venti.**

7 Mario Bonnard (qui Bonnarde, in romanesco per esigenze di rima) fu un famoso regista cinematografico a cavallo fra le due guerre e diresse lo stesso Petrolini nel film *Il pubblico ride* (1919). Lyda Borelli fu forse la più celebre diva cinematografica del momento, mentre il torinese Emilio Ghione è passato alla storia del cinema per la sua interpretazione del personaggio accorato e misterioso di *Za la Mort*.



**Fig. 9 - Edouard Deverin
(1881-1946)
Le Bal Tabarin (1900)
Inchiostro su carta
(Collezione privata, Amsterdam).**

*Un nuvolo di seta,
di pizzi di Bruxelles...
un getto di diamanti...
una vision di ciel...
Questo è Frou Frou bel nome
che niun cancella più!
Perfin le mie vesti
lo sanno e fan froufrou!
Il biondo vin che spuma
mi mette l'enfasi nel cor...
Col suo profumo sfuma
ogni posa di pudor!*

*Frou Frou del Tabarin
t'impongon la virtù
però sei sempre tu, Frou Frou!
Nel tuo palagio auster
non fai che sospirar
compagne allegre e bei viveurs!
Chiudete pur l'augel
in una gabbia d'or,
risogna sempre il suo bel ciel...
La gabbia di serrar
provatevi a scordar...
L'augello non cè più... Frou Frou!*

Ma il genere che più di tutti subì il fascino del tabarin fu la canzone, spesso tormentata e truculenta, dove amore e morte si intrecciano in un abbraccio inseparabile. Niny «briaca di champagne» danza

stremata fino a spirare nel fox trot di Rodolfo De Angelis e Cesare
Andrea Bixio *Danza come sai danzare tu:*

*Nel bal Tabarin si danza
sino al mattino,
e la danza di gran moda
suona flebile un violino.
mentre scorre lo champagne.
Viveurs, cocottes
ioi passan tutta notte
ebberi sempre di piacer...
E quando danza la Niny
tutti dicono così:
Danza, come sai danzare tu,
che la tua Danza
è un'armonia di gioventù;
tu sei nata per danzare
e nulla più.*

E Niny danza fino all'alba, ma è straziata dal tormento di chi
l'ha abbandonata assieme al suo piccino e

*... d'un tratto, stanca, alfin
cade per non rialzarsi più,
mentre dicon, tutti, su!
Danza, ecc.*



**Fig. 10 - Federico
Zandomenighi
(1841-1917), Coppia al caffè
(1885 circa) Pastello su carta
(Fondazione F.C. per l'Arte).**

Il *Re di cuori* (tango di Bixio Cherubini e Leo Schor), «senza corona e senza amore, che nell'amore falso si trascina per vincere lo spasimo del cuore che fu tradito un dì, senza un perché...» trova conforto nel tabarin:

*Tabarin...
tu sei il mio regno d'or
e per te
io sono il «Re di cuori»...
Ma il mister
della mia vita ignori...
Lo tengo chiuso in me,
io che di cuori sono il re!...*

Le canzoni mitizzano il tabarin, il suo mondo notturno fatuo e lussurioso, i suoi salottini avvolti dalla luce azzurrata di un *abat-jour*, luoghi di amplessi impudichi e passionali e vagheggiati nei desideri segreti di ogni italiano. Alcove, *séparé*, *garçonnières*, salotti blu sono celebrati dai divi del momento, Gino Franzi, Anna Fougez... *Alcova* di Bixio Cherubini e Dino Rulli è un inno agli amori illeciti:

*Alcova! Alcova!...
Qual seduzion ognuno prova
celata in te
nei tête-a-tête!...
Dolce forziere
di godimento e di piacere.
Sognanti,
anelanti
nell'ansia di godere
maggiore voluttà!...*

Non è da meno *Séparé!* («nido delle nostre voluttà») di Cesare Andrea Bixio:

*O séparé, séparè
del Tabarin,
quanti ricordi voluttuosi
mi risvegli tu!...
Sogni dorati ormai lontani*

*che non tornan più!
 O séparé, séparé
 del Tabarin,
 Il tuo profumo di violetta
 delirar mi fa!...
 Chissà se un giorno ella fra noi ritornerà?...
 Chi sa!...*

**Fig. 11 - Henri de Toulouse
 Lautrec (1864-1901)
 En cabinet particulier
 (Au Rat Mort), (1899)
 (The Samuel Courtauld
 Gallery, Londra).**



Il tabarin è anche ricettacolo di *gigolò*, giovanotti di bell'aspetto che tirano la carretta ballando a pagamento con dame normalmente più anziane di loro. Sembra che lo stesso Rodolfo Valentino ai primi passi come emigrato italiano negli Stati Uniti abbia fatto questo mestiere. Fece il giro del mondo – lo cantò anche Louis Armstrong – questo tango di Enrico Frati e Lionello Casucci *Just a gigolo* (1929):

*Chi riconosce nel mesteo danzatore
 l'ufficialeto protetto dallo Zar?
 Del tabarin fu, in quel tempo, gran signore,
 or, per mestier, le dame fa danzar.*

*Per la sua terra pugnò da valoroso,
 ma quando ahimè la rivolta la straziò,
 l'ufficialeto orgoglioso
 divenne un gigolò.*

*Ridi gigolò, danza gigolò,
che per questo sei pagato,
oggi non sei più
quel che un giorno fu
il bell'ussero adorato.*

*Tutto ormai crollò, lo splendor passò,
ma a che serve ricordare,
taci a tutti il dolor che ti spezza
in petto il cuor,
sorridi e fa' danzare!*

*Là dalla Russia sconvolta da quel dramma,
sopra una slitta di notte via fuggì
stringendo al seno la povera sua mamma
che nell'esilio triste lo seguì.*

*Quale contrasto tra oggi ed il passato!
Nei tabarin ove prima egli regnò,
la notte or passa svogliato
da umile gigolò.*

Ridi gigolò, danza gigolò, ecc.

(Finale)

*Ridi gigolò, danza gigolò,
non si cambia il tuo destino,
se finì il tuo splendor,
ti rimane un gran tesor:
l'amor della tua mamma!*

C'è tutto quanto basta per coinvolgere l'emozione del pubblico del momento: la corte dello Zar, il dramma della rivoluzione d'ottobre, l'esilio, l'amore della mamma. Ma quel mondo in cilindro e marsina è ormai incompatibile con la nuova era fascista che si prepara a sostituirlo con fez e camicia nera. Nell'intento di moralizzare il teatro e gli spettacoli venne drasticamente ordinata la chiusura dei tabarin, illustrandone i motivi nella Circolare del Ministero dell'Interno n. 13599 del 22 dicembre 1926 (Ministro era lo stesso Mussolini):

Non fa d'uopo accennare come tale trattenimento, per la sua stessa indole e per il pubblico che lo frequenta, tra cui si insinuano elementi di scarsa o di nessuna moralità, è fonte di corruzione e di vizio e costituisce sempre un serio pericolo per i più giovani, predisposti, appunto per l'età giovanile a subire le perniciose suggestioni di ambienti equivoci.

Ormai quelle forme di spettacolo e quel comportamento di una certa classe sociale erano giunti al traguardo per sostanziale esaurimento. E a segnare il trapasso fu ancora una canzone, *Addio tabarin* di Angelo Ramiro Borella e Dino Rulli, che era stato il cantore dei fasti di quei ritrovi dove si mescolarono lusso e miserie, godimento e disperazione. Lo schema della canzone, un vero e proprio spaccato di costume del momento, è suddiviso in tre quadri. Dapprima gli studenti che danno l'addio a «jazz e tango, shimmy e foxtrot, danzatrici e cocottes»:

*Addio tabarin,
paradiso di voluttà
che inghiottivi nel ventre dorato
i soldi di papà.*

Secondo quadro, tipico melodramma dell'epoca. La Bella Elène, *étoile* dei Bals-Tabarins minata da un male incurabile (la pucciniana Mimì insegna) dà l'addio alla vita in un letto d'ospedale:

*Addio tabarin,
mie reggi smaglianti d'or!
Gai e folli mercati d'ebbrezza
e di fugaci amor!
Tabarin,
quanto oblio mi desti tu,
da quel dì che laggiù
la carezza
d'un tango mi chiamò
e a scordar mi aiutò
che dovevo finir un dì
così!*

E infine, *dulcis in fundo*, balza sulla scena un'ombra nera (un sindacalista, un onorevole, un povero spiantato, un prete?) che, interprete delle lotte sociali che agitano le acque del Paese in quel momento, leva il pugno e con piglio di socialista arrabbiato minaccia la rivolta contro il lusso ostentato dei balli, decretando la morte dei tabarin:

*Addio tabarin,
beffa atroce all'uman dolor!
Vituperio alla povera gente
che di miseria muor!
Bada a te: se il «cancan» del tuo carneval
spagne il grido che sal,
fatalmente
verrà la rebellion!
Freme ormai la legion
di chi incerto è d'aver un pan
doman.*

E così tabarin, Varietà, caffè concerto sono belli che sistemati, ma l'offerta di intrattenimento ovviamente non finirà. Dalle loro ceneri nasceranno altre forme di spettacolo – rivista e avanspettacolo – che, soprattutto quest'ultimo, contrassegneranno il costume dagli anni Trenta ai Cinquanta. Ai primi diamo un addio con i versi di un arguto e delicato poeta romanesco, collaboratore della storica rivista popolare «Rugantino», Mario Ugo Guattari (1898-1960), cui la Capitale ha dedicato una via nel quartiere Centocelle:

CAFFÈ CONCERTO⁸

*«Salone Margherita», «Sala Umberto» ...
vecchi Caffè Concerto
d'un' epoca finita.*



Fig. 12 - Lo spartito del tango *Addio tabarin* di Borella e Rulli.

⁸ Strenna dei Romanisti, 1957, pag. 246.

Stucchi dorati, li palchetti bassi,
se stava tanto stretti,
che pe' móve du' passi
dovevi chiede un sacco de permessi.
Comincia lo spettacolo:
mentre l'orchestra sôna,
ariva 'na tardona
che fa da primo nummero.
Brutta, piccola, grassa,
allenta quarche stecca
coperta dar zun-zun de'la grancassa.
Ecco er trio de l'acrobati:
so' li «Diavoli Rossi»;
tre accidentoni grossi
vestiti in carze a maja
co 'na cintura d'oro che sbarbaja.
Fra zompi e capitomboli,
arzeno un porverone
da soffocà, fra er pubbrico,
ar meno 'na decina de persone.
Er «fine dicitore»,
che canta le romanze appassionate,
fa sospirà d'amore
zitelle e maritate.
Pallido, secco, er grugno addolorato:
nun sai si soffre pe' un amore traggico,
o so' tre giorni che nun ha magnato.
Macchiettisti, divette, e pe' finale
la solita sciantosa forastiera
«stella internazionale».
Chi dice che sia russa,
chi francese o tedesca;
ma un «va a morì ammazzato»
fa capì ch'è 'na stella ... romanesca.
Vecchio Caffè Concerto
de le belle serate de'na vorta,
la compagnia s'è sciorta
e l'attori più vecchi, in quarche ospizio,
se tengheno ogni giorno in esercizio
pe' l' urtimo spettacolo.
E aspettano er segnale
der galoppo finale...

2 - Dalla Rivista all'avanspettacolo

Il cinematografo, entrato rapidamente nella maturità, con i suoi effetti spettacolari e i suoi intrecci avvincenti e passionali, affossò il teatro di varietà, ormai agonizzante. Le sale che ospitavano quel genere di spettacoli furono indotte – tramite incentivi fiscali – a privilegiare la programmazione cinematografica. Gli artisti, sia pure con alterne fortune, rinnegarono la ribalta teatrale per la macchina da presa, gli impresari si trasformarono da esercenti teatrali in esercenti cinematografici impegnati a portare nelle sale più pubblico possibile, in particolare quello di una certa levatura culturale, affezionato al teatro e



**Fig. 13 - Isa Bluette
prima regina della Rivista.**

più restio ad avvicinarsi al nuovo mezzo di intrattenimento, anche se molti letterati del calibro di D'Annunzio e di Guido Gozzano vi si buttarono con fervore: il primo con le didascalie del film storico di Giovanni Pastrone *Cabiria* (1914), dove al Vate si attribuisce la creazione di Maciste, personaggio di straordinaria forza e bontà; il poeta de *I colloqui* con la sceneggiatura ("orditura fotogrammatica") di *San Francesco d'Assisi* (1915)

e di documentari sulle farfalle. Il cinema è il futuro e il teatro leggero per sopravvivere deve adeguarsi al gusto corrente. Per contrastare la spettacolarità degli schermi bisognava ribattere con le stesse armi, cioè pur conservando lo stesso impianto del varietà rivestirlo con scene e costumi sfarzosi e sfavillanti, sfoggiati su ampi palcoscenici in grado di esibire continui cambi di scena caratterizzati dalla fastosità delle scenografie. Anche adesso il cardine dello spettacolo è concentrato nel comico brillante e nella diva, divenuta ora *soubrette*,⁹ che come nell'operetta deve saper cantare, danzare e recitare e che

⁹ Anche se alla fine degli anni Trenta in ossequio all'autarchia linguistica diventerà "brillante", così come *tournée* sarà sostituita da "giro", *claque* da "clacche", *paillettes* da "lustrini", *film* da "filmo" e altre simili amenità.

normalmente fa la sua entrata scendendo flessuosamente da scaloni o scalette più o meno vistose secondo il prestigio dell'artista. Così si presentava alla ribalta, avvolta da vaporose piume di struzzo e sfoggiando lunghi guanti ricamati *Isa Bluette*, al secolo la torinese Teresa Ferrero (1898-1939), una delle più acclamate *vedette* del primo teatro di rivista:

*Ecco a voi qui si presenta
nell'incanto di un sorriso,
tra una nuvola di fiori
e un uccel di paradiso,
la regina del capriccio
della grazia e della gioia
che ha bandito il triste regno
il gran regno della noia!
Bluett, Bluett, Bluett!
che sei un po' gran dama e un po' soubrett
Bluett, Bluett, Bluett!
che porti a noi la verve di Mistinguett
Bluett, Bluett, Bluett!
or si presenta a voi senza velet
Bluette gaio fior
che porti a noi il sorriso dell'amore!*



**Fig. 14 - Anna Fougez in scena al Teatro Trianon di Milano
nella stagione 1928-1929
(in “Sentimental” di Cirio e Favari).**



Fig. 15 - Sfilata delle *girl* in passerella.

Ma il pubblico pretende qualcosa di più ed ecco che le lussuose scenografie che adornano il palcoscenico (scalinate, giochi d'acqua e di luci...) faranno da corona a drappelli di *girls* e di *boys* in abbigliamento sgargianti (più i secondi che le prime) che, in ultima analisi, rappresentano il punto di forza di questa nuova forma di spettacolo, assimilandolo

alle avvincenti fantasmagorie hollywoodiane che tengono lo spettatore italiano attaccato agli schermi cinematografici. *Dulcis in fundo* il galoppo eccitante dei teatranti sulla passerella. A Isa Bluette si deve l'introduzione di questa esibizione importata da Parigi: sulla "passerella", una specie di ponte steso fra i due estremi del palcoscenico, al termine dello spettacolo, in ringraziamento agli applausi del pubblico, sfilavano il corpo di ballo e gli attori in ordine inverso a quello gerarchico, dai *boy* alle *girl*, alle *soubrettine*, via via fino al comico e alla *soubrette*. La sfilata avveniva a pochi centimetri dal pubblico delle prime file o che si accalcava in piedi sotto al palcoscenico e che spesso azzardava a toccare con mano le bellezze che ancheggiavano compiacenti, lanciando fiori (strappati ai giardini pubblici prima di entrare) e dichiarazioni d'amore. Chi voglia rivivere quei momenti può visionare il film di Mario Mattoli *I pompieri di Viggiù* (1949), una rassegna dei migliori numeri di Rivista del tempo con gli attori più noti, che si conclude con un'esilarante passerella diretta da Totò al ritmo della Marcia dei Bersaglieri.

Ma non sono solo la fastosità e l'eleganza degli allestimenti scenici a ridare nuova linfa al teatro di varietà, che prenderà il nome di Rivista proprio perché «per mezzo di una serie di quadri, si passa in rassegna ("in rivista") una serie di fatti prevalentemente ispirati all'attualità, in chiave di piana e scherzosa caricatura sempre nell'intento

di fornire al pubblico un lieto diversivo o un facile divertimento».¹⁰ La satira, politica e su argomenti di attualità, costituirà infatti uno dei cavalli di battaglia che differenzierà la Rivista dal teatro leggero, anche se durante il Ventennio fascista sarà fortemente penalizzata da un'opprimente inquisizione esercitata da un apposito Ufficio censura teatrale guardingo e sospettoso. Un esempio. Il primo grande successo di Michele Galdieri, uno dei più fecondi autori di copioni di Rivista, avrebbe dovuto pericolosamente chiamarsi *Ma quando parla lui* (1936), ma la censura ne impose il cambiamento in *E se ti dico vè... tranquillo vai*, anche se il nuovo titolo sembra non troppo velatamente una delle frasi rassicuranti di "lui". Fu lasciata una battuta che per i tempi rappresentava il massimo della contestazione: «Tu sei iscritto al Dopolavoro?»; risposta: «Sì, dopo...*(pausa)* lavoro». Per inciso lo spettacolo, al Quattro Fontane di Roma, ebbe come protagonista Armando Fineschi, già principe dell'operetta, coadiuvato da un'esordiente Wanda Osiris. La censura è più bonaria sugli eventi quotidiani. Con l'autarchia, conseguenza delle sanzioni comminate all'Italia per l'aggressione all'Etiopia, venne prodotta una lana artificiale ricavata dalla caseina del latte, il "lanital", propagandato come «il nuovo tessile dell'indipendenza». La censura tollerò che in *Marionette, che sanzioni!* ancora di Galdieri (1935) si preannunciassero «cappotti di stracchino e gorgonzola» e Aldo Fabrizi in uno *sketch* si compiaceva di indossare una maglietta fatta col latte perché se aveva fame poteva sempre mangiarsi una manica. Al di là di questo uno steccato *off limits*.

Un altro elemento di diversificazione fra Varietà, composto da numeri completamente slegati fra loro, e Rivista era che quest'ultima veniva formata da quadri che si susseguivano collegati da un filo conduttore che conferiva una sorta di omogeneità al soggetto, un *trait d'union* anche se spesso flebile se non pretestuoso. Le canzoni, eseguite da orchestre composte da decine di elementi, avevano un ruolo fondamentale e quasi sempre raggiunsero una larghissima popolarità. Naturalmente una struttura così complessa aveva bisogno per il suo funzionamento di un gran numero di collaboratori,

10 Silvio D'Amico (direzione di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954.

dal regista al direttore di scena, direttore d'orchestra, coreografo, creatore di scene e costumi, tecnici... e, figura fondamentale, l'autore o gli autori.

L'allestimento di questi faraonici spettacoli era ovviamente oltremodo dispendioso e limitava la diffusione delle rappresentazioni a *tournée* nelle principali città dove è possibile reperire un pubblico sufficiente a riempire i teatri. Un po' come avveniva per il *café chantant*, riservato a chi poteva permettersi di pagare almeno una consumazione accomodato in una comoda poltrona in un locale ricercato. La Rivista terrà banco fino a tutti gli anni Cinquanta quando sarà sostituita dalla commedia musicale, più sobria e meno impegnativa e dove all'attore non è richiesto di saper recitare, cantare e ballare contemporaneamente. I cartelloni della Rivista andranno via via diradandosi sia per i costi troppo sostenuti degli spettacoli sia perché la televisione, con i suoi molteplici programmi di varietà, tratterrà davanti al monitor un numero crescente di spettatori sempre più pantofolai, riuscendo in quell'impresa alla quale negli Trenta non pervenne la radio che, non ostante la sua crescente popolarità, non riuscì a mettere in ombra il teatro.¹¹

La Rivista fu, dunque, un genere ricco e piuttosto raffinato destinato a un pubblico relativamente facoltoso. Oltre al costo non esiguo del biglietto, richiedeva una serie di adempimenti quale la prenotazione dello spettacolo che normalmente si concludeva nelle ore piccole, indossare un abbigliamento adeguato se non elegante per le signore... In concomitanza si sviluppò il suo "parente povero", l'avanspettacolo, una sorta di rivista in tono minore, in particolare per la più breve durata dell'intrattenimento, che, come dice la parola, andava in scena nei cinema prima della proiezione del film o durante l'intervallo fra due rappresentazioni. A differenza della Rivista che aveva dovuto combattere la concorrenza col cinema, l'avanspettacolo era sceso a patti con quest'ultimo, sfruttando lo stesso ambiente per l'intrattenimento e spesso compensando lo scar-

11 Dell'immensa letteratura sull'argomento raccomandiamo tre testi veramente esaustivi: 1) Massimo Scaglione, *Saluti e Baci*, Torino, La Stampa, 2001; 2) Angelo Olivieri, *Le stelle del varietà*, Roma, Gremese, 1989; Mario Quargnolo, *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista*, Milano, Pan Editrice, 1980.

so interesse di pellicole sbiadite e tediose. L'esibizione degli artisti durava poco - non più di un'ora - ed era sovente di bassa qualità e scenograficamente piuttosto povera con pochi fondali spiegazzati e usurati dal tempo, spesso riciclati dai più importanti spettacoli di Rivista. Normalmente una Compagnia d'avanspettacolo era costituita da un comico e un attore di spalla, una *soubrette*, due *soubrettine*, un o una cantante, 6 ballerine "12 gambe 12" tutte in carne, con tracce di smagliature sulle calze e su altre parti del corpo. Ci poteva essere anche qualche numero di attrazione come il prestigiatore, l'ipnotizzatore, il trasformista, la contorsionista, i nani...¹²

Normalmente la successione dei diversi numeri era annunciata dal *compère* (compare), un attore serio che si presentava in scena in smoking nero, per fungere da filo conduttore che legava assieme i vari quadri. Fatto il loro numero, al calare del telone bianco sul quale si sarebbe proiettato il film, questi spiantati artisti si riparavano dietro lo schermo a riposare a stomaco vuoto in attesa della fine della pellicola e all'andata in scena dello spettacolo successivo.

Le gambe delle ballerine, anche se talvolta mascheravano sapientemente un'incipiente cellulite, incarnavano il sesso ed erano l'attrazione più ambita dal pubblico maschile, che friggeva nell'attesa delle esibizioni del "Mustache Ballet", o del "Balletto Gjpsis", o del "Rexon-Scotch Ballett", o delle "Topless Dances", richiami esotici di sirene rigorosamente nostrane. Anche Giuseppe Gioacchino Belli non rimase insensibile al fascino delle gambe della ballerina Clara Piglia che si esibiva al teatro di Tordinona, cui dedicò il sonetto romanesco *La bballarina de Tordinone* (1832):

*Fregheate, Chiara, cuanti sguizzi novi!
E cché!, vvienghi de razza de sciriole?!
E ssarti e ggiravorte e crapiole!...
Accidenti che ccianche t'aritrovi!*

12 Grande successo riscosse - nel varietà di prima categoria - il cubano Mario René Crucét, elegantissimo nel suo completo bianco, imitatore perfetto di tutti gli strumenti musicali e perciò denominato "uomo orchestra". Soffiando entro un cono di carta non solo riproduceva i suoni degli strumenti, ma le sirene e i claxon della polizia in azione, il fischio di saluto di un transatlantico...

*Frulli, pe ccristo, cuelle du' stajole
e un par d'occhiacci accusí fforbi movi,
c'a nnoi sce succhi com'e rrossi d'ovi,
e li tu' atti li pòi dí pparole.*

*Eh vviè, ppasciocca, ar prato de Testaccio;
viè, si tte schifi de bballà su cquello,
la sera all'ostaria der Gallinaccio.*

*Perch'io m'impegneria puro l'uscello
pe bballà inziem'a tté, ddoppo er carraccio,
o 'na lavannarina o un zartarello.¹³*

L'avanspettacolo consentì al vasto pubblico che non poteva permettersi la Rivista di accostarsi a un costo accessibile al teatro di varietà, ma qui occorre fare una precisazione riguardante non solo il lato artistico ma anche quello sociale di questo genere di spettacolo. Perché c'erano avanspettacoli di serie A, B... fino all'infimo ordine a seconda dell'importanza della Compagnia e quindi dei cineteatri che le accoglievano, dagli eleganti locali di prima visione delle grandi città ai disadorni teatrini di periferia e dei paesini sperduti, spiritosamente definiti a Roma "pidocchietti".¹⁴

I primi erano ovviamente battuti dagli artisti più celebri che portavano alla ribalta, in definitiva, veri e propri spettacoli di rivista. Se sfogliamo, ad esempio, le locandine dei principali cineteatri della Capitale alla fine degli anni Trenta, al Galleria troviamo Carlo Dapporto e Carlo Campanini nella parodia di Stanlio e Ollio, con la splendida *soubrette* Vivienne D'Arys; seguiva il film di William

13 Per chi non conosce il romanesco lo stesso Belli traduce cianche in gambe e stajole in gambe sottili e svelte, con le quali la danzatrice "sguizza" (guizza) come una sciriola, ovvero una ciriola, una specie di piccola anguilla molto comune nel Tevere. La ppasciocca è una donna bella e gradita, il carraccio una specie di commedia sconcia e volgare recitata da soli uomini, la lavannarina e il zartarello i due balli più in voga presso il popolo.

14 Come accadeva per altri locali di intrattenimento per soli uomini, non più tollerati non ostante la loro denominazione dal 20 febbraio 1958, che si differenziavano per il lusso o lo squallore degli arredamenti, dell'elemento offerto, della classe dei frequentatori e, naturalmente, per il prezzo del... biglietto. Una realistica ricostruzione di questi ambienti è nel film *Roma* di Federico Fellini.

Dieterle *Aurora sul deserto* con Errol Flynn. I Fratelli De Rege, interpreti del celebre *sketch* "Vieni avanti, cretino!", più tardi ripreso da Walter Chiari e Carlo Campanini, recitano all'Arena Esedra del cinema Moderno dove si proietta il film *Sogno di prigioniero* di Henry Hathaway con Gary Cooper. Viene demolito lo storico teatro di varietà Margana dove aveva esordito Aldo Fabrizi e al suo posto sorge il Brancaccio, dove Totò presenta la fantasia comica *Tra moglie e marito, la suocera e il dito* con la quale stempera la tensione del film *Il segreto del Tibet* di Stuart Walker sulle terrificanti imprese dell'uomo lupo. E così al Bernini (Renato Rascel), al Supercinema (Aldo Fabrizi e Maria Donati), al Reale (Virgilio Riento)...

Ben diversa la situazione delle sbrindellate compagnie di giro perennemente assillate dall'incognita di accoppiare il pranzo con la cena e costrette ad esibirsi nei cinema di ultima visione o alla ricerca di una scrittura nei paesini di provincia raggiunti con sgangherate carrozze ferroviarie di terza classe, d'inverno senza riscaldamento e d'estate arrostiti al calore di ferragosto e alloggiate in alberghi di terz'ordine dove stavano in tre o quattro per stanza per risparmiare, dopo aver cercato un rimedio ai crampi dello stomaco in latteria. Una situazione realisticamente descritta nel film di Alberto Sordi *Polvere di stelle* (1973) dove una scalcinata Compagnia è ridotta a dormire sui treni e a cibarsi con castagnaccio. Proverbiale è rimasta la frase «Bambole, non c'è una lira!» con la quale l'impresario stroncava ogni illusione alle ballerine che andavano a far cassa.

Queste Compagnie hanno un loro pubblico, fatto di bassa forza,



Fig. 16 - Locandina di uno spettacolo di Totò al cinema-teatro Brancaccio di Roma.

contadini, soldati, studentelli squattrinati, ben diverso dagli eleganti frequentatori dei cinema di prima visione. È un'Italia povera, agricola, semianalfabeta che cerca lo svago in un intrattenimento elementare, il più spesso volgare, se non spinto fino alla scurrilità. Scrive Umberto Eco:¹⁵

L'avanspettacolo di periferia per la truppa, visto dall'intellettuale alla ricerca di episodi di costume, si carica di riferimenti a una oscenità fescennina di cui lo sciagurato capocomico non ha mai avuto sentore, e tuttavia questi, coordinando in uno schema assai rozzo alcune rozze intuizioni circa gusti e aspettative di un pubblico popolare, di fatto strutturava una serie di riferimenti a comportamenti archetipi che in un modo o nell'altro funzionano ancora e vengono elaborati e consumati d'istinto.

Il comico affermato poteva sciorinare ai suoi spettatori, disincantati e composti, barzellette da "Cartoline del pubblico" de «La Domenica del Corriere» anni Trenta, certo di ricevere se non gli applausi risolini di compiacimento: «Ieri al ristorante il cameriere mi ha versato gli spaghetti sui piedi». «Oh bella!». «Sì, perché ho i piedi... piatti». O quest'altra: «Sai chi fuma più di un turco?». «Ma certo: due turchi!». «No, un cinese». «Ma va!». «Sì, perché è un fumatore d'... oppio». Barzellette di questo genere se raccontate da un comico d'avanspettacolo avrebbero saturato il palcoscenico coi prodotti guasti del pollaio o dell'intero mercatino ortofrutticolo rionale. Qui il pubblico vuole una comicità sbracata, la barzelletta oscena fondata sui doppi sensi e sulla ricerca dell'effetto anche se scade nel turpiloquio. Non per niente i teatranti dell'avanspettacolo si chiamarono artisti piuttosto che attori per sottolineare la spontaneità, l'improvvisazione e la virulenza della loro recitazione, ben lontana dal seguire gli schemi di un rigido e intoccabile copione. Essi entravano in scena con in mente succinti canovacci e senza saper mai, esattamente, dove sarebbero arrivati quella sera. Ancora Umberto Eco su «L'Espresso» dell'11 gennaio 1982 in un articolo dal titolo "Cento bordelli" ricorda che anche se il comico d'avanspettacolo non era Woody Allen, dando di

15 Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2008.

gomito alla spalla pronunciava allusioni che, seppure pesanti, erano sempre argute. Un piccolo esempio molto castigato di questa comicità licenziosa è dato da questo giro d'Italia che circolò da palcoscenico a palcoscenico:

*Abbiam visitato Firenze città dell'amore,
la patria di Dante il divino cantore:
ci sono le belle, le brutte, le strane
e ci son le... campane.*

*Se andate nel Veneto
dal monte al confine
vedrete le bimbe chiamate putine.
E quando costoro divengono anziane
le care putine si fanno... gran dame.*

*Quei di Milano son milanesi
quei di Torino son torinesi
quelli di Lecco son... sporcaccioni.*

E così via per le altre città. Un classico nel repertorio di quasi tutti i comici era lo *sketch* nel quale un tizio si imbuca in un portone per un *rendez-vous* con una cocotte. Ma sbaglia piano e accede nello studio di un dentista donna, proprio quando un paziente in attesa sta magnificando le capacità della dottoressa: «Te lo prende con decisione, te lo strappa». «E poi?» domanda quello allibito. «Te lo rimette d'oro o d'argento». La scena è stata ripresa da Gino Bramieri nella commedia musicale *Felicibunta* (1975) che rivangava l'*avanspettacolo* degli anni anteguerra.¹⁶

Ma dopo un po' queste amenità, diremo goliardiche, non fecero più effetto. Il più esposto fra gli artisti dell'*avanspettacolo* era il comico, accolto dall'esortazione «Facce ride!», ma sovente zittito a furor di popolo alle prime battute: «A morto de fame!», «Vatte a ripone!» fino a divenire bersaglio di verdure e uova marce che lo costringevano a una precipitosa ritirata dietro le quinte. Frequenti i battibecchi che si sviluppavano tra pubblico ed artisti, apostrofati in modo molto colorito a cominciare da «Vattene! Te

¹⁶ Franco Quadri, *Riesce a far ridere il revival di Bramieri*, "La Repubblica", 8 marzo 1996.

ne devi annà!»), dando vita ad uno spettacolo nello spettacolo, a volte anche più divertente di quello in programma. Ben noto è l'episodio attribuito al comico romano Gustavo Cacini (1890-1969) nel tempio dell'avanspettacolo, il teatro Ambra Jovinelli.¹⁷ Nel bel mezzo di un monologo uno spettatore in segno di dissenso avrebbe lanciato dalla galleria un gatto morto accompagnandolo con il commento: «Bècchete 'sta gattata!», tra l'ilarità del pubblico presente. Cacini, che si esibiva in palcoscenico con un atteggiamento da smargiasso, aggredendo il pubblico con battute pesanti e coloriti doppi sensi (tanto che a Roma è rimasto proverbiale il detto «Ma chi sei, Cacini?» per apostrofare chi si dà arie da bullo, come per dire «Chi ti credi essere?») anche in questa occasione non si perse d'animo. Raccolse il gatto rivolgendosi all'anonimo lanciatore della galleria:



Fig. 17 - La “gattata” nel film Roma di Federico Fellini.

«Pòra bestia... Ma nun era mejio che de sotto te ce buttavi te?». Quindi aggiunse: «E dopo va' a da' torto ar vicinato, che fa tutte quelle chiacchiere su tu' madre!».¹⁸ Federico Fellini riportò questa scena nel film Roma (1972) dove c'è il coinvolgente quadro dedicato al “Teatro della Barafonda”,

avanspettacolo di terz'ordine. Un esordiente Alvaro Vitali – che poi impersonerà il personaggio di Pierino in tanti film del filone della commedia sexy – si impegna in uno scatenato *tip-tap* ad imitazione di Fred Astaire con tanto di frak e bastone col pomello bianco, quando

¹⁷ C'è chi dice il teatro Lamarmora, in Trastevere, dove oggi c'è il cinema America.

¹⁸ Può essere d'interesse ricordare che il comico vinse una causa per plagio musicale nei confronti del compositore Mario Ruccione autore di *Faccetta nera*, perché il ritornello della canzone era troppo ispirato alla sua marcetta *La vita è comica presa sul serio, perciò prendiamola come la va...* che accompagnava sul palcoscenico l'artista e le sei ballerine della sua compagnia *Il treno Rosa*. Per questo la SIAE riconobbe a Cacini una percentuale sui diritti d'autore.

viene raggiunto da una carogna di gatto lanciata dalla platea, con l'accompagnamento: «Fattece 'na pelliccia, a Fred Astère!». Anche qui il ballerino non si scompone, rilancia l'animale al mittente annotando: «M'hai buttato er pranzo tuo?!». Analoga situazione nel film di Steno *Un americano a Roma* (1954) dove Nando Moriconi (Alberto Sordi), un giovanotto trasteverino infatuato dell'America, si esibisce come ballerino di *tip-tap* alla ribalta di un *avanspettacolo* col nome esotico di Santi Bailor. Questa volta non vola un gatto morto, ma ugualmente dalla platea un energumeno in canottiera sottolineerà la prestazione con un più riprovevole movimento della bocca sonoro e prolungato. Replica immediata dell'attore con un proiettile della stessa arma e alla richiesta dello spernacchiatore: «Aho! Niente niente ce l'hai con me?!» segue l'ammonimento del ballerino: «Ormai hai ventun'anni, è tempo che tu sappia di chi sei figlio». Bailor-Sordi sarà licenziato seduta stante dall'impresario. Le "gattate" fanno presa sui registi. Nel film *Rugantino* (1973) di Pasquale Festa Campanile tratto dall'omonimo *musical* di Garinei e Giovannini il bulletto romano (Adriano Celentano) scaraventa un gatto morto attraverso una finestra nell'appartamento del principe Capitelli dove si sta svolgendo una veglia funebre. La nobiltà romana gli farà pagare questa provocazione costringendolo a mangiarsi il corpo del reato.

Il pubblico era feroce: «Vecchia! Vecchia!» sbraitavano se la barzelletta, come spesso succedeva, era nota. Come si è detto si poteva entrare in qualunque momento, normalmente i ragazzetti si sedevano dal primo spettacolo delle 3 pomeridiane fino all'ultimo delle 20,30. Conoscendo già le battute del comico, al secondo spettacolo ne anticipavano il finale rovinando così la prestazione dell'attore. All'illusionista si gridava: «'A illuso!...», al prestigiatore: «'A mago!... Fatte spari!».

Ma anche gli artisti più noti non venivano risparmiati. Maria Campi, al secolo Maria De Angelis (1877-1962), romana di Borgo, una delle dive più famose del varietà, creatrice della "mossa" nonché importatrice della rumba dalla Spagna,¹⁹ che si diceva propensa agli

19 Guido da Verona si ispirò a Maria Campi nel romanzo biografico *La donna che inventò l'amore* (1915), dal quale il regista Marcello Fondato trasse il film *Ninì Tirabuscìò la donna che inventò la mossa* (1970), dove la Campi viene interpretata da Monica Vitti.

amori verso gli imberbi giovincelli, tanto che Ettore Petrolini, suo ammiratore, nei *Versi Maltusiani* che irridono soprattutto il mondo del Varietà le dedicò questa strofa:

*Maria Campi è quella cosa
che innamora il giovinetto;
se ci vai una volta a letto
stai sicur non campi più*

calcò le scene fino a oltre 50 anni di età,²⁰ ma veniva impietosamente accolta dal pubblico con l'interrogativo: «Campi... campi ancora?» oppure «Ciao, nonna».

Per gli artisti che si cimentavano nell'avanspettacolo - ed erano migliaia con un movimento finanziario superiore a quelli della lirica e della prosa messi insieme²¹ - l'entrata in scena era una sorta di *damnatio ad bestias*. Dal palcoscenico la platea sembrava una bolgia dantesca, resa ancora più tenebrosa dalla caligine provocata dal fumo delle sigarette - allora nei cinema si poteva fumare - così densa che «l'occhio nol potea menare a lunga per l'aere nero e per la nebbia folta». Coinvolgente la descrizione che ne dà Rodolfo De Angelis, che qui riassumiamo:²²

Un chiasso senza freno - belati da pecora, latrati da cani, miagolii di gatti e fischi di serpente - scaturiva da quella fossa infernale, becera, canagliesca per sottolineare il disappunto alle prestazioni dell'artista. Alla cantante troppo magra si consigliava: «Pastasciutta e bistecche al sangue!», «Fa la cura del Proton!» «Pillole Pink!»²³



Fig. 18 - Maria Campi, la donna che inventò la "mossa".

20 Nel 1946 ebbe una parte drammatica nel film *Sciuscià* di Vittorio De Sica.

21 *L' "avanspettacolo" ovvero il varietà al cinema*, "Corriere della Sera", 23 novembre 1937.

22 Rodolfo De Angelis, *Café-Chantant*, cit., pp. 67 e seg.

23 Il "Proton" sciroppo e le "Pillole Pink" erano ricostituenti assai in voga nella prima metà del secolo scorso.

Una sera comparve una cantante palliduccia, tanto magrolina che le si contavano le ossa, che sussurrò al microfono, con un filo di voce: «E ora canterò *Penso a te!*». Scontata la risposta del pubblico: «Ma pensa alla salute...a' fregnona!». Le stonature erano commentate con «Chiudi il rubinetto!», se cantavano: «Bebè, l'amor è come il raffreddore...» tutta la sala era presa da contagio e starnutiva rumorosamente da costringere a terminare anzitempo l'esibizione, se c'era un balletto in costume spagnolo, la danza della *corrida*, coi vestiti luccicanti da torero e le mantiglie, tutti in sala parlavano in spagnolo e urlavano «Vengo su io a fare il toro!», e così con questo tono all'esibizione di ogni artista.

Disse Pietro Garinei, insieme a Sandro Giovannini uno dei più fervidi autori della seconda generazione della Rivista e poi della commedia musicale: «L'*avanspettacolo* era la grande arte di chi doveva vedersela ogni giorno con un pubblico capace di fischiare, di "buare". Era l'espressione di un talento cresciuto a forza di una lunga e famelica gavetta.



Fig. 19 - Il pubblico dell'*avanspettacolo* (film *Roma* di Federico Fellini)

Ed era tutto un mondo fatto di rischi, di avventure, di critiche e di competizioni. Perché il mestiere dei comici e delle soubrette era duro come non ce lo immaginiamo neanche».²⁴

Un momento di distensione avrebbe dovuto essere l'intervallo durante il quale si approfittava per cambiare un fondale e in sala girava il "bruscolinaro" con un cassetto appeso sul petto a mo' di marsupio sgolandosi per rifilare la sua merce: «bruscolini, mostaccioli, caramelle!». Era detto "il tempo del bruscolinaro", durante il quale venivano spesso eseguiti dei numeri di arte varia per tamponare l'assenza dello spettacolo sul palcoscenico, una sorta di tappabuchi per tenere composto il pubblico. Così, il citato balletto di Alberto Sordi-Santi Bailor nel film *Un americano a Roma* è eseguito al tempo del bruscolinaro e spesso quest'intervallo era riempito da

²⁴ Rodolfo Di Giammarco, "Repubblica", 25 gennaio 2001.

un trio di comici che in abiti funerari, ciascuno con un cero in mano, litaniavano ai piedi del palcoscenico filastrocche del tipo:

*Le undici e tre quarti (tre quarti, tre quarti)
un quarto a mezzanotte (zanotte, zanotte)
e dopo mezzanotte
si sa viene il mattino:
ma guarda un po' che faccia da cretino.
Non me lo dica... dica... dica...
Viva la faccia del compositor
che scrisse questo cantico d'amor!*



Fig. 20 - Il lugubre trio comico (film Roma di Federico Fellini).

Federico Fellini nel citato *Teatro della Barafonda* del film *Roma* riporta una analoga scenetta con i tre funerei comici e il relativo battibecco con gli spettatori. Se, non ostante tutta la buona volontà, le bordate di fischi che si levavano dalla platea non cessavano di sommergere gli inermi guitti alla ribalta, i macchinisti si affrettavano a calare un fondale

con un sommergibile armato di siluri e stagliato su un mare ondosso, mentre le sei ballerine in divisa di marinaretti entravano in scena avvolte in smaglianti tricolori cantando:

*Andar pel vasto mar
ridendo in faccia a Monna Morte ed al destino!
Colpir e seppellir
ogni nemico che s'incontra sul cammino!
È così che vive il marinar
nel profondo cuor
del sonante mar!
Del nemico e dell'avversità
se ne frega perché sa
che vincerà!²⁵*

25 Forse non tutti sanno che i versi di questa celeberrima *La canzone dei sommergibili* musi-

Questa, o analoghe altre scene patriottiche, con Trieste in primis, aveva il potere di zittire il pubblico che, anzi, partecipava al coro e trasformava i fischi in applausi. D'altra parte non si sa mai chi poteva essere celato fra gli spettatori. Federico Fellini, che



**Fig. 21 - Il quadro patriottico
(film Roma di Federico Fellini)**

fu un ammiratore dell'avanspettacolo²⁶ ne *I vitelloni* (1953) fa risollevarle le sorti di una misera rappresentazione da un vecchio attore decaduto (il capocomico commendatore Sergio Natali impersonato dall'attore Achille Majaroni) che, abbracciando il nipotino che gli chiede quando tornerà il papà, canta, circondato da quattro sgallettate che ostentano il saluto militare, *Fantasia di giovinezza*:

*...perché papà...
papà parti a primavera,
come il nonno è partito da tenente,
coi fiori una canzone una bandiera.*

E il teatro viene giù per gli applausi. L'avanspettacolo durerà senza troppi cambiamenti fino alla metà degli anni Cinquanta. Considerato figlio di un Dio minore, si era invece rivelato come un trampolino di lancio per numerosi talenti teatrali che proprio su quelle assi cominciarono a calcare il palcoscenico, anche se è rimasta la nomea spregiativa da affibbiare a qualunque manifestazione di

cati da Mario Ruccione sono del commediografo Guglielmo Giannini - qui celato dietro lo pseudonimo di Zorro - che nel primo dopoguerra fonderà il movimento politico "L'uomo qualunque".

²⁶ Il suo primo film in collaborazione con Alberto Lattuada fu *Luci del varietà* (1950) che racconta l'odissea di una modesta compagnia di giro. Interpreti principali Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina.

scarsa qualità o al comportamento poco contegnoso di una personalità (esibizione da avanspettacolo, macchietta da avanspettacolo...). Un primo colpo a questa forma di teatro fu dato proprio dal cinema, assieme al quale aveva vissuto di compromessi per quasi trent'anni. Per contrastare la concorrenza del piccolo schermo televisivo il cinema era passato nei primi anni Cinquanta allo schermo gigante ("Cinemascope"). Anche se non era tecnicamente impossibile alzare e abbassare il grande schermo per liberare il palcoscenico, gli esercenti non vollero avventurarsi in ulteriori complicazioni e cominciarono a limitare gli spettacoli e, colpo di grazia, sostituirono l'orchestra - fiore all'occhiello dell'avanspettacolo anche se ridotta a pochi elementi -



Fig. 22 - Le pellicole a luci rosse hanno bruciato l'avanspettacolo.

con i nastri registrati. E se lo spettacolo c'era, questo era ormai ridotto a squallide esibizioni di spogliarelliste, sempre più audaci in proporzione inversa al decadere dei divieti. Le locandine attiravano il pubblico con titoli allettanti: "Erotic allucinazioni", "Sessomania", "Erotic strip and dance"...²⁷

D'altro canto gli *skeeth* comici, rimasugli del vecchio bagaglio, che fanno di contorno a queste esibizioni contengono perle d'ilarità come queste:²⁸ «Io l'ho scoperta! Tutti gli altri l'hanno coperta», «Io prima me la sbatto, poi me la batto», «Mettetelo fuori» (a uno spettatore) «No! Mettetelo dentro,

27 Già centinaia di anni a.C. presso i romani durante i *Ludi Floraies*, i festeggiamenti primaverili in onore della dea Flora, protettrice della fioritura, si svolgeva la *nudatio mimarum* dove, le *mimae*, una specie di *soubrette* d'avanspettacolo dell'epoca, se non le meretrici, si denudavano fra gli schiamazzi del pubblico, per poi concedersi a uomini facoltosi o di potere.

28 Mario Quargnolo, *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista*, cit., p. 159.

che è meglio»... Ci sarebbe da piangere. Fu addirittura riesumato il verso dantesco «Io son Beatrice che ti faccio andare...» che fino agli anni Trenta fu impiegato per la pubblicità della “Magnesia San Pellegrino”, reclamizzato come il migliore purgante del mondo e che aveva mandato in bestia la Società Dantesca Italiana. È chiaro che l'avanspettacolo degli anni '30-'50 era ormai esaurito. La liberalizzazione della pornografia e la diffusione dei film a luci rosse fecero il resto accelerando la trasformazione dei cineteatri di avanspettacolo in locali per pellicole *hard*. E a nulla valgono i tentativi di riesumazione rappresentati dai periodici “Festival dell'avanspettacolo”, malinconiche imitazioni di una condizione culturale datata e ormai passata alla storia.

*Siamo giunti così al final,
dite voi se andò
bene o pure mal...*

Cala il sipario, lo spettacolo è finito. Sulla passerella sfilano le ballerine, l'attore di spalla, il comico e la *soubrette*, dispensano baci al pubblico – e ciascuno pensa che siano diretti proprio a lui - cantando con uno smagliante sorriso:

*Saluti e baci...
saluti e baci a tutti in quantità.
Solo coi baci
si può trovare la felicità!
Questa è la vita:
un bacio, una carezza e passerà...
Saluti e baci...
saluti e baci in quantità!*

FATA SILVA
Scheda
di
Alberto Macchi

Alberto Macchi*

DOI:10.30449/AS.v6n11.095

Ricevuto 12-05-2019 Approvato 4-06-2019 Pubblicato 27-07-2019



Sunto: *Angelica De Rossi nasce in Ciociaria da una povera famiglia gitana. Vive a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento. Da bambina, con i suoi genitori, va ad abitare a Roma fra i ruderi delle Terme di Caracalla. Lavora raccogliendo legna nei boschi delle Camene. Studia con le suore domenicane presso il Convento di Sisto V nei pressi della sua abitazione. Da ragazza si improvvisa artigiana e commerciante di souvenir di legno e offre questi suoi prodotti ai molteplici viaggiatori del Grand Tour che si aggirano dalle sue parti. Compose versi e diviene Pastorella dell'Accademia dell'Arcadia; fa disegni e diviene Membro dell'Accademia di San Luca. Ma il suo vero talento lo esprimerà al Circo, grazie all'opportunità che le verrà offerta dal direttore del Cirque Olympique in Francia, dove approderà perché introdotta dall'allora giovane Stendhal.*

Parole Chiave: Vita Falsa, Grand Tour, Arcadia, Fuseli, Stendhal.

Abstract: *Angelica De Rossi was born in Ciociaria from a poor gypsy family. He lives at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. As a child, with her parents, she went to live in Rome among the ruins of the Baths of Caracalla. He works by harvesting wood in the Camene woods. He studied with the Dominican nuns at the Convent of Sixtus V*

* Regista teatrale e drammaturgo; albertomacchi.it.pl@gmail.com.

near his home. As a young girl she improvises as a craftswoman and merchant of wooden souvenirs and offers these products to the many travelers on the Grand Tour who roam around her. He composes verses and becomes Pastorella of the Academy of Arcadia; he draws and becomes a Member of the Academy of San Luca. But his true talent will express it at the Circus, thanks to the opportunity that will be offered by the director of the Cirque Olympique in France, where he will arrive because he introduced the then young Stendhal.

Keyword: False Life, Grand Tour, Arcadia, Fuseli, Stendhal.

Citazione: Macchi A., *Fata Silva*, scheda di Alberto Macchi, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp. 71-90, DOI:10.30449/AS.v6n11.095.

Premessa

Per presentare e commentare “Fata Silva” di Alberto Macchi, dovrò affrontare il delicato annoso tema ‘Storia e Finzione’. A tal proposito, allora, per arrivare a tutti, tirerò in ballo un classico della letteratura contemporanea: “Il nome della rosa”, del 1980, di Umberto Eco. Questo libro, definito romanzo postmoderno che ironicamente riscrive il genere storico, esige dal lettore un minimo di competenza storica in generale, una buona conoscenza della storia e della cultura del Medioevo in particolare e, in questo caso, perfino le competenze specifiche circa il pensiero filosofico del Medioevo. Dal mondo medievale, infatti, il romanzo prende in prestito una serie di fatti e di personaggi storici. La stessa cosa credo possa valere per “Fata Silva”, con la differenza che qui, la storia si svolge prevalentemente durante il periodo neoclassico, dell’Illuminismo, più precisamente, nella seconda metà del XVIII secolo fino a concludersi nel primo trentennio del XIX secolo.

Certo, “Il nome della rosa” con un autore del calibro di Umberto Eco e acquistato da oltre cinque milioni di lettori, tradotto in venticinque lingue, celebrato tra i libri di autore italiano più venduto

di tutti i tempi e con un film e una fiction su RAI 1 nel suo attivo, non è assolutamente paragonabile a “Fata Silva”, un breve scritto, ancora inedito, che verrà dato alle stampe prossimamente. Però, c’è da dire che in questo caso, Alberto Macchi, oltre che come poeta, collaboratore di giornali, drammaturgo, studioso, ricercatore – sia

pur se dentro una parte ristretta di mondo dello spettacolo e della cultura – è ormai da vecchia data, comunque, apprezzato in diversi stati d'Europa, come autore e scrittore particolarmente esperto di biografie di personaggi storici ; anche se la sua professione dominante resta quella del regista e attore .

Nella sua semiotica narrativa, Umberto Eco evidenzia lo stretto legame che esiste tra finzione e realtà e il mondo possibile della finzione – anche se quest'ultima può risultare fantastica o utopica – non nasce certamente come un'entità distaccata dalla realtà che quel mondo ha fatto nascere, ma costituisce la parte reale della realtà stessa. Dico questo, perché tutto ciò, io credo, si possa applicare anche a quest'opera di Macchi, che andrete a leggere.

Allora! Dopo aver letto questo scritto, relativo alla vita di Fata Silva alias Angelica De Rossi, artista nata nei primi anni della seconda metà del Settecento e vissuta per tutto il primo trentennio dell'Ottocento, che definirei un ottimo documento, anche se non redatto da uno storico o da uno storico dell'arte, ma da un drammaturgo, un regista, un poeta, improvvisatosi, per l'occasione, biografo – subito m'è balenata in testa l'idea che un tale personaggio potesse essere, per certi versi, una figura di fantasia, scaturita dall'immaginazione appunto d'uno scrittore di teatro, comunque da una mente fervida qual è quella di quest'autore che, a giusta ragione, posso dire, di ben conoscere. Poi, però, rileggendo attentamente l'intero testo, quasi una storia infinita, una interminabile fiaba per adulti, una vera e propria monografia – dotata, peraltro, di un'ampia raccolta di fonti, nonché d'una molto sintetica, ma interessante bibliografia essenziale –, ho dovuto ricredermi ed accettare la sua veridicità, con molte meno riserve rispetto a quelle che avevo nutrito durante la prima lettura. Certo, mi sono chiesta, una figura così poliedrica, così eclettica come Angelica, non la si incontra sovente scorrendo le diverse vite di quel periodo storico! E, tutto quell'estro, espresso, tutta quella determinazione, tutta quell'arte, tutte quelle capacità fisiche, mentali e manuali, così specifiche, concentrate in una sola persona! L'incontro, poi, di questa donna sconosciuta con così tanti personaggi illustri dell'epoca! La sua infanzia talmente fiabesca, favolistica, direi romanzata: insomma troppi dettagli, che messi tutti assieme, non mi

potavano convincere appieno. Così, decisa a trovare una risposta, mi sono rivolta all'autore, di persona e, guardandolo negli occhi, gli ho chiesto con tono particolarmente serio, molto professionale, di storica dell'arte quale sono, se egli avesse da farmi qualche confessione in proposito, se dietro quel suo scritto si nascondessero soltanto delle burle, delle sfide, dei tranelli o se, addirittura, quella fosse una biografia inventata totalmente, così, per gioco, allo scopo di verificare se fosse credibile o se, alla fine, comunque, potesse essere considerata uno straordinario falso d'autore, insomma!

Quindi, non appena gli ho precisato che, comunque, prima d'esprimere un parere in proposito, avrei dovuto verificare le fonti da lui elencate e consultare, uno per uno, tutti i libri presenti nella bibliografia, allora egli cedendo un minimo davanti a queste mie affermazioni, ha dovuto farmi una flebile ammissione di frode nascosta. "Prendi in esame il titolo *Fata Silva*, analizzalo, sezionalo, e ricomponilo ...", mi ha detto sorridendo, "... così, vedrai, che capirai!", ha, poi, concluso.

Adesso che, dopo alcuni tentativi, io son finalmente potuta approdare ad una chiarificazione definitiva, per non togliere al lettore il piacere delle sue conclusioni da trarre dopo aver percorso tutto il testo e quindi dopo aver, anch'egli, analizzato, o meglio anagrammato, le parole che compongono il titolo, io di certo, non svelerò qui, adesso, questo segreto.

Prima di concludere questo mio intervento, vorrei dire che tale lavoro di Macchi, anche se lo considerasse un semplice divertimento, secondo me, sarebbe un'opera comunque particolarmente apprezzabile, non fosse altro, per quello che essa ci offre: questa minuziosa, interessantissima, descrizione d'uno spaccato di vita di Roma in particolare e, anche un po', della penisola italiana, a cavallo tra i secoli XVIII e XIX.

Auguro, quindi, a tutti, una buona lettura ... e buon divertimento!

*Dott.ssa Angela Soltys
Storica dell'Arte, Varsavia*

ANGELICA DE ROSSI (Patrica 16.12.1753 – Roma 14.11.1830). Nasce da una famiglia ciociara poverissima, dalle antiche origini gitane che, abbandonata la sua terra, ha trovato alloggio a Roma dentro un ambiente accessibile attraverso un pertugio fra i ruderi antichi romani delle Terme Antoniniane, dette successivamente, di Caracalla, impreziositi dalla presenza, sulle pareti esterne, di rigogliosi trionfi di fronde cadenti, con candidi fiori di capperi e dalla presenza di trecce d'edera rampicante dalle lucenti foglie di color verde argentato. Ogni anfratto di queste antiche terme è occupato da persone senz'altro sistemate lì alla bene-meglio; invece la sua famiglia in qualche modo si è organizzata e attrezzata quasi come in una vera casa. E poi questo loro alloggio s'affaccia direttamente sul lussureggiante Bosco Sacro delle Camene che, dal Circo Massimo, si estende fino a Porta San Sebastiano, all'origine di Via Appia Antica, proprio di fronte alla Chiesa dei Santi Achilleo e Nereo e al Monastero delle Suore Domenicane attiguo alla Chiesa di San Sisto Vecchio. Suo padre, Pietro, che, in passato, ha fatto sempre lavori manuali, ora fa, di mestiere, il 'bottaro', ovvero produce botti per il vino, che poi rivende alle Osterie, alle Fraschette e alle taverne dei Castelli Romani; quindi lavora il legno di quercia insieme al ferro; è, insomma, un po' falegname e un po' fabbro, un artigiano con una sorta di bottega in casa, dove anche sua madre, Ernestina Belli, che invece, in passato, ha fatto la 'serva' e, all'occorrenza, la 'balia', al servizio delle famiglie patrizie residenti nelle ricche ville disseminate nei dintorni di Patrica, adesso si dedica all'arte della 'cestara'; così, come una tessitrice, è lì, da mattina a sera, intenta ad intrecciare, pazientemente, il giunco, realizzando



Fig. 1 - Fata Silva, olio su tela del XIX secolo, di ignoto.

cesti e stuoie d'ogni forma e dimensione, per certe botteghe della zona, per alcuni mercati e, anche, per qualche venditore ambulante di passaggio. Angelica, malgrado il suo aspetto esile, angelico, già da bambina è gravata dall'oneroso compito di procurare le materie prime necessarie all'attività dei suoi genitori, ossia legni e canne; per cui, frequentando ogni giorno le selve, solitamente è soprannominata "Fata Silva", come a dire "Angelo delle Selve", "Maga dei Boschi", "Spirito della Foresta", una Regina delle Fate, insomma; con i capelli castani chiari e lisci che, con il passar del tempo, le stanno diventando di color castano scuro e, per giunta, ricci.

In questa valle, dov'ella abita con la propria famiglia, sorge appunto questa selva con piante rigogliose d'ogni genere, ricca soprattutto di querce, di tigli, di pini e d'allori; con fonti d'acqua cristallina che danno origine a ruscelletti, a laghetti e a paludi, sulle cui sponde crescono, tra brillanti muschi e licheni, lunghe canne e pregiati esili giunchi. Già dimora delle Camene – ovvero delle quattro Ninfe: 'Egeria', la più nota per essere stata amata da Numa Pompilio, poi 'Carmenta', 'Antevorta' e 'Postvorta' – quest'area, malgrado sia paludosa e infestata dalle zanzare, già nel medioevo era molto trafficata da viandanti e carri, in quanto collegata con la Via Appia, la Via Latina e la Via Campana, la più diretta strada d'uscita da Roma verso la Campagna Romana e quindi verso il sud della penisola italiana.

Allora, ogni giorno, all'alba, Angelica esce di casa con il suo asinello e sarà impegnata, fino al tramonto, a raccogliere rami di quercia caduti, necessari per la produzione delle botti e dei barili, nonché fusti di giunchi per la produzione dei cesti e delle stuoie. Vaga indisturbata, tra la luce del sole e l'ombra degli alberi – tra i profumi della mentuccia, delle resine e dei fiori di campo – come una Dea dell'Olimpo, in quell'idilliaco 'Parnaso', giardino paradisiaco, simile al 'Bosco Parrasio', quasi, esclusivamente, tutto per sé. Insomma, passa le giornate in un ambiente bucolico, come una pastorella, come Diana cacciatrice. Se fa cattivo tempo o piove si ripara sotto un arco in mattoni a ridosso delle mura delle terme romane. È così serena che, durante le soste, seduta sul tronco d'un albero caduto o su un frammento d'una antica colonna di marmo o magari su un capitello romano seminterrato che affiora fra le erbe d'un prato, si diletta a

comporre versi. Però essendo, come i genitori, incapace di leggere e di scrivere, è costretta a fissare nella mente ogni parola per poterli conservare il più a lungo possibile nella propria memoria. Con l'andar del tempo, riesce a comporre poesie sempre più ricercate, come quelle d'una autentica poetessa e, successivamente, riesce perfino a riportarle sulla carta; ora, infatti, può creare senza difficoltà, odi, rime, versi, sonetti, canzonette o madrigali, giacché, con un ingegnoso stratagemma, ha ormai trovato il sistema d'imparare, in qualche modo, a leggere e a scrivere. Oggetti, come libri, carta, penne, inchiostro e, qualche volta, addirittura insegnanti, se li procura domandando ogni cosa alle folte schiere di viaggiatori italiani e stranieri del Grand Tour, provenienti da tutta Europa, che continuamente passano per di là, spesso persone ben disposte e, a volte, anche generose e prodighe con lei, figura dotata di infinita grazia, simile ad una silfide, una candida fatina delle selve, con quel suo corpicino innocente che ispira tanta ingenuità e tenerezza. Capita, infatti, che dalle sue parti, giunga, in particolar modo con la bella stagione, quella interminabile processione di turisti, in carrozza o a piedi, che proviene dai Fori Romani attraverso il Colosseo con la Meta Sudante, l'Arco di Costantino e il Circo Massimo; e capita, poi, che proprio lì, lungo quel tracciato dentro la Valle delle Camene, ricco d'antiche are di marmo, di frammenti di templi romani disseminati un po' dovunque, questi viaggiatori possano agevolmente sostare e riposare, prima d'intraprendere il lungo cammino fuori le mura Aureliane, lungo la Via Appia. Peraltro, tutta la zona è ricca di stagni e fontanili dove potersi dissetare e dove poter abbeverare



Fig. 2 - Fata Silva: *The Fairy Queen* ovvero *La Regina delle Fate* (di J.H. Füssli 1788)

i cavalli. In quest'area tra il Colle Palatino e il Colle Celio con Villa Mattei, il Colle Aventino, c'è perfino un casale di campagna, ex chiesa e monastero delle Tempoline, Suore Benedettine che purtroppo, però, contrariamente alla loro regola, esse avevano condotto una vita tutt'altro che religiosa, tutt'altro che di penitenza. Qui, poi, i viaggiatori, per rificillarsi, possono acquistare da mercanti improvvisati, frutta, pane, vino e anche fieno o carrube per nutrire i cavalli. Nella fascia di terra che va dai resti delle Mura Serviane un tempo collegate a Porta Capena e il Casino di Boccapaduli, fino all'Edicola Medievale posta all'inizio dell'Appia Antica, poco distante dall'Arco di Druso – fornice dell'Acquedotto Romano –, fino alla Porta San Sebastiano delle Mura Aureliane, si trovano, poi, alcune profonde grotte naturali, dove ci si può riparare dalla eventuale insopportabile canicola estiva o dalle improvvise scrosciate di pioggia.

Questi turisti, per lo più artisti, letterati, avventurieri e nobili rampolli, sono tutti, o quasi tutti, diretti al Parco della Caffarella presso la Fonte del Dio Almona creduta, erroneamente, di Egeria; al Parco dell'Appia Antica presso la Tomba di Cecilia Metella; al Parco degli Acquedotti Romani; al Parco di Villa Gregoriana a Tivoli, presso il Tempio della Dea Vesta creduto – anche questo, scorrettamente – della Sibilla Tiburtina; per poi continuare, sempre attraverso la Campagna Romana e quindi lungo le Paludi Pontine, fino a Paestum, ai Campi Flegrei, ad Ercolano e a Pompei. Mete ultime: la città di Napoli, Portici, il Vesuvio, ... e, qualche volta, la Sicilia con l'Etna e con i suoi Templi Greci di Agrigento.

Angelica ritorna a casa la sera con l'asinello, sistematicamente carico di rami di quercia e di fusti di giunchi, tutto materiale necessario per i lavori dei suoi genitori; ma qualche volta succede che essa stessa, utilizza alcuni di questi legni per ricavarne cetre e flauti di Pan, da vendere ai grand-touristi, come autentici strumenti musicali o anche come ricordi e souvenir. A volte, in estate, durante certi pomeriggi trascorsi nei boschi, rinfrescati dal provvidenziale ponentino, le capita di incontrare qualche sua coetanea o qualche suo coetaneo, comunque giovani che abitano anche loro tra i ruderi di quell'area, allora ecco che può scambiare qualche conoscenza, qualche impressione, qualche sensazione. Alcune fanciulle, divenu-

te ormai sue confidenti, le raccontano d'aver incontrato, più volte, proprio dentro la Selva delle Camene, la Strega Janara nelle vesti d'una antica cacciatrice, con arco e frecce, qualcosa di simile alla Dea Diana o nelle vesti della Fata Morgana, cioè dai molteplici aspetti, più inverosimili; le raccontano d'essersi imbattute, una volta, anche con il fantasma di Rhea Silvia nell'atto d'accoppiarsi col Dio Marte, insieme genitori di Romolo e Remo. Quindi la invitano a spiare, di nascosto, la macabra scultura che rappresenta la "Mano di Cicerone" e l'orrendo bassorilievo della "Bocca della Verità" nei pressi del Circo Massimo. Angelica ascoltando certi racconti e imbattendosi in certe immagini, rabbrivisce: ella è cresciuta assolutamente ingenua e sprovvista; infatti, benché abbia già superato l'età di quindici anni, crede ancora nell'esistenza della Befana, degli Gnomi, delle Fate, dei Satiri e dei Folletti. Anzi, qualche volta, arriva a vederli, i Folletti! E crede nella leggenda, ormai diffusa, che la Befana abiti in una grotta nell'area della Caffarella, in quella stessa viuzza dove risiedono le Streghe con gli Spiriti di Erodiade e di Salome – che durante la Festa di San Giovanni, da sempre, invadono l'intero Rione Monti e, in particolare, la piazza davanti alla Basilica – ovvero in quella stradina di Roma, oggi sulla Via Appia Nuova, dove questa incrocia la Via Latina, denominata "Via dei Cessati Spiriti". Quando Angelica ha le sue prime mestruazioni è la notte di Natale, proprio mentre tutta la sua famiglia – compresi zii, nonni e cugini – è raccolta attorno ad un tavolo che sta giocando a Tombola. Allora sua madre, avvedutasi, l'accompagna fuori e, in camera sua, si prende cura di lei. La rassicura e le precisa che da ora non sarà più sola: ogni mese le farà compagnia il "marchese", così come è d'uso definire, tra il popolo, il mestruo; e le parla del sesso, dei vezzi e degli inganni dei libertini, del mestiere delle cortigiane, della lue, delle sofferenze e delle gioie del parto e comunque della fiducia nelle mammane. Quindi, dopo un bagno e dopo aver cambiato i suoi indumenti intimi, con sua madre, serenamente si ricongiunge di nuovo con gli altri, per riprendere a giocare a Tombola (4). La mattina del 25 dicembre si reca alla Chiesa dei SS. Achilleo e Nereo, sì per partecipare alla messa solenne di Natale, ma anche e, soprattutto, per assistere all'esibizione dell'anziano ormai noto organista Johannes Conrad Werle, il quale si esibisce con

un piccolo organo a canne di sua costruzione. Va, poi, a visitare lo splendido presepe napoletano (4) allestito, come ogni anno, presso la Chiesa di San Sisto Vecchio, un presepio un po' speciale, perché con la presenza di statuine dei santi più svariati, oltre a quelle dei pastori, degli animali e dei re magi; ma resterà particolarmente colpita alla macabra vista della mano sinistra di Santa Caterina da Siena, conservata, ben in vista, in un prezioso reliquiario d'argento.

Il 1 marzo del 1770, ormai diciassettenne, determinata a farsi strada nella vita, si fa coraggio, così va a bussare al portone del Monastero delle Suore Domenicane accanto alla Chiesa di San Sisto Vecchio. Le apre Madre Giacinta Domenica Borbone che, intenerita dalla sua straordinaria grazia, dalla sua bellezza solare e dalla sua disarmante innocenza, le consente di entrare, mettendola subito in contatto con la Madre Superiora. Così il 7 marzo, giorno dedicato alle glorie dell'Angelico Dottore San Tommaso D'Aquino, può già partecipare al ritiro degli esercizi spirituali. Suor Giacinta, infatti, avendola ormai scoperta così ingenua e anche così mite e discreta, ha deciso di aiutarla sul serio, per cui si prende concretamente cura di lei e s'adopera per soddisfare ogni sua richiesta. Le consente di consultare la biblioteca, di studiare le lettere, di apprendere il greco e il latino insieme alle suore novizie e le concede anche l'utilizzo d'uno spazio dove poter comporre in tutta tranquillità, nella pace e nel silenzio del cenobio, quelle straordinarie rime anacreontiche, espressioni della sua innata predisposizione per questo genere di poesia; ma soprattutto le consente di stare, di tanto in tanto, a diretto contatto con diverse giovinette sue coetanee, anche se tutte dedite sostanzialmente allo studio e alla preghiera. Quindi Angelica, da questo momento è, contemporaneamente, occupata a studiare, a lavorare per i genitori, a produrre e a vendere strumenti musicali. Data, poi, la sua innata manualità, usando matita o carboncino, riesce a realizzare degli ottimi disegni su carta, come scorci della città di Roma, con il Palatino, col Circo Massimo, col Colosseo, con i Fori e paesaggi della campagna appena fuori le Mura, a ridosso della Via Appia, che poi vende, insieme con tutte le sue creazioni artigianali, ai viaggiatori del Grand Tour.

Nel 1772, all'età di 19 anni, avendo risparmiato, ormai, parte

del danaro che s'è procurata col suo piccolo commercio, investe una certa somma per frequentare, in un primo tempo - con abiti adeguati e perfettamente attrezzata - i cenacoli semiclandestini di una cerchia di poeti romani dilettanti che comunque si riuniscono in una vera Valca, presso l'Antica Cartiera sull'Appia Antica; e poi, in un secondo tempo, per aderire alle Ragunanze Ufficiali dei Pastori Arcadici. Frequentando quest'ultimo ambiente per qualche mese, si mette inevitabilmente in luce e quindi, molto presto, viene notata dal Custode Generale Gioacchino Pizzi che l'accoglie, come Pastorella, presso l'Accademia dell'Arcadia di Roma, con lo pseudonimo di 'Fata Silva', a ricordare la sua vita giovanile trascorsa, quasi come una ninfa, come una 'Fata', nella 'Selva' delle Camene.

All'interno dell'accademia - luogo frequentato dalle presenti e future poetesse Maria Maddalena Morelli dal nome arcadico di Corilla Olimpica, Amarilli Etrusca ovvero Maria Teresa Bandettini Landucci, Temira Parraside cioè Fortunata Sulgher Fantastici e Lincasta Ericinia ossia Irène Duclos Parenti, pittrice oltre che poetessa - viene accolta favorevolmente e senza riserve da tutti i Pastori e da tutte le Pastorelle. Anche presso l'Accademia di San Luca - frequentata al presente, in passato e in futuro da artisti del calibro di Angelica Kauffmann, Elisabetta Vigée-Lebrun, nonché da pittori quali Raphael Mengs e Anton Von Maron, dall'archeologo Gioacchino Winkelmann o dallo scultore Antonio Canova - ha modo di farsi notare per le sue straordinarie doti con la matita e col carboncino, da altrettante pittrici, altrettanti architetti, altrettanti archeologi illustri, tanto che il Principe di San Luca Carlo Marchionni, nel febbraio del 1774, finirà con accoglierla fra i Membri dell'Accademia, nella sezione del disegno artigianale.

Fata Silva, nell'aspetto e nell'abbigliamento, si distingue notevolmente dalle sue compagne. Ella, infatti, è di carnagione bianca candida e ama vestirsi, come i suoi genitori e i suoi avi, con abiti da gitana o da ciociara, un po' come, qualche volta, fa Angelica Kauffmann che, indossa i costumi da montanara svizzera della sua Coira. Entrambe, infatti, usano corpetti avvolgenti, gonne larghe, camice svasate, scialli decorati. Angelica De Rossi vuole, naturalmente, rifarsi ai Rom a cui avrebbero appartenuto i suoi antenati e

orgogliosamente si fa ritrarre dai pittori, con un tamburello in mano mentre canta e balla, oppure con il flauto o la cetra, mentre declama e intona i suoi versi improvvisati davanti ad un'assemblea di poeti. Particolarmente amante della vita, partecipa con estrema gioia a molte delle feste rionali di Roma, come quella 'di San Giovanni' a Piazza San Giovanni in Laterano, quella 'de Noantri' a Trastevere o quella 'di Carnevale' in Via del Corso .

Dopo una lunga e penosa malattia, nel 1778, suo padre muore all'ospedale di Santo Spirito in Saxia dov'era stato ricoverato più volte, nel corso degli ultimi sei anni. In questo luogo di sofferenza, affollato di malati d'ogni specie, ella viene avvicinata da Johann Heinrich Füssli, lì presente perché intento a disegnare un paziente braccato da alcuni infermieri, il quale, esasperato, si divincola nel tentativo di liberarsi, per fuggire: piuttosto che lasciarsi curare in un tale triste ambiente semibuio e maleodorante, preferisce morire in strada, all'aria aperta, alla luce del sole. Il pittore svizzero, notatala, resta affascinato dal suo fisico, quasi di figura mitologica, un corpo così candido, così esile, così puro, lì, in quel luogo, confuso fra sangue, escrementi, cenci di tutta quella povera gente ammassata dentro quell'immenso spazio comune chiamato 'Corsia Sistina'. Quindi la osserva attentamente e la ritrae su carta, a matita e a carboncino. Vuole anche conoscere il suo nome e parlarle; viene a sapere, così, che ella è una poetessa col nome arcadico di 'Fata Silva', pseudonimo acquisito per essere vissuta nelle selve, appunto come una fata. A quel bozzetto, il pittore si ispirerà, in futuro, quando, a Londra, anni più tardi, deciderà di realizzare opere come "L'incubo" o "La Regina delle Fate" ad olio su tela.

Avendo messo da parte qualche risparmio, a quel punto, Angelica decide di abbandonare la triste spelonca dove abita e dove ha abitato fino a quel momento e trova una casa più dignitosa dove andar a vivere. Fatto seppellire suo padre nel piccolo cimitero attiguo alla Chiesa di San Sisto Vecchio, si trasferisce con sua madre in un alloggio a Piazza degli Zingari, nel quartiere della Suburra, anche se quello è considerato, da sempre, un luogo malfamato. Già all'epoca degli Antichi Romani e poi ancora al tempo di Caravaggio, quel rione era abitato da ladri, galeotti e prostitute. Ella e sua madre Ernestina

sono due donne, per loro natura, entrambe, estremamente discrete e riservate; infatti se ne stanno sempre per conto proprio e non si confondono con nessuno dei vicini: tutti sgherri, criminali e donne di malaffare, soltanto gentaglia poco raccomandabile, insomma. Per vivere, però, entrambe, devono lavorare. Trovano un'occupazione, come sarte, nella bottega artigiana della famiglia Bacciarelli, tra Piazza Colonna e Fontana di Trevi, un componente della quale, Marcello Bacciarelli, pittore, è emigrato prima a Vienna presso la Corte di Maria Teresa d'Austria e Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, poi a Varsavia al servizio del Re di Polonia Stanislao Augusto, là, dove già opera un altro pittore italiano, Bernardo Bellotto, detto, come suo zio a Venezia, il Canaletto.

Nel 1780, sua madre, colpita da febbre maligna, muore improvvisamente. Angelica la fa seppellire in quello stesso cimitero dov'è sepolto suo padre, nella Valle delle Camene, in modo che ella possa riposare, per l'eternità, accanto al suo amato sposo.

La giovane donna, rimasta sola, prende allora la decisione di esibirsi in strada come poetessa improvvisatrice, realizzando così quel sogno, sempre nutrito in cuor suo, fin da bambina. Piazza Navona e Piazza di Spagna diventano i suoi palcoscenici, dove passeranno e sono passati personaggi come Giuseppe Balsamo Conte di Cagliostro, Giacomo Casanova. Goethe, Madame De Staël, Maria Cosway, Lord Byron, il Cardinal De Bernis, Franciszek Smuglewicz, Michał Jerzy Poniatowski.

Qui, infatti, si esibiscono, da sempre, saltimbanchi, giocolieri, comici, maschere della Commedia dell'Arte, disegnatori di caricature, mangiafuoco, fachiri.

Ma ella è particolarmente attratta da un giuoco d'abilità che Francesco Ravai, un simpatico nano, realizza con una moneta, un baiocco, facendola saltare dalla fronte direttamente all'interno della bocca. Costui è divenuto così famoso fra i viaggiatori del Grand Tour, che tutti ormai lo chiamano 'Bajocco'; e ogni pittore, da Fragonard a François Masson, a Jens Juel, a Franciszek Smuglewicz, a Romney, vuole ritrarlo, a matita o a sanguigna su carta oppure ad olio su tela. Angelica stringe con costui, subito, una forte amicizia, tant'è che egli, vedendola in difficoltà economiche, le procura immediatamente una

casa in centro, dove andare a vivere. È un modesto, ma grazioso sottotetto nei pressi del Colosseo, veramente più adatto ad un pittore che ad una poetessa. È un unico ambiente con un letto, che prende luce da un piccolo abbaino. S'affaccerebbe sui Fori Romani, se quell'unico pertugio sul soffitto non guardasse verso il cielo. Ma Angelica è contenta ugualmente. L'affitto è alla sua portata e, soprattutto è vicino a Piazza di Spagna, a Piazza Navona, al Pantheon.

Il suo quotidiano mestiere di poetessa improvvisatrice, col passar de tempo si sviluppa. Durante le sue esibizioni dimostra sempre più espressività, migliorando moltissimo la gestualità, l'uso della voce e del corpo; ed oltre che declamar versi, Fata Silva adesso suona, canta, recita e balla. Si esibisce sistematicamente in Piazza Navona finché, un giorno, viene invitata ad esibirsi in un vero teatro, ... al Teatro di Brescia. Tra il pubblico, ad applaudirla, c'è il giovane Aiutante di Campo del Generale Michaud, lo scrittore francese Stendhal, appena diciottenne che, in estate, proprio in quella città, è venuto ad alloggiare grazie ad una breve licenza ottenuta dal suo esercito. Affascinato dall'arte di Angelica, egli, subito dopo lo spettacolo va a farle visita in camerino e, così su due piedi, le avanza la proposta di esibirsi a Parigi. Lei accetta l'offerta. Così, soltanto qualche mese dopo, grazie all'interessamento e al pagamento delle spese da parte di Monsieur Marie-Henri Beyle, ella si ritrova, ospite in casa del suo benefattore, a Rue d'Angivilliers nella Capitale francese. Sempre, grazie all'interessamento del generoso scrittore, soltanto qualche giorno dopo, ella viene accolta nel 'Cirque Olympique' appena allestito da Antonio Franconi a Parigi. Angelica accetta, ma, sulle prime è totalmente impacciata; sì, perché viene a trovarsi, per la prima volta, da sola all'estero dove dovrà esprimersi in una lingua che ella sì ha studiato, ma che non ha mai pienamente praticato. E poi, esibirsi sotto un così grande tendone, al centro di un'arena, davanti ad un pubblico immenso e distante. Sente che non ce la potrà fare a sostenere tutti quei ruoli che solitamente si sostengono in un teatro, con una perfetta acustica o in una piazza contornati da un cerchio ristretto di persone. In repertorio ella ha le sue rime anacreontiche, alcune canzoni di Salvator Rosa in napoletano e monologhi tratti dalla Locandiera di Carlo Goldoni. Che fare allora? Non si perde di coraggio: balla e

canta, accompagnandosi col tamburello, le canzoni napoletane, suona per un po' il piffero, quindi alternandosi con il flauto di Pan, declama dei versi improvvisati e adattati all'occasione; mentre poi strimpella la cetra, recita brevi monologhi. Risultato: un successo incredibile! Applausi a non finire! Scopre così d'aver inventato una nuova forma di spettacolo, che chiamerà "Vanità di Vanità, tutto è Varietà", parafrasando la frase tratta dalla Bibbia, divenuta, poi, il titolo di un componimento poetico di San Filippo Neri, "Vanità di Vanità, tutto è Vanità" e anche di un'opera di J. W. von Goethe. Sì, perché sulla scena si esibisce anche come una figura comica: balbetta, fischia, piange, ride. Appare, a volte, come la 'scema del villaggio', come un'atleta, una commediante che sembra voglia far rivivere in sé Pierrot e, al tempo stesso, Arlecchino, con la smorfia infarinata di bianco; ed è autrice di Pantomime e Mimodrammi. Quindi ormai ha creato un suo repertorio come musicista, cantatrice, comica e come ballerina. È ormai, a tutti gli effetti, un'autentica, eclettica artista circense; tant'è che presto viene notata dal più grande Pagliaccio esistente a quel tempo, in Francia, il quale la vuole assolutamente a lavorare in coppia con lui. Siamo nell'anno 1802. Angelica, trovatasi subito in perfetta sintonia con l'altro, si esibirà per diversi mesi in coppia, in quello stesso circo. Verranno ad applaudirla illustri personaggi dalle varie corti di mezza Europa. Malgrado ella abbia vissuto fino a questo momento, senza un marito, senza un figlio, senza un'abitazione propria, senza un guadagno certo, senza un'amica del cuore, quindi 'praticamente da sola seppur tra la gente', la sua esistenza è stata estremamente serena, anche se particolarmente intensa, piena di sacrifici e di continue emozioni. Malgrado ciò Arcangela è vissuta sempre nella cruda consapevolezza che le virtù sono invenzioni dell'uomo per poter sopravvivere più a lungo in mezzo agli altri e che dover vivere per poi morire senza conoscerne la ragione, produce inevitabilmente paura, più o meno conscia, quindi dolore, quindi male; e che allora l'unico modo che abbiamo per vincerla, questa paura, è quello di prenderne coscienza e di esorcizzarla attraverso il solo ed unico sentimento di cui possiamo disporre, se ne veniamo dotati, alla nascita: l'Amore. Infatti, "in questo mondo ricco d'ogni ben di Dio", man mano che passa il tempo si ripete, "se non anteponi

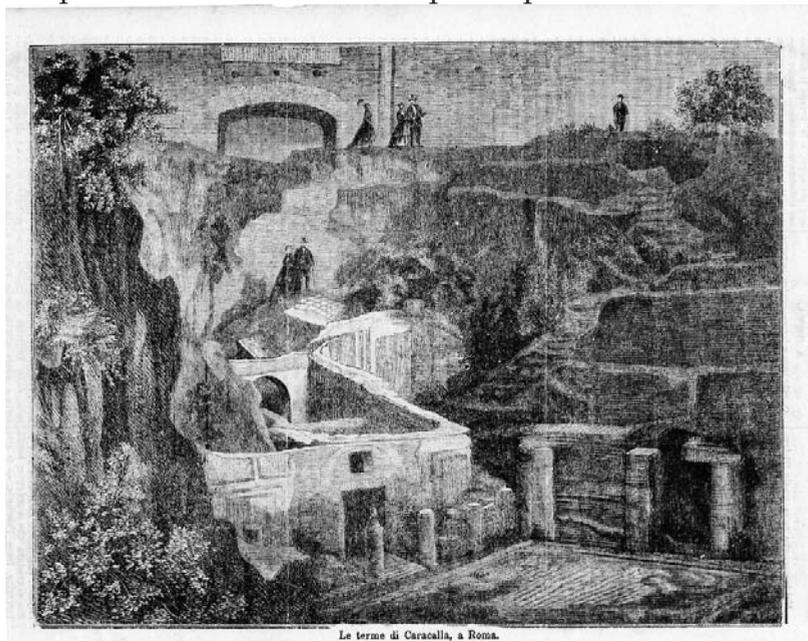
o non hai la capacità, la volontà di anteporre l'Amore ad ogni cosa e ad ogni momento, allora t'attende soltanto il Male, frutto, più o meno consapevole, della Paura!"; e questo Fata Silva – da sempre legata a Dante Alighieri e alle sue opere – è andata denunciando attraverso i suoi componimenti poetici, nel corso degli ultimi dieci anni di vita, raccolti, poi, da lei stessa, nell'anno 1802, nel Poema dal titolo molto esplicito "Dante m'è ombra: Testamento Spirituale in Versi".

Nel 1803, ormai cinquantenne, in preda ad una profonda crisi esistenziale, decide di tornare a Roma, dietro la possibilità di continuare a lavorare sempre in un circo, ma, questa volta, nella sua amata città. Qui, però, succede che la sua vita viene stravolta radicalmente. È, infatti, corteggiata con estrema insistenza ed infine sedotta, da un galante imbroglione, incontrato in strada, per caso, un malvivente in abiti eleganti, un Cagliostro raffinato: un tale Salvatore salernitano, un avventuriero che vive di gioco d'azzardo e di espedienti, un nullafacente che non ha mai lavorato in vita sua; che, comunque, possiede un'abitazione tutta sua, nei pressi delle Terme di Diocleziano, dove può agevolmente ospitarla. È suo coetaneo, un tipo tranquillo, all'apparenza; ed anche con un fare premuroso e affettuoso; che con mezze verità, con raffinati stratagemmi, promesse ammiccanti e vistosi doni, la lega a sé, condizionandola per i successivi trent'anni della sua vita. Sì, Angelica, dal nome, dal comportamento e dallo spirito d'un 'Figura Angelica', cade subito nella trappola e, per tutte queste ragioni, non può che finir con l'innamorarsi di lui; ma sembra, proprio il nome 'Salvatore' – da lei interpretato come suo 'Angelo Custode', come suo 'Salvatore' – che, per ironia della sorte, fin dall'inizio, sembra l'abbia incoraggiata ad accoppiarsi con quest'uomo.

Fata Silva, da delicata Silfide quale era, diviene allora, una donna miserabile, logora e malata, una prostituta malandata, carne da macello, rinchiusa nel guscio dell'egoismo per difesa, o chissà, magari, miracolo d'altruismo e di sopportazione, 'vittima inconsapevole', ripetutamente massacrata dal suo 'salvatore' e 'protettore', un intruglio d'amore santo, d'amore abortito, di sadismo e di masochismo, un uomo condannato per sempre alla menzogna, al rimorso e alla solitudine, pene terribili che inevitabilmente stravolgono l'anima anche a lui, ... 'assassino involontario per amore'. Sì, perché egli la

ama! Per sopravvivere a questo stato di cose, ella sceglie di rifugiarsi, in maniera maniacale, nella lettura delle Bucoliche di Publio Virgilio Marone, nella rilettura ossessiva della Divina Commedia di Dante.

La morte la sorprenderà a 77 anni, per un improvviso attacco di Mal Caduco, proprio sulla scena, durante una sua esibizione, davanti al suo pubblico, così come ha sempre sognato e sperato che accadesse, al centro dell'arena nel circo, questa volta piantato casualmente proprio accanto alle Terme di Caracalla, nella sua Valle, nel suo Parnaso, di fronte a dove sorgeva l'antica dimora dei suoi genitori, dov'era cresciuta: abitazione ormai ridotta ad un cumulo di terriccio e mattoni, coperto d'erbacce, abitato soltanto da ratti, lucertole e vermi. Tutta quest'area, a lei, comunque, tanto cara, in sostanza è totalmente abbandonata: il terreno è divenuto tutto un unico stagno, un pantano, in sostituzione di due precedenti laghetti che un tempo venivano distinti in Lacus Promethei e in Lacus Vespasiani, oggi regno di vipere, avvoltoi, zanzare. Le piante parassite, le ortiche, i rovi,



Le terme di Caracalla, a Roma.

**Fig. 3 - Terme di Caracalla a Roma,
in una xilografia tratta dalla rivista «Illustrazione Popolare»,
edita a Milano dai Fratelli Treves Editori nel 1870**

che convivono con i sempiterni allori e pini, hanno inghiottito tutti i ruderi antichi romani, come quelli residui dalle Case di Minerva o di Apollo; dal Tempio delle Camene, dove un tempo primeggiava la Statua del poeta romano Attio Lucio, dal Tempio di Iside, da quello di Serapide, da quello della Fortuna dei Viaggiatori; dagli Archi di Druso, di Cesare, di Traiano, di Giano; dalle Mura di Servio Tullio; dall'Ara di Mercurio; dalle Edicole del Dio Redicolo e di Ercole; dai Bagni di Eliogabalo, la Tomba di Orazia, fino ai ruderi residui dai Circhi di Antonino e di Caracalla. Queste piante invasive hanno, poi, occultato le Grotte delle Camene e di Egeria, le Fonti d'Acqua che scaturiscono dalle pendici dei Colli Celio e Aventino, acqua detta di Mercurio, utilizzata per benedire case e botteghe.

Angelica De Rossi, come da volontà testamentaria, verrà sepolta dal suo compagno - che morirà per una brutta caduta in strada, soltanto qualche settimana più tardi - accanto ai corpi di suo padre e di sua madre, ai piedi d'un lauro secolare, nel piccolo cimitero, ormai non più esistente, attiguo alla Chiesa di San Sisto Vecchio, che si trova proprio in quell'area dove oggi si estende Via delle Camene. Sulla sua tomba verrà posta una corona d'alloro, un flauto di Pan, una cetra, un tamburello e una tavoletta con su incisa la scritta: "Fata Silva - In Circo et in Arcadia Ego".

L'immagine di questa straordinaria donna possiamo oggi ammirarla grazie ad un suo ritratto ad olio su tela, dipinto da ignoto nel 1785, conservato presso una collezione privata, a Roma e, attraverso la figura femminile rappresentata da J. H. Füssli nel suo quadro "La Regina delle Fate" del 1788, in cui il pittore svizzero potrebbe essersi rifatto a lei, o più precisamente, a quel bozzetto su carta a matita e carboncino, che le fece, occasionalmente, all'Ospedale di Santo Spirito in Saxia, circa dieci anni addietro.

La sua fama di infaticabile donna, poetessa, disegnatrice e artista circense è, invece, giunta fino a noi grazie al suo unico biografo, contemporaneo, lo scrittore e poeta di cui conosciamo soltanto il suo nome arcadico 'Epitteto Buticoso'. Di lei, infine, abbiamo una sola opera letteraria, il Poema in versi dal titolo "Dante m'è ombra", una sorta di testamento spirituale, di denuncia, in cui sostanzialmente ella sembra abbia voluto lasciare al mondo il seguente interessantis-

simo messaggio: Per poter combattere la barbarie dell'ignoranza e dell'intontimento dovuto alla libertà e al benessere personale, bisogna insorgere dentro di noi, in modo da poter stimolare – col nostro esempio, col nostro comportamento – gli altri, all'insurrezione delle coscienze tutte.

Bibliografia

Nardini Famiano (1771). *Roma Antica: Porta Capena, Celimontana, ecc.* Vol. I, Roma, Carlo Barbiellini

Canina Luigi (1853). *La prima parte della Via Appia dalla Porta Capena a Boville*, Vol I, Roma, G. A. Bertinelli

Guerra mondiale e guerretta metropolitana

Un intrattenimento teatrale in due tempi e un prologo

Violetta Chiarini*

DOI:10.30449/AS.v6n11.096

Ricevuto 16-05-2019 Approvato 1-08-2019 Pubblicato 8-08-2019



Sunto: *Un testo teatrale che mette sullo stesso piano due forme di violenza, la guerra mondiale e quella quotidiana delle nostre città, che sembrano distanti tra loro ma non lo sono, perché hanno la stessa matrice nell'incapacità di creare armonia e pace. Guerra e guerretta nascono dentro il nostro cuore ed è lì che dobbiamo fare la rivoluzione. Il testo teatrale qui presentato, premiato nel concorso di drammaturgia «Autori Italiani 2018» con il Premio «Sipario-Portale dello Spettacolo», è pervaso da un afflato pacifista, non retorico e astratto ma fatto di suggerimenti concreti – attraverso l'evento scenico – di azioni e comportamenti etici atti a costruire la pace vera, prima di tutto col disarmo interiore di ciascuno.*

Parole Chiave: guerra, pace, violenza, Premio Sipario-Portale dello Spettacolo.

Abstract: *A theatrical text that puts on the same level two forms of violence, the world war and the daily one of our cities, which seem distant from each other but are not, because they have the same matrix in the inability to create harmony and peace. War and guerrilla are born inside our heart and that's where we have to make the revolution. The theatrical text presented here, awarded in the drama competition "Autori Italiani 2018" with the "Sipario-Portale dello Spettacolo" Award, is pervaded by a pacifist inspiration, not rhetorical and abstract but made of concrete suggestions - through the scenic event*

* Scrittrice, attrice e cantante. Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea; violangeloteatro@gmail.com, <http://www.violettachiarini.it/>.

- of ethical actions and behaviors aimed at building true peace, first of all with the inner disarmament of each one.

Keyword: war, peace, violence, Prize Sipario-Portale dello Spettacolo.

Citazione: Chiarini V., *Guerra mondiale e guerretta metropolitana*, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp.91-132, DOI:10.30449/AS.v6n11.096.

Premio «Sipario-Portale dello Spettacolo»
nel concorso di drammaturgia
«Autori Italiani 2018»

Publicato per la prima volta in versione integrale in «ArteScienza».

Introduzione

Oggi viviamo nel paradosso: più dirompono le conquiste tecnologiche, più l'uomo torna allo stato primitivo, all'età della pietra e della fionda. Come se il dilagare della tecnica stesse operando una rapida inesorabile erosione della coscienza individuale e di quella collettiva. La violenza in tutte le sue forme aumenta di giorno in giorno in ogni parte del mondo e una terribile spada di Damocle sembra pendere sull'umanità, quella di una nuova guerra mondiale, con la quale stavolta si autodistruggerebbe completamente. Ma forse - come viene osservato da più parti - un conflitto mondiale è già in atto, in modi nuovi rispetto al passato, più subdoli e più violenti di una guerra dichiarata, e con essi è aumentata la paura, che a sua volta è la fonte della violenza. Infatti, quando ci percepiamo isolati, staccati dal resto, gli altri rappresentano una minaccia e diventano nemici da combattere. Ma la solitudine è un'illusione, perché nella realtà siamo tutti legati da una rete di relazioni tra le persone e le cose, siamo collegati al tutto. Se ci disponiamo a sentire dentro di noi questi sottili legami con l'intero universo, non ci percepiamo più separati dal mondo e gli altri non diventano più i nostri avversari di cui aver paura, bensì fratelli con cui dialogare. È così che deponiamo le nostre armi interiori e diventiamo costruttori di pace. Ciò premesso, il mio testo teatrale, *Guerra mondiale e guerretta metropolitana*, mette sullo stesso piano due

forme di violenza che sembrano distanti tra loro, ma non lo sono, perché hanno la stessa matrice nell'incapacità di creare armonia e pace. Guerra e guerretta nascono dentro il nostro cuore ed è lì che dobbiamo fare la rivoluzione. Il mio testo, dunque, è pervaso da un afflato pacifista, non nel senso corrente, cioè retorico, astratto e, tutto sommato, convenzionale, ma nel senso di suggerimenti concreti – attraverso l'evento scenico, quindi sempre in chiave teatrale e non didascalica – di azioni e comportamenti etici atti a costruire la pace vera, prima di tutto col disarmo interiore di ciascuno. Come faccio dire al Prologo, gli antichi Romani sentenziavano: *Si vis pacem, para bellum!*, oggi dobbiamo dire: *Si vis pacem, para pacem!* .

Le due parti del testo, come anche si dirà nel prologo, intendono creare un discorso sostanzialmente unico sul piano dei contenuti. E anche sul piano della forma le due parti si accomunano: sono monologhi particolari, cioè ricchi di personaggi, i più disparati, che vengono immaginati ed evocati dal solo personaggio presente fisicamente sulla scena che con essi dialoga e interagisce, facendoli vivere. La scenografia suggerita è pressoché assente: pochi elementi indispensabili, come vuole un certo teatro, da Peter Brook, a Grotowski, da Fersen a Dario Fo, con i quali pure ho lavorato. Insomma ho voluto scrivere un testo in funzione di uno spettacolo rispondente all'intento di un teatro essenziale, che recuperi la propria funzione primaria allusiva, quella che fa lavorare di più la fantasia del pubblico, stimolandone la creatività. Tutto deve essere affidato all'arte dell'interpretazione, in particolare alla capacità di far vedere allo spettatore quello che nella realtà scenica non c'è. È una mia scelta stilistica – se si vuole oggi controcorrente in un panorama teatrale che si mette in gara perdente col cinema – legata alla mia formazione artistica, come allieva e poi attrice per dieci anni di Alessandro Fersen, uno dei grandi maestri del '900 e del teatro contemporaneo, fautore, tra l'altro, della «santità laica dell'attore». Nel tipo di teatro che sulla sua scia io propongo assume particolare importanza il ruolo delle musiche di scena e degli effetti sonori, soprattutto come elementi che favoriscono l'immaginazione e quindi la partecipazione attiva del pubblico all'evento teatrale. Di *Guerra mondiale e guerretta metropolitana* esiste la colonna sonora completa, disponibile per chi voglia mettere in scena il testo.

PROLOGO

Rispettabile pubblico e inclita guarnigione, per dirla all'antica italiana, mi onoro di sottoporre alla Vostra garbata attenzione il fatto che il testo dello spettacolo *Guerra mondiale e guerretta metropolitana*, cui vi accingete a porgere il Vostro prezioso ascolto, che mi auguro benevolo, è diviso in due parti in cui si rappresentano due storie diverse.

La vicenda della prima parte ha come protagonisti due coniugi e si svolge durante la Seconda Guerra Mondiale, in un pomeriggio dell'autunno 1943. È ambientata nella villetta di campagna della coppia, in un paesino dell'Umbria, sito in una zona dove sono presenti nazisti, fascisti e partigiani.

Nella seconda parte, che si svolge a Roma nel 1997, si intende fare una sorta di piccolo affresco della Capitale, narrando le avventure di Caterina, il personaggio della serie radiofonica *Il buongiorno di RadioDue*, creato dalla nostra autrice e che qualcuno di voi ricorderà. Caterina, oriunda campagnola al servizio di una cantante, è immersa nella vita stressante e violenta della Città Eterna, alle prese con l'annoso problema del traffico, che costringe a una sorta di battaglia quotidiana, quella che l'autrice ha chiamato appunto «guerretta» - in cui non mancano insulti, prevaricazioni, risse, liti, scontri di vario genere - per riuscire a circolare nelle strade della Capitale. La scrittura di questa seconda parte dello spettacolo è un recupero di antichi linguaggi osco-umbro-sabelli, con attenta ricerca di espressioni e dovizia di invenzioni verbali e idiomatiche, per valorizzare le parlate locali, alimento dell'italiano, che vanno scomparendo a causa della standardizzazione e dell'impoverimento della lingua.

Rispettabile pubblico, voi mi chiederete ora qual'è il filo rosso col quale la nostra autrice ha collegato le due parti dello spettacolo, facendone un unico discorso. E io tosto vi rispondo: è la matrice. La piccola guerra metropolitana ha la stessa matrice della guerra su più vasta scala: entrambe derivano dall'incapacità di vivere in armonia, di creare la pace. Sia la guerretta che la guerra nascono nel cuore dell'essere umano ed è lì che deve avvenire il cambiamento, il disarmo interiore di ciascuno, per costruire un mondo senza guerre di

nessun genere. I Romani antichi dicevano: *Si vis pacem, para bellum!*, se vuoi la pace prepara la guerra. Oggi dobbiamo dire: *Si vis pacem, para pacem!*, se vuoi la pace prepara la pace.

Amabili spettatori, vogliate perdonare il mio ardire per essermi eretta a suffragetta della non violenza usando la magia del teatro e consideratemi, come sempre, l'umile e affezionatissima servitora Vostra.

PRIMA PARTE
La buca nel sottoscala
(È guerra mondiale)

PERSONAGGI - *Giuseppina, quarantenne, appartenente alla buona borghesia di paese, moglie e madre saggia e affettuosa, con una punta di naïveté. Altri personaggi, non presenti fisicamente sulla scena, ma evocati da Giuseppina che con essi dialoga.*

L'azione si svolge durante la Seconda Guerra Mondiale nel 1943, in un paesino dell'Umbria, all'interno di una villetta di campagna. È un tardo pomeriggio d'autunno.

SCHEMA LOGISTICO - *Dal palcoscenico si immaginano: la buca nel sottoscala in quarta parete, quindi in corrispondenza della platea; i calcinacci radunati sul pavimento al margine sinistro della buca, quindi in corrispondenza del lato sinistro in fondo della platea; la stanzetta-ripostiglio a destra in fondo, al confine con la buca. Nella stanza di fronte alla buca, dove si svolge l'azione, si immaginano due porte: quella a destra dell'interprete immette nel resto della casa, quella a sinistra conduce al portone d'ingresso. Nella stessa parete, verso il fondo, si immagina una finestra.*

SCENOGRAFIA - *Astratta, più consona alla pièce: tre cubi praticabili di diversa grandezza. In mancanza: due sedie e un tavolino.*

ATTREZZI DI SCENA: *due bicchieri e una caraffa con acqua. Un fazzoletto old style, cioè da naso, di cotone (no Klinex, Tempo, ecc.).*

ABITO DI SCENA - *Giuseppina è in tenuta da lavoro anni '40: pantalone e camicetta, scarpe sportive o stivaletti (no jeans, leggings, fuseaux; no Reebok, Timberland, Shape-ups, ecc.).*

MUSICA DI SCENA: *la famosa canzone «Lilì Marleen», nella versione tedesca cantata da Violetta Chiarini, sarà il Leitmotiv della pièce. In apertura il canto sarà preceduto dalla sigla di Radio Londra (incipit della V^a sinfonia di Ludwig van Beethoven) e quando la canzone sfumerà si udranno in assolverenza i colpi di piccone.*

PERSONAGGI IMMAGINARI: *Arturo e n.6 partigiani, di cui 2 per immobilizzare e portare via Arturo, 2 con i fucili pronti a sparare e due per bloccare Giuseppina, mettere a soqquadro la stanzetta e portare via il vaso col pacchetto.*

RIFERIMENTI STORICI: 11 agosto 1943, pesantissimi bombardamenti su Terni da parte degli Angloamericani; ottobre 1943: gli Angloamericani iniziano a bombardare l'aeroporto militare di Sant'Egidio (Perugia), ma non riescono a neutralizzare l'attività aerea tedesca.

CITAZIONI CANORE DAL VIVO: «Signorinella» (Bovio-Valente, 1928); «Ma l'amore no» (Galdieri-D'Anzi, 1942, dal film «Stasera niente di nuovo», con Alida Valli)

(N.B. : l'interprete dovrà conoscere alcune tecniche fondamentali del mimo per eseguire con verosimiglianza movimenti e interazioni con i personaggi immaginari. Per favorirne il lavoro si è pensato di integrare il testo con note, suggerimenti di movimento scenico e di azioni)

GIUSEPPINA (con trepidazione, mentre si sentono le picconate) - Attento, Artù', con quell'arnese! Temo sempre che tu ti dia la picconata sui piedi, invece che spaccarci il pavimento. (Momentaneo stop delle picconate. Arturo parla dalla buca). Dài, che ormai ci siamo! Ma chi vuoi che senta da qui sotto!? Eppoi, stiamo fuori paese. Ho chiuso tutte le porte. Le finestre? Non tutte. Solo due aperte, per il riscontro d'aria, senno soffochiamo di polvere. (Si allunga a guardare verso quello che s'immagina il margine sinistro della buca) Dio, quanti calcinacci! Sarà dura smaltirli! Hai ragione, ci serviranno dopo. Forza, su! Altre due botte e la buca è completata. Vai! (Picconate) Ancora una! (Picconata) Evviva!! A scuola ti chiamavano «Arturo il duro». E facevano bene. Ma anch'io, lo sai, avevo il mio bel soprannome. (Confermandolo a lui che lo ha ricordato) Eh, già! «Giuseppina Testa Fina». L'dea della buca segreta è stata mia. Sotto il pavimento c'è un vuoto, mi son detta «Sfruttiamolo!». Ma tu sei stato bravo! (Amorevole) Anzi bravissimo! (Segue il movimento del marito che risale dalla buca e va verso la finestra) Cosa guardi dalla finestra, tesoro? Hai visto? Il giardino è un tripudio di colori dorati. Noi siamo entrati nel quarto anno di guerra, ma gli alberi, i cespugli, le siepi...loro non sanno. Continuano a fiorire imperterriti... e a regalarci frutti deliziosi e dolcissimi.... Come la tua bocca, amore... Vieni, dammi un bacio! Non importa se hai le labbra impolverate... (Lui è ora di faccia al pubblico, lei quindi si troverà di spalle. Lo bacia)

Ecco, adesso te le ho pulite con le mie. *(Con tenera premura)* Sei tutto sudato! *(Arturo si sta spostando alla sinistra di lei)* E lo credo! Da ragioniere del Demanio ti sei improvvisato muratore. *(Estrae dalla tasca un mouchoir vecchio stile)* Vieni, tesoro, che ti asciugo. *(Esegue, non con piccole tamponature, ma con movimenti di lieve strofinio che consentono di rimanere sullo stesso piano, conservando così agli spettatori la sensazione che Giuseppina stia agendo sul volto di Arturo. Durante la detersione sono entrambi di profilo al pubblico)* No, quelli sono rotti. I mattoni sani li abbiamo in cantina, insieme ai sacchetti di cemento. Meno male che questa roba l'abbiamo conservata. No, meglio non chiamarlo. Lo so, Rufino saprebbe ricoprire la buca a regola d'arte, è il suo mestiere. *(Arturo si sta spostando alla destra di lei. Dietro di loro ci sono i cubi, o le sedie)* Sì, sì, è un bravo carpentiere, ma io non mi fido: dicono che sia una spia dei nazifascisti. E noi non possiamo rischiare. Sarà come dici tu, che son dicerie di paese... Ma se fosse vero sarebbe l'essere più spregevole della terra! *(Lungo sguardo al volto di Arturo, poi con lieve sorpresa)* Ti senti bene, tesoro? Ti vedo pallido. Sei stanco, eh?! Adesso riposati un po'! Vieni, siediti! *(Arturo si siede alla destra di Giuseppina, che ne accompagna con lo sguardo la seduta, per farla vedere anche al pubblico)* Ti porto da bere. No, acqua fresca, è meglio! *(Finta uscita)* E ti racconto pure i fatti del giorno. Sì, sì, ho impacchettato quasi tutto. Sembriamo due ladri che nascondono la refurtiva. La guerra ci costringe anche a questo. *(Esce di scena sulle note della 2^a strofa, quella romantica, di Lili Marleen. Rientra portando un vassoietto con due bicchieri e una caraffa d'acqua. Le note musicali si dissolvono e Giuseppina posa il tutto sul cubo, o tavolino. Consuma le prime battute mentre si siede e versa l'acqua nei bicchieri)* Stamane è venuta l'Elvira di Chiappino a pigliare due patate del nostro orto. Era sconvolta. Dice: «Pina mia, tu non sai che succede in paese! I tedeschi del Comando l'hanno requisito quasi tutto. Hanno piazzato gli alloggi degli ufficiali al centro». Dice: «Beata te che stai in campagna!» Dico: «Sì, ma non siamo sicuri neanche noi! Temiamo che arrivino pure in periferia!» Dice: «Purtroppo la mi' casa, tu lo sai, l'è proprio nella piazza principale. Il nonno ottenne di costruirla lì, come una specie di monumento». Si sa che il Cavalier Gammelli era un benemerito delle nostre parti. Dice: «Mi si son

piazzati al primo piano, che, tu lo sai, è bello ampio, e io coi tre figlioli sacrificati nelle du' stanzette di sopra, che son sempre state di servizio!» Dice: «E non finisce qui, Pina mia! Sai il ritratto a olio del nonno che troneggiava in salotto? Be', se lo son portato via... E mica solo quello! Anche le zanne di elefante e gli altri cimeli che lo zio Amilcare portò dall'Africa orientale dove era legionario!» Dico: «Elvira mia, io, da vera pacifista e non pacifondaia, per i cimeli di guerra non ci starei a pianger tanto. E manco per le zanne di elefante, povere bestie!» Dice: «Hai ragione, ma i mascalzoni si son presi anche i sottopiatti d'argento con lo stemma Savoia, le tovaglie ricamate dell'artigianato fiorentino, praticamente i regali di nozze e i ricordi più cari...Basta, basta, non mi ci far pensare!» E giù a piangere! Povera Elvira! Quanto mi dispiace! L'ho consolata e le ho regalato anche un bel po' del nostro miele, per la colazione dei bambini. *(Prende il bicchiere)* Arturo mio!, ma che poteva fare col marito al Fronte!? *(Beve un sorso d'acqua)* E secondo te, poi, che ci faranno coi suoi ricordi di famiglia? È preda di guerra? Ma che dici? È rapina, altroché. *(Altra sorsata)* L'Elvira m'ha raccontato pure che il Granocchia...Si, bravo!, quello che ha il laboratorio delle seggiole... L'hanno fermato, gli hanno fatto la perquisizione a casa e poi l'hanno portato via, non si sa dove. Eh, già, tu tante cose non le puoi sapere: stai chiuso da mane a sera tra le scartoffie dell'ufficio... È quasi una fortuna. Ma che vuol dire? Si rischia la vita anche se non si fa niente di male. Piuttosto, sta' attento la sera a rincasare prima del coprifuoco. Sai, Cecco, il barbiere...era stato a far barba e capelli a quell'ex pilota dell'aeroporto militare di Sant'Egidio...il sor Punziano...quello che ha perso le gambe nel sabotaggio del suo aereo... A cento metri dalla casa del Cecco è scattato il coprifuoco. Un tedesco gli ha puntato il mitra e stava per ammazzarlo! *(Sorsata)* L'altro ieri ero dal fornaio con l'Elvira e c'era anche Cecco. Ha raccontato come si è salvato. Dice: «Al crucco gli ho gridato tre parollette in tedesco e lui m'ha lasciato andare». Io e l'Elvira, un po' interdette, gli abbiamo chiesto: «Oh, Cecco, ma dove tu l'hai imparato il tedesco!?» E lui: «Oh, bimbe! M'avrete mica preso per una spia dei nazisti!? Io ci ho ancora le mi' belle cicatrici dell'altra guerra e quando cambia il tempo le si fan sentire! Gli austriaci mi fecer

prigioniero e da loro imparai la lingua crucca!» (*Verso il pubblico*) Oggi la vita può dipendere da una parola detta in un'altra lingua... o anche da una parola non detta, o, chissà... (*Verso di lui*) magari da una parola di troppo. Bisogna stare attenti a quel che si dice! (*Sorsata*) A proposito, ho assistito a una scena... diciamo... tragicomica. Ero dalla Sunta a ritirare il vestitino di Verdiana e c'era il figlio. L'abbiamo conosciuto, è quello simpatico che lavora a Terni... Sì, bravo, alla fabbrica d'armi. Dopo i bombardamenti dell'agosto scorso è venuto a stare dalla madre. Gli ho detto: «L'avete scampata bella, eh, Toto?». E lui: «Nun me rinfragnete le piaghe, signo'!». Dico: «Ma come, siete uscito vivo dalle bombe e non siete contento?». Dice: «'Sti criminali dell'alleati hanno distrutto tutto il centro de Terni. So' morti centinaia de òmmi, donne, vecchi, regazzini, pupetti..! E loro che c'entravano? Bella prodezza a ammazzà' la gente innocente!» Dico: «E la fabbrica d'armi non l'hanno bombardata?». Dice «Seeh! Ji hanno fatto le carezze!» Dico: «Che volete dire, Toto?». Dice: «'Na bombetta pe' sbajio su un magazzino!» Dico: «Ma so che ci sono stati dei morti». Dice: «Due o tre persone se so' fregate per annà' a contà' li danni, me dispiace pe' loro! 'N' altra bombetta, sempre pe' sbajio! Ma tutto è finito là. E fra giorni se ripijia in pieno er lavoraccio, possino ammazzalli!» Dico: «Non capisco: uccidono i civili e risparmiano la fabbrica d'Armi?!» Dice: «E se capisce! Sinnò chi jeli dà tutti li Moschetti 91 all'Esercito Italiano? E se parla pure de Polo Logistico... Mmmhh ! Signo' ... Nun me fate parlà' ...! Tanto prima o poi io e tutti l'altri operai come me je dàmo fòco a 'sta monnezza de fabbrica d'armi, perché - dice - semo stufi e arcistufi de faticà' pe' li bastardi che fanno li sòrdi co' la guerra e se ingrosseno li portafoji su la vita de la gente!» E la Sunta: «Statte zitto, fijio, nun sbaccajà' così, che so' aperte le finestre! Si te sentono le camicie nere che passano sempre qua sotto, vai a passà' un guaio!» E Toto: «A ma', cerca de capimme!! Tu' fijio nun è un fifone!» E la Sunta, a me: «Scusàtelo, signó' ! Toto è bònno e caro, ma qualche volta apre bocca, jie dà fiato e se pericola. Ogni tanto se n'esce che vo' brucià' la fabbrica». E al figlio: «E poi, che je dà da magnà' a li fiji tuoi!? Io non te potrei manco aiutà', ché - morto tu' padre - cor lavoro mio de cucito è grasso che cola si riesco a mette' insieme 'l pranzo co' la

cena!» Dice: «Te l'ho detto tante volte: si volevi fa er rivoluzionario, nun dovevi mette' su famijia!». «Così è la guerra, Arturo mio! Noi invece siamo fortunati. *(Posando il bicchiere e alzandosi, mentre accarezza con lo sguardo le pareti)* Abbiamo la nostra bella casa, ce l'abbiamo ancora tutta sana nonostante la guerra, tu hai un buon lavoro, un lavoro statale che ti ha evitato di essere chiamato a combattere. *(Risponde a lui)* D'accordo, non siamo ricchi, ma non ci manca niente. Abbiamo pure i prodotti del nostro orto e non dobbiamo ricorrere al mercato nero. *(Mentre si risiede, confidenziale)* Dicono che la Maria del Brignone lo fa il mercato nero. L'Elvira di Chiappino dice che la si vede andare e venire dal Comando. Entra a mani vuote e esce con grandi sportole piene non si sa bene di che. Ma poi pare che vada a vendere a caro prezzo olio, zucchero e farina a Sant' Angelo, a Papiano, a Ripabianca... Ma gliela regalano la roba i fascisti?? Sono ingenua? Ah, tu vuoi dire che la Maria...? *(Smentendo l'ipotesi)* Noo! *(Ripensandoci, concessiva)* Oddio!, piacente è piacente, ma pare tanto una brava figliòla... *(Portando un'attenuante)* Può darsi: la guerra cambia le persone. La guerra! Verdiana non si rende conto di quello che stiamo vivendo. A sei anni è normale. Anzi, per nostra figlia è tutto un gioco. È tornata da scuola con un gran pacco di caramelle. Dico: «Chi te le ha date?» Dice: «Un soldato. Mi ha fatto vedere la foto di una bambina che mi assomiglia». Dice: «Mi parlava un po' italiano e un po' straniero, ma io ho capito lo stesso». Bimba superintelligente! Dice: «La bambina si chiama Marlies, sta a Berlino e lui è il suo papà - dice - è tanto simpatico! *(Verso di lui)* Quasi come il babbo!» *(Occhi al cielo)* Santa innocenza! *(Al pubblico)* Dicono che i nazisti sono crudeli, ma anche tra loro ci saranno quelli che odiano la guerra e sono costretti a farla *(prende di nuovo il bicchiere)*. Anche tra loro ci sono giovani padri di famiglia che soffrono. *(Sorsata, poi rispondendo a lui)* Sì, sì, sarà come dici tu, che sono pur sempre dei nemici. Ma quello che in guerra si chiama «il nemico» è pur sempre un essere umano. E io, combattente, se ho un briciolo di cuore come faccio a colpirlo!? Prima devo venire addestrato a pensare, e di conseguenza poi sarò convinto, che lui non è una persona reale, ma è solo un bersaglio. Un condizionamento crudele, alienante! *(Conferma le parole di lui)* Esatto! Un bersaglio impersona-

le. Come al tirassegno! Non è più un uomo, è un concetto astratto, come il comunista, il fascista, il sionista... (*Confermando le aggiunte di lui*) Sì, il nazista, il partigiano, il revisionista, l'integralista... E questo mio simile, trasformato in un concetto astratto, lo posso considerare senza valore. Lo posso considerare inferiore o, addirittura, pericoloso. E quindi lo posso ammazzare! E così avrò fatto il mio dovere di bravo soldato. È terribile! (*Confermando l'assenso di lui*) Esatto! È l'astrazione! (*Battuta facoltativa: È un meccanismo distruttivo: persone e fenomeni vengono rappresentati senza tener conto della realtà concreta.*) Dici bene! (*Come una constatazione/sentenza*) Alla base della guerra c'è l'astrazione. È atroce! (*Pausa pensosa. Sorsata, poi rispondendo a lui*) No, sta' tranquillo Verdiana non corre nessun pericolo! Lasciamo che accetti le caramelle dal suo amico tedesco! (*Con materno compiacimento*) È una bimba saggia. Ed è sempre così gioiosa! Ieri giocava con Romolino, hanno la stessa età. Si divertivano con un fucile giocattolo. Se lo puntavano contro a vicenda. L'ho sgridata e lei si è messa a piangere. Ho esagerato - dici - perché in fondo era soltanto un gioco? M'è dispiaciuto sì! Verdiana è una bambina che è difficile rimproverare. Così rispettosa di tutto e di tutti, adora mamma e papà, va benissimo a scuola... Hai ragione, ma io desidero trasmettere a nostra figlia i principi che mi ha insegnato il mio babbo. E so che anche tu lo desideri, perché sono gli stessi principi che hai imparato tu da tuo padre. Sì, lo so bene che, come me, detesti le armi, ma io odio pure quelle finte. Il figlio della Sunta dovrebbe pensare a dar fuoco anche alle fabbriche di armi giocattolo, così i bambini non verrebbero più educati alla violenza e alla guerra. Che buffi con quel fucilino!!... E come ci si accanivano!! A Romolino ho chiesto: «Chi te l'ha regalato il fucilino?» E lui: «Mio padre. Ha detto che mi devo preparare alla difesa della Patria». Dico: «E dov'è ora tuo padre?» Dice: «È tornato su in collina». Si sa che lassù ci sono i Partigiani. (*A lui, molto diretta*) Ma i tedeschi lo sanno? (*Aspetta una risposta che non arriva. Pausa per riportare l'attenzione del pubblico su di sé, durante la quale pensa «Boh!.. È un mistero» - Cambiando registro, con tenera apprensione*) Non stai ancora bene, amore? Ti sei stancato troppo! Hai sudato tanto! Bevi, ché l'acqua ti fa bene! (*Si accorge che il bicchiere di lui è ancora pieno*) Non

hai bevuto per niente! Non importa se non hai sete. Devi bere, hai sudato! Dài, facciamo un brindisi! Sì, con l'acqua, come nella famosa canzone (*canticchia da «Signorinella», mentre versa altra acqua nel proprio bicchiere*): «Signorinella pallida, dolce dirimpettaia del quinto piano, non v'è una notte ch'io non sogni Napoli e son vent'anni che ne sto lontano...». E poi dice... «Bei tempi di baldoria, dolce felicità fatta di niente, brindisi coi bicchieri colmi d'acqua al nostro amore povero e innocente...». (*Si alza e al pubblico, sollevando il bicchiere*) Viva la pace, abbasso la guerra! Alla faccia di tedeschi, fascisti e partigiani! (*Beve e resta in piedi verso il pubblico per tutta la rievocazione e le 'dichiarazioni di principi' fino all'intervento di lui che si immagina dica «conosco già questa storia»*) Per me un uomo che imbraccia un'arma, nazista, fascista o partigiano che sia, prima o poi sarà un assassino. Lo diceva anche il mio povero babbo. Diceva: «La guerra, in qualsiasi forma, nasce dalla stupidità e dalla parte bestiale dell'uomo». E quando mio fratello fece a botte con un compagnetto, lui lo rimproverò. Disse: «La violenza è l'ultimo rifugio degli incapaci!». Grande verità! Due persone intelligenti e capaci troveranno sempre un punto in comune per risolvere i conflitti a tavolino. (*Rispondendo a una precisazione di lui*) Sì, hai ragione, non basta. Per trasformare una società violenta in una società pacifica non bastano l'intelligenza e la capacità, ci vuole qualcosa in più. È necessario il cambiamento di ogni individuo. Questo diceva il babbo. Un cambiamento spirituale che avviene quando riusciamo a superare il nostro piccolo io e ci preoccupiamo del prossimo. Allora - diceva il babbo - diventiamo luminosi dentro e possiamo illuminare gli altri. Parole, dici? Teorie difficili da tradurre in pratica? Può darsi, ma se fin da bambini vediamo i genitori dedicarsi agli altri, recepiamo un modo di vivere che si incide nei nostri cuori e pianta in noi un seme, senza bisogno di tante parole. Ah, be' certo che tutto questo lo dice già la religione, ma ci può essere anche una spiritualità laica. No, non è un discorso astratto. È vero quello che dici: siamo portati a giudicare tutto e tutti. Ma la ricetta del babbo è molto semplice. Se io mi impongo il dialogo, sono indotta a sospendere il giudizio e ad ascoltare l'altro con sincerità. Eccola la base concreta dei rapporti pacifici!! Questo lui insegnava. Era addirittura convinto che nell'intimo dell'essere

umano, così come si è creato il tabù dell'incesto, si possa creare il tabù della guerra. In che modo? «Con l'educazione alla pace fin dalla più tenera età», diceva lui. Ah, be', d'accordo: nei primissimi anni di vita è determinante il comportamento della madre. E infatti, quanto a deporre nel cuore dei figli piccoli il seme della pace, anche mia madre non scherzava! Ci fu un bisticcio tra me e mio fratello per un giocattolo e lei, anziché mortificarci con dei rimproveri, ci disse: «Adesso, bambini, facciamo un gioco che chiameremo il gioco del dialogo. Sentiamo che ha da dire Giuseppina, che tu, Albertino, dovrai ascoltare attentamente. Quindi sentiremo quello che hai da dire tu e che tua sorella pure dovrà ascoltare con attenzione. Poi ognuno di voi dovrà trovare almeno un punto in comune dei due discorsi - io vi aiuterò - cioè un punto su cui scoprite che pensate la stessa cosa. E quando l'avrete trovato, festeggeremo con una bella torta al cioccolato e una gita alle giostre». Aveva capito, la mia mamma, la grande responsabilità che hanno le donne nella formazione della futura umanità. Sì, hai ragione, la mia mamma era molto avanti. Un caso raro, dici? È vero, ma lei ripeteva spesso le parole di un saggio orientale che diceva che anche un grande fiume nasce come goccia d'acqua e che per creare il fiume della pace dobbiamo avanzare tutti insieme, consapevoli ognuno di essere quella singola goccia. Sì, i miei erano veramente dei genitori speciali. E soprattutto mio padre ne pagò il fio. Siccome era un pacifista vero, ti pare che le sue idee coraggiose potevano coincidere con l'ideologia del regime, che lui aborrisse? Fu picchiato da due fascisti fanatici, perché si rifiutava di indossare la camicia nera e il distintivo. Lui protestò che non era iscritto al Partito e peggiorò la situazione, perché quelli - due squadristi facinorosi - trovarono il modo di metterlo dentro. Ma quella notte stessa il federale ebbe un grave malore. Sapevano che il babbo era un ottimo medico e lo fecero uscire di cella per un soccorso immediato. Il babbo, con un massaggio cardiaco magistrale, salvò la vita al federale del Fascio. E lui lo fece subito liberare e gli propose pure un incarico importante e ben remunerato. Ma il babbo rifiutò: «Ho fatto solo il mio dovere di medico - disse - e considero la vita umana il supremo dei valori!» (*Rispondendo a lui*) Sì, sì, lo so, è una storia che conosci bene, ma non mi stanco mai di raccontarla.

Del resto fa il paio con quella che racconti sempre tu, di quando tuo padre fu arrestato perché durante una cerimonia fascista gridava a squarciagola: «Viva il Socialismo, viva la Repubblica, viva Garibaldi e Cavallotti, viva il libero pensiero!!» Anche tu sei figlio di un uomo speciale, una sorta di cavaliere senza macchia e senza paura! A me raccontare la vicenda del mio babbo mi dà forza e mi sprona a essere sempre come lui, leale e coraggiosa. *(A mo' di chiosa dà un'altra sorsata e posando il bicchiere mentre siede vicinissima a lui)* Come te, Arturo mio! Io sono fiera di te. Tu sei leale, coraggioso e nemico dei guerrafondai, di destra e di sinistra. E io ti ho sposato per queste tue qualità, meravigliose. *(Arturo si alza in piedi sul posto, come a voler mostrare la propria prestanza fisica. Lei lo mangia con gli occhi dal basso all'alto, indietreggiando un po' col busto per guardarlo meglio)* Ma certo che mi sei piaciuto anche perché eri bello e affascinante!...Lo sei ancora. *(Con sensualità)* E mi piaci sempre. Oh, sì...mi ami tanto, lo so, è sempre bello sentirtelo dire...Sì, sì la tua mezza mela...e tu la mia... Anch'io...*(Si alza, e resta sul posto. Lui ha fatto un piccolo passo verso di lei. Ora sono vicinissimi. Si abbracciano - mano destra come sulla nuca di lui, mano sinistra come sul fianco, dita unite. Restano sulla destra di lei, di profilo al pubblico)* Anch'io ti amo come il primo giorno. *(Come se si baciassero appassionatamente)* Sì, amore, anch'io ti desidero...*(Come se lui la volesse spogliare, lei si apre un lembo della camicetta, per dare al pubblico l'impressione che sia stato lui a fare quell'azione)* No, no, no!... *(Si schermisce ricoprendosi)* Adesso no, adesso dobbiamo fare i bravi...dobbiamo portare a termine l'operazione «buca segreta» prima che qualcuno ci scopra. *(Restano fermi sul posto in intimo atteggiamento)* Sì, sì, dopo sì! A missione compiuta festeggeremo, te lo prometto, amore mio! Festeggeremo come vuoi tu...*(appassionatamente)* e come voglio tanto anch'io!...Sì, amore, via i pantaloni da lavoro! E mi faccio bella per te. Sìì, mi pettino coi boccoli sopra *(indica la sommità del capo)*, come Alida Valli nel film che ti piace tanto, quando canta... *(Canticchia la canzone del film «Stasera niente di nuovo»)* «Ma l'amore no, l'amore mio non può dissolversi con l'oro dei capelli. Finch'io viva sarà vivo in me, solo per te!...». *(Sciogliendosi dall'abbraccio, avanza verso il proscenio gioiosamente)* Siamo una coppia meravigliosa! Abbiamo una splendida bambina. E quando

una famiglia è felice e unita come la nostra, affronta bene anche i pericoli e i disagi della guerra. (*Arturo è tornato a sedersi*) Che dici, amore? Noi brave persone faremmo meglio ad andarcene? Ah, non ora, alla fine della guerra. Ma, non so... Una volta finita la guerra... Per la nostra Verdiana? Per il suo avvenire? Ma quanto pensi che durerà? (*Si siede rassicurante*) Dobbiamo essere ottimisti. Il Parroco dice che bombardamenti qui non ne faranno. Terni? Eh, Terni sì. Distrutta dalle bombe angloamericane. C'era da aspettarselo. Una città industriale, con acciaierie, fabbrica d'armi e altri opifici importanti! Ma qui non c'è l'industria pesante. In questa zona c'è solo il cioccolato e la lana d'angora, roba che non spara e non esplosione. Tutt'al più allo stabilimento dei Baci Perugina si abbofferanno di cioccolato e a quello dell'Angora Spagnoli si riforniranno di indumenti caldi e di... golfini graziosi. Paura, dici? E di che? Noi non siamo compromessi, né con i rossi, né con i neri. Ce ne stiamo per conto nostro, in buon ordine e che ci possono fare? Ci ammazziamo, sì, ma di lavoro, tu in ufficio al Demanio, io, pur con la mia licenza liceale, in casa e nell'orto, senza dar fastidio a nessuno. Vedrai, finita la bufera, potremo continuare a starcene in santa pace qui. Ora nascondiamo nella buca del sottoscala tutte le nostre cose preziose. No, penso che non ci vorrà molto tempo, le ho messe a portata di mano, ho radunato e chiuso tutto là, nella stanzetta (*la indica*): i gioielli di famiglia, l'argenteria, il servizio di porcellane di Limoges, il quadro del professor Migliorati, i quadretti di Arno Stern, il vaso grande di Deruta... Ah, dentro ci ho trovato un pacchetto... Mi sono incuriosita, ma... è chiuso col cordino grosso a doppi nodi. Ce l'hai messo tu? Documenti dell'ufficio? Qui in casa? Ah, molto riservati. E dobbiamo seppellire anche quelli? Va bene, non ti preoccupare, ho già rimesso il pacchetto al suo posto... Nel vaso, nel vaso! Sì, sì, ci ho rimesso anche il suo coperchio! Certo, poi tutto nella cassa grande dello zio Nerèo. No, l'altra, quella di metallo che portò dalla Grecia, è più robusta. Sì, insieme all'arazzo dei nonni e al corredo della bambina. Certo che non l'ho dimenticato, l'ho già incatolato. Da grande Verdiana mi ringrazierà di averci pensato per tempo, come fece la mia mamma col mio corredo da sposa. Tranquillo, tranquillo, tesoro! Ho approntato i materiali per proteggere bene

tutte le cose, non subiranno danni dal seppellimento. Alla fine dovremo ricoprire la buca alla perfezione, ch , se i tedeschi si installeranno in casa nostra e non troveranno valori, non dovranno sospettare di nulla. E quando se ne saranno andati ci potremo godere di nuovo i nostri tesori. Come? Ce ne andremo lontano da qui? E dove vuoi andare, amore? All'estero? E perch ? Vuoi che a guerra finita ci trasferiamo in Svizzera. E perch  in Svizzera? Non   meglio restare in Umbria? Qui abbiamo le nostre radici, i parenti, gli amici... i nostri morti... Meglio la Svizzera, dici... Non ti capisco... E la bambina? Le elementari in Italia, poi gli studi in un paese straniero... Perch  io sogno la laurea per Verdiana, e tu? Una laurea svizzera? Ah, beh, certo che   un paese libero!   ben per questo che gli anarchici e i ricercati si rifugiano l . (*Sorridente, con tono di tenera coccola*) Ma tu non sei mica un anarchico. E non sei neanche un ricercato. (*Bussano violentemente alla porta*) Chi sar  a quest'ora!? Vado io. Chi  ? Brigata del Popolo? Artu', Brigata del Popolo, che faccio, apro? Come, per forza!? (*Bussate sempre pi  violente. Con voce portata*) Calma, calma! Arrivo! (*Va in quinta alla sua sinistra, poi rientra indietro reggiando. Primo sguardo sulle canne dei fucili*) Oh, Madonna santa!... I fucili!! Che volete da mio marito? Perch  deve venire con voi? Ci dev'essere un equivoco. (*Arturo   scattato in piedi*) Arturo, diglielo anche tu che stanno sbagliando persona! (*Sguardi in alternanza partigiani/Arturo*) Che fai, non parli? Non ti difendi? (*Nel frattempo due partigiani vanno a immobilizzare Arturo. Giuseppina segue il loro movimento, da sinistra a destra, lentamente col capo*) Che fate?? (*Arturo   stato immobilizzato*) Levategli le mani di dosso!! Cheee? Lurida spia? No,   impossibile, lui   innocente! Passa le sue giornate al Demanio. Cosa? Non c'  controllo? Firma il registro delle presenze e poi viene da voi in collina? (*Un attimo di stupore per la notizia. Sguardo solidale ad Arturo, ancora alla sua destra*) Oh, ma allora... (*Con speranzosa trepidazione, rivolta agli altri partigiani, quelli armati, alla sua sinistra*) E allora, se   dei vostri... (*Incredula, in faccia al pubblico*) Riceve in ufficio uno della Wehrmacht? (*Due dei partigiani con Arturo braccato e trascinato attraversano la scena per poi trovarsi a sinistra, da dove sono entrati. Giuseppina segue il loro movimento*) No, vi sbagliate. Non   possibile! Dove lo portate? Vigliacchi, abbassate quei fucili!

Non vedete che è disarmato? (*Fa qualche passo verso l'uscita per seguire i quattro*) Voglio venire anch'io. (*Con gesto di chi si ritrae, ai due che sono alla sua destra*) Non mi toccate! (*Reazione di chi viene immobilizzato da dietro con la presa dei polsi. È sufficiente irrigidire le braccia, tese all'indietro. Il busto rimane eretto*) Fatemi uscire! Lasciatemi, mi fate male! (*Urla verso la porta*) Arturoo! Arturoooo!! (*È in preda a un convulso di pianto incontrollato. Ai due che l'hanno bloccata*) Va bene, non urlo. Va bene resto in casa, purché non gli facciate del male! (*Suppliche, disperata*) Non fategli del male!! (*Gli immobilizzatori mollano la presa - reazione di rilassamento delle braccia che tornano a posto e gesto di automassaggio dei polsi indolenziti dalla stretta. Rivolgendosi a loro, sempre alla sua destra*) Cosa volete? Il malloppo? Che dite? Lo sporco denaro? Il compenso del tradimento? Ma siete pazzi?!! (*Segue con lo sguardo i partigiani che vanno diretti al sottoscala*) Dove andate? Fermi! (*Come se vedesse aprire la porta della stanzetta attigua alla buca, in corrispondenza del lato destro della platea in fondo*) Non aprite quella porta! Che fate?! Non toccate la nostra roba! Che cercate? No, no, noo! Fermiiii!! Piano!! Son cose fragili! Così mi distruggete tutto! Attenti a quel vaso! È prezioso! È di Deruta! (*I partigiani ora passano davanti a lei col vaso. Tecnicamente: lo sguardo si accorcia e segue il movimento dei partigiani che stanno uscendo*) Perché avete preso il vaso? (*Gridando verso di loro che sono già usciti*) Perché portate via il vaso?? (*Si blocca improvvisamente*) Oddio! (*Comincia a realizzare, tra sé*) Il pacchetto...nel vaso... (*Annaspa cercando sostegno e crolla sulla sedia con gli occhi sbarrati nel vuoto, come pietrificata, in un fermo immagine di maschera tragica per alcuni secondi. N.B.: i pensieri che si devono leggere sulla sua faccia - illuminata con effetto speciale tipo primissimo piano cinematografico - sono i seguenti, nell'ordine: «Portano via il vaso perché c'è il pacchetto. Mi ha mentito! Nel pacchetto ci sono i soldi... Dunque è vero!! È una lurida spia! E io ho amato un Arturo che non esiste!! Ho sposato un mostro!! Vorrei stritolarmi!!», e simili... Buio graduale mentre irrompe la musica, la parte fortemente cadenzata di Lili Marleen*).

SECONDA PARTE
Dura è la vita 'nto l'Urbe Condità
 (*È guerretta metropolitana*)

PERSONAGGI : CATERINA, belloccia di età indefinita, oriunda campagnola al servizio di un'artista. Si esprime in un linguaggio vernacolare in parte reinventato per il teatro, ma, in quanto personaggio popolare, potrebbe benissimo parlare in uno dei tanti dialetti coloriti ed efficaci di cui è ricca l'Italia.

Altri personaggi, non presenti fisicamente sulla scena, sono immaginati ed evocati da Caterina che con essi dialoga.

L'azione si svolge nelle strade di Roma negli anni novanta, ma, dato il persistere dei problemi del traffico nella Capitale, potrebbe benissimo aver luogo anche oggi.

SCENOGRAFIA: Una sedia, o altro praticabile, che funge da automobile, su fondale nero o neutro.

ABITO DI SCENA: Caterina è vestita con abito e accessori fuori dal tempo, più astratti possibile, in modo da far pensare, senza parere, a una soubrettina goldoniana, o a una mascherina della Commedia dell'Arte. Nel suo gioco scenico userà anche dei buffi occhialoni.

MUSICA DI SCENA : Il sipario si apre e si chiude con la sigla «Sorprese in balera», canzone comica con testo di Violetta Chiarini e musica di Claudio Mantovani. In apertura le note della canzone sfumano ed entrano effetti sonori che identificano Viale delle Milizie a Roma in ora di punta, con rumore di traffico e uccelli cinguettanti.

SCHEMA LOGISTICO - Posizioni di ciò che è immaginario all'entrata in scena di Caterina: il benzinaio è alla sua sinistra, al centro-destra la sedia-auto. Le macchine multate si immaginano verso il pubblico. Altre posizioni saranno segnalate nel corso della pièce.

PERSONAGGI IMMAGINARI: numerosi e disparati, come quelli che si possono incontrare nel caotico traffico romano in certe ore del giorno.

N.B. *Come nella prima parte di questo lavoro, l'interprete dovrà conoscere alcune tecniche fondamentali del mimo per eseguire con verosimiglianza movimenti e interazioni con i personaggi immaginari. Anche questa seconda parte contiene suggerimenti di regia, di azioni mimiche e di effetti sonori.*

CATERINA - *(Su effetto Viale delle Milizie entra in scena controllando la nota delle commissioni che deve fare per la signora)* Benzinaro! Benzinà'...! Ma che è passato 'l vigile? Vedo tutte le machine col ricordino scritto. Nun vurria trova' la multa anch'io. Ah, ha beccato sol che quille da la parte de là? Va a sapé' perché. 'L divieto è ambo i lati... Mah! Mejio cussì. Misteri 'leusini de l'Urbe Condita...

(Cerca con lo sguardo, poi, allarmata, in crescendo)

Oh! Oh! Oh! Nun vedo la mi' machina. Me l'avròn robbata? Come dite, benzinà'? È una Ka, ultimo crido. *(Scrutando)* Sì, quilla me par proprio 'na Ka... e sta parcheggiata 'ntol posto de la mia... Ma la mia è roscia sgargiante, mentre che quista è tristanzòla, color gatto in fuga. Nun s'arvede manco la targa. 'Spetta un po' ...

(avvicinandosi al veicolo rappresentato dalla sedia o dal cubo)

Famme sbircià' quil che c'è drento da 'sto pertugino...

(Perché l'effetto arrivi al pubblico, tutti gli oggetti contenuti nell'auto saranno immaginati vicinissimi, sul sedile della sedia o del cubo che funge da veicolo. Per guardare il lupetto, che si immagina appeso, Caterina si inchina un poco, ma la distanza è identica, cosicché lo sguardo non andrà nel vuoto, ma sarà ben focalizzato, concentrato sugli oggetti)

Donca... sì... sì... 'l cuscinetto che m'ha ricamato la Ciùmbola, la fotina de Pompeo da calciatore... Santa Rita, Padre Pio... 'L lupetto che fa no no co' la capoccina... 'L rastrello nòvo che me so' scordata de scaricallo... c'è tutto. È la mia?! Ma sì ch'è la mia! Che tonta begiòlica! Oddio, la mia... si vien pro un dire. È quil che risulta de la mi' machina dopo 'l passaggio de lo stormo de la morte. 'Eva ragion la mia signora! *(Rispondendo alla domanda di uno spettatore)* Chi è? La sòra Chiarini! E io sarìa *(togliendo con civetteria gli occhialoni)* la sua fantesca, còrfa internazionale - per via che giràmo il monno a concertare - serva di scena e balia *(ripone in borsetta gli occhialoni, poi polemica a uno spettatore)*... asciutta! A Roma gionta da Sanfatucchio al seguito della signora. La quale metesima stessappunto me disse: *(indicando, penna in mano, le voci della nota scritta sul foglietto)* «Caterina, vamme a fa' 'ste commissioni! E, m'arcomando!, pòrtete l'ombrellino!» Dico: «Signora! Col tempo cusì bòno?» «Aponto!» - me fa lia. *(Riponendo in borsetta penna e foglietto)* E io, strulla citrulla, nun ji ho dato retta. E già me sento tra capo e collo... qualcosina... che nun me l'arconta

giusta... Eccuo llà! Lo storno assassino ha colpito ancora! Lo storno de lo storno. Che pare un giochìn de parole e invece è 'na rottura!!... Uhm! Stàmo nel 1997, in tutto il monno cosiddetto ciovile honno risolto 'l problema de lo storno cagatore e 'nto la Città Eterna Caput Mundi ancora tocca sortì fòra...col parapioggia? Noo! Col parasole? Noo! Tocca sortì col parastorno!!!

(Durante le battute precedenti sente la cagatìna, si tocca la nuca, verifica la consistenza e il colore, estrae un klinex dalla borsetta, si pulisce prima la nuca poi le dita e chiude quindi il klinex il più possibile fino a farne un pallottolino. Si guarda intorno alla ricerca di un portarifiuti)

Tanto baccano co' lo slogan «Roma pulita, Roma pulita!» E po' tocca fa' i chilometri per trovà' un portarifiuti!

(Getta in borsa suo malgrado il pallottolino del klinex)

Guarda tu com'è ardotta 'sta creatura de machina! *(Da presentatrice TV)* Signore e signori, ecco a voi la cagazzàta de la Ka! Quista nun artorna cristiana. Se sarà scojionata la vernice. È vero che anche ji ucelletti son creature de Dio e che – rinfacciato nun sia – io so' tifosa de San Francesco, ma 'sti ucelli tuquì son bestie lazzarone che nun perdoneno. È vero che son tanti, ma – dico – pe' riuscì a copri' de cagatìne un'automobile sana in mezz'ora! E quanto magnono??!! Cagatortraditori e sprocedati!! Mannaggia ta me che dò retta ta la Zenèide. Voleva un passaggio, dice: «Adesso mollàmo la machina. La gente ciovile va al centro col mezzo pubblico». Dico: «Ma la mollàmo tuquì, Zenèide? Tuquì no, ché lo storno ingordo jie cambia i connotati.» «Ma no, ma no! – fa là – 'l passo è finito. Son già migrati via».

(Epica)

A di' la verità, quella gran giostra
de nuguole viventi, roteanti
e su e giù pel cielo fluttuanti,
che ce studieno sopra tutti quanti,
scienziati e cittadini intelligenti,
pe' scopri' come fa' ji assembramenti
evitando ji scontri e ji incidenti...

(Realizza l'uscita retorica e, col tono di chi si scusa per una gaffe)

Le rime, tutt'un botto,
tracimate 'nto un momento,
co' 'na specie de complotto,
m'hon chiappato a tradimento!

(Reazione desolata per la nuova incontrollata uscita, poi, come riprendendo la padronanza della situazione).

Insomma, l'onda nera ucellasca che piomba puntualmente a Roma inver' l'autunno, stamatina nun se vedeva. «Ha ragion la Zenèide.» - ho pensato. E invece!... Dev'esse' che c'era qualche congrega de storni ritardatari. Pazienza! *(Rivolgendosi di nuovo al benzinaio)* Benzinà! Ci avrèssivo 'no straccetto? E anche 'no zeppetto, per cortesia. No, più cinìno... ché cerco de fa' entrà' la chiave... m'hanno aturato financo la serratura. Ma qual ruggine!?, benzinà', è merdocco, 'n ne 'l vedete? Piutosto, jie la dàmo 'na pulitina, almeno ta 'l vetro davanti? Ah, ce vòl troppo tempo e nun potete lassà' i clienti? Ma tuquì nun se vede un accidente! Rischio un bel bacio co' 'n'altra machina! Come? Ai semafori ce sono i lavavetri? Va be', d'accordo. Certo, certo... È mejjo aiutà' 'l terzo mondo...

(Mima l'entrata in macchina, usando la sedia che funge da veicolo, posizionata di profilo al pubblico, cioè spinge l'immaginaria maniglia con la sinistra e apre l'immaginario sportello. Fa come per entrare, poi si ferma e dice al pubblico...Oppure: si mette di spalle, come a voler aprire l'auto, poi si rigira verso il pubblico).

Ecco svelato 'l mistero 'leusino delle multe ta chi sì e ta chi no. 'L vigile ha pensato: «Da 'sta parte de la strada punisco io, da quel'altra ce pensa lo stormo vendicatore!».

(Mima l'entrata in macchina, la chiusura dello sportello e l'apertura a manovella del finestrino mentre dice, come un'esplosione).

Evviva! Cusì va la vita 'nto l'Urbe Condita!

(Rumore dell'accensione del motore, poi di auto in marcia e di traffico cittadino in sottofondo).

Ma tu guarda che traffico! Peggio deji altri giorni. Ce dev'esse' la solita manifestazion da qualche parte. Nun se campa più 'nto 'sta Capitale. Maria Vergine, che tanfàta de Chanel de scappamento! E nun posso manco chiude' i finestrini, ché, ardotti come sono, nun

se vede un tubo. Camminâmo a passo d'òmo. Famme spegne' 'l motore.

(Caterina adesso è ferma per traffico e si rivolge all'automobilista accanto che si presuppone pure fermo e che ha suonato il clackson)

Che strombazzate voi?! No, nun ci ho un guasto. Ho spento perché sono ...cològica. E po', tanto, sémo bloccati in mezzo al traffico, seduti in poltrona come 'ntol salotto de casa, e donca...Be', che c'è da ride'? Ci ho la machina completamente scagazzata? 'L so, 'l so. So' stata vittima de lo stormo assassino! No, nun è un film. È che ci ho avuto a che di' con certe bestiòle a vial de le Milizie...Che bestiòle? *(Ritmando comicamente)* Ucelletti che fonno i ruffiani tal Comando dei vigili urbani! *(A parte)* Le rime me scappon sempre da per sole! Ah, nun capite? Donca: da la parte deji alberi, carichi de storni, la multa nun se pijia. Anche dua c'è 'l divieto! Perché 'l vigile ha paura de sporcasse la divisa. Be', certo che la prossima volta preferisco la multa! Arisparambio. La toletta de 'sta machina me costerà 'na tombola. A proposito, vedete 'nto i paraggi qualche pulitore d'assalto? Al prossimo semaforo? Grazie, ben gentile! *(A parte)* Arpartimo!

(Rumore di messa in moto e auto in marcia)

'L vantaggio de camminà' stretti come le sardelle è che se po' scambià' 'na parola col vicino de machina. E nun è poco, visto che co' l'internette e 'l SMS *(pronuncia col solo suono delle consonanti, poi specificando)* l'essemesse, è finito 'l tu per tu. E anche lo scambio de missive è roba preistorica. Guarda 'st'altro come se diverte!

(Al vicino che è appena dietro)

Come dite? Dua vo co' la machina cusì imbellettata? Ve piace? È l'ultimo crido de Pininfarina! *(A parte)* Quisto è anche un bel fiòlo. *(A lui)* Be', visto che tuquì stémo a giocà' al passo de la furmica e che c'è tutto l'agio de fa' un po' de conversazione, perché *(far sentire la rima)* nun lassamo perde' tutte 'ste cacche color miele e nun parlâmo del ritiro da Gaza de Israele? Come? Si stasera so' libera? Me dispiace, ma da la sòra Chiarini c'è riunione montana e io so' de servizio. *(A parte)* Mannaggia ta me che me scordo come funziona la capoccia de certi òmi: *(al pubblico)* si a domanda rispondi, vòl di' che ce se pòl provà'; si accetti un caffè, vòl di' che se' pronta per il letto; si, per digerì, fè' 'l giro del palazzo dopo cena, vòl di' che aspetti lo stupro...

(Azionando la manovella dell'ipotetico finestrino)

Chiudémo 'l finestrino ch'è più igienico.

E adesso via verso 'l semaforo pulitorio!, in dua che aspettono i «vulavà» con secchi e rasponi! Evviva! Cusì va la vita 'nto l'Urbe Condità!

(Effetto auto in accelerazione. Manovre dell'immaginario volante) Eccoco al semaforo fatale. *(Tira fuori gli occhialoni e li inforca)* È vero che me sto a sguercia' per vedé' la strada dai pertugìni tra una cagatina d'ucelletto e l'altra, ma tuquì del terzo mondo pulitore manco l'ombra. Ce sarà lo sciopero, che se son sindacalizzati anche i «vulavà»? Giorni fa che pioveva e tutte le machine eron lustre, a un semaforo m'honno assaltato la Rosciòla in cinque. Dico: «Via, via con quele ramazzacce intrise de ciufèga, che me rigate i vetri! Tené', eccove diecimila lire! Dividétevele, ma giù le mani da la mi' machina!» Adesso che ce sarìa da guadambià' la giornata, paion volatilizati, de vulavà nun se vede traccia. Se saronno spaurati dinanzi a tanto merdocco!? O pe' l'oiò de gomito che ce vòle per raspà' cagatina per cagatina!? Va be' accostàmo! *(manovra l'immaginario volante, poi, rivolta a un automobilista alla sua sinistra)* Che sbociaràte voi? Cornuta? Io? Perché? Ho misso la freccia a destra, nun l'éte vista? Oltre che insolente, anche guercio?! *(A parte)* È mejio che lasso perde'... Mettémose più ataccati tal marciapiède, ché stavolta 'l servizio sarà lungo. Per liberà' dai ricordini ucelleschi almeno i vetri, me toccherà de ingaggià', in contemporanea, un magrebino, 'no zingarello, un rumeno, un... no, tre! polacchi: è piena Roma da quando c'è 'l papa Voytila. Trenta lire a cagatina...no, troppo! Me sbanco! Farò un negoziato internazionale... Ma che vedo?

(Scende dalla macchina con tutte le relative azioni mimate)

Che stònno a fa' quei ragazzetti? Oddio se menano de brutto! *(A un Tizio)* Come dite, signore? Nun m'ho da impiccià'? *(Fortemente ironica)* Ma certo! Si inciampàmo into un ferito per terra, zompàmo oltre, come si giocassimo a campana... *(ritmato)* e 'l lassamo mori', perché c'è la privaci! *(pronuncia come è scritto)* Sì, sì la privacy *(pronuncia inglese con birignao)*!

E 'l vedo *(Ritmato)*

che se stonno a massacrà' de botte in tre

e jie potrià scappà' 'na botta anche per me,

ma io ho da fa' qualcosa! Nun sarìa mica la prima volta che in 'nto 'sti casi ce scappa 'l morto! Sissignore! Mejio impicciona coraggiosa che discreta egocinica. (*Specificando a lui*) Sì, ego-cinica: egoista e cinica! (*Ha raggiunto i ragazzetti che si immaginano a destra avanti verso il proscenio*) Fermi, Fermiii! Smettetela! Che è successo? T'ha rubato 'l parcheggio?! E 'mbè? Sarà arivato prima de te. Ah, t'ha spostato 'l motorino' 'nto le strisce pedonali e ci ha messo 'l suo!?! Basta ho detto! Se non la smettete chiamo i vigili e i poliziotti. Ve fanno un baffo?? Ve portano in questura, altroché!! La rissa è proibita, 'n ne 'l sapete? Tu che se' 'l più grosso, fa' 'l superiore! Ma, sì, che te costa?! (*adulatrice*) Dài, che se' 'l mejio fico del bigonzo!!! Ecco, bravo, lassa perde'! Cerca 'n altro parcheggio! 'L trovi, 'l trovi: è un motorino! (*Mentre si allontana, ritmando in rima*)

Te dovessi crede che ci hai 'na Ferrari!
Statte bene! Ciao ciao, Nuvolari!

(*A parte*) Oh!, pare che se son calmati. Ma come l'hanno avvezati 'sti ragazzini?! I genitori, prima de dajie 'l motorino, jie dovrìon da' l'educazione. Anticamente a scòla c'era 'na materia, "educazione morale, civile e fisica". Se chiamava cussì perché insieme al corpo educavano anche l'anima. Dua nun ce pensava la famijia, ce pensava la scòla. La chiamavan "condotta". Per esse' uno scolaro modello 'evi da pijjà' dieci in condotta. M'arcordo Daviddìno del Ciurnello: era un mago in tutte le materie, passava 'l compito tai compagni, 'na volta me 'l passò anche ta me, era vivace, ma disciplinato e prese nove in condotta. L'anno dopo era sempre bravo, ma tanto disciplinato nun era più, prese otto in condotta, che era a malapena la sufficienza. E siccome ogni anno insieme a la bravura jie cresceva la turbolenza, jie misero sette in condotta e a ottobre dovette arfà' l'esame de tutte le materie. A la fine era doventato talmente discolo che prese sei in condotta e jie toccò ripete' l'anno. Oggi la condotta nun c'è più. L'hon levata da le scòle, come 'évon levato anni prima 'n'altra materia, l'economia domestica - chi nun è pischello se l'arcorda. In

compenso oggi 'l mi' nipote s'arvolta come un ossesso tal su' babo e la sorella nun sa fa' 'na camomilla tal su' nonno. Quanno givo a scòla io, entrava l'insegnante e tutti scattavamo in piedi. E i genitori e la scòla givono a braccetto. Un giorno alle elementari la maestra me mise fòra da la classe pe' 'na marachella. Quanno 'l seppe la mi' mamma me ce fece la giunta! Ta me 'sta severità esagerata nun m'è mai piaciuta, ma nun me piace manco che i ragazzini se fan giustizia da per soli!! E fanno i bulli! Oddio! Me scordavo la mi' Rosciòla! Èccome cocca! Arivo e te lavo. Sì, finalmente facemo toletta! Vedo 'na faccina color uliva de Grecia co' un secchio 'nto le mano. (*Rivolta a un extracomunitario*) A moré! Ci ho un lavoretto per te. Vien qua coi ferri del mestiere! Ce l'hai la spatola? Famme controllà'. (*Esegue*) Sì, raspa bene! (*A parte*) Disgraziato chi tai vetri ci ha solo un po' de polvere! (*A lui*) Come dici? Infratanto perdi altre dieci machine? Be', certo, è un lavorino da certosino. Ma che paura c'è?! Te pago, vèh! Quanto vòì? Cento lire a cagatina? Manco caro! Me sbanchi! È un regalo?? Moré', me piji pe' 'l collo, ma pazienza! Famme 'sto conto, vah! (*A un'automobilista*) Come dite, signora? No, nun esco: ho appena parcheggiato. Ma che facete? Buttate la cicca accesa dal finestrino? Grazie, non fumo, sono emancipata. (*Volgendosi di colpo*) E tu, moré', nun fa' 'l baro su le cagatine ché po' controllo 'l numero! (*A un tizio*) Attento vo' che m'accarezzate la machina col furgoncino! Manovrate più in là! No, nun me sposto, ché ci ho in corso le grandi manovre pulitorie de le pulizie de Pasqua. (*Al vulavà*) Dài, moré', va' col raspone! Bravo, cussì. L'hè fatto 'l conto? Trentamila?!... E cinquanta?! Ah, pe' la cagatina mignon. Sei fiscale. Nun te ferma', raspa, raspa! Ecco, bravo! Tli ce n'è armasta 'na mulichina... 'N altro micro-merdocchino anche tuquì!... ecco... perfetto! Senti, io te do un forfette de... ventimila lire e tu, come omaggio-cupò, me ce metti su: un accendino, tre klinex, un'orchidea cinese 'ncellofanata e, facemo... un «albro magique» (*pronuncia com'è scritto*) che spuzza, che 'l regalo ta la Zenèide. Te va l'affare? Ah, ho da arpassà' domani, che trovo tutto 'l pacco?! Ho capito, vah! Tiénte 'ste quidicimilalire e vatte a fa' 'na pizza! Ma sì, anche tu, cocco, hè diritto de campà'. Statte bene, moré'!

(*Risalendo in macchina*) E arituffàmoce 'nto le delizie del traffico!

Cusì va la vita 'nto l'Urbe Condita!

(Ha girato la chiave dell'immaginario cruscotto: rumore di messa in moto e sussulti di Caterina avanti e indietro per macchina che parte male. Rumore di traffico cittadino e di auto in marcia con difetti di carburazione, in chiave comica da film di Ollio e Stanlio)

Oggi 'sta machina nun me l'arconta giusta: fa un romorìno che me risulta un po' barzotto... Sarà qualche giunto? Tal Comune de Roma jie piacciono i campi da golfe! E 'ste strade son de quelli da 18 buche...e la Rosciòla tutte! se l'è fatte. Uhm, sente che concertino rocche! Nun promette bene. Dajie! 'L romore è sempre più sfacciato...

(Nei colpi di ferraglia più forti accenna a vari sussulti, stavolta in direzione alto-basso, come prendesse delle grosse buche)

È mejio che stoppàmo prima che se spacca qualcosa. Stoppàmo?! È 'na parola! E dua? In piena galleria?

(Tutto d'un fiato e in un solo tono, a tiritèra rapida)

Santa Pupa da Norcia,
facéteme la grazia
che la Roscia nun me schiatta
'ntol mefitico tunnèl,
che io possa sorti' fòra
ta la luce del sol!...

Deograzie, ce so' gionta! Sì, ma dua me fermo, 'nto 'sto senso unico stretto come un budello de ciaùscolo, con tutte le machine che me incalzeno? E quista intanto ci ha un attacco de tossa convulsa. Bòna, Rosciòla, nun te fermà'! Pazienta qualche altro metro, troveremo pure un bréncio de marciapiede! No, bòna, bòna! Nun me lassà'!

(Ultimi «singhiozzi» della macchina, cui corrispondono altrettanti sussulti di Caterina)

Niente da fa': 'sta strulla begiòlica de machina se vòl fermà'.

(Dopo l'ultimo colpo di «tosse», che segna il guasto definitivo, Caterina lo ascolta, poi dice)

Vijiacca! M'hai tradito! E allora te 'l dico come Tina Pica 'ntol film de Totò: *(imitando la famosa caratterista del cinema)* Rosciòla, sei schiattataa!?

(Mima l'uscita dalla macchina, cioè: apre lo sportello, scende, lo richiude e subito si rivolge alla folla degli altri automobilisti che si immaginano fermi in colonna dietro di lei e quindi sulla scena alla sua sinistra, essendo la sedia-auto posizionata di profilo al pubblico)

Calma, eh! Calma tutti! Risparambiamo la strombazzata corale che serve come 'l medico pe' le dojie del parto!... S'è guastata. Sis-signori, s'è guastata! E allora? Me volete fa' la pelle? Calma e sangue freddo! *(A parte)* Accidente ta me che ho prestato la machina ta Pompeo: «Sta' tranquilla, Catterina, me serve sol che per gi' con Tarcisio a ritirà' la mia! Te la tratto come un orologin de Piagette!» Sie, par vero!

(Tutto d'un fiato e in un solo tono, a tiritèra rapida)

Lu' è bòno e caro,
e tanto affezionato,
ma quant'è maràmpto!
Co' le manone materialone,
dua tocca fa danno.

Me par de vedello a smanfolà' 'l cambio come fusse 'na zappa, che 'nto la mi' Rosciòla è come la clocchia de 'n arèo, ché 'l mignolin de la mi' manina già basta pe' azionallo. E quando chiuse tutti ji sportelli co' la sicura e lasciò l'unica chiave drento!? Io ero arnecita, me 'l sarìa magnato vivo. Ma per fortuna arivò Gigin de Bazzica, un ex ladro che fa 'l sacrestano ta don Liborio, e io misi 'l freno a mano tai nervi. Jie feci in tono civile:

«Pompeo, avrè' da fa' 'na cura pe' la distrazione!» E lu', infratanto che Gigino armeggiava per oprì' la serratura: «T'hè' ragione, t'hè' ragione! So' un cojione, so' un cojione!» Ma intanto m'è stato sussiegoso per tre giorni. E io me so' magnata la ragione. Noaltre donne... Tante volte è mejio che abbozzàmo. Dovémo scejie': volémo avé' ragione o volémo esse' amate? Tutto nun se pole avé'! Io 'l dico sempre anche co' la Zeneide. Lìa qualche volta se lamenta. Dice: «'L Bossolino nun me capisce!» Dico: «Ma te vòl bene?» Dice: «Sì!» Dico: «Allora che te frega si nun te capisce!» Dice: «Me meravijio de te, Caterina, che fè' la feminara appresso a la sòra Chiarini!» Dico:

«Sì, ma quillo de la mia signora nun è 'l femminismo muffito delle incazzate anni '70 che giravano co' le forbici per tajia' le palle tai maschi! E urlavano: 'L'utero è mio e lo gestisco io!' E po': 'Col dito, col dito, orgasmo garantito!' Per nun parlà' de la famosa scritta murale: 'Lo sperma c'inquina!' E sotta, puntuale, la risposta maschile: 'E 'l cazzo tombola!' (*Tappandosi la bocca, al pubblico, rapidissima*) Uhh! Scusàssivo 'l francesismo, ma era scritto proprio cussì... Quil tipo de femminismo, cara Zenèide, donne contro òmini, come operaio contro padrone, nun ha funzionato, nun ha costruito la pace dreto la coppia e de conseguenza manco la pace de fòra, ché la gente in tutto 'l monno continua a armagnasse 'l còre!» E la Zenèide, che è intelligente e pensatora, me fa, dice: «Ma è grazie a quele feminare d'allora si tante cose son cambiate!» Dico: «È verissimo!! E per allora era giusta un po' de sacrosanta rivoluzione. Ma oggi nun va più bene. La sòra Chiarini dice che oggi 'l femminismo intelligente nun è quillo stantìo de l'emancipazione - cusì lià dice - ma è 'l femminismo de la differenza.» La Zeneide, co' l'occhio de traverso, dice: «Che differenza?» Dico: «Quilla che c'è tra 'l cervello de le donne e 'l cervello deji òmi». E lià: «Che vorreste di', che noaltre donne sémo sceme?» Dico: «Che c'entra?! Differente mica vòl di' inferiore!» E lià, col tònno cojionarello: «E sentimo la saputa/che sentenza che ce sputa!» Dico: «Nun lo dico io! 'L dicono i professori, anche 'nto la televisione. E po' 'l dice 'l buon senso. 'Nto 'l cervello delle donne c'è una rotella speciale». «Che rotella?!» Me fa lià, stavolta co' l'occhio che frigge curioso. Dico: «Presempio, quando 'l fijiolino fa "ngue'ngue'" noaltre capìmo al volo si jie dovemo dà' la tetta o 'l pannolino pulito. Che sarìa come a di' che capìmo le cose anche col còre». E lià: «Allora noaltre donne valémo più deji òmi». Dico: «No, ci avémo lo stesso valore, anche ji òmi ci hanno 'l còre e ci hanno la loro rotella speciale, che è tutta diversa da la nostra. Ché, mettémo 'l caso de l'òmo cavernicolo, si quando 'l leone minaccia la caverna lù jie va incontro de còre, la belva fa in tempo a magnàsse lù e la mamma con tutto 'l fijiolino! E invece l'òmo va incontro al leone co' la rotella del coraggio e de l'astuzia, pronto a fallo fòri. Donca, cara Zenèide, le du' rotelle differenti, quilla de l'òmo e quilla de la donna, che funzionano insieme fanno l'intelligenza completa e perfetta. La natura ha fatto

le cose per bene». La Zenèide è armasta de stucco, nun s'aspettava da me tanta ragionamentazione. M'ha messo 'na mano 'nto 'na spalla e m'ha detto seria: "T'hè ragione, Caterina. M'hè convinto." E sémo gite insieme a facce 'na pizza. Po' l'altra sera, èrime da Armida al Grottone, pe' la cena de compleanno de la Ciùmbola. Tutti allegri e la Zenèide un muso luuungo! Dico: «Hè baruffato col Bossolino?» Dice: «Si!» Po', co' l'occhio da madre superiora, jie fa ta lu': «Bossolino, con te dovèmo fa' un discorso... lassàmo perde' adesso...ma a casa s'ha da parlà'». E 'l Bossolino, a bocca piena, co' l'occhio godereccio pe' lo strafogamento de un piccione a la ghiotta - specialità de l'Armida al Grottone a Sanfatucchio - a bocca piena jie dice placido come un cucciolo al sole: «De che?» «Del nostro rapporto». Jie fa lia co' l'occhio sempre più grifagno. Io ji ho allungato sotto al tavolo un calcio 'nto 'no stinco che ancora l'arsente, infra che jie dicevo tra i denti: «Lassa perde', Zenèide, nun fa l'intellettuale!». A quil punto s'è alzato Tarcisio - anche lu' co' l'occhio porcino pe' 'l gran magnà da lecca dito - a fa' un brindisi co' lo stornello pecoreccio ta la festeggiata e la Zenèide ha ammorgiàto. 'L giorno doppo è tornata a la carica con me per sapé' si con quell' "intellettuale" volevo intende' 'na parola d'offesa. Dico: «Stàmoce attente, Zenèide, a mette' sempre sotto al microscopio 'l rapporto coi nostri òmi! Io ho imparato che quando ho voluto fa' l'analisi logica...e l'analisi grammaticale, come a scòla, del rapporto tra me e Pompeo, e avèmo scavato e scarnificato come ta l'osso del pregiutto, e discusso e polemizzato come i tifosi del pallone, ne sapevamo meno de prima e l'amore nun era aumentato... Forse per quil fatto de le rotelle differenti che te dicevo...che fan sì che Pompeo e 'l Bossolino se capiscon mejio tra de loro che con noaltre... Certo, si oltre a volemme bene Pompeo me capisse sempre come me capisci tu, Zenèide mia, io avria toccato 'l cielo col dito! E ce son coppie fortunate che se vojion bene e se capiscono al volo. È 'l paradiso in terra, ma nun è la regola. D'altronde, drento a 'na coppia, per capì veramente dua se sta seduti, secondo me vale più un gesto - bello o brutto - che cento ore de "blablablà", che potriano mette' a rischio la pace e l'armonia... e magari anche 'l tira tira, (*ammiccante*) che tante volte s'arinvisula dopo 'na sana litigata... M'arcordo un giorno che stévo in freddo con Pompeo,

per via de certe incomprensioni - c'era de mezzo la mi' cognata che ancora vorrà governa' la vita del fratello ...lassàmo perde'!- un tizio drento un bar me fece una specie de complimento volgare e aggressivo. Pompeo jie zompò addosso, per poco nun jie cava ji occhi ! È vero, lu' nun sempre me capisce, ma per me darìa la vita. È quisto che conta, Zenèide mia! E la pace tra noaltre tornò automaticamente senza tanto "pensa e ponza"». E la Zenèide còlta 'nto 'l vivo: «Tu me parle de pace, ma con me in piazza a la manifestazione pacifista nun ce s'è voluta veni'!». Dico: «Ci avevo da preparà' la sala pe' la serata letteraria de la signora. E, comunque, ta che serve scènne' in piazza, a fa' le uòme - ché la piazza l'hanno inventata ji òmi - coi cartelli pe' la pace, si c'è la guerra in casa?? Secondo me, si io, tu, la Ciùmbola, la Tota de Zirlino, la Sunta, la Tonina de Bazzica, l'Annetta del Casénguolo, la Brunilde, l'Alfride de Punziano, la Tina de Mencarino, la Marietta de Taralla, insomma tutte le donne del paese, ce déssimo da fa' pe' la pace in famijia, Sanfatucchio sarìa 'l mejio posto del Trasimeno». E la Zenèide: «Famijia o nun famijia io sostengo sempre i pacifisti e le loro manifestazioni!». Dico: «Sarà, ma tu me fè pensà' ta quil grande attore napoletano co' la faccia de pietra scavata che 'nto la commedia del Natale, tal fijio che odiava 'l presepio jie diceva: (*Imitando Eduardo nella famosa battuta di "Natale in casa Cupiello"*) Tu vuoi fare il modeeerno! Zenè', tu vuoi fare la modeeerna!!».

(Violento e prolungato strombettio di clackson)

«Oddio! La rosciola inguastita!»

(Rivolta agli automobilisti sempre più arrabbiati)

«No, no, nun me menate! Bòni, bòni! Sì, sì, me do 'na mossa! »

(A un automobilista, come tutti gli altri, alla sua sinistra)

«Pitutosto, giuvinotto, invece de sbacajjà', perché nun me déte 'na mano a spostalla la macchina?»

(Con cantilena liturgica)

Nel primo mistero
rottuoso scoglionoso
se contempla San Baràffico,
protettore del traffico...

Anche 'st'altro distinto signore (*di fianco al giovanotto, alla di lui destra*) vòl collaborà'? Come? In veste de direttor generale de le manovre? Grazie, ben gentile! E donca, ai vostri ordini, sòr direttore! D'accordo. Allora, io sto al volante, a spigne' 'l giuvinotto aitante e voi regolate 'l traffico (*A parte*) Be', nun me posso lamentà', la solidarietà nun manca. Oddìo, è carità pelosa, ché, si nun se sposta la mi' Rosciòla dal centro de la carreggiata, nun posson passà' manco loro. Guarda che prucissione de machine ferme! Sarà 'l momento pe' i vulavà e vucumprà de piombà' come mosche tal miele. E (*verso la Rosciòla*) me darìono 'na mano a spigne'. (*Come sentenziosa, al pubblico*) Cusì 'l guasto de la Rosciòla che fa scojionà' ta ji automoibilisti, oltre che ta me, artornerìa utile tal terzo mondo e (*mimando con le mani i due piatti di una bilancia*) la statera s'armetterìa a paro. E invece... ston tutti a culpunzone (*esegue, cioè si china ad angolo retto col profilo sinistro al pubblico*) a fumà' 'l narghilé 'nto la sagra del Ramadamme. Ehh! Cusì va la vita 'nto l'Urbe Condita!

(*Effetto Muezzin dal Minareto, che sfocia in rumore di traffico e strombazzamenti varî degli automobilisti bloccati dalla panne di Caterina. Lei entra in macchina, mimando, come prima, tutti i movimenti. Poi, sempre mimando, apre il finestrino, infila la testa nel vano e, sporgendosi alla sua sinistra dietro, dice*)

Calma, signori! Un po' de pacenzia, ché lavoràmo per voaltre! Adesso 'sto giuvinotto aitante m'aiuta a spostà' la machina, mentre che 'sto distinto signore vòl dirige' 'l traffico. Fra qualche istante passate tutti.

(*Al giovanotto*)

Pronti, giuvinò, spignete!... E nun se smòve no! Jie stéte a fa' le carezze! La strada è un po' in salita, 'n la vedete? Ce vòl più forza. Su!...

(*Scende dalla macchina - solite azioni mimate- e va «dietro il veicolo», cioè dietro al cubo o alla sedia che funge da automobile*)

Signor direttore traffichino, si permettete, ci avrìa 'na proposta de piattaforma rivendicazionale manovratoria. Che sarà come a di' che 'l giuvinotto seccardino lungo lungo passa al volante e io... d'accordo, so' strigiola... 'l so... tajia 38... Ma ho arpreso da la mi' pòra nonna Eurosia, direttó'... gajiarda... nove fiji in tempo de guerra!...

E donca, passo a spigne'? Mozione accolta? Bene. E allora, spigno! (Esegue) Mmhhh! Mmhhh! (Sforzi vari, poi, spostandosi verso il finestrino) Giuvinò', (ritmando comicamente) ma si nun levate 'l freno a mano, tuquì quanno affittàmo?? Me facéte sdrenà' per niente! Forza, cocco, un po' de concentramento! Come dite, nonnetto?

(Il vecchietto si immagina provenire dalla parte del pubblico)

Volete da' 'na mano anche vo'? Grazie. E allora spignémo! Uno, due, tre... A...lé! (Spostamento della sedia o del cubo ai margini della scena)

E 'n colpo, che forza che v'artrovate! (A parte) Chi se 'l sarìa mai creso? La chiamon la terza età...(A lui) Salute! Oh, deograzie, missione compiuta! Già, (getta l'amo) ma io so' a pedagna, ce vòl chi m'accompagna. Eh, quante offerte! Quanti giuvinotti! Carità pelosa anche quista? Manco fussi la Carolina del Monaco! (Straniata, al pubblico, uscendo dal personaggio) Oggi direbbe: «la Belèn co' la farfallina...»

(A due «giuvinotti») Anghingò, vedemo un po', (al vecchietto) col nonnetto me ne vo! Ariverisco ta tutti! (Di sbiego) E tu, traditora! Machina begiòlica... e manco pentita! Rosciòla, Rosciaccia, Tie'!! (Al vecchietto) Nonné'?, dov'è la vostra machina?

(Come se scorgesse il veicolo dall'altra parte della strada, cioè oltre il pubblico)

'L Maserati?! (Con uscita improvvisa di comica sorpresa) Me cojioni! Come dite? Si me piace la velocità? (Un poco allarmata) Sête campione de corsa?!... (Al pubblico) Hè' visto che vecchio rampante! (A lui) Facémo che me portate sol che ta la prima stazion de mezzo pubblico. E adesso...(accenna al Leit-motiv del film «Via col vento», poi al pubblico) Tranquilli! Nun è «Porta a Porta». (Canticchia ancora) Lalà, lalà... Via col nonno! 'Na botta de vita 'nto l'Urbe Condità!

(Assolvenza di musica, dissolvenza di luci, poi anche di musica. Assolvenza di luci. La scena seguente si svolge in un mezzo pubblico. Movimento vibratorio di chi viaggia in piedi su un autobus, attaccato all'appiglio alto. La mano stringe l'appiglio)

Ormò son più de quaranta minuti che viaggiamo. E i primi venti l'ho dovuti fa' in appennèa, (cambio di posizione: appiglio sul palo, ad altezza uomo. La mano che lascia l'appiglio alto si apre e va a stringere il palo, rimanendo sempre parallela ad esso. Vibrazione diminuita) finché

nun è sceso un gruppetto de giuvinotti: spalle tamante da palestrati, culi arduinati, insomma, giuvinotti strafichi! (*Come chi annusa*) Ma che caprineria! E pensà' che la pòra zì' Filina se lavava poco per via de l'artrosi, ma odorava sempre de pulito. Dev'esse' che co' l'età, insieme a la bellezza, se perde anche la spuzza.

(*Nuovo cambio di posizione: appiglio su maniglia alta con oscillazione*)

Avrem' fatto sì e no du' chilometri e 'sto busse è sempre più pieno, come un ovo appena fetato. Meno male che so' seccardina! (*Lascia l'appiglio*). Ahio! (*Rivolta a un Tizio, a sinistra*). Co' 'sto bastone me stéte a schiovolà' 'na carògnola! (*Qui i movimenti sono come quelli che si eseguirebbero in un ambiente normale*). E l'ho visto che séte invalido... (*guardandolo attentamente*) e v'hon chiuso le porte (*mimando buffamente la difficoltosa salita dell'invalido*) che ancora nun èrve finito de salì'. Ma io che c'entro? (*Cercando complicità nel pubblico*) Pijiàtevela co' ji autisti presciaròli de 'sti sbattibusse.

(*Intenzionale verso l'immaginario autista, in fondo al bus*)

Passano ogni morte de papa e guidano come 'ntol circuito de Lemanse. Che pe' i trasportati ce vòle 'l certificato sanitario, come per gi' 'nto l'otto volante! (*A un tizio appena dietro di lei alla sua destra*) Che dite giuvinò'? Ho da chiude' mejio la borsa? Certo, è più igienico. Hè visto mai un furto con destrezza?! Ecco fatto. Grazie! Oh, scusàssivo, ve so' finita adosso! (*Tra sé*) Uhm, che odor de prossimo! Me toccherà d'arcumincià' l'appennèa... (*Sempre tra sé*) Chi sa da qual paese viene 'sta mulatta co' 'sto fijiolino?! Certo che le donne de colore, si nun son brutte come scimmie, son belle tre volte. Quista, con tutti 'sti veli, par 'na dea de l'antico Egitto. (*Alla donna di colore*) Pijiàtelo in collo, cocca, 'l fijiòlo, sinnò ve lo sfràgnono! Forza, tiràtol su! Ecco, brava! Nun ve preoccupate, nun ve pesa! Insardellàti come stàmo, 'l culino jie poggia bene 'ntol braccio del giuvinotto. Giuvino', collaborate!! In due jie facéte la céccia del papa. (*Alla donna*) Ah, siì, ve piace il papa Voytila? Me piace anche ta me, con tutti i su' papa-boys! (*Scorgendo un altro tizio, tra sé*) Guarda 'st'omìno tutto compunto col parrucchino! (*È in preda a un attacco di risa*) Si 'nto 'sta calca jie s'esse da scuperchià' la crapapelata, che faccia fària? Oddio, nun ce posso pensà', che me vien su un convulso de riso!... (*Ride convulsamente*) E me ce potrià scappà' anche la pipi!... Fa l'occhio allarmato. M'avrà

letto 'ntol pensiero? (*Ricomponendosi faticosamente*) È mejjo che guardo da 'n'altra parte. (*A un'ipotetica passeggera alla sua sinistra*) Come dite, signora? Si potete poggiavve un attimo ta le mi' spalle? Certo, si è per necessità! Ah, col fojio pe' scrive'? E nun potete aspettà' quanno scennémo? Ah, si nun segnate subito 'l sei orizzontale, ve passa de mente e doppo ve lambiccate tutta la notte?! Be', nun vojio favve ingrossà' l'esercito nazionale deji insonni. Donca, facete puro! (*Si posiziona di profilo al pubblico e di spalle alla passeggera, a mo' di leggìo*) Ho da sta giù!?! (*Esegue*) Ancora più giu? Ah, sinnò la biro nun ve scrive.

(*Si rassegna a chinarsi a 90°, proprio come un tavolino e sempre di profilo. Poi, sempre curva, gira la testa verso la sua sinistra dove sta la scrivana. Quest'ultima si immagina di spalle, tra Caterina e il pubblico. Scrive di lato, lasciando così il didietro di Caterina a portata di mano del maniaco*)

Ma sol che pel cruciverba, eh! pe' sciarade, quizze e indovinelli pijiate le spalle de qualcun altro!

(*Breve effetto di musica erotica - «Je t'aime, moi non plus», di Gainsbourg - e di luci rosse. Caterina, piegata a 90°, volge il capo alla sua destra, poi al pubblico*)

Ma 'sto signore distinto... me sa che ce marcia a strìgnese contra de me. Ingaullàta come so', senza potemme mòve', ché sto a culpunzone a fa' il leggìo ta la maniaca de l'enigmistica, nun posso fa' manco il microspostamento neutralizzatore.

(*Le battute che seguono verranno recitate come dimenticando momentaneamente la situazione, mantenendo però la posizione a 90° e sempre col corpo di profilo rispetto al pubblico*)

Quisto fa l'occhio inconsistente, ma 'ntanto se strofina sempre più... È vero che, co' la crisi del maschio, il galletto italico è diventato 'na specie protetta in via d'estinzione, e che..., per via dei troppi sbandieramenti froceschi, pe' 'na donna catturà' l'interesse de 'n òmo è come cercà' un ago drento un pajiaro. E, si 'l trova, è più che vince' a la SISAL. Ma quella del maniaco 'ntol mezzo pubblico dovria esse' oramai fòri moda. M'arcordo quanno 'ntol tram a Terni uno me fece la mano morta. Ci 'évo quindici anni. 'Na vampata de rosciore ta la faccia e un conato 'nto lo stomico!... Ero doventata de pietra. Volevo gridà', ma ci 'évo la lingua paralizzata. Che momento incubatorio! Me l'arcorderò finché campo. Meno male che 'l tram se fermò quasi

subito e io potetti scappà' via!..

(Torna il tormentone erotico-musicale. Caterina sbircia di nuovo il maniaco, sempre alla sua destra dietro, poi al pubblico)

Oh, ma quisto che fa? Anche lu' allunga la mano? La chiamon morta. Ma quista che me sta a tastà' è mano viva... eccóme!! Adesso 'l sistemo io!

(Con la sua sinistra afferra, all'altezza dei propri glutei e, raddrizzandosi di fronte, tira su con forza l'immaginaria mano libidinoso. A voce alta, a mo' di vincitrice)

Vòila! *(pronuncia come è scritto)* Di chi è 'sta mano *(è la destra del maniaco)* che vàguola pe' le chiappe de la gente? *(Seguendo con gli occhi gli ipotetici braccio, ascella, spalla, fino al viso di lui)* Ooooh! L'ha smarrita *(indica intenzionalmente)* 'sto distinto signore!!

(Come se lui si muovesse violentemente, per cui Caterina agita fortemente il braccio)

È inutile che ve divincolate, cocco! *(Ritmando)* Io so' la Caterina, ci ho la presa tenajina! La mantengo ben per aria la vostra manaccia, ché l'ha da vedé' tutta la folla de 'sto sbattibusse! Gente, guardàtela! Ma che facete voi, sor maniaco, torton tortoni, co' la mano libera? Azionate la frenata d'emergenza? Nun ci 'éte più faccia da cumparì e volete pijjà 'l pan de squajio, eh? *(Lasciando la mano di lui, come a tirargliela appresso, quasi fosse un oggetto)* Ma sì, è mejio che sparite de corsa! *(Con voce portata, a lui, che si immagina in fuga verso l'uscita posteriore)* Ché si me metto a capo del popolo tranviario, ve corcàmo de botte! *(Ai viaggiatori del bus)* Come dite? È sempre meno dannoso del borseggiatore solitario o de lo sfregiatore del metrò de 'na settimana fa? E allora anche del siringatore del mese scorso, del branco violentatore e del piròmane assassino. *(Al pubblico)* Dicémo che per oggi ci è gita bene: ce la sémo cavata co' la mano morta. Nun è po' tanto dura la vita... 'nto l'Urbe Condita!

(In assolverenza il finale della canzone comica «Sorprese in Balera»)

FINE

(Segue glossario e testo della canzone «Sorprese in balera»)

GLOSSARIO

- ammorgiàto* = participio passato da ammorzare, attutire, cessare la collera o l'ira
a pedagna = a piedi
aponto = appunto
appennèa = apnèa
ardotta = ridotta
ardunati = radunati. Culi arduinati: natiche radunate, raccolte, cioè compatte e sode
armagnasse 'l còre = mangiarsi il cuore reciprocamente
arèo = aereo
arnecità = fortemente arrabbiata
arpartimo = ripartiamo
avròn robbata =avranno rubata
barzotto = che denota manchevolezza. È detto del membro virile non in piena erezione. Qui indica un rumore inconsueto, strano
begiòlica = stupidina con componente di supponenza
brèncio = infima porzione
caprineria = parola inventata per dire tanfo di capra
carógnola = caviglia
ceccia del papa = incrocio di quattro mai e quattro polsi a mo' di sedile, con allusione scherzosa alla sedia gestatoria
ci éte = ci avete
ci 'évo = ci avevo
ciaùscolo = tipico salame marchigiano e di altre regioni italiane
cinino = molto piccino
citrulla = grulla
ciufèga = schifezza; liquido, bevanda di pessima qualità
closcia = cloche
cològica = ecologica
corcàmo = carichiamo, cioè riempiamo di percosse
crapelata = testa calva
creso = creduto
culpunzione = curvata col sedere in aria
dariono = darebbero
de fòra = fuori
donca = dunque
drento = dentro
dua = dove
èrime = eravamo
fè = fai
feminara = femminista

gi' = gire, forma arcaica del verbo andare
gionta = giunta, arrivata
gita = andata
gite = andate
giunta = aggiunta, fare la giunta aggiungere male al male
givo = andavo
givono = andavano
hè = hai
incubatorio = parola inventata per dire da incubo terribile
ingauillàta = incastrata, bloccata, imprigionata senza possibilità del minimo movimento
insardellàti = stipati come le sardine nel barattolo
inver' = verso
jie s'ésse = gli si dovesse
'leusino = eleusino (cfr i "misteri eleusini")
lia = lei
maràmpto = maldestro con componente violenta, che tende cioè a rompere ciò che tocca
me'l sarìa = me lo sarei
medico pe' le dojie = medico per le doglie. È detto di cosa o azione inutile e perditempo (per le doglie del parto serve invece la levatrice o ostetrica)
'nto 'l pensiero = nel pensiero
'nto 'l vivo = nel vivo
ormò = ormai
pan de squajio = pane di squaglio. Pigliare il pan di squaglio = svignarsela alla chetichella
per gi' = per andare
pertugino = piccolo pertugio
pischello = ragazzino
presciaròli = che hanno préscia, cioè fretta impaziente
quanno = quando
rotturoso scoglionoso = parole inventate per dire rompiscatole. Nel caso specifico per sottolineare la situazione di disagio e fastidio che si è venuta a creare con la panne
s'arinvisula = riprende vigore
sbacajiate = protestate gridando
sbattibusse = sbatti-bus, per dire mezzo pubblico che procede a scossoni facendo sbattere a destra e a manca i passeggeri
sbociaràte = gridate sguaiatamente, alzate inutilmente ed esageratamente la voce
scénne' = scendere
schiovolà' = schiodare, sgangherare

sdrenà' = spezzare le reni, cioè la schiena, di fatica
seccardìno = secco e allampanato
s'ésse = si dovesse
sfràgnono = schiacciano
sguercià' = sguerciare, diventare guercio, mezzo cieco
smanfolà' = toccare, maneggiare qualcosa in modo improprio o con mani poco pulite
spigne' = spingere
strafichi = molto fichi, cioè belli e attraenti
strigiola = di taglia piccola, detto di persona dalla corporatura minuta ma piena di energia
strulla = indica persona sciocca con componente di malafede
tal miele = sul miele
tamante = grandi e possenti
tanfàta = ondata di tanfo
tenajina = tenagliina, cioè una presa che stringe come una tenaglia
torton tortoni = di nascosto, attento a non farsi scorgere
tuquì = qui
vàguola = vagola, frequentativo di vaga, voce del verbo vagare
vorrià = vorrei

SORPRESE IN BALERA

Testo di Violetta Chiarini

Musica di Gianclaudio Mantovani

(Dallo spettacolo comico «Le avventure romane di Caterina», di Violetta Chiarini, Stagione teatrale 2009-2010)

Nun me sta' a sbacucchià',
dajje, cocco, va in là!
Nun me va de scherzà':
ci ho le paturnie, ci ho le paturnie!
E nun me canzonà'
si 'n so' bòna a ballà'!
Nun me va de imparà'.
E lassa sta, va in là, va a ballà' co' 'n'altra!
Ci ho da guardà' quil biondino
che sta a fa' il paino con quella laggiù.
Ma perché nun guarda in qua?
Perché nun s'arvolta?
Quanto me piace il biondino,
ma lu' fa il cretino.
Che rabbia me fa!
Quasi quasi vado là...
Un pretesto ho da trovà'...
Mica posso dì':
«Scusi, ma me pare che ce semo visti già.»

Ma 'sta scema che fa?
Par che sta a litigà'.
S'alza e po' se ne va.
Ma che fortuna, ma che fortuna!
E il biondino dua va?
Famme un po' controllà'
si va via o resta là.
Me ride già, sì. sì!!

Mo' vado all'attacoooo!!
'Spettame, aspetta, biondino,
che pianìn pianìno arivo da te!
Ohi! Qui sémo in troppi,
sémo troppo zeppi.
Spettame, aspetta, biondino,
che te vengo vicino e resto con te!
Ahi!, che gomitata!
Proprio 'nto lo stomico.
Ohi, che male fa!
Via, nun ce pensàmo, facém' finta de ballà'

(Parlato su musica)

Into 'sta balera ce mancava anche 'l maniaco co' la mano
morta! L'éte smarrita vo' 'sta mano? Ah,
c'è scivolata per caso into la chiappa!? Sarà...

(Riprende il canto)

Quanno tlà arriverò
l'arimbraccicherò,
po' jie smucinerò
quil bel codìn che ci ha
dietro into la testaaa!
Dài, che me scappa il biondino!
Ma è un po' troppo bellino,
è proprio un bijou.
Visto cusì da vicino
pare un figurino.
Che pelle che ci ha!

(Parlato stile rap)

Oh, madonna, il rimmel!
Ci ha sugli occhi il rimmel!

E ci ha pure il fard.
E ci ha il fondotinta
sotto quìl baffetto!
Be', che ce vòì fa!?
Nessuno è perfetto.

(Parlato normale su musica)

Pijiamo quìl che la vita ce regala! Come la va, la va!
Vieni, biondino! Me sazio solo a guardatte.
E 'n colpo!, quanto se' bello!
La bellezza è 'na promessa de felicità.
Sì, l'ha detto Umberto Eco!

(Riprende il canto con vocalizzo in dissolvenza)

Lala, laràllallallàra, laraaràllallàra, laràllallallà....

Considerazioni e riflessioni su una Città della Scienza a Roma

Luigi Campanella*

DOI:10.30449/AS.v6n11.097

Ricevuto 07-05-2019 Approvato 4-06-2019 Pubblicato 25-07-2019



Sunto: *La storia del Museo della Scienza a Roma è emblematica dei ritardi e delle occasioni perdute quando problemi di interesse generale vengono affrontati con occhi di parte, magari anche attenti ma non rispettosi del valore unitario e universale della cultura. Roma è una delle grandi metropoli moderne sede di università, accademie, enti di ricerca, industrie che spendono per attività di ricerca, ma non ha un Museo della Scienza. In questo articolo vengono analizzate le ragioni della sua assenza e proposte le linee guida per la realizzazione di una Città della Scienza nella Capitale.*

Parole Chiave: Museo della Scienza, Città della Scienza, divulgazione scientifica, storia della scienza, Roma.

Abstract: *The history of the Science Museum in Rome is emblematic of the delays and missed opportunities when problems of general interest are dealt with on the side, maybe even careful but not respectful of the unitary and universal value of culture. Rome is one of the great modern metropolis, home to universities, academies, research institutes, and industries that spend on research, but it does not have a Science Museum. In this article the reasons for its absence are analyzed and the guidelines for the realization of a City of Science in the Capital are proposed.*

Keyword: Science Museum, City of Science, scientific dissemination, history of science, Rome.

Citazione: Campanella L., *Considerazioni e riflessioni su una Città della Scienza a*

* Professore ordinario di Chimica Analitica e di Chimica dell' Ambiente e dei Beni Culturali all'Università degli Studi "Sapienza"- Roma; luigi.campanella@uniroma1.it.

Roma, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp. 133-138, DOI:10.30449/AS.v6n11.097.

Roma è una delle grandi metropoli moderne sede di università, accademie, enti di ricerca, industrie che spendono per attività di ricerca quasi 1/3 del budget nazionale: eppure al contrario di Napoli, Firenze, Milano, Trieste non ha un Museo della Scienza.

Perché? La storia è infinita, ma se vogliamo ridurla agli episodi più importanti non possiamo prescindere da tre episodi più significativi collocati in tempi diversi, anni '70, anni '90 del secolo passato e giorni nostri.

Negli anni '70 dopo l'ubriacatura della ricerca produttivistica degli anni '60 tutta dedicata ad incrementare produzione, consumi e mercato, e dopo l'esperienza del '68, i contenuti culturali e storici della ricerca furono rivalutati. A questo processo concorsero differenti altri fattori contingenti, quali la riconsiderazione in chiave didattica, oltre che culturale, della Storia della Scienza, il trasferimento allo Stato di numerosissimi archivi e collezioni private, a causa della difficoltà di mantenerli in buono stato, da parte dei proprietari, il riequilibrio fra scienze teoriche e sperimentali, queste ultime più facilmente ostensibili.

Come risultati di tale processo si cominciò a pensare a grandi mostre scientifiche - famosa quella sui 5 miliardi di anni, presso il Palazzo delle Esposizioni a Roma - e a possibili modelli di Museo della Scienza da realizzare: integrato o articolato? Articolato per temi o per discipline?

Prevalentemente didattico, storico o scientifico? Camera delle meraviglie o Laboratorio aperto? Tutte queste, e anche altre domande, ricevettero risposte diverse in sedi politicamente e accademicamente diverse, giungendo così a un vero e proprio scontro tra scuole accademiche e fra partiti politici; le forze uguali e contrarie si elisero e nulla fu fatto.

Nelle fasi successive si sviluppò nella città sotto la guida della Provincia di Roma un progetto di cui il sottoscritto fu responsabile scientifico e denominato MUSIS (Museo della Scienza e dell'Informazione Scientifica). Con questo progetto si cercò di rendersi

indipendenti da atteggiamenti accademico professionali e politici di comodo, di fatto inventando il Museo senza sede, cioè scattato sul territorio sulla base dell'esistente, cioè di tutti i poli (scuole, accademie, università, enti di ricerca, industrie e artigiani, mostre itineranti, associazioni culturali) dove la scienza era esposta ai cittadini. Il motto di MUSIS era "dal palazzo ai poli, dal progetto al processo". Con una serie di iniziative, gli oltre 100 poli scoperti o rivalutati sul territorio furono collegati fra loro da mostre, itinerari didattici e formativi, collegamenti elettronici e mezzi pubblici di trasporto. Alcuni di questi itinerari ottennero un particolare successo tra la popolazione romana: si pensi a "Erbe, Rimedi e Farmaci" a "Dall'Atomo al Quark", al "Treno delle Stelle". La Provincia di Roma apprezzò questo sviluppo e decise di stabilizzare il progetto assegnandogli degli spazi da gestire, non come poli museali ma come servizi organizzativi del progetto, una sorta di testa dalla quale fare scaturire le varie ramificazioni.

Un anello mancante nel sistema della produzione scientifica è di certo quello della divulgazione e della trasmissione non specialistica del sapere scientifico, con l'intento di integrare in termini sempre più stretti scienza e società e di garantire l'accesso alla conoscenza scientifica e tecnologica al grande pubblico.

L'accentuazione che è necessario dare alla copertura di questo aspetto è anche motivata dall'evidenza del panorama internazionale più avanzato, in cui appare chiara la tendenza verso un moderno concetto di diffusione della cultura scientifica in termini di linguaggio, strumenti e criteri espositivi e spettacolari interattivi, modi di divulgazione scientifica che non sempre possono essere assolti dai musei nei quali sia prevalente la funzione "conservativa".

L'individuazione dei compiti di una istituzione nuova, quale quella che si vuole realizzare nella nostra città consente, di riflesso, di specificare le funzioni di cui essa dovrà imprescindibilmente dotarsi:

- luogo di riflessione, di analisi e di ricerca sull'evoluzione delle idee e dei modelli scientifici;
- luogo della documentazione sulle tappe e le frontiere della ricerca contemporanea;

- luogo di raccordo fra i poli museali scientifici del territorio e le altre istituzioni di ricerca e, fini didattici, tra le collezioni e i musei esistenti;
- centro di osservazione dell'innovazione tecnologica e dello scenario scientifico nazionale e internazionale.

La struttura interna della Nuova Realtà Città della Scienza dovrebbe dunque essere articolata in diverse aree:

- centro di informazioni, che consenta l'aggiornamento e la consultazione relativi alle innovazioni tecnologiche e scientifiche, creando anche una rete di collegamento tra strutture preposte alla diffusione e divulgazione scientifica;
- parte espositiva, che mediante procedure interattive e itinerari innovativi stimoli la conoscenza critica dell'evoluzione scientifica e delle sue implicazioni sociali;
- laboratori didattici, anche per l'infanzia, per consentire un primo contatto con i concetti della scienza e tradurre l'esperienza conoscitiva in apprendimento;
- attività multimediali (conferenze, proiezioni, ecc.) per coinvolgere ulteriormente i diversi livelli di utenza.

In una prima fase occorrerà procedere al recupero e valorizzazione del circuito delle strutture museali esistenti, comprese quelle promosse da aziende erogatrici di pubblici servizi, quali ACEA ed ENEL. In tale ambito andrebbe perseguita anche l'istituzione di un centro di informazione, ricerca, conservazione ed educazione-ambientale e la creazione di un centro di documentazione scientifica fondamentale per il rapporto vitale fra Città della Scienza e Scuola.

Va inoltre proseguita l'azione, già avviata, per la valorizzazione ambientale, agro-forestale e ricreativa delle tenute di proprietà comunale, comprendente la manutenzione del patrimonio dei casali e delle infrastrutture di servizio: si tratta di strutture per le quali i valori storico, culturale e scientifico sono strettamente connessi.

Le attese della cittadinanza sulla mancata tutela della "aree verdi" sono diventate, oggi, sollecitazioni urgenti; molte associazioni, create allo

scopo, hanno inviato le loro indicazioni ed i loro progetti; questi vanno ad arricchire il pacchetto di proposte che l'Amministrazione Comunale, con i suoi specifici uffici, ha predisposto.

L' intervento pilota per avviare un sistema culturale decentrato deve anche contare sul recupero delle zone deteriorate o di fatto morte nella città, con l'obiettivo di realizzare strutture di servizio culturale, integrando attività legate allo sviluppo dei servizi urbani ad attività più direttamente connesse alla produzione culturale: la trasformazione in spazi polifunzionali si attuerà in più fasi anche mediante la creazione di centri di educazione alimentare, di giardinaggio, di protezione del verde e di lettura. E' un circuito "a rete", quindi territorialmente diffuso, caratterizzato da un'utenza molto articolata: studenti, utilizzatori per finalità professionali, comuni cittadini, studiosi. E' proprio in rapporto agli studiosi che emerge il carattere internazionale della rete, che si rivolge ad un'utenza specialistica composta dai produttori di cultura relativa al nostro patrimonio artistico, monumentale e storico.

Accanto agli interventi "sulla struttura" è stata da tempo postulata l'esigenza di una valorizzazione della rete in quanto tale, ossia un intervento che esalti la possibilità del dialogo e della ricerca incrociata, nonché la riproduzione di alcuni materiali di più larga richiesta. Va cioè evitata la possibile confusione: da un lato parlare di un Centro polivalente finalizzato alla fase organizzativa di progetti precedenti con lo scopo primario di valorizzare l'esistente, dall'altro riconsiderare come fattibile un progetto di Città della Scienza, sulla base di una mediazione fra esigenze culturali e ritorni commerciali. I due approcci devono sintonizzarsi e non apparire in concorrenza.

Phänomenologie hat viele Bedeutungen Edmund Husserl und Martin Heidegger

Versione italiana a seguire

Angela Ales Bello* , Piero Trupia**

DOI:10.30449/AS.v6n11.098

Ricevuto 12-05-2019 Approvato 12-06-2019 Pubblicato 8-08-2019



Sunto: *Lo scopo dell'articolo, in gran parte sviluppato dai due autori in forma dialogica, è quello di mostrare che Edmund Husserl ha operato una svolta significativa nella storia della filosofia, richiamando l'attenzione sulla ricerca di senso di ciò che si dà (fenomeno) all'essere umano, pur mantenendo legami profondi con la tradizione filosofica. I suoi seguaci hanno in gran parte accettato questo stile d'indagine, ad eccezione di Martin Heidegger che ha messo in crisi proprio il rapporto con la tradizione, cercando una sua nuova via. Esaminando alcuni temi caratteristici della ricerca dei due pensatori, quelli concernenti la conoscenza umana, nel caso di Husserl, e quello del linguaggio, in particolare il linguaggio poetico, nel caso di Heidegger, gli autori si domandano quale sia l'approccio più convincente e più coerente con intenzione specifica della speculazione filosofica e si orientano verso la proposta husserliana, criticando quella heideggeriana.*

Parole Chiave: fenomenologia, senso delle conoscenze, dubbio e verità, linguaggio, poesia, divino.

Abstract: *The aim of the essay, often written as a dialog between the two authors, is to show that Husserl has performed an important turn in the history of philosophy in search of the sense of what is given to us (phenomenon), however maintaining a deep link with the tradition. Most of his scholars accepted this new style of inquiry, except Martin Heidegger, who denied the tradition, trying to discover a new way in philosophizing. Examining some*

* Professoressa emerita di Storia della Filosofia Contemporanea presso l'Università Lateranense di Roma, Presidentessa del Centro Italiano di Ricerche Fenomenologiche (CIRF); alesbello@tiscali.it.

** Matematico, fondatore e amministratore di Governance Consulting; piero.trupia@alice.it.

of the topics peculiar of the two phenomenologists: those concerning the human way of knowing, in Husserl's case, and that regarding language, particularly poetic language, in Heidegger's case, the authors of the paper inquire which of the two approaches is more coherent with the specific intention of philosophical speculation; while they agree with the Husserlian proposal, they criticize the Heideggerian one.

Keyword: phenomenology, the sense of knowing, doubt and truth, language, poetry, divine.

Citazione: Ales Bello A., Trupia P., *Phänomenologie hat viele Bedeutungen. Edmund Husserl und Martin Heidegger*, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp. 139-192, DOI:10.30449/AS.v6n11.098.

1 - Vorwort

Die Menschengeschichte ereignet sich immer wie auf einer Bühne; es ist wie eine Vorstellung über das universale Werden: immer im Progress. Also ist die Geschichte in jedem Moment ein "Übergang". Je einschneidender er ist, desto mehr verdient er den Titel "große Transition" oder "Revolution".

Die ersten dreißig Jahre des 19. Jh., die sogenannte Wiege für Husserls Phänomenologie, erhielten zu Recht den Titel "große Revolution". Auf der politischen Ebene: der Untergang der Deutschen und der Österreichischen Reiche; in den Naturwissenschaften: Einsteins Mechanik; in den Geisteswissenschaften: die Wiedergründung der Soziologie, der Psychologie und der Sprachwissenschaft.

In der Philosophie war die Transition noch stärker. In Italien blieb der Idealismus bestehen, der Positivismus hingegen mündete in Neopositivismus und dann in die philosophische Bewertung der Neurowissenschaften.

Husserls Phänomenologie war eine absolute Neuheit. Ihr Betrachtungspunkt ist die Subjektivität, besonders in der Erkenntnistheorie, wie es schon im Idealismus vorkam. Die Phänomenologie gewann somit eine Durchsetzungskraft, die heute - indem sie die Rolle des Subjekts auf dem psychischen und metaphysischen Gebiet einnimmt - immer mehr als Berichtigung der Psychologie, Psychiatrie und Neurowissenschaften erscheint.

Die gegenwärtige Epoche wird normalerweise die große technologische Revolution genannt. Es wäre besser, sie als "technische" Revolution zu bezeichnen, weil die Technologie die Reflexion auf die Technik ist. Aber die ungenaue Terminologie kommt nicht von ungefähr: der Gebrauch von "Technologie", wie sie im Allgemeinen benutzt wird, wiederholt ständig, dass die Technik, die man heute überall vorfindet und die überall gefeiert wird, ihre Prüfung und auch eine wissenschaftliche Bewertung bestanden hat. Deshalb gewinnt sie kulturelle Anerkennung und dient folglich dem sozial legitimierten und unbestreitbaren Gemeinwohl.

Es gibt viele Gründe, um die Gültigkeit dieser voreiligen Schlussfolgerung anzuzweifeln. Sie basiert entweder auf rationalen ökonomischen Gründen oder auf emotionalem Enthusiasmus; in der Tat sind wir heute begeistert von dem, was leicht erhältlich ist und wir gebrauchen es ohne uns nach dem etwaigen Konsequenzen für unsere Umwelt zu fragen. Das ist unter dem Begriff "Technologische Innovation" versteckt.

Diese Überlegungen könnten nicht für ein Vorwort im Hinblick auf eine philosophische bzw. phänomenologische Abhandlung in Bezug auf Husserl und andere Mitglieder seiner Schule geeignet scheinen. Sie sind jedoch geeignet, wenn wir Husserls und Heideggers Interesse für die Sprache vor Augen halten.

In diesem Sinne zeigt auch der schleunig und freudig angewandte Ausdruck „Die große Technologische Revolution“ wie die Sprache einen semantischen Wert enthält. Wenn man diesen Wert akzeptiert, wird er für alle selbstverständlich. Dessen bewusst, analysieren und erläutern wir in den Betrachtungen, die wir hier vorschlagen, Husserls Bedeutungslehre und Heideggers Die Sprache.

In unserer Analyse und in unserem Kommentar fangen wir mit der Rolle des Subjekts in dem Erkenntnisprozess nach dem phänomenologischen Muster an. In diesem ist das Phänomen der Erscheinung der Realität zu einem Bewusstsein, das es ergreift und erkennt, indem es als Objekt konstituiert wird, beschrieben.

Von diesem Gesichtspunkt aus erläutern wir Husserls Idee der Phänomenologie. Er vergisst seine mathematische Bildung nicht, die er von großen Meistern erwarb; daher kommen seine Überlegungen

mit dem Titel *Der Ursprung der Geometrie*, die wir in seinem Werk *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* finden.¹

In dieser Abhandlung taucht die Wichtigkeit des Idealisierungsprozesses auf: jene ist der Grund für die Darstellung eines Erkenntnisobjektes und im Falle der wissenschaftlichen Geometrie eines Objekts wie die Dreiecke oder die unendliche Gerade.

Husserl rückt die notwendige epistemologische Beziehung zwischen der Idealität und der Dinglichkeit, die den Erkenntniserwerb in allen Gebieten regelt, in den Hintergrund.

Daraus entspringt das große Abenteuer der Untersuchung des Ideales in Bezug auf das, was wahrnehmbar ist: d.h. das Phänomen, das nach der Wesensreduktion als bedeutungsvolles Erkenntnisobjekt bestätigt wird.

In diesem Prozess folgt die Sprache, Schritt für Schritt, der intellektuellen Spekulation; sie formalisiert sie und lässt sie mittelbar werden.

Husserl fällt nicht in die Falle, die Sprache als reines Zeichen zu betrachten; man fällt jedoch in diese Falle, wenn man behauptet, dass die Semiotik selbst genug ist.

Nach dieser Betrachtung ist jedes Zeichen, d.h. jedes Wort oder jeder Satz, mit einem andern Zeichen erklärt: es gibt eine in sich selbst schließende Kette. Husserl benutzt den wichtigen gültigen Begriff "metalinguistischen Bedeutungsprozess", den wir wirkungsvoll im Muster des Bedeutungsdreiecks gemäß Charles Kay Ogden und Armstrong Richards finden .

An den zwei Ecken, die sich auf der Grundlinie des Dreiecks befinden, gibt es Zeichen und Referenten. Aber man darf nicht direkt von einem zum anderen gehen. Im Gegensatz dazu, muss man an der Ecke an der Dreiecksspitze vorbeifahren. Wenn man diesen Weg befolgt, entdeckt man die Bedeutung des Sachverhaltes.

In Husserls Überlegung in Bezug auf dieses Argument und im Allgemeinen, taucht in voller Evidenz seine Aufmerksamkeit zur Logik auf; und seiner Meinung nach muss die Logik auf ihre

1 C.K. Ogden - A. Richards, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language on Thought and of the Science of Symbolism*, Routledge & Kegan Paul, London 1923, 1960.

Basis zurückgeführt werden. Nach ihm ist die Logik anders als die Mathematik, weil in der Mathematik die Logik nur ein Mittel ist; im Gegensatz dazu eröffnet Husserls Philosophie die Rede zum Reichtum der Lebenswelt, zuerst zur menschlichen Besonderheit in der Gesamtheit des lebendigen Seins und zum, für den Menschen typischen Wunsch, die Welt kennenzulernen.

Husserl möchte die wissenschaftliche Strenge aufrecht erhalten, indem er die Realität aus der Perspektive der Qualität betrachtet. Diese Sorge, besser gesagt, dieser Zwang taucht in der Krisis mit Nachdruck auf; in diesem Werk zeigt Husserl sein Pathos, indem er, als Philosoph, die Verantwortung des Funktionärs der Menschheit für sich selbst übernimmt.

In seiner Zeit und, heute noch viel mehr, ist man in der Logik des "Produzieren- Müssens" gefangen, indem man nur die für die Produktion benötigten Waren zu beschaffen versucht, ohne die Qualität der Ziele zu betrachten.

Das Pathos, das sich in der Krisis befindet, hat schon seinen Höhepunkt in dem kleinen Werk *Die Philosophie als strenge Wissenschaft* erreicht. Hier begegnet sich die Erfordernis einer strengen, aber die Lebenswelt einschließenden Philosophie mit der Bewunderung für die Geisteswissenschaften. Um diese stark beanspruchende Aufgabe zu erfüllen, appelliert der Autor an die Notwendigkeit des „Heroismus der Vernunft“.

Unter Husserls Schülern ragen Edith Stein und Hedwig Conrad-Martius heraus; sie charakterisieren sich durch die Unabhängigkeit ihres Urteils, obwohl sie den Wert ihres Meisters voll anerkannten.

Stein schlägt eine Brücke zwischen dem endlichen und dem ewigen Sein – wie ihr Hauptwerk lautet – und entdeckte in der Wahrheit, die man zu gewinnen versucht, das Mittel, das der menschliche Endlichkeit erlaubt, sie zu überschreiten. Dafür leitete Stein die phänomenologische Reflexion über die mittelalterliche Philosophie ein, besonders über Thomas von Aquins Lehre. Jener schlug ebenfalls eine Brücke zwischen Vernunft und Glauben, zwischen menschlicher Wahrheit und göttlicher Offenbarung. Edith Stein schätzt Husserls Lehre, die einige Interpreten als Idealismus abtun und sie akzeptiert die Rolle des Subjektes als cartesianischen

Pol des Erkenntnisprozesses. Daraus entsteht die Zentralität des Bewusstseins, das, indem es die Welt erwirbt, sie als reales Objekt konstituiert.

Husserls Ausdruck „wenn man das Bewusstsein ausschließt, schließt man die Welt aus“ ist nicht als absoluter Idealismus zu verstehen, sondern als: „wenn man das Bewusstsein ausschließt, schließt man die Möglichkeit die Welt zu erkennen aus“.

Stein bestätigt die Zentralität eines primären subjektiven Blickes auf die Dinge, um deren Sinn über den Schein hinaus zu erfassen.

Hedwig Conrad-Martius' Untersuchung ist anders und originell, entsprechend ihrer Bildung in den Naturwissenschaften, besonders in der Physik und in der Biologie. Sie sowie auch Husserl würdigen die Naturwissenschaften, aber beide aus dem Blick der Phänomenologie lehnen deren gewöhnlichen Abgrenzungskriterien, d.h. die Fakten nicht zu vertiefen, ab. Fakten sind von den Wissenschaftlern privilegiert, weil sie durch die Technik praktische Ergebnisse und somit die sogenannte Scheinsicherheit geben.

Um diese Ergebnisse zu bekommen, bezahlt man den Preis der immer und unvermeidbar dramatischen Auswirkungen, z. B. Klimawandel. Im Gegensatz dazu, auf Grund ihrer starken Zuneigung zu Pflanzen und Tieren und auf Grund ihrer wissenschaftlichen Forschung deren komplexen Vitalität, schreibt Conrad-Martius den Pflanzen eine Seele zu.

Diesbezüglich muss man unter Seele etwas Lebendiges, d.h. etwas Sinnvolles und Geistiges, verstehen. Dieser Geist wird von Anassagora als nous (Intellekt) und von Edith Stein als „objektiver Geist“ bezeichnet. Hedwig Conrad-Martius akzeptiert die Entdeckungen der Quantenlehre, die eine Kontinuität zwischen Stoff und Geist zu bestimmen scheinen.

Heideggers Stellung war, im Gegensatz dazu, heterodox; er war gegen den Meister Husserl, gegen alle Philosophen und gegen alles; er hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die klassische Philosophie zu eliminieren, um eine eigene Metaphysik ex novo zu schaffen.

Sein Wunsch war es, der erste radikale Gründer von einer neuen Metaphysik zu sein. Dazu lässt er sich auf einen weitgehenden und schwierigen Gedankengang ein, sodass auch ein geduldiger Leser

ihm nur schwer folgen kann. Diese Schwierigkeit wird mehr von dem sophistischen Stil des Gedankengangs als von der Gedankentiefe hervorgerufen.

Drei Punkte sind charakteristisch:

Erstens, ein versteckter religiöser Drang, den man in seiner Behauptung, nach der seine Metaphysik sowohl Philosophie als auch Theologie ist, findet. In der Tat taucht in seiner Rede ein nostalgischer Wunsch nach der christlichen Religion malgré soi auf.

Zweitens, seine doppeldeutige Ausdrucksweise: Sagen und Nichtsagen, Bejahen und Verneinen; außerdem benutzt er häufig seltsame Bilder, die die Rede kompliziert werden lassen.

Drittens, er bezieht sich immer wieder auf Mysterien. Auf diese Weise möchte er seine Tautologien rechtfertigen, d.h. „Die Sprache spricht“ oder „Die Sprache ist die Sprache“.

Heidegger schließt seine „Wiedergründung“ mit der erstaunlichen Behauptung: die Philosophie ist unfähig in einer logischen Weise die Wahrheit zu erreichen. Man muss die Wahrheit suchen, wo man sie findet: in der Dichtung. Dann müsste die Philosophie literarische Kritik werden.

Wir akzeptieren, dass die Dichtung ein Weg zur Wahrheit ist, aber in diesem Fall wird die Wahrheit nur durch Bilder und nicht durch Begriffe, durch einen Blitz und nicht durch einen logischen Gedankengang ausgedrückt.

In unserem Kommentar erinnern wir daran, dass es eine gültige Dichtung gibt, wenn sie die Wahrheit in ihrem Glanz offenbart, wie es schon Thomas von Aquin gesagt hat; in der Tat spricht er von „claritas“.

In dem folgenden Text kommentieren wir Heideggers Überlegungen eines Gedichts von dem zeitgenössischen Dichter George Trakl und wir gehen davon aus, dass Heidegger seine philosophischen Ideen auf die Poesie projiziert. Wir schlagen unsere Überlegungen vor; diese können auch traditionell betrachtet werden, aber sie versuchen Trakls Absichten genau zu entdecken.

Unser Text hat einen ungewohnten Stil, d. h. er ist meistens in Gesprächsform. Wir finden die dialogische Form in der Vergangenheit, heutzutage wird sie nicht mehr so oft benutzt, aber

unserer Meinung nach hat das Gespräch den Vorzug, den Sinn des Arguments vor den Augen der Leserin/des Lesers zu zeigen. In dieser Weise kann sie/er mit der Dialektik der Auseinandersetzung die Mühe der geteilten Bedeutungsuntersuchungen ergreifen.

Wir haben als Muster Metaphysische Gespräche von Conrad-Martius und auch die Namen der zwei Hauptfiguren: Montana, die Meisterin, und Psilander, den Schüler, gewählt. Beide tragen zur Sinnesuntersuchung bei, indem Psilander eine Antwort sucht, vermittelt doch Montana kein schon fertiges Wissen, sondern sie entdeckt dieses Wissen in dem Gespräch mit dem Schüler. In diesem Fall ist das Gespräch eine Untersuchung, die etwas Neues und Gültiges erfinden kann.

2 - Gespräch über Husserls *Die Idee der Phänomenologie*

2.1 - Dialog über die erste Vorlesung

In früheren Vorlesungen hat Husserl zwischen natürlichen und philosophischen Wissenschaften unterschieden. Er sagte, dass die menschliche Geisteshaltung sowohl natürlich als auch philosophisch sein kann.

Ps. Was für einen Unterschied gibt es dann zwischen den beiden Haltungen?

M. Um das zu verstehen, müssen wir das reine Wesen der natürlichen Haltung zeigen. Zuerst beschreibt Husserl die natürliche Haltung des Menschen auf der Ebene des praktischen Lebens. Wenn wir denken, wenn wir urteilen, d.h., wenn wir z.B., Relationen und Veränderungen feststellen, drücken wir aus was wir direkt erfahren haben.

Ps. Da du „direkt“ sagst, meinst du, dass es eine Logik der Erfahrung gibt?

M. Ja, auch die direkte Erfahrung zeigt eine Logik des Denkens, sonst könnte die natürliche Erkenntnis selbst nicht fortschreiten. Deshalb wachsen aus diesem Grunde natürliche Wissenschaften.

Ps. Was für ein Grund?

M. Es ist klar, dass wir zu urteilen gezwungen sind, wenn wir unsere Erfahrungen ausdrücken wollen.

Ps. Wenn es so ist, verstehe ich nicht mehr worin der Unterschied zwischen natürlicher und philosophischer Erkenntnis besteht.

M. Jetzt, können wir nicht weiter diskutieren. Die Zeit ist um. Beim nächsten Mal können wir dieses Problem lösen.

M. Fahren wir fort, wo wir beim letzten Mal stehen geblieben sind.

Ps. Zuerst ist es angebracht, den Unterschied zwischen dem natürlichen und philosophischen Denken zu erklären. Das natürliche Denken bezieht sich auf die direkte Welterfahrung. Im philosophischen Denken hingegen kommt es auf die Frage nach der Möglichkeit der Erkenntnis an.

M. Wenn wir die Ebene der direkten Erfahrung verlassen wollen, müssen wir die Erkenntnis als ein Problem betrachten.

Ps. Wie kann man die direkte Erfahrung überwinden? Selbst wenn wir die natürliche Erkenntnis als ein Problem betrachten, bleiben wir doch immer noch in einer natürlichen Haltung! Diese Haltung ist unser Gefängnis. Wir müssen uns mit dieser Bedingung abfinden.

M. Nein! Es ist wahr, dass die Erkenntnis eine psychische Erfahrung ist, aber einerseits sind Wahrnehmung, Erinnerung, Erwartung u.s.w. subjektive Erlebnisse, andererseits kann man sich doch fragen, ob sie Erlebnisse sind.

Ps. Ich bemerke, dass wir noch auf einem subjektiven Gebiet bleiben!

M. Danach hat Husserl sich noch gefragt, und zwar stellte er drei Fragen. Erstens, wie weiß ich, dass die subjektiven Erkenntnisakte eine objektive Bedeutung haben können? Zweitens, sind diese Akte fähig das Nicht-Ich zu erreichen? Oder bleibe ich in einer solipsistischen Haltung? Drittens, wie kann man die Sphäre der Immanenz transzendieren?

Ps. Genau, danach frage ich mich auch!

M. Husserl geht noch weiter. Er wirft noch eine Frage auf: „Soll ich mit Hume alle transzendenten Objektivitäten als Fiktionen betrachten?“ Wenn es so wäre, bemerkt er, würden nicht nur

Impressionen und Ideen degradiert, sondern stände die Logik selbst in Frage.

Ps. Nach der Abstammungslehre hat Hume recht; in der Tat, verändern sich die Grundideen und das Kontradiktionsprinzip selbst. Sogar verändert sich die Logik selbst.

M. Ja, so liegt die Sache, wenn wir in einer natürlichen Einstellung bleiben, weil wir glauben, es sei alles klar und verständlich, was uns die Naturwissenschaften sagen.

Ps. Willst du dann naturwissenschaftliche Geltung verneinen?

M. Nein, nicht grundsätzlich, aber wir laufen Gefahr in Skeptizismus zu verfallen. In der Tat sah Husserl in einer klaren Weise das, was später geschehen sollte. Die natürliche Einstellung ist sowohl für Erkenntnistheorie als auch für Metaphysik sehr gefährlich, weil beide in Gefahr sind, sich als Widersinn zu reduzieren.

Ps. Ist es denn angebracht über die Erkenntnistheorie erneut nachzudenken? Ist es angebracht eine Korrelation zwischen natürlicher und philosophischer Einstellung aufzustellen?

M. Ja, unsere Aufgabe ist die Korrelation zwischen dem Sinn und dem Objekt der Erkenntnis zu erforschen, und das von einem apriorischen Standpunkt aus, d.h. von dem, was zum Wesen gehört. Aber was wesentlich ist, ist der erste Schritt der Untersuchung und es ist möglich zu ergreifen, was wesentlich ist, wenn man sich der Epoché der natürlichen Einstellung bedient.

Ps. Ich glaube mich daran zu erinnern, dass diese Epoché ein Kennzeichen der Methode war, die von dem Skeptiker Pirron vorgeschlagen wurde.

M. Es ist auch wahr, dass die Epoché eine Zeitlang nicht mehr benutzt worden war. Es war Husserl, der sie erneut ins Spiel brachte. Nach Husserl bedeutet Epoché die natürliche Einstellung in Klammern zu setzen, um das, was wesentlich ist, zu gewinnen. Das ist der erste Schritt der phänomenologischen Analyse. In dieser Richtung kann man auch das Wesen der Erkenntnis entdecken.

Ps. Ich dachte, dass das Wesen nur zu materiellen Objekten gehört, d.h. in der Sphäre des Nicht-Ichs liegt.

M. Jetzt hast du verstanden, dass auch die abstrakten Objekte ein Wesen haben. Dann kann man auch von einer ontologischen und

metaphysischen Perspektive aus das Problem betrachten.

2.2 -Husserls Bedeutungslehre

Wir haben einige Seiten von Husserls Vorlesungen über Bedeutungslehre gelesen und wir haben eine kurze Zusammenfassung geschrieben.

Der Paragraph, den wir analysiert haben, ist der achte des zweiten Kapitels und besonders 8 a, mit dem Titel „Bedeutung als das Spezifische des Bedeutens“.

Die erste Frage, die wir aufgeworfen haben, ist: Was ist die Bedeutung der Bedeutung? Die zweite Frage ist: Warum kann eine Bedeutung mit vielen Ausdrücken dargestellt werden? Die dritte: Wie können wir die Bedeutung begreifen?

Um die Bedeutung zu begreifen, muss man zuerst „Ausdruck“ von „Bedeutung“ unterscheiden. Der Ausdruck ist durch Sprechen und Nennen geprägt.

Das Problem ist schwierig, weil die Ausdrücke „Erlebnisse“ sind (z.B. Aussagen, Nennen, Urteilen u.s.w.). Sie sind fließend und flüchtig, während die Bedeutung fest und beständig ist.

Dann muss man bemerken, dass die Erlebnisse zeitlich sind, die Bedeutung hingegen überzeitlich ist. (beiläufig haben wir uns gefragt, ob das was überzeitlich ist, eine geistige Entität sei).

Das Problem der Bedeutung ist mit dem Problem der Erkenntnis verbunden. Wenn wir unsere Erkenntnis analysieren wollen, müssen wir beim Urteilen beginnen.

Ein zentrales Problem des Urteilens ist der Unterschied zwischen vier Momenten:

1. das Erlebnis, das sich in Bezug auf die Begegnung mit dem Ding konstituiert;
2. das Urteil, das wir darüber abgeben;
3. der Satz, der das Urteil ausdrückt;
4. die Bedeutung, die die ideale, unzeitliche, transzendente Idee des Dinges ist.

In Bezug auf den ersten Punkt können wir die Frage aufwerfen, wie sich die Begegnung des Subjektes mit der Sache verwirklicht.

Der erste Moment ist immer die Wahrnehmung eines materiellen Dinges. Ist diese Wahrnehmung ein Erlebnis? Ja! Husserls Meinung nach ist die Wahrnehmung der erste Moment der Produktion der Bedeutung des Dinges.

Die Wahrnehmung hat auch ihre Bedeutung, d. h. ihre Essenz oder ihr Wesen.

Der zweite Moment des Erkenntnisprozesses ist ein Urteil.

Das Urteil ist auch ein Erlebnis und hat seine spezifische Bedeutung. In der Tat kann das Urteil wahr oder falsch sein. Wie kann man wissen, ob ein Urteil wahr oder falsch ist?

Man muss noch einmal durch Wahrnehmung das Ding aufmerksam beobachten, um die wesentlichen Kennzeichen des Dinges zu erfassen. Wir erreichen die Essenz des Dinges durch einen direkten Kontakt mit dem Ding, das heißt, durch jeden Prozess den Husserl passive Synthesis nennt.

Wenn wir zu der Ebene der passiven Synthesis kommen, können wir genau die Kennzeichen des Dinges wieder beobachten, um seinen Sinn zu ergreifen. Aber wir sind noch nicht zur Bedeutung gekommen.

Um die Bedeutung zu erfassen, müssen wir die Ebene der passiven Synthesis verlassen, um auf das Niveau der aktiven Synthesis zu steigen. Und dort gibt es das Urteilen, d. h. das Ausdrücken, was das Ding eigentlich ist.

2.3 - Analyse des fünften Paragraphen des zweiten Kapitels

Das Problem der Bedeutung ist sehr kompliziert, sodass es viele Betrachtungen zur „Bedeutung der Bedeutung“ gibt. Eine von diesen ist nach Ogden und nach Richards „Die Bedeutung der Bedeutung“, in der man das berühmte semantische Dreieck findet.

Dieses Dreieck zeigt das Verhältnis zwischen dem Zeichen, der Bedeutung und dem Referenten auf. Man kann nicht sofort vom Zeichen zum Referenten gehen, weil man die Bedeutung zuerst

besitzen muss, um den richtigen Referenten zu finden; in der Tat ist die Bedeutung mit der platonischen Idee vergleichbar.

Der Referent ist das Objekt oder der Sachverhalt in der Realität, worauf durch sprachliche Ausdrücke Bezug genommen wird. Das Dreieck zeigt die Unmöglichkeit direkt vom Zeichen zum Referenten zu gehen; man muss die Bedeutung beachten.

Mit dieser Lehre der Bedeutung wäre Husserl einverstanden. Für ihn ist die Bedeutung selbstständig, anders als der Ausdruck und auch vom faktischen Referenten. Die Bedeutung ist in sich selbst überzeitlich und immer dieselbe, auch wenn sie durch viele Redewendungen ausgedrückt wird.

Im Gegensatz zu dem, was die Mehrheit der Leute glaubt, können auch die Partikel und die Flexionen der Namen eine Bedeutung haben. Sie haben semantische Selbstständigkeit in einer besonderen Weise, d. h., sie haben Gegenständigkeit, auch wenn sie isoliert sind.

Husserl schreibt: „ Die Voraussetzung für die Durchführung dieser Auffassung ist, dass man das Wort Gegenständigkeit in einem außerordentlich weiten Sinn, im denkbar weitesten fasst, der es gestattet, auch unselbständige Momente, ja auch kategoriale Formen als Gegenständigkeiten zu bezeichnen“ (S.212).

Diese Bedeutung, die Husserl „außerordentlich“ nennt, ist von großem Nutzen für die Interpretation der abstrakten Kunst. Die Zeichen, die wir dort finden, können alle zusammen einen Sinn ausdrücken. Was ist ihr Referent? Die abstrakte Kunst hat die Ordnung des Kosmos als Referenten.

Das kann durch eine alte Lehre veranschaulicht werden. Man kann an die aristotelische Harmonie der himmlischen Sphären und Thomas von Aquin concordantia denken.

Die concordantia (Einstimmigkeit) ist eine der drei Komponenten der Schönheit; die andere sind integritas (Vollkommenheit) und claritas (Klarheit). Wenn man von Kunst im Allgemeinen spricht, findet man immer diese drei Komponenten.

2.4 - Analyse des neunten Paragraphen des dritten Kapitels

Wenn wir die Bedeutung einer Rede begreifen wollen, müssen wir einige Schwierigkeiten lösen.

Die erste Schwierigkeit zeigt sich in Bezug auf das Verhältnis zwischen Bedeutung und Vorstellung eines Gegenstandes, der nicht wirklich ist.

Solche Gegenstände können z. B. der Zentaur oder das runde Viereck sein.

In diesem Fall besteht die Schwierigkeit in der Unmöglichkeit der Existenz der genannten Gegenstände.

Können wir sagen, dass uns die Grammatik täuscht? Ja und nein. Es hängt von der formalen oder existentialen Perspektive ab.

Auf der formalen Ebene sind der Zentaur und das runde Viereck Gegenstände der Rede und daher ist der Satz, in dem sie enthalten sind, richtig. Auf der Ebene der Existenz sind diese Gegenstände hingegen unreal und deshalb ist der Satz falsch.

Dennoch kann diese formale Falschheit in der Rede eine wichtige Rolle spielen und zwar zeigt die metaphorische Vorstellung im Fall des Zentauren einen möglichen Zusammenhang zwischen der tierischen und menschlichen Natur auf. In dem Fall des runden Viereckes gibt es keinen Sinn, aber wir können das runde Viereck verwenden, um gerade ein Beispiel einer falschen Rede zu geben.

Es lässt sich also feststellen, dass das Problem der falschen oder wahren Rede sehr kompliziert ist.

Was sagt uns diese komplizierte Semantik? Sie erlaubt uns in die interessante Mehrheit der möglichen „Welten“ einzutreten. Diese Welten sind „denkbar“ in dem Sinne, dass sie von großem Nutzen für spezifische Ziele sind.

In dem Fall des Zentauren ist diese Metapher nützlich für die Interpretation jener literarischen Charaktere, die wir in den Märchen begegnen. Das ist eine besondere Welt, die Welt der Phantasie.

Der Fall des runden Viereckes gestattet uns die Rolle des Absurden in der Rede zu verstehen. Zum Beispiel können wir einen Beweis „ad absurdum“ bilden, um eine Wahrheit zu erproben. Das ist die Welt der formalen Logik.

3 - Hinblick auf Die Krisis der europäischen Wissenschaften Husserls

3.1 - Analyse des Erkenntnisprozesses

Unsere Absicht ist die Beilage III „Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie“² zu analysieren. Wir beginnen mit dem Inhalt der Beilage. Nach Husserls Meinung kann man nicht die Geometrie betrachten, als ob sie eine bloße Gegebenheit sei. Was wir vor den Augen haben, ist eine Tradition. Euklids gewaltige theoretische Konstruktion ist, in der Tat, ein System, d. h. das Ergebnis von verschiedenen Überlieferungen. Was meinen wir, wenn wir „reine Tradition“ sagen? Sie ist die Schichtung von praktischen, kulturellen, d.h. geistigen, Leistungen. Husserls Absicht ist es nicht diese Tradition vom geschichtlichen Sichtpunkt aus zu erforschen, sondern genau den Ursprung dieser Leistungen zu entdecken, weil, Husserls Meinung nach, die geometrische Idealität im Geist aller Menschen liegt.

Er fragt sich, ob es möglich ist, die Werkzeuge als geometrische Objekte zu betrachten. Er antwortet, dass es unmöglich sei, weil sie durch Wiederholbarkeit charakterisiert sind. Im Gegensatz dazu, existiert die geometrische Idealität nur einmal und sie ist dieselbe in jeder Sprache und in allen sprachlichen Ausdrücken. Husserls Lösung des Ursprungsproblems der Geometrie ist die folgende: Die Umwelt der ersten Geometer ist von Dingen gemacht und diese Dinge sind Körper. Die körperlichen Dinge sind raum-zeitlich und haben „stoffliche“ Qualitäten (Farbe, Wärme, Schwere, Härte, usw.). Was machten die Geometer mit dieser Umwelt? Sie haben einen Prozess der Idealisierung begonnen, bevorzugte Gestalten hergestellt und sie nach gewissen Gradualitätsrichtungen verbessert. Was verbesserten sie? Zuerst die Flächen, um sie immer glatter zu machen, dann die Linien, um sie „rein“ werden zu lassen, und schließlich die

² E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Beilage III, Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie, Husserliana Bd. VI, 1976.

Ecken und die Kanten, sodass zwei sich berührende Flächen eine gerade Linie bestimmen. Das ist der Prozess der Idealisierung, die der Geometrie zu Grunde liegt.

3. 2 - Ein Dialog über Husserls Der Ursprung der Geometrie

Psilandro- Nach der Lesung Husserls „Der Ursprung der Geometrie“, der ein grundlegender Text ist, verstehen wir im Allgemeinen, dass die Individualisierung und die Gestaltung der Erkenntnisobjekte der erste Schritt jedes philosophischen Abenteurers ist. In der Welt finden wir, tatsächlich, nicht die Erkenntnisobjekte, sondern, nur bloße Dinge; und die Dinge sind die ursprüngliche Vorgegebenheit der Realität.

Montana- Es gibt ein Risiko in dieser Behauptung, es ist das Risiko der natürlichen Einstellung. Man muss die Realität, insofern sie sofort gegeben ist, ausschalten, d.h. reduzieren um die Struktur des Erkenntnisprozesses der Dinge zu entdecken. Sonst bleiben wir in der Perspektive des naiven Realismus.

Ps. - Kann ich sagen, dass der erste Moment der Erkenntnis notwendigerweise naiv ist?

M. - Das ist wahr, wenn wir in der Welt leben ohne die kritische Einstellung des Philosophen zu behalten.

Ps.- Haben die Philosophen auch die Möglichkeit vor jeglichem kritischen Prozess auf die Realität zu treffen?

M. - Ja, weil sie in der Welt wie alle Menschen leben.

Ps. - Können wir dieses Treffen naiv nennen?

M. - Ja, weil die philosophische Einstellung ein Versuch ist, die Dinge und die Realität besser kennenzulernen. Das Problem ist, warum einige Menschen die naive Erkenntnis nicht akzeptieren und tiefer gehen wollen.

Ps. - Es ist komisch, dass der erste Moment des Erkenntnisprozesses und der letzte, d.h. der Ankunftspunkt, gleich sind. Können wir sagen, dass es sich nur um einen Verifikationsprozess handelt?

M. - Ja, weil unsere gewöhnliche Erkenntnis sich nicht ändert, wenn wir den Prozess entdecken.

Ps. - Ist dieser Prozess dann nur eine philosophische Komplikation?

M. - Nein, weil die Philosophen besser verstehen wollen, was wirklich geschieht.

Ps. - Wollen sie besser verstehen oder wollen sie dieselbe Erkenntnis verbessern?

M. - Beide Perspektiven sind da. Wenn wir den Prozess verstehen, können wir auch besser das Subjekt der Erkenntnis kennenlernen.

Ps. - Du behauptest, dass das Objekt und das Ding immer da sind und der Erkenntnisprozess nichts hinzusetzt und nichts wegnimmt?

M. - In der Tat ist die Absicht der Erkenntnistheorie eine bessere Erkenntnis des Subjektes und nicht des Objektes, weil wir nicht sicher sind, dass wir die Dinge genau kennen, und wir wollen prüfen, wie weit wir sie wirklich ergreifen.

Ps. - Aus deinen Worten verstehe ich, dass der Zweifel der Motor des Philosophierens ist.

M.-Das stimmt! Zweifel ist die Motivation jeder Untersuchung. Wir möchten sicher sein. Die Sicherheit ist eine Idealität des Menschen, aber tatsächlich leben wir in der Lage der Unsicherheit. Es beginnt bei unserer Wahrnehmung, wie Husserl in seinem Buch „Analysen zur passiven Synthese“ sagte.

Ps. - Das enttäuscht mich ein bisschen. Ich glaubte, dass die Stärke der passiven Synthese ihre reine Passivität ist. Jetzt haben Sie mir gesagt, dass Glauben und Zweifeln nach Husserls Meinung passive Modalitäten sind. Ich bin nicht sicher, ob es so ist. Glauben und Zweifeln sind Akte des Subjektes und Akte können nicht wesentlich passiv sein.

M. - Es ist notwendig, tiefer zu gehen und das ist kompliziert. Es ist besser, dieses Problem ein anders Mal zu behandeln.

3. 3 - Die Wichtigkeit des Zweifels

Ps. - Es wäre besser, dass wir die Bedeutung des Zweifels noch einmal untersuchen.

M. - In der „Vorlesungen zur Passiven Synthese“ betrachtet Husserl die Modalität des Zweifels. Zweifel beginnt auf dem Niveau

der Perzeption oder besser ,wenn ich nicht entscheiden kann, was ich wirklich wahrnehme. Zum Beispiel handelt es sich um einen Menschen oder um eine Wachspuppe? Zuerst bleibe ich in einer Lage in der ich nicht entscheiden kann. Wenn ich auf das Objekt des Zweifels stoße, kann ich sicher sein, dass es eine Wachspuppe und kein Mensch ist.

Ps.- Dann frage ich mich, ob die Perzeption ein Akt oder eine bloße Reaktion auf die Umwelt ist. Wenn ich friere oder wenn es mir warm ist, ist das kein Akt ist. Gibt es einen Akt nur auf geistigem, d.h. intellektuellem oder freiwilligem Niveau?

M. - Die Perzeption ist keine bloße Affektion. Da sind zwei Momente: zuerst die Affektion und dann die Perzeption, die auch ein Akt ist.

Ps.- Kann man sagen, dass der Zweifel sich auf zwei Niveaus zeigt?

M.- Ja, der erste besteht aus der Unmöglichkeit der klaren Erfüllung der Wahrnehmung; der zweite ist mit dem bewussten Akt des Geistes verbunden.

Ps. Ich bin mit Dir einverstanden. In dieser Weise haben wir das Problem des Zweifels gelöst. Aber jetzt kehren wir zu dem Leitfaden unseres Dialogs, d.h. das unmittelbare, sogar naive Treffen auf die Realität. Zeigt sich uns die Realität unmittelbar? Ist das nicht die hyletische Seite der Erkenntnis?

M.- Ja, das stimmt. Niemand hat diese hyletische Seite der Erkenntnis vor Husserl entdeckt.

Ps. - Warum spricht Husserl vom Zweifel in Bezug auf die Hyletik?

M.- In Bezug auf den Zweifel sagt Husserl, dass dieselben hyletischen Daten gleichzeitig zwei gegensätzlichen Auffassungen haben können, die Auffassung eines Menschen und die einer Wachspuppe. Beide sind von intentionalem Gehalt motiviert. Im Zweifel bleibt ein Streit: das ist der Zweifel, der mit Perzeption verbunden ist.

Ps. - Wir haben schon gesehen, dass es zwei Ebenen des Erkenntnisprozesses gibt und zwar die Affektion und die Perzeption. Reicht es, den Erkenntnisprozess zu vollenden?

M.- Nein, wir müssen die intellektuelle Seite der Erkenntnis, d.h. die aktive Synthesis noch weiter betrachten.

4 -Ein Kommentar zu Die Sprache Heideggers

In seinem Vortrag "Die Sprache"³ vertritt Heidegger die Meinung, dass der Mensch im Wachen oder im Traum, beim Zuhören oder beim Lesen, bei der Arbeit oder in der Muße immer spreche.

Heidegger behauptet fest, dass nur der Mensch fähig zu sprechen sei. Im Gegensatz dazu, hätten Pflanzen oder Tiere nicht die Fähigkeit zu sprechen. Das heißt, dass nur der Mensch ein sprachliches Lebewesen ist.

Wir möchten diese These kommentieren.

Unserer Meinung nach ist diese Behauptung falsch, weil auch Pflanzen und Tiere ihre Sprache haben. Wir können allerdings zugeben, dass es nicht leicht ist, die Sprache der Pflanzen und der Tiere zu verstehen.

Das geschieht, weil die Äußerungen der Pflanzen und der Tiere – die einen leise und die anderen laut – kein Aussehen der menschlichen Sprache haben, besser gesagt: sie sind „sprachlich“, aber sehr kompliziert zu begreifen. In diesen Fällen besteht die übliche menschliche Reaktion darin zu verneinen was, das man nicht versteht, aber es ist sehr überraschend, dass ein Philosoph wie Heidegger die Üblichkeit nicht überwindet.

Vielleicht hatte Heidegger nie mit einem Tier zu tun gehabt und die Pflanzen, die er vielleicht in seinem Hause gehabt hatte, waren für ihn wie Möbel.

Dennoch müssen wir anerkennen, dass Heidegger unumwunden sofort zugibt, dass die Sprache nur „in die nächste Nachbarschaft des Menschenwesens“ gehört, d. h. dass sie mehr als die menschliche Sprache ist. Aber das ist eine typische Weise des Gedankenganges Heideggers: zuerst eine These aufzustellen und dann das Gegenteil zu sagen. Deshalb ist es sehr schwer, ihm eine Kritik vorzuwerfen.

3 M. Heidegger, *Die Sprache, in Unterwegs zu Sprache*

Auf Italienisch nennen wir dieses intellektuelle Verhalten: tenere il piede in due staffe: wörtlich übersetzt: den Fuß in zwei Steigbügeln setzen; auf Deutsch könnte man sagen: Zwei Eisen im Feuer haben.

4.1 - Was ist die Sprache?

Weil Heideggers Thema die Sprache ist, wollen wir Wittgensteins Einstellung mit Heideggers Einstellung vergleichen. Zuerst: Was ist die Sprache nach Wittgenstein? Er schreibt in *Tractatus logico-philosophicus*: „ Die Gesamtheit der Sätze ist die Sprache“ (4.00.1).⁴ Und was ist der Satz? Er antwortet: „Der Satz ist die Beschreibung eines Sachverhaltes. Wie die Beschreibung einen Gegenstand nach seinen externen Eigenschaften, so beschreibt der Satz die Wirklichkeit nach ihren internen Eigenschaften. Der Satz konstruiert eine Welt mit Hilfe eines logischen Gerüstes und darum kann man am Satz auch sehen wie sich alles Logische verhält, wenn er wahr ist“ (4.023).⁵

Das ist der Primat der Logik.

Wittgensteins Meinung nach benutzen wir die Vernunft, um unseren Ausdrücken eine logische Form zu geben.

Diese Ausdrücke enthalten keine „Bedeutung“ im phänomenologischen Sinne, weil nach Wittgenstein Bedeutung nur die Entsprechung zwischen Tatsachen und Ausdrücken ist: „Nur dadurch kann der Satz wahr oder falsch sein, indem er ein Bild der Wirklichkeit ist“ (4. 06).⁶

Wie für alle Philosophen, die nicht die „Bedeutung“ der Tatsachen untersuchen oder anerkennen wollen, ist die Bedeutung auch für Wittgenstein kein Problem. Aber er akzeptiert, dass es außer der Sprache noch etwas anderes gibt, d. h. etwas Unerkennbares und deshalb etwas, was über die menschliche Fähigkeit ,zu verstehen und zu sprechen, hinaus existiert : “Worüber man nicht sprechen kann,

4 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1960, S. 32.

5 Ivi, SS. 35-36.

6 Ivi, S. 38

darüber muss man schweigen“.⁷

Auch Heidegger wirft die Frage nach der Sprache auf, wie wir schon gesehen haben.

„Die Sprache spricht“ oder „die Sprache ist die Sprache“ ist die einzige Antwort, die er ernst nimmt.

Er verneint, dass diese eine Tautologie ist oder besser er behauptet, dass sie eine Tautologie ist, wenn man auf der Ebene des durchrechnenden hochfahrenden Verstands - wie im Falle Wittgensteins - bleibt. Die Ebene der Logik ist täuschend.

Im Gegensatz dazu, muss man in einer anderen Weise diese Tautologie erklären, weil die Sprache, wie, nach dem Dafürhalten der Phänomenologen, ein Phänomen ist, das man seinem Wesen nach analysieren muss. Die Sprache ist nicht ein Grund, sondern sie führt uns zum Abgrund, oder besser sie ist selbst der Abgrund.

Unserer Meinung nach hat dieser Abgrund ein religiöses Kennzeichen, weil Heidegger sagt, dass das Wort der Sprache „göttlichen“ Ursprungs sei, wie es am Anfang des Johannes-Evangeliums geschrieben steht. Ein weiteres Beispiel dieser religiösen Haltung findet man auf Seite 11, wo er schreibt, dass „ der Satz: Sprache ist Sprache, uns über einen Abgrund schweben lässt“. Wir erinnerten uns an den Anfang der Genesis, wonach der Geist Gottes über den Wässern schwebte.

5 - Heideggers Interpretation das Gedicht “ Ein Winterabend” Trakls

Heidegger leistet Widerstand gegen die westliche logische und philosophische Überlieferung, weil er denkt, dass nur das Gedicht die Wahrheit erfassen kann.

Nach Heideggers Meinung ist es möglich auf zwei unterschiedliche Ansätze Trakls Gedicht „Ein Winterabend“ zu erklären.⁸Erstens: man kann den Gehalt beschreiben und das Gedicht „künstlerisch“

7 Ivi, S. 115.

8 M. Heidegger, *Die Sprache, in Unterwegs zur Sprache*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1985, SS. 7-30.

schätzen; das ist die übliche Weise Trakls Dichtung zu lesen. Zweitens: man kann durch das Gedicht zur Wahrheit kommen; das ist Heideggers Vorschlag.

Der Weg, um dieses Ziel zu erreichen, ist die Vernichtung des Subjektes, weil das Gedicht weder die menschlichen Gemütsbewegungen beschreibt noch eine persönliche Schöpfung des Dichters ausdrückt.

Im Gegensatz dazu ist der Dichter das Medium der Offenbarung der Wahrheit. Durch die Dichtung kann man den Sinn der Wirklichkeit erfassen. Deshalb ist das Gedicht nur Aussprechen und nicht Ausdrücken. Das ist die Bedeutung von Heideggers Satz: „die Sprache spricht“ und das ist der Grund seiner Behauptung: dieser Satz ist keine Tautologie.

Beim Gedicht erscheint Heideggers Meinung nach klar und unbestreitbar, dass das Sprechen sich durch Ausdruck notwendig zeigt, aber dieser Ausdruck kann nicht das Wesen des Gedichts und deshalb seinen Wahrheitsgehalt erfassen.

Der Wahrheitsgehalt wird uns in der Tat nur im Sprechen gegeben.

5.1 – Heideggers Kommentar des Gedichts „Ein Winterabend“

Heidegger erklärt die zwei ersten Verse von Trakls Gedicht.⁹ Sie lauten:

*Wenn der Schnee ans Fenster fällt
Lang die Abendglocke läutet,*

Er erörtert den Sinn dieser Verse, indem er sagt, dass hier das Sprechen ein „Nennen“ sei. Die genannten Dinge sind: Schnee, Abend, Glocke, das Fenster, worauf der Schnee fällt. Sowohl die Schneeflocken als auch die Abendglocke sind mit der Zeit verbunden. In dem Gedicht hält sich die Zeit auf, um den Winterabend in sich selbst stets erfassen zu lassen. In ihm ist das Sprechen wirklich

⁹ Ivi, S. 18.

„nennen“, nicht das Nennen der einzelnen Dinge, weil das Nennen im Wesen immer ein Rufen ist. Was ruft das Nennen? Es ruft ein Abwesendes, sodass es näher kommt und zur Anwesenheit wird.

Das Rufen ruft hier und her, aber nicht im Sinne des Hier und Her, das wir üblicherweise erfahren.

Frage: können der Laut der Glocke und das Fallen des Schnees uns eine Vorstellung der stillstehenden Zeit geben? Was ist das Verhältnis zwischen der Zeit und der Überzeitlichkeit oder der Ewigkeit.

Auf Seite 19 sagt Heidegger, dass die Verszeilen die anderen zwei Verse der ersten Strophe aus dem Gedicht „Ein Winterabend“

*Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohlbestellt*

uns einige Dinge – besonders Tisch und Haus – als anwesend zeigen. Aber sie sind nicht nur „vorhanden“, sondern meinen auch etwas anderes, d. h. sie beschwören eine Abwesenheit durch ihre Anwesenheit herauf.

Was ist das Verhältnis zwischen Abwesenheit und Anwesenheit, oder besser, wie Heidegger schreibt zwischen „Anwesend sein und „Abwesend sein“?

Im Gedicht gibt es „Dinge“: Schneefall, Abendglocke, Haus und Tisch. Sie sind anwesend und sie „rufen“: das erste ruft den Himmel, das zweite die Sterblichen und das Göttliche, die dritten rufen die Erde.

Sie stellen das berühmte „Geviert“ zusammen. Die Vier, d. h. Himmel und Erde, die Sterblichen und das Göttliche sind „ein ursprünglich-einiges Zueinander“.

Wir wissen, dass es das Geviert gibt, weil wir die Dinge erkennen. Die Dinge lassen uns das Geviert erkennen. Wir können durch die Dinge oder besser „das Dingen der Dinge“ zu folgenden Ergebnissen kommen: es gibt das Geviert, die Welt ist das Ent-falten der Dinge.

Warum ist das Geviert ein Rufen? Weil es uns die Entfaltung der Dinge und ihre inneren Beziehungen der Struktur des Gevierts zeigt.

Heideggers Meinung nach ruft die erste Strophe des Gedichts die Dinge in ihr Dingen:

*Wenn der Schnee ans Fenster fällt
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohl bestellt*

Die Strophe heißt die Dinge kommen, weil sie die Welt austragen und sie uns das Geviert erkennen lassen.

Heidegger analysiert jetzt die ersten zwei Verse der zweiten Strophe:

*Mancher auf der Wanderschaft
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden*

Die erste Strophe, die wir schon kommentiert haben, hat nach Heideggers Meinung die „Vielen“ gerufen. Die Vielen sind zufrieden mit den Dingen, die ihnen erscheinen und die sie täglich brauchen.¹⁰ In der Szene, die Trakl vorlegt, sind es die folgenden Dinge: das wohlbestellte Haus und der bereitete Tisch. Man findet sie in der gewöhnlichen Umwelt.

Im Gegensatz dazu erkennen nur „Manche“ die echte Bedeutung des Lebens an, während sie sich auf dunklen Pfaden dem Tod annähern. Im Tod verbirgt sich das Sein. Diese sind Begriffe, die man in Heideggers Sein und Zeit, findet.

Die beiden anderen Verse der zweiten Strophe sprechen nicht nur die Dinge an, sondern die Welt:¹¹

*Golden blüht der Baum der Gnaden
Aus der Erde kühlem Saft*

Was ist der Grund der Verschiedenheit zwischen den ersten und den zweiten Verszeilen? In den zweiten (Verszeilen) zeigt sich das Geviert, das durch den Baum der Gnaden beschrieben wird. Die Erde, wo der Baum verwurzelt ist, und der Himmel, der dem Baum seine Spende gibt und ihn blühen lässt, sind zwei Gipfel des Gevierts.

Es scheint uns, dass es zwischen den vier Gipfeln: Erde,

10 Ivi, S. 20.

11 Ivi, S. 21.

Himmel, das Göttliche und die Sterblichen, eine Entsprechung gibt. Wahrscheinlich entsprechen sich die Erde und die Sterblichen auf einer und der Himmel und das Göttlichen auf der andern Seite.

Heidegger behauptet, dass seine Interpretation der Welt als das Geviert weder metaphysisch noch theologisch sei, d. h., die Welt ist weder Natur und Geschichte, wie man gewöhnlich denkt, noch das Ergebnis einer Schöpfung. Die Welt ist nur der Kosmos als das Ganze des Anwesenden.

Unserer Meinung nach ist Heideggers Einstellung, Stellungnahme, Anschauung auch metaphysisch. Schlägt Heidegger eine neue Metaphysik vor? Und falls ja, was für eine Metaphysik? Um auf diese Frage zu antworten, muss man noch weiter lesen.

Auf Seite 21 findet man eine kurze Zusammenfassung der drei Strophen von Trakls Gedichte.

Heidegger sagt, dass die erste Strophe das Verhältnis zwischen Dingen und Welt¹² zeigt, d. h. die Dinge als „dingende“ die Welt gebären. In der zweiten Strophe trifft man auf die Welt, die Dinge als Welt gebärt. Die Mitte zwischen Welt und Dinge ist in der dritten Strophe beschrieben.

Dann kommt Heideggers Interpretation dieser zwei Verse der dritten Strophe :

*Wanderer tritt still herein;
Schmerz versteinerte die Schwelle*

deren er die einzelne Wörter der Strophe analysiert.

Zuerst: was ist die philosophische Bedeutung der Schwelle? Sie ist „das Zwischen“, welches das Draußen und das Innere scheidet und gleichzeitig versammelt. Die Schwelle ist vom Schmerz versteinert. Heidegger sagt, dass der Schmerz ein Riss sei. Aber sein Reißen ist auch „versammelndes“ Scheiden. Der Schmerz ist durch die Metapher einer musikalischen Fuge dargestellt. Vielleicht meint er das, weil die Fuge eine musikalische Komposition ist, in der eine Melodie von zwei bis zu fünf Stimmen in einer zeitlichen Verschiebung gesungen wird.

12 Ivi, S. 23.

In der dritten Strophe kommt man ans Ende des Gedichtes und auch ans Ende der Interpretation: hier kristallisiert die Bedeutung die Realität.

Die wichtigsten Wörter in Heideggers Interpretation sind: Heißen, Sprechen, Unterschied, Geviert. Sie sind miteinander verbunden. Das Heißen der Dinge und der Welt spricht den Unterschied an und das Heißen ist das Wesen des Sprechens. Das kommt daher, dass die Sprache spricht indem sie Ding-Welt und Welt-Ding heißt und im Heißen trifft es das Zwischen von Ding und Welt, d. h. der Unterschied. Der Unterschied lässt die Dinge und die Welt beruhen und sie beruhen auf der Ruhe des Geviertes.

In den letzten zwei Verszeilen der dritten Strophe sind die Dinge bedeutungsvoll: Brot und Wein, d. h. das Göttliche und die Sterblichen. Auf dieser Weise ist das Geviert voll vorgestellt.

Nun kann man sich fragen, ob es in Heideggers Geviert eine Bewegung gibt oder nicht. Diese Frage stellt sich in Bezug auf das Wort „still“, das Heidegger kommentiert, wenn er das Geviert beschreibt.

Um auf diese Frage zu antworten, müssen wir Heideggers Interpretation des Wortes Schwelle noch einmal betrachten.

Die Schwelle ist für ihn der Unterschied, der „das Dingen des Dinges im Welten der Welt beruhen lässt“. In Bezug auf diese Behauptung können wir an Empedokles „Sphero“ denken. In ihm gibt es Ruhe, wenn die Liebe herrscht und Bewegung, wenn der Hass herrscht. In Trakls Gedicht ist wahrscheinlich der Hass durch den Schmerz dargestellt und die Bewegung ist draußen, wo der Schmerz bleibt, während die Stille innen ist, wo das Göttliche wohnt.

5. 2 - Unser allgemeine Kommentar über Trakls Dichtung

In seinem kurzen Leben - siebenundzwanzig Jahre und zehn Monate - nährt Trakl seinen Geist mit der zeitgenössischen Kultur und trägt zur Bildung der Anschauung der „finis Austriae“ als Durchgang zu etwas Unbekanntem und Tragischem bei.

Er ist ein Dichter, kein systematischer Denker, deshalb stellt er

seine Zeit in einem byzantinischen Mosaik dar, in dem die Figuren, die Lagen, die Umstände wie Blitze und Splittern erscheinen. Sie sind nebeneinander ohne eine Hierarchie ihrer Formen und ihrer Rolle: das ist der parataktische Stil. Jeder Splitter spiegelt die ganze Welt wieder.

Daher kommt der expressionistische Stil seiner Dichtung, der mehr mit den Bedeutungen als den bloßen Ereignissen verbunden ist. Daher kommt auch der Hermetismus seiner Schrift, den man nicht erklären, sondern nur annehmen kann: es ist das menschliche, natürliche und göttliche Geheimnis.

Wittgenstein, Trakls Förderer, wengleich nicht sein echter Freund, sagte: „Ich verstehe ihn nicht, aber seine Stimme freut mich sehr“. Wittgensteins Urteil kommt von der großen Schwierigkeit Trakls Werks zu verstehen; in der Tat, zeigt seine Dichtung das Erhabene.

Er sucht Gott wie der Schiffbrüchige das Brett in einer stürmigen nächtlichen See sucht, ohne es zu wissen. Gott ist für Trakl eine bloße Anwesenheit, die die Ereignisse nicht rechtfertigt, weil er die andere Seite eines unerklärlichen Geheimnisses ist. Ein Ereignis war z.B. der Inzest mit seiner Schwester, die drei Jahre nach dem Selbstmord des Bruders sich das Leben nahm.

In allen dramatischen Momenten zeigt sich Gott, der nur eine bloße Anwesenheit – wie wir schon gesagt haben – nicht eine Lösung ist. Gottes Anwesenheit ist veränderlich wie die Gelegenheiten, die ihn gerufen haben. Das ist nicht Religion, nicht Religiosität, und noch weniger Frömmigkeit: es ist das Göttliche als untrennbar von dem Realen.

Trakls Leben wird von andauernder und dramatischer Anwesenheit zweimal geprägt: die eine war die Familie und die andere war Gott.

Wir wissen wenig über das Verhältnis zu seiner Mutter und seinem Vater, doch waren sie immer in einer verwirrenden Weise da. Aber ihre Anwesenheit hat keine Veränderung über seine sündhafte Haltung gestattet.

Daher kommt sein Drama, weil er wusste, was er tun sollte, aber es nicht in die Tat umsetzen konnte. Dasselbe gilt für sein

„praktisches“ Verhältnis zu Gott. In einigen Gedichten spricht er von Gott als einem guten Hirten oder als Helfer. Wir finden die Figur des guten Hirten im Gedicht „Helis“:

*Ein guter Hirt
führt seine Herde am Waldsaum hin.
O! Wie gerecht sind, Helis, alle deine Tage.*

Gott ist auch hilfreich im Gedicht „Allerseelen“, wenn er von sich selbst und seiner Schwester spricht:

*Ihr Leben ist so wirr, voll trüber Plagen.
Erbarm' dich Gott der Frauenhölle' und Qual,
und dieser hoffungslosen Todesklagen./“*

Gott kann auch freundlich sein, z.B. im Gedicht „Helian“ wenn

der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt

Gott ist auch Retter, er befreit den Menschen von seinen Sünden durch das Kreuz, das in einer dunklen Seele aufgerichtet ist, als wenn sie ein Golgatha wäre. Seine Worte sind diese in „Sebastian im Traum“:

O! wie leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf

Sehr wichtig und wiederkehrend ist das Thema des Abendmahls. Im Gedicht „Menschheit“ finden wir den Gegensatz zwischen dem Gräuel des Krieges und dem Frieden des Abendmahls.

Hier gibt es der Gräuel: „Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt“ und der Friede zeigt sich, wenn er schreibt:

*Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen*

Das Gewölk ist schwarz, aber das Licht geht es durch, wie in den zwei letzten Versen des Gedichts „Ein Winterabend“:

*Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tisch Brot und Wein.*

Fenomenologia si dice in molti modi Edmund Husserl e Martin Heidegger

1 - Premessa

La storia è una scena sempre aperta; la rappresentazione dell'universale divenire è sempre in svolgimento. La storia è quindi, in ogni suo momento, "transizione". Quando più marcata, si guadagna il titolo di "grande transizione" o di "rivoluzione".

Il primo trentennio del '900, culla della fenomenologia di Husserl, si è guadagnato a pieno titolo l'appellativo di grande rivoluzione.

Sul piano politico, il tramonto degli *Imperi Centrali*; nella scienza, la Relatività di Einstein e la meccanica quantistica di Planck, Einstein e altri; nelle scienze umane, la rifondazione o fondazione ex novo di sociologia, psicologia, linguistica.

In campo filosofico, la transizione fu ancora più marcata. Resistette l'Idealismo in Italia, mentre il Positivismo sfociò in neopositivismo e, successivamente nella valorizzazione filosofica delle neuroscienze.

La fenomenologia husserliana fu la novità assoluta. Si pose dal punto di vista della soggettività, specie in campo gnoseologico, com'era accaduto all'Idealismo. La fenomenologia si guadagnò così un'autorevolezza che oggi, riaffermando il ruolo del soggetto nel campo dei fenomeni psichici e metapsichici, viepiù s'impone come correttivo di psicologia, psichiatria e neuroscienze,

L'epoca presente è definita "La grande rivoluzione tecnologica". Sarebbe giusto dire "tecnica", essendo la tecnologia la scienza che sorregge la tecnica. Ma l'improprietà terminologica non è casuale: l'uso del termine "tecnologia", dato per scontato, suggerisce e ribadisce che la tecnica, di cui oggi si fa grande applicazione e celebrazione, ha superato un'analisi e una valutazione scientifica e che sia quindi da considerare culturalmente accreditata e, in conseguenza, socialmente legittimata e incontestabilmente benefica.

Ci sono molte ragioni per dubitare della validità di questa conclusione, affrettata, interessata o espressione di quell'accettazione entusiastica del nuovo, oggi facilmente conseguibile e del quale si

fruisce a piene mani, senza interrogarsi su possibili controindicazioni. Questo è ciò che nasconde l'espressione "innovazione tecnologica".

Queste considerazioni appaiono appropriate in una Premessa ad una trattazione di carattere filosofico e con una specifica attenzione alla fenomenologia di Husserl e di altri autori della sua Scuola. Appaiono invece appropriate, se si tiene presente l'attenzione riservata al linguaggio, in particolare da Husserl e da Heidegger.

In questa chiave, anche l'espressione "Grande rivoluzione tecnologica", sbrigativamente e gioiosamente adottata, mostra come il linguaggio, nelle sue diverse formulazioni, acquista una certificazione semantica che, una volta accettata, viene data per scontata, sia da chi la propone, sia da chi la recepisce. Consapevoli di ciò, nella trattazione che qui introduciamo, analizziamo e commentiamo *La teoria del significato* di Husserl e *La lingua* di Heidegger.

Questo nostro lavoro prende le mosse e tiene sempre presente il ruolo del soggetto nel processo conoscitivo, così come tematizzato nel modello fenomenologico, dove il fenomeno è l'apparire del reale a una coscienza che lo coglie, l'analizza, lo giudica e lo fa proprio nella cognizione, costituendolo come oggetto.

In questa prospettiva, la trattazione prende avvio con l'analisi e il commento della husserliana *Idea della fenomenologia*.

Husserl non è dimentico della sua formazione matematica, acquisita con la guida di grandi maestri. Da qui, le sue riflessioni sulla *Nascita della geometria*. Emerge la centralità del processo di idealizzazione come ineludibile base per la creazione di un oggetto gnoseologico e, nel caso della geometria scientifico, concretamente configurato, sia esso un triangolo o una retta infinita.

Husserl mette in luce la necessaria relazione epistemologica ideale-concreto che regola l'acquisizione cognitiva in ogni campo. Da qui anche, la grande avventura della ricerca dell'ideale a partire dal visibile e percepibile concreto, il fenomeno, con il fine di affermarlo, dopo la riduzione all'essenza, come oggetto cognitivo dotato di significato.

In questo processo, la lingua segue passo passo la speculazione intellettuale, la formalizza, la rende comunicabile.

Husserl non cade nella trappola di fermarsi alla componente

significativa della lingua, il cui sbocco è stato quel semioticismo, oggi imperante, per il quale il significato di un segno, parola o frase, è un altro segno, parola o frase, in una catena che si richiude su se stessa. Senza forse averne avuto conoscenza diretta, Husserl possiede la decisiva concettualizzazione di quel processo di significazione metalinguistico, icasticamente rappresentato nel modello del "triangolo del significato" dei contemporanei Ch. K.Ogden e A. Richards.¹³

Ai vertici della base del triangolo sono segno e referente. Ma non si passa direttamente dall'uno all'altro come avviene nella spiegazione di un termine in un dizionario. Al vertice del triangolo si trova il significato che è il passaggio cognitivo metalinguistico obbligato, cosale e non meramente linguistico, tra segno e referente.

Nella riflessione husserliana, su questo argomento e in generale, emerge in piena evidenza la sua attenzione alla logica, anch'essa riconducibile alla sua formazione di base. Con una differenza rispetto alla matematica, dove la logica è lo strumento per creare ineccepibili formulazioni astratte.

Al contrario, nel fare filosofia, Husserl apre il discorso alla ricchezza del mondo della vita e, in primo luogo, all'eccezione umana nel complesso dell'essere e all'ansia, tutta umana, di conoscere il mondo.

Husserl vuole mantenere il rigore scientifico anche nel trattare l'aspetto qualitativo del reale. È una preoccupazione, anzi una cogenza, che emerge con forza ne *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* ove si carica di *pathos* nell'assumere su di sé, in quanto filosofo, la responsabilità di "funzionario dell'umanità". Al momento, e più ancora oggi, si è prigionieri della logica produttivistica nella compulsiva acquisizione di mezzi e nell'assoluta noncuranza della qualità dei fini.

Il *pathos* che si coglie nella "Crisi", aveva già raggiunto un'acme nella sua operetta del 1911 *La filosofia come scienza rigorosa*, dove, all'ammirazione per le scienze esatte, si accompagna l'esigenza di una filosofia, tutta da fare, rigorosa, ma in grado d'includere nella

13 Ch. K. Ogden - A. Richards, *Il significato del significato. Studio sull'influenza del linguaggio sul pensiero e della scienza sul simbolismo*, tr. it. di L. Pavolini, IL Saggiatore, Milano 1960, Grazanti, Milano 1966.

sua ricerca il mondo della vita. L'autore fa appello, per questo impegnativo compito, alla necessità di un "eroismo della ragione".

Tra gli allievi di Husserl spiccano Edith Stein e Hedwig Conrad Martius che si caratterizzano per indipendenza di giudizio, pur nella piena valorizzazione della lezione del maestro.

Stein getta un ponte tra l'essere finito e l'essere eterno e individua nella verità da conquistare, il mezzo che può consentire alla finitezza umana di varcarlo. Apre, a tal fine, la riflessione fenomenologica alla filosofia medievale e, particolarmente, alla dottrina di Tommaso D'Aquino, anch'egli costruttore di un ponte, quello tra ragione e fede, tra verità umana e rivelazione divina. Edith valorizza della dottrina del maestro, da alcuni sbrigativamente liquidata come idealismo e il ruolo del soggetto come polo cartesiano del processo conoscitivo. Da qui, la centralità della coscienza che, acquisendo il mondo, lo costituisce come oggetto reale. L'espressione di Husserl "se si elimina la coscienza, si elimina il mondo", è da intendere non in termini d'idealismo assoluto, ma nel senso di "se si elimina la coscienza, si elimina la possibilità di conoscere il mondo".

Stein riconferma la centralità di un primario sguardo soggettuale sulle cose, per coglierne, prima intuitivamente poi epistemicamente, il significato oltre l'apparenza, in quanto *eidōs* o essenza. Significativamente, definisce quello sguardo "spirituale".

Diversa e originale l'impostazione della ricerca di Conrad Martius, a specchio della sua formazione nelle scienze della natura, fisica e biologia in particolare. Le apprezza, come del resto fa Husserl, evidenziandone, però, l'abituale chiusura a un approfondimento che vada oltre i fatti.

Questi sono privilegiati, perché danno sicurezza e consentono, con la tecnica, applicazioni pratiche rilevanti, per le quali però si paga il prezzo di una mancanza di controllo dei sempre presenti effetti negativi. Al contrario, Hedwig, in virtù della sua attenta familiarità con le piante e con l'esplorazione scientifica della loro complessa vitalità, giunge al punto di assegnare loro un'anima, da intendere come spirito vitale, non riducibile alla pura materialità. Da qui, le suggestive escursioni nel campo della materia vivente e della sua sorprendente "spirituale" intelligenza. Questo spirito è chiamato da

Anassagora *nous* (intelletto) e da Edith Stein "spirito oggettivo". Ella ne coglie il riscontro nelle recenti acquisizioni della fisica dei quanta che sembrano aprire a una continuità tra materia e spirito.

Eterodossa, contro il maestro e contro tutti e tutto, la postura di Heidegger che si propone, come primo compito, la cancellazione della metafisica classica, per crearne, *ex novo*, una sua. Palesemente ansioso di caratterizzarsi come rifondatore radicale, s'imbarca in un'ampia e ardua argomentazione che anche il lettore più paziente ha difficoltà a seguire. Si può ricondurre questa difficoltà più allo stile argomentativo sofisticato che alla profondità dei contenuti.

Abbiamo individuato al riguardo tre precisi fattori.

Il primo, un non dichiarato empito religioso dell'autore, del quale si trova traccia in una sua dichiarazione programmatica circa la sua metafisica che sarà filosofia e, insieme, teologia. In effetti una personale e ansiosa religiosità, quella cristiana, emerge nel suo discorso e si direbbe *malgré soi*.

Il secondo fattore, è un eloquio ambiguo: dire e non dire, affermare e negare; inoltre, un frequente ricorso a immagini tanto ardite quanto oscure che complicano il discorso invece di semplificarlo. Infine, un' evocazione del mistero, del quale lascia intendere di possedere la chiave che non mette però a disposizione del lettore. Accade nella giustificazione, che elabora e presenta, delle palesi tautologie cui ricorre, quali "La lingua parla", "La lingua è la lingua".

Heidegger conclude il suo excursus rifondativo, con la sorprendente affermazione dell'impotenza della filosofia di raggiungere la verità per via logico-argomentativa e raccomanda di cercare la verità filosofica là dove la si può trovare, nella poesia. La filosofia, pertanto, dovrebbe diventare critica letteraria.

Nella nostra analisi riconosciamo il valore di questa tesi, l'unica che possa giustificare l'esistenza e la specificità del linguaggio poetico, con la precisazione però che la verità che nella poesia si può attingere in modo non descrittivo ed esplicativo della realtà e della sua complessità. Nella poesia la verità è attinta con immagini, non attraverso concetti, un lampo, non un'argomentazione filosofica o scientifica. Nel nostro commento, ricordiamo che è veramente poesia, quella che manifesta la verità nel suo splendore, la *claritas*, come

Tommaso D'Aquino enuncia nella *Summa Theologiae*.

Nel testo commentiamo l'interpretazione di Heidegger della poesia del contemporaneo George Trakl, esprimendo l'avviso che in realtà l'interpretazione heideggeriana è una esposizione e sovrapposizione delle sue idee filosofiche al detto del poeta. Proponiamo una nostra lettura interpretativa del testo di Trakl che può essere qualificata "tradizionale".

Chiudiamo questa premessa, con una precisazione sullo stile, non usuale, della nostra scrittura, quello dialogico.

Frequente nell'età classica, poco usato oggi, ha il pregio di produrre il senso dell'argomentazione sotto gli occhi del lettore che può cogliere, durante il suo svolgimento, insieme alla dialettica del confronto, il travaglio della ricerca di un significato condiviso.

Siamo stati indotti a fare ricorso al dialogo dallo studio dell'opera *Dialoghi metafisici* di Hedwig Conrad Martius (1921) e abbiamo assunto i nomi e la postura dei due dialoganti. L'una, Montana, magistrale, l'altro, Psilandro, discepolare e domandante, entrambi, tuttavia, fecondi contributori alla produzione del senso. Se questo è nuovo per Psilandro, per Montana non è la semplice comunicazione di una nozione già posseduta. Traspare, nella risposta, la ricerca di un senso corrispondente all'apertura tematica e all'attesa del domandante; un senso nuovo pertanto, anche per il rispondente. È questo il frutto più pregiato del dialogo, quando esso è onesto esercizio dialettico e non mera emulazione sofistica. Abbiamo cercato nel nostro dialogo di adottare tale stile e perseguire questo intento.

2 - Dialogo su *L'idea della fenomenologia* di Husserl

2.1 - Dialogo sulla prima Lezione.

Nelle lezioni su *L'idea di fenomenologia* Husserl distingue scienze naturali e scienze filosofiche. Afferma innanzitutto che il comportamento spirituale umano può essere sia naturale che filosofico.

Psilandro. Quale differenza c'è, pertanto, tra i due comportamenti?

Montana. Per comprendere ciò, dobbiamo tener conto della genuina essenza del comportamento naturale. In primo luogo, Husserl descrive il comportamento naturale degli uomini sul piano della vita pratica. Quando pensiamo, quando giudichiamo, vale a dire quando stabiliamo delle relazioni o dei cambiamenti, esprimiamo ciò che abbiamo direttamente esperito.

Ps. Dicendo "direttamente", intendi dire che esiste una logica dell'esperienza?

M. Sì. Anche l'esperienza diretta mostra l'esistenza di una logica del pensiero, altrimenti la conoscenza umana non potrebbe progredire ed è proprio su questo fondamento che avanzano le scienze naturali.

Ps. Quale fondamento?

M. È chiaro che siamo costretti a giudicare, quando vogliamo esprimere le nostre esperienze.

Ps. Se così è, non capisco più la differenza tra conoscenza naturale e filosofica.

M. Ora, non possiamo discutere oltre. Il tempo è finito. La prossima volta potremo risolvere questo problema.

M. Procediamo oltre da dove la volta scorsa eravamo rimasti.

Ps. Anzitutto, è necessario chiarire la differenza tra il pensare in modo naturale e il pensare filosofico. Il pensiero naturale si rivolge all'esperienza del mondo diretta. Al contrario, nel pensiero filosofico s'impone la domanda sulla possibilità della conoscenza.

M. Quando vogliamo abbandonare il piano della esperienza, dobbiamo trattare la conoscenza come un problema.

Ps. Come si può superare l'esperienza diretta? Anche quando trattiamo la conoscenza naturale come problema, restiamo pur sempre nell'atteggiamento naturale! Tale atteggiamento è la nostra prigionia. Dobbiamo liquidare questa condizione.

M. No! È vero che la conoscenza è un'esperienza psichica, però, da un lato, percezione, ricordo, attesa e così via, sono vivenze soggettive; da un altro lato, ci si può anche chiedere, se siano effettivamente vivenze.

Ps. Osservo che restiamo ancora sul terreno della soggettività!

M. A questo proposito Husserl ha riflettuto e si è posto tre do-

mande.

Primo, come vengo a sapere che con un atto soggettivo di conoscenza possa ottenere un significato oggettivo?

Secondo, sono questi atti in grado di cogliere il non-io o resto in una condizione solipsistica?

Terzo, come si può trascendere la sfera dell'immanenza?

Ps. Giusto! Su ciò anch'io m'interrogo.

M. Husserl va oltre e si pone ancora una domanda. Dovrò io, con Hume, trattare tutte le oggettività trascendenti come prodotti dell'immaginazione? Se così fosse, osserva, si degraderebbero non soltanto le impressioni e le idee, ma la stessa logica verrebbe posta in questione.

Ps. Secondo la teoria dell'origine delle specie, Hume ha ragione. Di fatto mutano anche le idee fondamentali e lo stesso principio di non contraddizione. Muta persino la stessa logica.

M. Già, così stanno le cose, quando si resta in un atteggiamento naturalistico, credendo che tutto ciò che ci dicono le scienze della natura sia perfettamente chiaro e comprensibile.

Ps. Vuoi, allora, negare il valore delle scienze della natura?

M. No. Non in linea di principio, ma corriamo il pericolo di cadere nello scetticismo. In effetti, Husserl vide chiaramente che in futuro ciò sarebbe accaduto. L'atteggiamento naturale è molto pericoloso sia per la teoria della conoscenza sia per la metafisica. Corrono entrambe il rischio di essere ridotte a un'assurdità.

Ps. È dunque necessario rifletter di nuovo sulla teoria della conoscenza? È necessario stabilire una relazione tra l'atteggiamento naturale e quello filosofico?

M. Sì. Il nostro compito è cercare di capire la relazione tra il senso e l'oggetto della conoscenza da un punto di vista apriori, vale a dire da ciò che è proprio dell'essenza. Si tratta esattamente di considerare il problema da una prospettiva ontologica e metafisica. Ma ciò che è essenziale, ed è il primo passo della ricerca, è chiedersi se è possibile cogliere ciò che è essenziale, facendo epochè dell'atteggiamento naturalistico.

Ps. Credo di ricordare a questo proposito che l'epochè fu la caratteristica principale del metodo di ricerca proposto dallo scettico

Pirrone del terzo secolo a.C.

M. È vero, però, che l'epochè per un lungo periodo di tempo non fu più praticata. È stato Husserl a rinnovarla e a rimetterla in gioco. Per Husserl l'epochè equivale a mettere tra parentesi l'atteggiamento naturalistico, per poter conseguire l'essenziale. Questo è il primo passo dell'analisi fenomenologica. In questa direzione si scopre anche l'essenza della conoscenza.

Ps. Pensavo che l'essenza fosse una caratteristica soltanto degli oggetti materiali, ciò che giace nella sfera del non-io.

M. Ora hai compreso che anche gli oggetti astratti hanno un'essenza. In seguito si può considerare il problema da una prospettiva ontologica e metafisica

2.2 - La teoria del significato di Edmund Husserl

Abbiamo letto *Vorlesungen über Bedeutungslehre* (Lezioni sulla teoria del significato). Il paragrafo che vogliamo ora analizzare è l'ottavo del capitolo II e in particolare l'8 a, dal titolo "Significato come specificità del significare".

La prima domanda che ci siamo posti è: che significa "significato?" La seconda, come mai un significato può essere rappresentato con diverse espressioni? La terza, come possiamo cogliere il significato?

Per "cogliere" un significato, si deve, in primo luogo, distinguere "espressione" da "significato", quell'espressione che è coniata con il parlare e il nominare.

Il problema è di difficile soluzione, poiché i vissuti delle espressioni, ad esempio asserire, denominare, giudicare, sono scorrenti e fuggevoli; al contrario, il significato è saldo e persistente. Bisogna, inoltre, osservare che il vissuto è temporale, mentre il significato è sovratemporale, prescinde dal tempo. (Incidentalmente, ci siamo chiesti, se in generale un qualcosa che prescinde dal tempo sia un'entità spirituale).

Il problema del significato è strettamente legato al problema della conoscenza. Se vogliamo analizzare il nostro modo di conoscere,

dobbiamo prendere le mosse dal giudicare. Il problema centrale del giudicare è la differenza tra i suoi quattro momenti:

1. Il vissuto, che si costituisce nell'incontro con la cosa.
2. Il giudizio, che implicitamente formuliamo nell'incontro con la cosa.
3. La proposizione, che esprime il giudizio.
4. Il significato, che è ideale, è atemporale ed è l'idea trascendente della cosa.

Circa il primo punto, ci possiamo porre la domanda su come si realizzi l'incontro del soggetto con la cosa.

Il primo momento è sempre la percezione di una cosa materiale. Sorge, allora, la domanda: la percezione è un vissuto? Sì, secondo Husserl: la percezione è il primo momento del processo di produzione del significato della cosa percepita. Ma anche la percezione stessa ha un suo significato ed esso è la sua essenza.

Il secondo momento del processo della conoscenza è il giudizio. Anche il giudizio è un vissuto che ha un suo specifico significato. Teniamo presente che un giudizio può essere vero o falso. Come si può accertare l'un caso o l'altro? Occorre, ancora una volta, osservare attentamente la cosa attraverso la sua percezione, in modo da cogliere i segni che evidenziano la sua essenza, entrando direttamente a contatto con essa. È questo quel processo che Husserl denomina "sintesi passiva". Una volta pervenuti al livello della sintesi passiva, siamo in grado di osservare realmente i segni distintivi della cosa e coglierne il senso. Con ciò non siamo, però, ancora pervenuti al significato. Per coglierlo, dobbiamo abbandonare il livello della sintesi passiva, elevandoci a quello della sintesi attiva. È qui che incontriamo il giudizio, l'espressione di ciò che la cosa propriamente è.

2.3 - Analisi del quinto paragrafo del secondo capitolo

Abbiamo già detto che il problema del significato è molto complesso. Per affrontarlo dobbiamo ben considerare quell'aspetto già

richiamato del “significato del significato”. Una trattazione interessante a questo riguardo troviamo nel volume di Ogden e Richards del 1923 *Il significato del significato*.¹⁴ In esso è illustrato il famoso triangolo semantico che raffigura in modo sintetico la questione del significato. Mostra la relazione tra il segno - parola o altro -, il referente - la cosa nel mondo - e il significato. Ci viene detto che non si può passare direttamente dal segno al referente; occorre prima prendere possesso del significato, senza il quale non s’individua nel mondo il referente appropriato. Il significato, di fatto, non è che l’idea platonica, mentre il referente è l’oggetto o stato di cose nella realtà dove è nominato mediante espressioni linguistiche. Con questa interpretazione del significato Husserl sarebbe d’accordo. Per lui il significato è indipendente, altra cosa rispetto alla espressione che lo designa e all’attualità del referente. Il significato è per sé, fuori dal tempo, sempre uguale a se stesso, pur essendo linguisticamente espresso con modi di dire diversi.

Contrariamente a quel che si crede, anche le particelle pronominali e le flessioni grammaticali, ad esempio singolare e plurale, hanno un proprio significato. Anch’esse sono semanticamente indipendenti e hanno una propria oggettività in se stesse. A tal proposito Husserl scrive:

Il presupposto per la realizzazione di questa concezione è che si comprenda la parola quale oggettualità in un senso straordinariamente ampio, il più ampio possibile che permetta di contrassegnare anche i momenti dipendenti, ma anche le forme categoriali, come l’oggettualità (p. 212).

Questo significato, che Husserl definisce “straordinario”, ci offre una chiave per l’interpretazione dell’arte astratta. I segni che in essa osserviamo, possono, nel loro insieme, esprimere un senso. Ma qual è il loro referente? L’arte astratta ha come referente l’ordine del cosmo.

Ciò può essere meglio compreso con l’ausilio di un’antica teoria. Si può pensare all’aristotelica armonia delle sfere celesti, nonché alla

14 Ogden e Richards, *The Meaning of the Meaning: A study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1923.

concordantia di Tommaso D' Aquino.

La *concordantia* è una delle tre componenti della Bellezza, insieme alla *integritas* e alla *claritas*. Quando si parla dell' arte in generale, queste tre componenti sono presenti.

2.4 - Analisi del nono paragrafo del terzo capitolo

Per cogliere il significato di un discorso, dobbiamo superare alcune difficoltà. La prima difficoltà si manifesta a proposito della relazione tra significato e rappresentazione di un oggetto intangibile o non concretamente esistente. Oggetti di questo tipo possono essere i già citati centauro e quadrato rotondo. In questi casi la difficoltà consiste nell' impossibile esistenza dell' oggetto.

Possiamo dire che la grammatica c' inganna? Sì e no. La risposta dipende dalla prospettiva adottata, formale o esistenziale. Sul piano formale, il centauro e il quadrato rotondo sono oggetti di un discorso e, pertanto, la proposizione che li contiene è corretta. Al contrario, sul piano dell' esistenza concreta, questi oggetti sono, al contrario, irreali e perciò la proposizione in cui sono presenti è falsa. Tuttavia, questa falsità formale, dal punto di vista logico, può avere, nel discorso, un effettivo ruolo. Nel caso del centauro, questa raffigurazione metaforica può indicare una possibile connessione tra la natura umana e quella animale. Ad esempio, la metafora del centauro può essere applicata a un esperto cavaliere. Ma nel caso del quadrato rotondo, non è possibile trovare alcun senso, se non quello dell' esempio di un discorso totalmente contraddittorio. Resta così confermato che il problema del discorso vero o falso è molto complesso.

Cosa ci dice questa complessità logica e semantica? Essa ci consente di accedere all' interessante universo dei mondi possibili, tenendo predente che essi sono, in primo luogo, "pensabili" e sono di grande utilità per raggiungere specifici obiettivi. La metafora del centauro è utile per l' interpretazione di quei caratteri letterari che incontriamo nella favola, la quale configura un mondo particolare, quello della fantasia. Il quadrato rotondo ci consente di comprendere il ruolo dell' assurdo nel discorso, come, ad esempio avviene, in una

dimostrazione “per assurdo”, al fine di provare una verità. Siamo qui nel mondo della logica formale.

3 - A proposito di *La crisi delle scienze europee* di Husserl

3.1 - L'analisi del processo conoscitivo

Il nostro scopo è analizzare l' Appendice III La domanda sull'origine della geometria. Il contenuto dell' Appendice è il seguente.

Non si può considerare la geometria come un puro dato. Ciò che abbiamo sotto gli occhi, è una Tradizione. La potente costruzione teoretica di Euclide è di fatto un sistema, cioè il risultato di diverse eredità.

Cosa intendiamo, quando diciamo “pura tradizione” ? Essa è stratificazione di operazioni pratiche, culturali, cioè spirituali.

L'intenzione di Husserl non è indagare questa tradizione da un punto di vista storico, ma propriamente scoprire l'origine di queste operazioni, poiché, secondo il suo punto di vista, l'idealità geometrica risiede nello spirito di tutti gli umani. Egli si chiede se è possibile considerare gli strumenti come oggetti geometrici. Risponde che ciò è impossibile, poiché sono caratterizzati dalla ripetitività. Al contrario, l'idealità geometrica esiste solo una volta ed è la stessa in ogni lingua e in tutte le espressioni linguistiche. La soluzione husserliana del problema dell'origine della geometria è la seguente: l'ambiente circostante del primo geometra è fatto di cose e queste cose sono corpi. Le cose corporee sono spazio-temporali e hanno qualità “materiali” (colore, calore, pesantezza, durezza e così via). Che cosa fecero i geometri con questo ambiente circostante? Essi hanno avviato un processo di idealizzazione, hanno prodotto forme privilegiate e le hanno migliorate gradualmente. Che cosa hanno migliorato? In primo luogo, i piani in modo da renderli sempre più lisci, poi le linee per renderle dritte, infine gli angoli e gli spigoli, in modo che due piani che s'incontrano formano una linea retta. Questo è il processo dell'idealizzazione che sta alla base della geometria.

3.2 - Dialogo su l'Origine della geometria di Husserl

P. Con la lettura di *Origine della geometria* di Husserl, un testo fondamentale, abbiamo compreso che, in generale, l'individuazione e la forma logica degli oggetti della conoscenza è il primo passo di ogni avventura filosofica. Nel mondo possiamo trovare, di fatto, non gli oggetti della conoscenza, ma soltanto semplici cose che sono la fondamentale predatità del reale.

M. In questa affermazione vedo il rischio dell'atteggiamento naturale. Occorre invece mettere fra parentesi la realtà che si dà con immediatezza, vale a dire che occorre fare la riduzione per scoprire la struttura del processo conoscitivo della cosa, in modo da non restare legati alla prospettiva del realismo ingenuo.

P. Posso affermare che il primo momento del processo di conoscenza è inevitabilmente ingenuo?

M. È così, se viviamo nel mondo senza assumere l'atteggiamento critico del filosofo.

P. I filosofi hanno la possibilità di cogliere la realtà in ogni processo critico?

M. Sì, perché essi vivono nel mondo come tutti gli uomini.

P. Possiamo ritenere ingenuo questo "cogliere"?

M. Sì, perché l'atteggiamento filosofico è un tentativo di conoscere meglio le cose e la realtà. Il problema è comprendere per quale motivo alcune persone non accettino la conoscenza ingenua e vogliano andare più a fondo.

P. È comico che il primo momento del processo conoscitivo e l'ultimo, il punto di arrivo, siano uguali. Possiamo allora dire che si tratta soltanto di un processo di verifica?

M. Sì, poiché la nostra conoscenza abituale non cambia, quando noi scopriamo il processo conoscitivo.

P. Questo processo, allora, è soltanto una complicazione filosofica?

M. No, perché i filosofi vogliono comprendere meglio ciò che effettivamente accade.

P. Comprendere meglio o migliorare la stessa conoscenza?

M. Tutt'e due le prospettive sono presenti. Quando comprendia-

mo il processo, possiamo anche conoscere meglio il soggetto della conoscenza.

P. Tu affermi che l'oggetto e la cosa sono sempre presenti e che la conoscenza del processo niente aggiunge e niente toglie.

M. In realtà, l'obiettivo della teoria della conoscenza è una migliore conoscenza del soggetto e non dell'oggetto, ciò perché non siamo sicuri di conoscere realmente la cosa e vogliamo, quindi, verificare quanto ampiamente l'abbiamo acquisita.

P. Dalle tue parole comprendo che il dubbio è il motore del filosofare.

M. È così! Il dubbio è la motivazione di ogni ricerca. Possiamo esserne certi. La sicurezza è una idealità umana, ma, di fatto noi, viviamo nell'insicurezza. Il dubbio comincia con la nostra percezione, come ha detto Husserl nel suo libro *Analisi della sintesi passiva*.

P. Ciò mi sorprende alquanto. Ritenevo che la forza della sintesi passiva fosse la sua pura passività. Ora mi dici che credere e dubitare sono, per Husserl, modalità passive. Non ne sono sicuro. Credere e dubitare sono atti del soggetto e gli atti, per essenza, non possono essere passivi.

M. È necessario approfondire, perché la questione è complessa. È meglio affrontare questo problema la prossima volta.

3.3 - L'importanza del dubbio

P. Sarebbe utile tornare a riflettere sul significato del dubbio.

M. Nelle lezioni sulla sintesi passiva, Husserl affronta il problema della modalità del dubbio. Il dubbio si manifesta già al livello della percezione, precisamente quando non so decidere cos'è che effettivamente percepisco. Quel che vedo è una persona o una statua di cera? All'inizio resto in una posizione in cui non posso decidere, ma quando tocco l'oggetto del dubbio, posso essere sicura che è una statua di cera e non una persona.

P. Mi chiedo, allora, se la percezione è un atto o una mera reazione a uno stimolo dell'ambiente. Quando sento freddo o caldo, sono effettivamente freddo o caldo e qui non c'è alcun atto. L'atto è

presente soltanto a livello spirituale cioè intellettuale o della libera volontà?

M. La percezione non è mai una mera affezione. Ci sono due momenti: prima l'affezione e dopo la percezione che è anche un atto.

P. E si può dire anche che ci sono due specie di dubbio?

M. Sì. Il primo consiste nell'impossibilità di un chiaro riempimento della percezione; il secondo è legato con un atto cosciente dello spirito.

P. Sono d'accordo. E in questo modo abbiamo risolto il problema del dubbio. Adesso riprendiamo il filo conduttore del nostro dialogo e cioè l'immediato e persino ingenuo coglimento della realtà.

La realtà ci si mostra con immediatezza? E non è questo l'aspetto hyletico della conoscenza?

M. Sì. È così. Nessuno aveva scoperto prima di Husserl questo aspetto hyletico della conoscenza.

P. Perché Husserl parla di dubbio riguardo alla hyletica?

M. Circa il dubbio Husserl dice che i medesimi dati hyletici possono allo stesso tempo avere due interpretazioni contrastanti: quella di una persona o quella di una statua di cera, entrambe motivate da un contenuto intenzionale. Nel dubbio rimane un conflitto e cioè il dubbio legato alla percezione.

P. Abbiamo già visto che ci sono due livelli del processo di conoscenza e precisamente l'affezione e la percezione. È sufficiente per completare il processo della conoscenza?

M. No. Dobbiamo ancora trattare l'aspetto intellettuale della conoscenza e cioè la sintesi attiva.

4. Un commento a *La lingua* di Heidegger

Nella sua conferenza sulla lingua Heidegger sostiene che l'uomo nella veglia o nel sonno, ascoltando, leggendo, lavorando o riposando sempre parli. Afferma decisamente che soltanto l'uomo ha la capacità di parlare, mentre piante e animali non ne sono capaci. Questa tesi, a nostro avviso, non regge. Piante e animali hanno una loro lingua che per noi è difficile comprendere, per il fatto che le espressioni

comunicative di piante e animali, le prime silenti, le seconde sonore, non hanno alcuna somiglianza con la lingua umana. Sono linguistiche, ma di difficile interpretazione. In questi casi scatta l'abituale disconoscimento di ciò che non si comprende. È però sorprendente che un uomo di pensiero come Heidegger non riesca ad andare oltre la convinzione corrente. Sicuramente egli non ha avuto familiarità con un animale e le piante, che forse teneva in casa o in giardino, erano per lui semplici arredi. Heidegger però subito dopo concede che la lingua si manifesta chiaramente nella prossimità umana, ma può essere qualcosa che va oltre la specificità umana. È un modo di argomentare tipico di Heidegger: affermare una tesi e negarla o metterla in dubbio, di modo che diventa difficile muovergli una critica. In italiano questo atteggiamento intellettuale è detto "tenere il piede in due staffe" che corrisponde al tedesco "tenere due ferri (di cavallo) nella stessa forgia".

4.1 - Che cosa è la lingua?

Il tema della conferenza di Heidegger è la lingua. Sarà utile confrontare la sua posizione con quella del contemporaneo Wittgenstein. Chiediamoci allora cos'è la lingua per Wittgenstein. Nel suo *Trattato logico-filosofico* scrive: la lingua è l'insieme di tutte le proposizioni (4.00.1). E cos'è la proposizione?

La proposizione è la descrizione di uno stato di cose. Così come si descrive un oggetto mediante le sue proprietà esterne, la proposizione descrive la realtà in base alle sue (linguistiche) proprietà interne. La proposizione, pertanto, crea un mondo con l'ausilio di una struttura logica e pertanto si può guardare a essa dal punto di vista di tale struttura, in base alla quale la proposizione è vera.(4.023).

Wittgenstein assegna chiaramente il primato strutturale alla logica. Secondo lui è possibile formalizzare correttamente la lingua, facendo ricorso alla ragione e conferendo in tal modo alle nostre espressioni una forma razionale. Ma queste espressioni, formalmente razionali, possono non aver alcun significato sul piano semantico

e dal punto di vista fenomenologico. In base a questa concezione, la corrispondenza tra proposizione formalizzata e stato di cose rende possibile giudicare una proposizione vera o falsa, vale a dire una raffigurazione della realtà valida o no. Ma così, come per tutti quei linguisti e filosofi che non intendono ricercare il significato di un'espressione linguistica fuori della lingua, nel mondo, anche per Wittgenstein il significato non è un problema di corrispondenza alla realtà oggettiva, poiché al di fuori della lingua non si dà qualcosa di conoscibile in sé. Mette così in dubbio quella capacità umana, di comprendere prima e di parlare poi. È rimasta celebre la sua dichiarazione "Di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere". Quel "si può parlare" andrebbe però esplicitato, sostituendolo con "di ciò che non si è compreso". La quantità di parole, parlate e scritte, diminuirebbe drasticamente e la capacità di apprendimento sarebbe incrementata. Anche Heidegger lancia espressioni destinate alla celebrità. Tali "La lingua parla" e "La lingua è la lingua". Sono queste, a suo parere, le sole risposte possibili riguardo al significato della lingua. Egli nega che queste espressioni siano tautologiche ma subito dopo ammette che sì sono tautologiche, ma solo se si rimane sul piano della pura ragione come fa Wittgenstein. Ma anche la pura logica può essere ingannevole! Occorre allora spiegare in modo diverso la tautologia, considerando la lingua da un punto di vista fenomenologico, da analizzare secondo il suo essere fenomenico.

La lingua non è un fondamento, anzi essa ci spinge verso un abisso o, per meglio dire, è essa stessa un abisso. Secondo noi questo abisso ha in Heidegger un senso religioso, poiché, lo dice lui stesso, la parola della lingua ha un'origine divina, così come si legge nell'esordio del vangelo di Giovanni. Un altro aspetto religioso si trova a pagina 11 dello scritto heideggeriano dove ci dice che la frase "la lingua è la lingua" ci lascia sospesi sopra un abisso. Ci è allora venuto in mente l'esordio della Genesi: "Lo spirito di Dio aleggiava sulle acque."

5 - L'interpretazione di Heidegger di *Una sera d'inverno*

Heidegger, innovando la logica occidentale e quella filosofica, afferma che soltanto la poesia può cogliere la verità delle cose.

Una sera d'inverno di Georg Trakl può essere interpretata in due differenti modi. In primo luogo, si può descriverne il contenuto e valutarlo da un punto di vista artistico. È il modo di lettura abituale. In secondo luogo, si può, attraverso la poesia, cercare una verità e questa è la sua interessante proposta. A questo fine la strada da seguire richiede, stranamente, la cancellazione dell'autore come soggetto. Ciò perché la poesia non raffigura i moti sentimentali umani, né esprime una creazione personale del poeta. Egli è soltanto il medium del disvelamento di una verità. E solo così nella poesia si può cogliere il senso della realtà. Per questo motivo la poesia è "pronuncia", non "espressione" ed è questo il significato della frase "la lingua parla" nel senso di "rivela" un verità oltre e altra. Ciò giustifica altresì l'affermazione che quella frase non è una tautologia. Aggiunge, Heidegger che nella poesia appare in modo chiaro e incontestabile che il parlare si mostra necessariamente nell'espressione linguistica; questa però non coglie la dimensione artistica, ma il suo contenuto di verità che ci viene dato soltanto nel parlare. A nostro avviso la poesia ha certamente un contenuto di verità, anzi, una verità che coglie l'essenza delle cose. Non vediamo però la ragione di obliterare il soggetto e di ridurre l'autore, il poeta, al ruolo di medium come si dice accada in una seduta spiritica. Il fatto che il poeta non debba esprimere i propri sentimenti è condivisibile, ma non che egli non sia l'autore del proprio scritto. Heidegger non ci dice donde proviene il disvelamento che il poeta si limita a trasmettere. Se, come egli afferma, la poesia non è "espressione", nel senso di descrizione, ma "pronuncia" di un verbo da fonte non identificata, ci fa ritornare all'antica pratica oracolare, dove la sacerdotessa, invasata, era medium del dio titolare del tempio oracolare.

Ugualmente ingiustificato, ci sembra il fatto che quella pronuncia, ammesso che tale sia, riscatti la tautologia dell'espressione "La lingua parla"

5.1 - Il commento di Heidegger della poesia di Trakl

Heidegger affronta i primi due versi:

*Quando la neve cade alla finestra,
a lungo suona la campana della sera.*

Ci dice che qui il parlare è un nominare. Le cose nominate sono: neve, sera, campana, finestra su cui cade la neve. I fiocchi di neve e i rintocchi della campana sono legati al tempo, ma è un tempo sospeso, in modo che il senso di quella sera d'inverno possa essere colto in se stesso, sottratto alla circostanzialità del divenire.

In questa chiave, precisa, il parlare è realmente un nominare. Non però la nominazione della cosa stessa, poiché il nominare nella sua essenza è sempre un chiamare.

Che cosa chiama il nominare? Chiama un assente; chiede che esso possa avvicinarsi e farsi presente. Il chiamare chiama in lungo e in largo ma non nel senso che abitualmente sperimentiamo. Si pone allora qui la domanda. Possono il cadere della neve e il suono della campana darci una presentazione dell'arresto del tempo? Inoltre, qual è la relazione tra il temporale e l'intemporale, vale a dire l'eternità?

Heidegger è uso modificare un significato a misura di un sua tesi. Così per "nominare" che è un chiamare soltanto nell'evocazione; per il resto è dare un nome. In ogni caso, soltanto il suono della campana può chiamare, non il cadere della neve. e anche se il nominare della neve fosse, più correttamente, un evocare, ugualmente non sarebbe un chiamare, poiché è l'evocato apparterrebbe al nostro mondo e non a un iperuranio.

Consideriamo ora gli altri due versi della prima strofa:

*Per molti la tavola è apparecchiata
e la casa è bene ordinata.*

Heidegger ci dice che la tavola e la casa sono presenti, ma non sono alla mano, poiché significano qualcosa d'altro rispetto al loro apparire. Attraverso la loro presenza, evocano un'assenza.

Quale relazione tra presenza e assenza o, come Heidegger scrive, tra essere presente ed essere assente?

Nella poesia ci sono "cose": la neve che cade, la campana che suona, la tavola apparecchiata e la casa bene ordinata. Sono presenti e chiamano. La neve chiama il cielo, la campana chiama i mortali e il Divino; la tavola e la casa chiamano la terra. Si è composto così il modello heideggeriano del "Quadrato".

I quattro elementi cielo e terra, mortale e Divino illustrano una originaria, metafisica reciprocità.

Il quadrato c'è e noi lo sappiamo per il fatto che conosciamo le cose. Le cose fanno sì che noi conosciamo il Quadrato e tramite esso, alcune fondamentali relazioni metafisiche. Possiamo così, mediante le cose o meglio, nel linguaggio di Heidegger, mediante la "cosità delle cose", giungere al risultato: il Quadrato ci mostra il senso del mondo e, in esso, il dispiegarsi dell'inerenza fondativa delle cose.

Chiediamoci ora: perché mai il Quadrato è un chiamare? Perché esso, insieme al dispiegamento delle cose, ci mostri le loro relazioni profonde.

Heidegger ci dice che la prima strofa della poesia chiama le cose che appaiono nella loro cosità. Questa prima strofa comanda alle cose di venire, facendo così emergere il mondo che conosciamo nella logica ordinativa del Quadrato. Osserviamo, al riguardo, che anche qui si ripete l'indebita estensione di un significato ordinario, il fatto che nel mondo le cose sono in relazione, per convalidare delle idee personali che ci porterebbero a un livello di superiore valore metafisico. Rifacendosi al linguaggio ordinario, possiamo dire che il Nostro, da un lato stiracchia la semantica delle cose conosciute, quella di relazione e d'inerenza, dall'altro utilizza le fonti, in questo caso la poesia di Trakl, per formulare interpretazioni che consolidano sue tesi

Infine consideriamo i primi due versi della seconda strofa:

*Qualcuno nel suo peregrinare,
giunge alla porta attraverso oscuri sentieri.*

Nella prima strofa sono evocati i "molti" che sono contenti delle cose che giornalmente adoperano. Sono, nella scena della poesia, la tavola apparecchiata e la casa bene ordinata. Al contrario, "Qualcu-

no” scopre ora il genuino significato della vita, abbandona gli oscuri sentieri e si reca alla casa bene ordinata. In *Essere e Tempo* Heidegger ci ha detto che nella morte si nasconde l’essere delle cose. D’accordo circa la destinazione finale, ma nel frattempo si può vivere la vita serenamente e financo progettualmente.

Seguono, nella strofa, due versi che non si riferiscono alle cose come nei primi due, ma al mondo.

*Aureo fiorisce l’albero delle grazie
dalla fresca linfa della terra.*

Qual è la differenza con i primi due versi? Che in questi due, che chiudono la strofa, per il tramite dell’albero delle grazie, appare il Quadrato, cioè il mondo nel suo ordine.

Immediata l’interpretazione filosofica dell’albero: affonda le radici nella terra, da cui trae alimento, mentre il cielo offre le sue grazie che lo fanno fiorire e fruttificare. Si configurano così le due relazioni: terra – cielo e, nella disposizione d’animo di chi vive in quella casa, mortale – divino. Heidegger precisa che la sua interpretazione del mondo con il modello del Quadrato è, allo stesso tempo, metafisica e teologica. Ciò significa che il mondo non è, come ordinariamente si pensa, natura e storia, ma l’esito di una divina creazione. Il mondo è il cosmo, in quanto totalità ordinata delle cose presenti.

Con questa messa a punto, ci viene proposta quella nuova metafisica che egli voleva trovare? E se così è, di quale metafisica si tratta? Forse si avrà una risposta, procedendo nella lettura.

A pagina 21 di *In cammino verso il linguaggio* (*Unterwegs zur Sprache*) abbiamo un riassunto della poesia. Ci dice che la prima strofa mostra il rapporto delle cose tra loro e con il mondo. Heidegger ci mostra, nel suo linguaggio, le cose come “cosanti”, vale a dire, partorienti il mondo. Nella seconda strofa, ci assicura, incontriamo giustappunto il mondo partorito dalle cose. Non potrebbe essere il contrario e cioè che sia il mondo a partorire le cose?

Nella terza strofa è descritto lo spazio di mezzo tra mondo e cose. Si trova nei primi due versi di questa strofa conclusiva:

*Il viandante entra silenzioso
il dolore ha pietrificato la soglia.*

Heidegger si chiede quale sia il significato filosofico di "soglia". Risponde che è il frammezzo che divide l'interno e l'esterno di ogni casa e, allo stesso tempo, li riunifica. Quella soglia però, pietrificata dal dolore, era diventata barriera,. Ciò perché, aggiungiamo, gli abitanti di quella casa, sopraffatti dal dolore, si erano rinchiusi in essa, rifiutando il contatto con le cose e con gli umani. Heidegger si limita a dire che il dolore è una lacerazione ma anche, nel suo linguaggio doppio, una riunificazione. Questa metafora del dolore pietrificante richiama la figura di una fuga musicale nella quale una melodia, attraverso una dislocazione temporale, viene eseguita da più voci, da due a cinque, che si rincorrono.

In questa terza strofa conclusiva il significato della realtà appare come cristallizzato. Nell'interpretazione heideggeriana le parole indicate come rilevanti sono: chiamare, parlare, distinzione, quadrato. Il chiamare è l'essenza del parlare e il chiamare il mondo, da parte delle cose, evidenzia una distinzione. Risulta che il significato di "la lingua parla" è il chiamare la cosa-mondo e il mondo-cosa. Nel suo chiamare il linguaggio s'imbatte nella distinzione tra le cose e il mondo. La distinzione fa sì che le cose e il mondo trovino un fondamento nella quiete del Quadrato. Manca però una spiegazione della modalità e della natura di questo acquietante riscatto.

Negli ultimi due versi della poesia le cose si caricano di significato. Le "cose" sono, qui, pane e vino, cioè il divino e il mortale. Non giustifica, però, Heidegger questa differenza.

Ci si può chiedere ora se nel Quadrato heideggeriano ci sia o no movimento. La domanda nasce in relazione alla parola "quiete", che Heidegger ha introdotto nel suo commento come funzione del Quadrato. Per rispondere a questa domanda, dobbiamo riprendere l'interpretazione heideggeriana della parola "soglia". La soglia è per lui la Distinzione, la quale lascia riposare "la cosità delle cose nella mondità del mondo". Dove precisamente? Nel Quadrato.

5.2 - Il nostro commento della poesia di Trakl

Nella sua breve vita di ventisette anni e dieci mesi, il poeta fece sua la cultura contemporanea e diede un suo contributo alla concezione del *Finis Austriae* come un passaggio a qualcosa di tragicamente sconosciuto.

Trakl fu un poeta, non un pensatore e proprio per questo raffigurò il suo tempo come, potremmo dire, un mosaico bizantino, nel quale figure, luoghi, circostanze appaiono come fulmini e schegge. Le loro forme e i loro ruoli sono accostati senza un ordine gerarchico, precisamente nella modalità paratattica. Ne risulta che ogni scheggia della sua rappresentazione rispecchia l'intero mondo e ciò, conferisce alla sua scrittura movenze espressionistiche che, a loro volta, rispecchiano direttamente i significati più che i singoli eventi. Stesso discorso vale per l'emetismo rilevato da Wittgenstein. C'è indubbiamente, ma esso nasconde un senso, per cui è consigliabile l'accettazione prima e solo dopo la ricerca di una spiegazione. Wittgenstein non è andato oltre l'accettazione.

La scrittura trakliana è misteriosa e carica di senso; è la strada che ci conduce dal mistero umano e divino, accettato e in cui siamo avvolti, a quei barlumi di verità che la poesia ci dona.

Wittgenstein, promotore più che amico di Trakl, ebbe precisamente a dire che non lo capiva, ma la sua voce lo riempiva di gioia. Questo giudizio nasce dalla grande difficoltà di comprensione dell'opera di Trakl, come mostra in particolare la poesia *Il Sublime*, ma, allo stesso tempo, dalla netta percezione di un significato profondo. Nella poesia Trakl, senza esserne consapevole, cerca Dio come un naufrago di notte, in un mare in tempesta, cerca una tavola cui aggrapparsi. Dio fu però per lui soltanto una presenza che non rendeva ragione degli eventi; era l'altra pagina di un inspiegabile mistero. Uno di questi eventi fu senza dubbio il rapporto incestuoso con la sorella, la quale si uccise un anno dopo la morte per overdose del fratello.

Nei momenti più drammatici Dio gli si mostra, ma, come abbiamo già detto, come mera presenza, non come soluzione. Una presenza peraltro instabile, a specchio delle occasioni che l'hanno evocata. Non si tratta quindi di religione o di religiosità e, ancor

meno, di devozione. È il Divino come entità misteriosa e, al contempo, inscindibile dalla realtà.

La vita di Trakl fu marchiata da due drammatiche presenze, la famiglia e Dio. Sappiamo poco dei suoi rapporti con i genitori, se non che padre e madre furono per lui una sconvolgente presenza. Sia come sia, essi non riuscirono a intervenire nella sua vita disordinata e peccaminosa. Anche da qui il suo dramma: avrebbe voluto seguire ciò che sentiva doveroso, ma riuscì a farlo. Idem per il suo rapporto con Dio. In alcune poesie ne parla come buon pastore e soccorritore. Troviamo la figura del buon pastore in *Elis*.

Un buon pastore / conduce il suo gregge al margine del bosco. Oh come giusti sono Elis i tuoi giorni! C'è qui un sentore di rammarico per non aver voluto o potuto seguire la strada di Elis.

Dio è soccorrevole anche nella poesia *Il giorno dei morti*. In essa il poeta parla di sé e della sorella: *La loro vita è così disordinata, colma di torbide afflizioni. / Abbi pietà Signore della femminile angoscia e dello strazio / e di questi disperati lamenti di morte.*

Dio può anche essere amichevole come in *Helian* dove *Il Dio silenzioso abbassa su di lui le palpebre azzurre*. Ed è anche salvatore, liberante, con la croce, gli uomini dal peccato. Lo si legge in *Sebastian in sogno. Oh come lieve si erge in un'anima oscura la croce!*

Molto importante e ritornante è il tema del pasto serale. In *Umanità* leggiamo il contrasto tra l'orrore della guerra e il pasto serale. Mentre sul campo di battaglia *Umanità è esposta a bocche di fuoco*, nel distico successivo *Nembo dalla luce attraversato, la cena. Abita in pane e vino un tenero silenzio*. Il nembo è buio, ma la luce lo attraversa e, come negli ultimi due versi di *Una sera d'inverno*:

*Là risplende, in chiara luce,
sopra la tavola pane e vino.*

Arte, innovazione tecnologica, scienza

Una osmosi ricca di creatività

Luca Danieli*

DOI:10.30449/AS.v6n11.099

Ricevuto 28-10-2018 Approvato 18-12-2018 Pubblicato 26-02-2019



Sunto: *Arte, scienza e tecnologia sono state spesso considerate complementari, pensate come se ognuna di quelle si prendesse una fetta di conoscenza. Da alcuni anni però, l'interdipendenza tra queste materie di ricerca sta venendo sempre più riconosciuta e numerosi artisti, scienziati ed ingegneri stanno sempre più spesso collaborando nel tentativo di ampliare la ricerca mediante la creatività. In questo articolo, cerco di descrivere la panoramica internazionale di questo settore in sviluppo e alcuni sistemi attraverso i quali l'arte può stimolare la ricerca scientifica.*

Parole Chiave: AST, STEAM, internazionale, ricerca, progresso, innovazione, divulgazione.

Abstract: *Art, science and technology have often been considered complementary, in the sense that they are addressing different parts of a whole with very definite roles. However, since a few years their mutual dependence and collaborative aspects are getting acknowledged more and more, and an increasing number of artists, scientists and engineers are trying today to address creativity as a means to either foster new discoveries and technological innovation, or promote audience participation towards scientific matters. In this article, I try to briefly introduce the international panorama of this developing sector to a general audience and list some method that may help the scientific research.*

Keyword: AST, STEAM, international, research, progress, innovation, general audience.

*Dottorando in composizione musicale alla University of Birmingham; dnllcu@gmail.com.

Citazione: Danieli L., *Arte, innovazione tecnologica, scienza*, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp. 193-224, DOI:10.30449/AS.v6n11.099.

1 - L'influenza dell'innovazione tecnologica sull'arte

La creatività artistica e l'innovazione tecnologica sono strettamente interconnesse sin da tempi remoti.

Un determinato contesto estetico è profondamente influenzato dalle innovazioni tecnologiche del suo tempo. Walter Benjamin (1892-1940), primo tra tutti, ha scritto di questa antica relazione nel suo trattato *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Benjamin, 2011). Egli sottolinea che la cultura e i paradigmi estetici si evolvono in armonia con le innovazioni tecniche apportate dalla scienza, senza che i critici e il pubblico spendano un solo sguardo, parole, idee per sottolineare la naturalezza di questa intima corrispondenza.

Significativi sono gli esempi di questa interazione nell'architettura gotica del XII secolo. Vediamo qui strutture snelle che si prolungano verso il cielo così da sottolineare una più stretta connessione tra l'uomo e Dio. L'architettura gotica poté realizzarle proprio grazie all'applicazione delle nuove tecnologie che permettevano la creazione di strutture meno ingombranti, suggerendo un'idea di leggerezza che venne tradotta in una "concezione di elevazione" (Zevi, 2006).



Fig. 1 - Jan_van_Eyck, *Ritratto del Cardinale Niccolò Albergati* (1431).

Similmente, nella pittura rinascimentale lo sviluppo di sofisticati strumenti ottici ha segnato l'inizio di uno stile realistico capace di offrire immagini sempre più identiche a quelle naturali, come ipotizzato dall'artista David Hockney e dal ricercatore Charles M. Falco. Questi hanno formulato l'ipotesi

che, a partire dal *Ritratto del Cardinale Niccolò Albergati* dipinto da Jan van Eyck (1390-1441) nel 1431 circa, il realismo di alcune opere di artisti rinascimentali sia il risultato dell'utilizzo di un sistema di specchi concavi e convessi che proiettava l'immagine sulla tela. Così sarebbe stato realizzato il celebre dipinto del 1524 *Ritratto di coniugi* di Lorenzo Lotto (1480-1557), che presenta una sfocatura al centro del dipinto non riconducibile all'occhio umano.



Fig. 2 - Lorenzo Lotto, *Ritratto di coniugi* (1523). Bergamo-Accademia-Carrar.

Un altro esempio di come l'arte reagisca alle innovazioni tecnologiche del suo tempo si trova nella storica connessione tra l'invenzione della fotografia e il conseguente rinnovamento dell'arte verso l'astrattismo, in quanto non più vincolata alla necessità di rappresentare in maniera fedele il mondo o i suoi saperi - religiosi, mitologici, o morali (Benjamin, 2011).

Un esempio di forte integrazione fra arte e scienza è costituito dalla tensegrità,¹ traduzione italiana della parola *tensegrity*, la cui scoperta oscilla fra arte e scienza, non essendo certo che sia da collocare nel campo artistico o in quello scientifico. Infatti, le origini del concetto di *tensegrity* sono piuttosto controverse, essendo la sua scoperta

1 «Tensegrità. Struttura meccanica costituita da elementi discreti e distinti sottoposti a forze di compressione e da elementi continui sottoposti a sforzi di tensione. Lo sviluppo della teoria della t. si è avuto inizialmente nell'architettura, in seguito nell'arte e poi nella biologia e nella fisiologia, quando si sono prodotte o si sono interpretate strutture che si autosostengono per effetto di uno stato di tensione presente nel sistema (da cui il nome di tensegrity, dalla fusione di tension e integrity). Hanno particolare interesse strutture di t. in cui gli elementi discreti sono disgiunti da quelli continui; in questo caso i primi sono aste rigide ai cui estremi convergono almeno tre elementi a tirante, come può interpretarsi la struttura del citoscheletro delle cellule».

(Enciclopedia Treccani on-line-<http://www.treccani.it/enciclopedia/tensegrita/>)

rivendicata nello stesso periodo, con rispettivi brevetti, da Richard Buckminster Fuller (1962), David Georges Emmerich (1964) e Kenneth Duane Snelson (1965). A questi si deve aggiungere, come antecedenti, lo scultore avanguardista lettone Karl Ioganson (1890-1929), che nel 1920 creò una struttura-scultura (*Gleichgewichtskonstruktion*) che può essere considerata una anticipazione dei sistemi tensegrity sviluppati una quarantina d'anni dopo (Gómez Jáuregui, 2009). Forse la versione più probabile è che il concetto di *tensegrity* sia dovuto agli sforzi sinergici di Snelson (scultore) e Fuller (architetto, ingegnere, matematico, cosmologo, poeta e futurista). Tuttavia, almeno nel suo concetto compiuto di struttura, il concetto è stato certamente sviluppato da Fuller (1895-1983), il quale negli anni Cinquanta del secolo scorso insegnava al "Black Mountain College" (North Carolina, USA). Alle sue lezioni di geometria assisteva proprio Kenneth Duane Snelson (1927-2016), che probabilmente trasse da esse ispirazione per concepire a livello di sculture i primi esempi concreti di sistemi *tensegrity*. Con il concetto di tensegrità si designa un tipo nuovo di struttura meccanica costituita da elementi discreti e distinti sottoposti a forze di compressione e da elementi continui sottoposti a sforzi di tensione. Fuller era noto per le sue idee non convenzionali ed è quindi probabile che il concetto di *tensegrity* sia nato proprio dai suoi studi architettonici strutturali che si ispiravano all'idea che, contrariamente alle costruzioni dell'uomo costituite da elementi solidi impilati l'uno sopra l'altro sottoposti soltanto a sforzi di compressione, il mondo naturale fosse pieno di strutture non convenzionali che mantengono



Fig. 3 - Scultura X-Column di Kenneth Duane Snelson.

la loro stabilità, o integrità, attraverso forze di tensione pervasive. Da qui il termine *tensegrity*, fusione delle parole *tension* e *integrity*, coniato da Fuller soltanto nel 1955 (Gómez Jáuregui, 2009) anche se

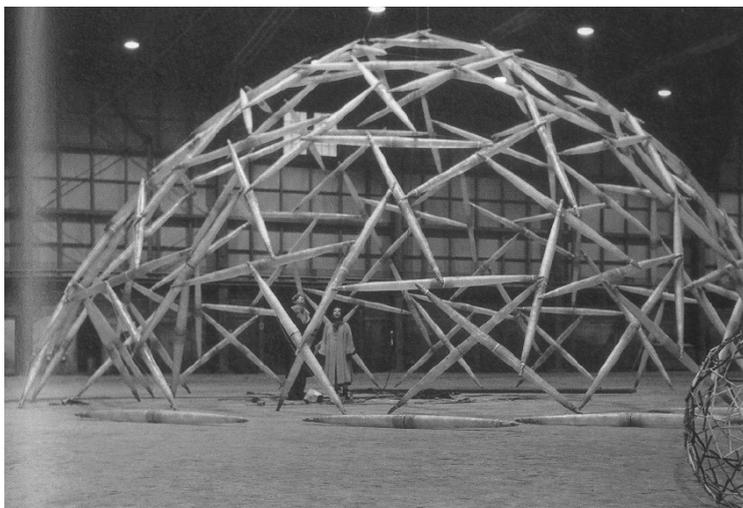


Fig. 4 - Cupola geodesica tensegrity di R. B. Fuller (1953).

– a detta di Fuller stesso – egli avrebbe cominciato a concepirlo fin dal 1920 (Ingber e Landau 2012), probabilmente proprio ispirandosi alle sculture create da Ioganson.

Da queste trasse probabilmente ispirazione pure l'architetto e ingegnere David Georges Emmerich (1925-1996), che indipendentemente da Fuller negli stessi anni ideò strutture esattamente *tensegrity*, dello stesso tipo di quelle create da Fuller e Snelson

In ogni caso è fuor di dubbio che la tensegrità trovò la sua prima concreta applicazione nella scultura *Colonne a X* di Kenneth Snelson.

La teoria della tensegrità ha trovato poi applicazioni nella biologia e nella fisiologia, dove si sono interpretate strutture che si autosostengono per effetto di uno stato di tensione presente nel sistema. Nella fisica è stata utilizzata per spiegare ad esempio il fenomeno della meccanotrasduzione e nella medicina per descrivere il processo di trasformazione di un segnale tattile o uditivo in una risposta del sistema nervoso.

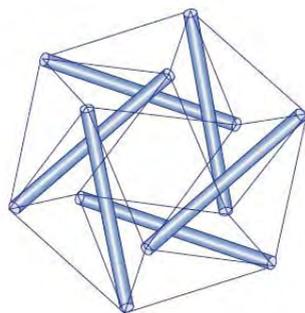


Fig. 5 - Struttura *tensegrity*.

2. L'influenza dell'arte sull'innovazione tecnologica

Limitando la ricerca al tema della musica in relazione con l'innovazione tecnologica, il compositore Nicola Bernardini nota come l'influenza dell'arte sull'innovazione sia più problematica da individuare del suo reciproco.

Con riferimenti al campo musicale, Bernardini riporta che «tra gli esempi più noti ci sono le insistenti richieste di Wagner nei confronti di Heckel [...] per costruire il controfagotto e l'*heckelphon*, in grado di gestire le trame musicali che il compositore andava creando nei registri gravi, [...] o quelle dei compositori per banda francesi nei confronti di Adolphe Sax, che risolverà i problemi di questi ultimi legati alle sonorità delle bande militari *fin de siècle* creando il sassofono ed altri strumenti» (Bernardini, 2006, p.1).

L'arte nasce e scompare in mezzo alle trame che compongono gli scenari culturali, creando panorami sociali nei quali le nuove tecnologie trovano la loro ispirazione. Questa relazione tra arte e tecnologia si rende visibile storicamente se consideriamo il genere teatrale dell'illusionismo. Jorge Luis Marzo, storico dell'arte, curatore e insegnante alla University Design Center di Barcellona, sottolinea come i primi registi cinematografici sono stati anche illusionisti, come Alexander F. Victor, Leopoldo Fregoli e Gottfried W. Bitzer, che hanno portato contributi al mezzo cinematografico sviluppando nuove tecnologie (Marzo, 1998):

L'illusionismo, la magia e l'evocazione erano terreno fertile per l'apparizione e lo sviluppo di spettacolari tecniche come la fotografia e la cinematografia. [...] Alexander Victor fu un mago ed illusionista che portò a termine i primi esperimenti di proto-televisione nel 1910. Leopoldo Fregoli, un illusionista, inventò l'Animatograph nel 1910. [...] G. W. Bitzer, specialista in illusioni ottiche per l'evocazione, sarebbe diventato il futuro cameraman di D. W. Griffith e l'inventore del Mutoscope, un rivale del Kinetoscope di Edison.²

2 «Illusionism, magic and conjuring were fertile ground for the appearance and development of spectacular representational techniques such as photography and cinematography. [...] Alexander Victor was a magician and illusionist who carried out the first proto-television experiments in 1910. Leopoldo Fregoli, an illusionist, invented the Animatograph in 1910. [...] G. W. Bitzer, a specialist in optical illusions for conjuring, was to become D. W.



Fig. 6 - Lo zoopraxiscope di Eadweard Muybridge.

Tra questi, Gottfried W. Bitzer (1872-1944), conosciuto come 'Billy' Bitzer, confessa di essere stato ispirato da ciò che conosceva dell'illusionismo. Nel 1894 entrò a far parte della "Magic Introduction Company" di Elias Koopman, inventò alcune delle prime tecnologie cinematografiche come il mutoscope, e sviluppò nuove tecnologie per la "Biograph Company" e per la "Mutual Film Corporation" (Musser, 1994). Questo lo avrebbe portato poi a creare un sodalizio con il regista David W. Griffith (1875-1948), e diventare uno tra i più importanti *cameraman* del suo tempo, contribuendo con opere considerate pietre miliari nella storia del cinema come *Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916).

Gli fa echo Stephen Wilson, professore del corso Conceptual and Information Arts alla San Francisco State University ed ex-leader del giornale scientifico «Leonardo», dedicato all'interazione tra arte, tecnologia e scienza, che spiega come l'economia della tecnologia abbia fatto spesso uso della sperimentazione artistica per lo sviluppo di prodotti da mettere in commercio, che sarebbero stati poi venduti a una vasta gamma di consumatori, permettendo così l'assimilazione della tecnologia all'interno della società (Wilson, 2002, p.11):

Griffith's future cameraman as well as the inventor of the Mutoscope, a rival to Edison's Kinetoscope».

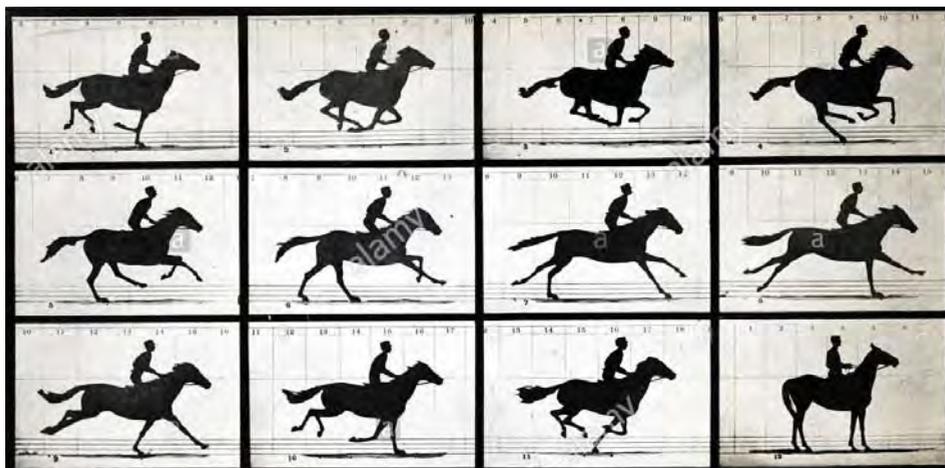


Fig. 8 - Cavallo in movimento fotografato da Eadweard Muybridge.

L'interazione tra l'invenzione tecnologica, la sperimentazione artistica e l'assimilazione commerciale è una parte affascinante della storia di come i mondi dell'arte e della ricerca si relazionano tra loro. [...] Alcuni degli artisti descritti nei seguenti capitoli conducono ricerche di sviluppo del prodotto per le loro idee artistiche, e alcuni sono supportati da laboratori di ricerca aziendali, il cui obiettivo finale è lo sfruttamento commerciale.³

Altri esempi in cui l'arte o gli artisti apportarono contributi all'innovazione tecnologica possono includere le famose *animal locomotion* di Eadweard Muybridge (1830-1904), un fotografo inglese emigrato negli Stati Uniti. Leggenda vuole che nel 1872, il senatore americano e magnate Leland Stanford scommettè \$ 25.000 sul fatto che un cavallo, durante il trotto, appoggiasse tutti gli zoccoli a terra simultaneamente (Stanford, 1994). È accertato che il magnate era interessato ad avere una prova fotografica della sua teoria, ed aveva a questo scopo ingaggiato Muybridge per ottenerla. Muybridge trovò inizialmente delle

3 «The pattern of sequential technological invention, artistic experimentation, and commercial assimilation is a fascinating part of the story of how the worlds of art and research relate to each other. [...] Some of the artists described in the following chapters eagerly pursue product development for their artistic ideas, and some are supported as part of corporate research labs whose ultimate goal is economic exploitation».

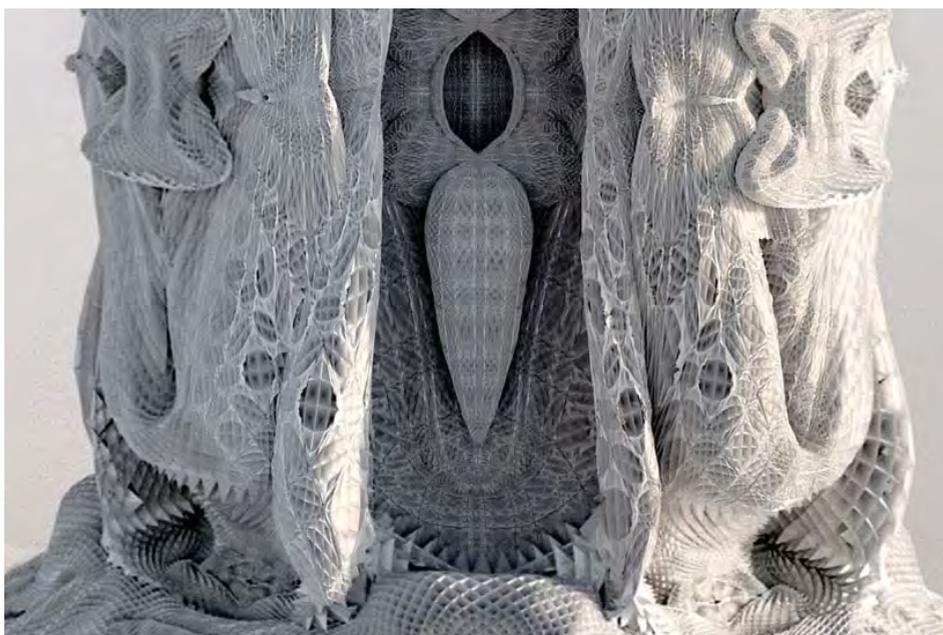


Fig.10 - Michael Hansmeyer. Colonne.

difficoltà, in quanto la tecnologia dell'epoca non permetteva tempi di scatto abbastanza brevi per poter cogliere il giusto momento di contatto degli zoccoli col terreno. Il fotografo iniziò a sperimentare così con un alto numero di macchine fotografiche simultaneamente, per fotografare la posizione del cavallo in momenti differenti. Invitato a presentare il suo lavoro, Muybridge avrebbe poi sviluppato lo *zoopraxiscope*, un sistema che proiettava le immagini del cavallo in sequenza, producendo l'effetto del movimento, ritenuto il primo passo verso l'invenzione del cinema (Eadweard Muybridge, 2019).

Un altro caso interessante è l'architettura computazionale di Michael Hansmeyer, collegabile alle produzioni dell'animazione. Hansmeyer è un architetto post-moderno che utilizza algoritmi, sviluppati all'interno del mondo dell'animazione Pixar, per sintetizzare colonne dalle forme complesse, costituite da milioni di superfici, attraverso la continua piegatura di una forma geometrica iniziale. Partendo tutte dal medesimo modello (per esempio un semplice cubo), Hansmeyer ha dimostrato, alla Gwangju Design Biennale nel 2011, che mediante questo sistema si può generare un grande numero di forme alternative al modello iniziale, tutte vincolate da un parametro fisso (in questo caso il volume del cubo). Questo approccio potrebbe, secondo il celebre architetto, tornare utile all'artista figurativo in cerca di nuove idee. È probabile che questa ricerca, condotta inizialmente in ambito artistico, abbia contribuito a costruire le basi su cui si sarebbe sviluppata poi l'intelligenza artificiale intuitiva di Maurice Conti.

Nel 2017 Conti utilizzò un approccio molto simile al precedente: creò un algoritmo per sintetizzare automaticamente forme differenti di strutture aerodinamiche equivalenti (a partire da alcuni parametri fissi), così da aiutare gli ingegneri nella produzione di mezzi di trasporto più efficienti.

3. L'influenza dell'arte sulle scienze

È spesso difficile identificare e descrivere il contributo dell'arte alla scienza. L'interazione arte-scienza rivela spesso la funzione

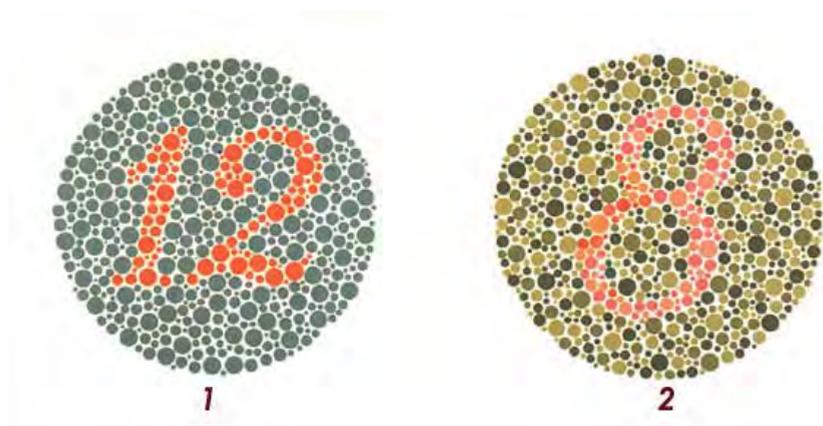


Fig. 11 - Test di Ishihara.

dell'arte di musa ispiratrice della scienza a distanza di molti anni.

Ne è un esempio la creazione del test di Ishihara (detto anche "test sul daltonismo"). Questo test è stato inventato dal medico oculista giapponese Shinobu Ishihara (1879-1963) dell'Università di Tokyo nel 1918, per la rilevazione del daltonismo e delle acromatopsie. È utile per diagnosticare difetti della visione dei colori, soprattutto nello spettro dal rosso al verde.

Consiste in 38 tavole su sfondo nero, costituite da molte macchioline dei colori fondamentali rosso, arancio, giallo e verde, di varie dimensioni e gradazioni.⁴ Le tavole mostrano dei numeri o dei percorsi da seguire e delle tavole di confusione, dove solo chi presenta una visione cromatica alterata vede dei numeri.

La prima tavola contiene il numero 12 e serve per dimostrare il test essendo leggibile anche da chi vede male i colori. Dalla tavola 2 alla tavola 17 i numeri vengono letti male o per nulla da chi presenta anomalie della visione dei colori nell'asse rosso/verde. Nelle tavole 18-21 non sono contenuti numeri, che invece vengono letti da chi non percepisce bene i colori dal rosso al verde. Le tavole 22-25 permettono di distinguere la cecità completa o parziale per uno dei due colori rosso o verde. Dalla tavola 27 alla 38 i numeri sono sostituiti

⁴ L'uomo è in grado di distinguere 150 differenti tonalità dei sette colori fondamentali: violetto, indaco, blu, verde, giallo, arancio, rosso.



Fig. 12 - Georges Seurat, *Donna in riva alla Senna a Courbevoie* (1885).

da percorsi per gli illetterati, con lo stesso significato della lettura dei numeri.

Sebbene il test non sia esplicitamente collegato alla pittura francese del diciannovesimo secolo, si può supporre che l'innovativa tecnica pittorica del puntinismo sviluppata dai pittori francesi George Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863 -1935) costituisca un importante precursore che facilitò la creazione del test, contribuendo ad una migliore conoscenza del fenomeno.

Il potere dell'arte d'ispirare la scienza per la creazione di nuovi approcci

di indagine sulla realtà è un tema fortemente sostenuto dal designer John Maeda, esperto internazionale dei rapporti fra arte e tecnologia. In un'intervista sul tema della innovazione, pubblicata dal giornale inglese "The Guardian" (Lamont, 2010), Maeda ricorda come l'innovazione sia sempre connessa, direttamente o indirettamente, con un'esperienza umana; e l'esperienza artistica è una di quelle. L'arte è un importante veicolo d'innovazione del pensiero.

A questo proposito è utile riportare un'interessante ricerca pubblicata nel «Journal of Psychology of Science and Technology» (Root-Bernstein et al., 2008). Alcuni ricercatori si sono domandati se la creatività artistica e la pratica di occupazioni artigianali possa avere un impatto significativo sulla creatività scientifica. Essi hanno riportato analisi accurate che dimostrano la presenza di capacità e interessi nel campo delle arti (musica, pittura, scultura, poesia, letteratura) e dell'artigianato in scienziati premiati con i massimi

riconoscimenti del mondo scientifico internazionale (Nobel, Royal Society, National Academy of Sciences, Sigma Xi). Lo studio dimostra, con dati statistici, la maggior presenza di uno spiccato profilo artistico negli scienziati premiati con il Nobel rispetto agli altri. In particolare, gli scienziati che hanno vinto un premio Nobel hanno almeno 2 volte più probabilità degli altri di essere musicisti, compositori o direttori d'orchestra; 7 volte più probabilità di essere artisti nelle arti visive, scultori o incisori; 7,5 volte più probabilità di avere passione per l'artigianato, come la falegnameria o l'arte vetraria; 12 volte più probabilità di saper scrivere poesie, storie, opere teatrali, saggi o romanzi; 22 volte più probabilità di essere attori amatoriali o danzatori. Lo studio sembra suggerire che entrare in contatto con l'arte aiuti l'innovazione anche nel campo sciretifico. Per gli autori della ricerca, infatti, ha una più alta probabilità di ottenere successo nel campo scientifico chi riesce ad avere talento anche in campo artistico.

Un esempio che conferma questa tesi è lo spagnolo Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), padre della moderna neuroscienza. Cajal voleva diventare un pittore (*The Beautiful Brain*, 2018). Suo padre però lo spinse verso lo studio della medicina, che gli consentì di fare alcune indagini al microscopio sulla struttura del cervello e sul suo funzionamento. Nel 1890, però, non si potevano fotografare le analisi al microscopio. Ecco che gli fu utile, per documentare le ricerche, la sua esperienza di pittore: Cajal cominciò a dipingere le scoperte e le sue abilità creative diventarono un importante strumento che contribuì, non poco, a fargli ottenere nel 1906 il Premio Nobel per la medicina. Un caso simile si ebbe quasi tre secoli prima, nel 1610, quando Galileo Galilei poté disegnare per la sua opera *Sidereus Nuncius* in maniera così realistica l'immagine della Luna vista con il telescopio da lui costruito, mettendo a frutto l'arte di rendere la prospettiva con il chiaroscuro in cui era maestro. Nel 1613 le sue abilità di disegnatore ebbero un alto riconoscimento con la nomina a membro onorario dell' "Accademia Fiorentina del Disegno" fondata, per volere di Cosimo I de' Medici, da Giorgio Vasari (Nicotra, 2011, pp.24-25).

Maria Sibylla Merian (1647-1717) può venire oggi considerata

l'antesignana della moderna ecologia. Nata in una famiglia di artisti, fu essa stessa una pittrice, specializzata nella rappresentazione di fiori e insetti. I suoi interessi artistici verso la natura, però, si completarono ben presto con interessi scientifici, divenendo *de facto* una naturalista.⁵ È stata la prima persona a rappresentare l'interazione fra insetti e natura nei dipinti floreali e nelle nature morte (Etheridge, 2011). Questo si può considerare come un vero e proprio cambio di prospettiva, che avrebbe nel tempo influenzato il modo di percepire l'ecologia.

Dopo di lei, un altro artista, lo scrittore, pittore, poeta e critico d'arte britannico John Ruskin (1819-1900) avrà un ruolo determinante



Fig.13- Cigno realizzato con origami.

nel rinnovare questo interesse. L'ecologia moderna, infatti, indaga proprio i processi trasformativi, quelli vitali, le interazioni e gli adattamenti tra i diversi organismi e ambienti che compongono il pianeta.

Un modello recente di integrazione tra matematica e arte è costituito dagli origami. Con tale termine, derivato dalle parole giapponesi *oru* (piegare) e *kami* (carta), si intende sia l'arte di piegare la carta sia l'oggetto che ne deriva. Le sue origini sono incerte.

Da una parte si fanno risalire alla pratica della religione shintoista di utilizzare, per delimitare gli spazi sacri, semplici strisce di carta piegate geometricamente e unite a un filo o ad una bacchetta di legno, dette *go-hei*. Altri invece

⁵ È autrice delle opere: *Neues Blumenbuch* (Nuovo libro di fiori) in 3 volumi 81675-1677); *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung* in tre volumi (1679,1683,1718 postumo) (La meravigliosa metamorfosi dei bruchi e il loro singolare nutrirsi di fiori), un testo innovativo dove illustra gli stadi di sviluppo di 176 specie di farfalle e delle piante dei cui fiori esse si nutrono; *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705) (Metamorfosi degli insetti del Suriname).

ritengono che quest'arte di piegare la carta derivi dall'usanza di un dono augurale, costituito da un particolare mollusco (noshi-awabi) simbolo dell'immortalità, offerto ai samurai all'interno di un astuccio di carta, che con il passare del tempo venne piegato in modo sempre più complesso.

Per molti secoli l'origami rimase un semplice passatempo e un modo per realizzare con la carta piccoli oggetti artistici, fin quando il giapponese Akira Yoshizawa (1911-2005), all'età di circa vent'anni, nel 1931 circa, lavorando in una fabbrica come disegnatore tecnico, dove insegnava geometria ai giovani operai, comprese che con gli origami si potevano insegnare in un modo semplice ed efficace i concetti di angolo, linea e forma. Successivamente, Yoshizawa ha sviluppato alcune tecniche pionieristiche ("*wet folding*", piega bagnata e il "*soft-folding*") che permettevano modi più complicati di piegatura della carta e la possibilità di realizzare su un singolo foglio un maggior numero di curve (Newton, 2010). A lui è dovuta l'affermazione definitiva del termine origami per indicare l'arte di piegare la carta e l'elevazione dell'origami da semplice passatempo a forma d'arte. Yoshizawa ha creato complessivamente più di 50.000 modelli.

In architettura l'origami ha trovato diverse realizzazioni: il tetto del *Putrajaya Convention Centre* è invece realizzato come una spigolosa piramide di origami; il padiglione che contiene la giostra *Journey Into Imagination* a Disney World è una piramide di carta al cui interno una parte della giostra è costituita da un carosello di animali realizzati con origami. Inoltre, secondo il progetto originario, il terminal del Chūbu Centrair International Airport, in Giappone avrebbe dovuto essere realizzato con la forma di una gru di origami.

L'arte degli origami influenzò il matematico indiano Tandalam Sundara Rao nel 1853, per lo studio di come ottenere forme di oggetti e animali mediante la piegatura di fogli (Sundara Rao, 2005). Questo campo della matematica ha ricevuto una attenzione a livello internazionale dai matematici nel 1989, quando si è tenuto a Ferrara "The First International Meeting of Origami Science and Technology" grazie al fisico italo giapponese Humiaki Huzita.⁶ Oggi questa nuova

6 Alla prima conferenza sulla scienza degli origami sono seguite: a Otsu in Giappone "The Second International Meeting of Origami Science and Scientific Origami" nel 1994; "The

matematica viene utilizzata dal fisico Robert Lang nello sviluppo di sistemi tecnologici auto-formanti per la NASA, che si possano piegare su se stessi per occupare meno spazio e ha trovato applicazione in una vasta gamma di tecnologie e anche nel loro trasporto.

4. L'arte come divulgazione mediante la creazione di un contenuto artistico

Prendendo in considerazione l'importanza del settore culturale all'interno delle strategie di marketing, lo sviluppo e la diffusione di nuove tecnologie dipende dall'esistenza di un contenuto attraente ad esse associato. La vendita dei personal computer, degli apparecchi di registrazione, degli schermi ad alta definizione, dei *touch screen* e di tutti i correlati sviluppi tecnologici è direttamente collegata non solo all'esistenza di un contenuto, ma anche all'utilizzo creativo delle tecnologie in funzione di un risultato bello artisticamente rilevante, capace di emozionare o intrattenere. Ne troviamo esempio nella cosiddetta "realtà aumentata". Concepita in origine dallo scienziato statunitense Ivan Sutherland per aiutare i piloti di elicotteri ad atterrare durante la notte sulla terra ferma, ha trovato le sue prime applicazioni nel *design* della grafica e dell'interazione grazie ad artisti come Myron Krueger, Dan Sandin e Scott Fisher (Schmalstieg e Höllerer, 2016), che ne hanno sviluppato i contenuti e i potenziali usi, ponendo di conseguenza le basi per un mercato che nel 2016 ha sfiorato 1,7 miliardi di dollari in investimenti.

Un altro esempio popolare di come il contenuto sia indispensabile per lo sviluppo di un mercato sostenibile, che ricicla e trasforma la sua stessa tecnologia, è costituito da Nintendo. Nel 1979, la casa di videogiochi Mattel mise in commercio Intellivision, una *console* da gioco che per specifiche e capacità superava la sua attuale concorrente nel mercato dei videogiochi, l'Atari 2600. Sfortunatamente per l'azienda, Intellivision non riuscì mai a diventare popolare e quelle

Third International Meeting of Origami Science, Math, and Education" nel 2001 ad Asilomar, in California e "The Fourth International Conference on Origami in Science, Mathematics and Education" nel 2006 a Pasadena in California.

innovazioni vennero più tardi riproposte dalla console Nintendo NES, famosa per aver risollevato l'industria dei videogiochi dopo il crollo del mercato nel 1983, grazie al successo dei suoi titoli tra i quali spicca il famoso *Super Mario Bros.*

La scoperta accidentale della mauveina, da parte di William Henry Perkin nel 1853, dimostra come l'arte può favorire l'assimilazione della tecnologia nella società, permettendo implicitamente ulteriori innovazioni. Il primo colorante sintetico della storia, scoperto dal chimico inglese, trovò inizialmente un grande successo commerciale rivoluzionando la moda. Il colorante diventò facilmente reperibile e molto conosciuto, incentivando così il lavoro del microbiologo Paul Ehrlich (1854-1915), che nel 1878, interessato proprio a quel colorante viola, completò la sua tesi di laurea sull'importanza di applicare le nuove tecniche di colorazione alla medicina. Nel 1908, Ehrlich ricevette il premio Nobel per la medicina, grazie alle sue ricerche sull'immunologia.

Similmente uno studio europeo intitolato *L'Economia della cultura in Europa*, condotto tra il 2002 e il 2006, mostra come il contenuto artistico sia uno strumento per la divulgazione e la fruizione della tecnologia, un motore del mercato e un fattore stimolante per l'innovazione (*L'Economia della Cultura in Europa*, 2006, p.40):

La competizione genera, oltre alla conoscenza tecnica ed economica, la competitività. Il bisogno di una qualità migliore e di una differenziazione per ottenere un profilo competitivo. Quello che oggi interessa, e che costituisce un parametro distintivo della competizione, è la dimensione immateriale generata dalle persone creative, dalle abilità, idee e processi; in altri termini, la creatività.

5. Il panorama internazionale

Negli ultimi dieci o quindici anni, la pratica artistica ha iniziato a promuovere l'interazione con il campo scientifico mediante la creazione di progetti e istituti destinati a sperimentare questo approccio. Un interesse per questa promettente collaborazione si manifestò già nel 1968, anno in cui la rivista «Leonardo Journal» fondata a Parigi

nel 1968 dallo scienziato americano, artista cinetico e pioniere dell'astronautica Frank Malina, ha iniziato a pubblicare articoli sull'integrazione tra scienza, tecnologia e arte. Un anno prima si era visto un tentativo di questo tipo nella creazione del E.A.T. (Experiments in Art and Technology), un'organizzazione no-profit creata nel 1967 da Billy Klüver, Frederick Waldhauer, Robert Rauschenberg e Robert Whitman, per promuovere la collaborazione tra artisti e ingegneri.

Dopo la creazione nel 1981 dell' "International Society for the Arts, Sciences and Technology", gli istituti ed i progetti che mano a mano sono nati e cresciuti in giro per il globo si sono avvalsi di acronimi come AST (Art-Science-Technology), STEAM (Science, Technology, Engineering, Art and Mathematics - evoluzione di STEM) e SEAD (Science, Engineering, Art and Design).

Il network Leonardo conta oggi un vasto numero di collaboratori come la University of San Francisco, il California Institute for the Arts, l'Ontario College of Art and Design, i Creative & Cognition Studios ed altri istituti prevalentemente americani.

Un programma di ricerca di particolare successo, che vale la pena di menzionare qui, è stato il progetto canadese GRAND (Graphics, Animation & New Media Network of Centres of Excellence), creato per promuovere l'interdisciplinarietà tra la tecnologia, la creatività, l'economia, e la funzione sociale e culturale legata ai "new media", connettendo 33 università e 184 collaboratori industriali.

Altre reti e programmi esistenti contano l'australiano Synapse, dedicato alla collaborazione arte-scienza e promotore di eventi, progetti e pubblicazioni internazionali legate a questo campo; il P21 (Partnership for 21st Century Learning), in cui spiccano nomi come la Ford Motor Company Fund and Community Services, Creative Futures e la Walt Disney Company; AZTEC (Art, Science, Technology Research Consortium) della Plymouth University; l'M3C (Multimedia Centres Network in Slovenia), un network sloveno particolarmente interessato al multimedia; L'European Digital Art and Science Network del quale fanno parte il CERN e L'Ars Electronica FutureLab; l'EASTN-DC (European Art-Science-Technology Network for Digital Creativity), particolarmente interessato agli sviluppi legati alla sound art.

Altri istituti, laboratori e gallerie che si sono e si stanno sviluppando attorno a questo campo includono il Birmingham Open Media, il laboratorio SymbioticA della University of Western Australia, lo SVA Bio Art Lab, l'xREZLabs Art+Science e l'Art Science Research Laboratory di New York.

Altri programmi, legati allo sviluppo artistico ed alla divulgazione di queste ricerche transdisciplinari, sono la Polytech.Science. Art, il CYLAND MediaLab, i D.C. Art Science Evening Rendezvous (DASER) della National Academy of Sciences, il LAST (Life, Art, Science and Technology festival) ed altri seguirono sempre più complessi mirati ad ottenere spazi appositamente dedicati all'interno di conferenze su temi specifici, come nel caso dell'International Conference on Physics of Advanced Materials, alla Alexandru Ioan Cuza University in Romania nel 2014, che dedicò una sessione all'interazione tra arte e scienza.

Questo nuovo settore di ricerca e produzione si sta quindi arricchendo, particolarmente in seguito alla popolarizzazione dei programmi AIR (Artist In Residence). Sempre più università si apprestano ad inglobare questi programmi così da includere artisti all'interno delle loro ricerche, in modo da suggerire nuovi punti di vista che inneschino nuove idee per la ricerca. Ad essere precisi, questi programmi di ricerca si ritrovano spesso a sottolineare come la scienza e la tecnologia sono un importante mezzo per l'innovazione artistica, in quanto pongono spesso l'artista all'interno di un contesto scientifico. Ad oggi sono, invece, pochi i casi che pongono uno scienziato all'interno di un contesto artistico (per esempio, un'AIR in una galleria d'arte): questa condizione, a mio parere, forzerebbe scienziati ed ingegneri a modificare il loro approccio di ricerca che va gli schemi iniziali e mostrerebbe come l'influenza artistica possa stimolare l'innovazione.

6. Le maggiori problematiche riscontrate

Uno dei maggiori problemi generalmente rilevati in ambito internazionale è il ridotto interesse da parte di ingegneri e scienziati

alla partecipazione a questo tipo di ricerche, nonché alla loro divulgazione mediante la partecipazione a eventi di arte sperimentale.

Questo ridotto interesse può essere considerato il sintomo di un certo sospetto o stato di sfiducia degli scienziati verso l'utilizzo dell'arte come strumento di ricerca. C'è chi, essendo artista e scienziato di fatto, ha preferito tenere separate le due nature scegliendo la via della doppia identità. È il caso di Daniel Salves, pseudonimo artistico di Daniel Gonçalves-Carneiro (mio ex coinquilino) ora ricercatore post-doc in virologia alla Rockefeller University. Dotato di acuto lirismo, ha scelto così di separare la sua carriera di ricercatore dalla sua attività artistica.

Alexa Wright ed Alf Linney sottolineano la diffidenza verso l'arte, riportando come il progetto dell'artista Alexa Wright, la quale lavora nel campo del new media, fosse inizialmente visto con sospetto all'interno del team del ricercatore Alf Linney (Wright e Linney, 2006, p.57):

Inizialmente Alexa fu trattata con sospetto da molti ricercatori colleghi di Alf, i quali ritenevano che stessimo proponendo obiettivi impossibili e che il processo di produzione artistica fosse irrilevante per loro. A poco a poco, tuttavia, nel momento in cui alcuni dei obiettivi proposti venivano realizzati e Alexa diveniva un elemento familiare all'interno del dipartimento, vi fu un maggiore livello di accettazione. Il progetto ha avuto l'effetto di ampliare le prospettive e promuovere nuove discussioni in tutto il laboratorio. Abbiamo scoperto che i preconcetti che i ricercatori avevano sull'arte, che erano solitamente formati dalle loro esperienze educative, furono modificati dall'esperienza di vedere direttamente i risultati di questo progetto.⁷

Nell'articolo *Why scientists should care about art*, Johanna Kieniewi-

7 «Initially Alexa was treated with suspicion by many of Alf's scientific colleagues, who believed that we were proposing impossible tasks and that the process of art-production was irrelevant to them. Gradually, however, as some of the proposed tasks were realised and Alexa became a familiar fixture within the department there was a greater level of acceptance. The project had the effect of broadening perspectives and fostering new dialogue across the laboratory. We found that scientists' preconceptions about art, usually formed by their educational experiences, were changed by the experience of seeing the outcome of this project».

cz (2012) sottolinea come sia ancora estremamente sottovalutato dagli scienziati l'apporto che la fruizione artistica può portare alla ricerca scientifica. Sebbene si siano fatti progressi in questa direzione, la destinazione di fondi pubblici al finanziamento di opere artistiche viene ancora visto dai ricercatori scientifici come uno spreco di denaro. Anche se molti scienziati sono dotati di talento creativo, pochi riconoscono una qualche connessione tra scienza e arte (Kieniewicz, 2012, p.2):

Nonostante i grandi progressi compiuti tra coloro che si occupano di comunicazione scientifica di considerare utile una collaborazione tra scienziati e artisti, questo è qualcosa che molti scienziati ancora non "comprendono". Altri ricercatori sono apertamente ostili, e certamente pensano che le organizzazioni di ricerca scientifica non abbiano utilità dal finanziare questo tipo di lavoro. Per essere onesti, questi non sono necessariamente atteggiamenti di persone che sono disinteressate all'arte - sarei disposta a scommettere sul fatto che un bel po' di coloro che hanno lasciato le esibizioni artistiche borbottando sul fatto che il finanziamento pubblico stesse venendo sprecato, hanno probabilmente un abbonamento a qualche istituzione culturale. Detto questo, pur essendo consumatori di cultura, pochi scienziati si vedono davvero come se avessero un ruolo nella sua creazione.⁸

Se c'è un'effettiva interazione tra arte e scienza, viene comunque giudicata poco rilevante dal punto di vista prettamente scientifico. Nelle pubblicazioni scientifiche si menzionano le scoperte o i fatti strettamente connessi con il linguaggio e i metodi della scienza. Raramente si menzionano storie ed esperienze esterne che hanno contribuito al raggiungimento dei risultati.⁹ Tutto ciò si può riportare a

8 «Despite great progress amongst those who are ensconced in the world of science communication to the idea of collaborations between scientists and artists, this is something that many scientists still don't "get". Other researchers are openly hostile, and certainly think that scientific research organisations have no business funding this type of work. To be fair, these are not necessarily the attitudes of people who are disinterested in art – I'd be willing to bet that a fair few of those who walked away from the performance muttering about scientific research council funding being wasted on the arts also have memberships at cultural institutions. That said, whilst being consumers of culture, few scientists really see themselves as having much of a role in its creation»

9 Nell'arte il procedimento è opposto: è di primario interesse conoscere gli argomenti

un problema metodologico, in quanto gli scienziati hanno protocolli di ricerca rigidi, riconosciuti a livello internazionale.

Si ritiene, perciò, che una ricerca ispirata all'arte potrebbe portare a incongruenze con la prassi seguita in sede scientifica. L'idea di base è che un tale approccio non sarebbe visto come metodo valido di ricerca, e ciò avrebbe un impatto negativo in sede accademica.

In un resoconto dell'incontro tenuto dalla National Science Foundation e dalla National Endowment for the Arts per l'individuazione di nuovi metodi di collaborazione tra i due settori, D. Fox Harrell e Sneha Veeragoudar Harrell (Harrell e Veeragoudar Harrell, 2010) sottolineano che quando nuovi criteri di valutazione vengono ad essere utilizzati, questi devono essere esplicitamente giustificati. Si sottolinea inoltre come, per esempio nel campo dell'intelligenza artificiale, si faticò a trovare sistemi di valutazione efficaci ed internazionalmente accettabili.

Si apre così un secondo problema: come regolamentare un linguaggio comune ai due campi, per la definizione di parametri condivisi e per la valutazione del successo o meno dei progetti di ricerca o di produzione?

Ancora Alexa Wright e Alf Linney (Wright e Linney, 2006) evidenziano questa necessità. Secondo Wright e Linney non è fondamentale che gli artisti comprendano la terminologia scientifica o viceversa, ma è essenziale che si sviluppino dei concetti utili a descrivere e comprendere gli obiettivi comuni condivisibili.

Sono dello stesso parere D. Fox Harrell e Sneha Veeragoudar Harrell, che suggeriscono la creazione di criteri comuni a queste differenti culture per migliorare il processo di valutazione al fine di favorire il finanziamento da parte di istituti diversi. Una attenzione particolare potrebbe riguardare la facilitazione del linguaggio. Sviluppare una terminologia mista, renderebbe comprensibile a tutti, artisti e scienziati, l'intero progetto. In questo modo, scienziati e artisti diventerebbero abili nel formulare nuove ipotesi basandosi su idee che non sono ancora state prese in considerazione (Harrell e Veeragoudar Harrell, 2010, cap.3).

d'ispirazione, e questo porta una maggiore rintracciabilità.

7. I learning and participation programmes

Sebbene i campi di esercizio e di ricerca dei programmi AST, STEAM e SEAD siano in larga parte equivalenti, è utile notare che, almeno per il mondo anglosassone, l'acronimo STEAM è venuto ad identificare non solo un campo di azione ma un completo programma di educazione attraverso un approccio basato su progetti pratici che permettano agli studenti di comprendere e apprezzare la rilevanza del loro contributo all'interno dell'arte e della scienza.

D. Fox Harrell and Sneha Veeragoudar Harrell, ricordano che la creazione di programmi di educazione interdisciplinari supportano e sviluppano lo scambio di concetti e la conoscenza delle terminologie specifiche. Sottolineano inoltre come STEAM (sviluppo del programma STEM – Science, Technology, Engineering and Mathematics) sia stato pensato per essere integrato in varie fasi dell'educazione per differenti fasce di età e come questo approccio ponga dei problemi in ambito universitario dovendo decidere se preferire per gli studenti uno studio specializzato ma circoscritto, oppure aperto ed interdisciplinare (Harrell e Veeragoudar Harrell, 2010).

Stanno nascendo sempre più campi di ricerca e tecnologie che richiedono delle conoscenze ibride, e sarà sempre più richiesto nel futuro che gli studenti sappiano muoversi con facilità attraverso diversi tipi di materie, promuovendo la collaborazione interdisciplinare.

Nina Czegledy e Daniela Reimann (Czegledy e Reimann, 2010), in un articolo intitolato *Media Arts Knowledge Transfer: Socio-cultural challenges in responsive art education* diffuso dal sito dell'UNESCO, riferiscono come programmi educativi di questo tipo possano essere strutturati per migliorare la relazione tra una realtà in un sempre più veloce mutamento ed un'educazione che spesso rischia di rimanere ancorata a ideologie, concetti e pratiche incapaci di adattarsi alla realtà circostante (Czegledy e Reimann, 2010, parag.2):

Queste iniziative internazionali, regionali e locali non sono meramente istruttive; attraverso nuovi metodi e collaborazioni preparano le generazioni emergenti ad un'applicazione pratica. Nonostante la diffusa preoccupazione da parte di accademici e studenti, non c'è ancora molto dibattito sulla necessità

un'educazione nel campo che connette arte, scienza e tecnologia. Inoltre, gli educatori rilevano che ci sia una certa tensione tra l'educazione accademica e la vocazione personale. [...] L'esplosione di questa nuova dinamica non è stata organizzata; è principalmente dovuto al tremendo interesse degli studenti. La realtà quotidiana delle nuove generazioni è spesso in conflitto con concetti educativi obsoleti. Di recente, insieme a Daniela Reimann, abbiamo partecipato ed organizzato vari workshop e tavole rotonde incentrati sulla creatività, l'innovazione e l'educazione.¹⁰

Un programma al quale ho avuto occasione di partecipare è quello di educazione alla musica contemporanea del gruppo BCMG (Birmingham Contemporary Music Group), che crea dei momenti musicali (workshops e giochi) durante i quali i ragazzi hanno l'opportunità di scoprire gli strumenti musicali, di mettersi all'opera nella scrittura di note, e di esprimere le loro reazioni ed emozioni attraverso il disegno guidato dalla musica. Per quanto riguarda musica e scienza, un esempio interessante è costituito dal progetto Resolution, al quale hanno partecipato compositori, medici e biologi per lavorare con i giovani sul tema delle malattie autoimmuni, realizzando brani vocali le cui parole appartengono alla terminologia medica di queste malattie. Ciò per facilita l'apprendimento e la memorizzazione delle nozioni anatomiche e cliniche.

In Inghilterra, a Birmingham, almeno quattro istituti d'arte stanno promuovendo learning and participation programs: il BCMG, come sopra descritto, nel campo della musica contemporanea; la IKON gallery nel campo dell'arte; il MAC nel campo dell'arte e della diversificazione culturale; e il Birmingham Open Media nel campo della promozione d'interazioni tra arte, scienza e tecnologia. Tutti

10 «These international, regional and local initiatives are not merely instructional in nature; through novel methods and collaborations they prepare the emerging generations for pragmatic practice. Despite the widespread concern on behalf of academics and students, little public debate exists yet on the need for critical education in art & science & technology. Moreover, educators admit to a palpable tension between academic and vocational education. [...] The explosion of this new ecology has not been pre-planned; it is mainly due to tremendous student interest. The daily reality of the emerging generation is often in conflict with outdated educational concepts. Recently, together with Daniela Reimann we participated and organized various workshops and summits focused on creativity, innovation, and education».

lavorano per la creazione di nuovi sistemi per insegnare ai giovani come ottenere la conoscenza mediante l'arte e i progetti pratici.

8. Alcuni modi in cui l'arte può aiutare la ricerca scientifica e tecnologica

Da maggio a dicembre 2016 ho avuto modo di collaborare con la galleria Birmingham Open Media, operante nel campo AST. Il BOM è una realtà innovativa che mira alla creazione pratica di prodotti artistici, che derivano dalla collaborazione tra artisti e istituti scientifico-tecnologici. Durante questo periodo ho avuto la possibilità di stare in contatto e seguire alcuni dei progetti finanziati e realizzati presso l'istituto.

In questa sezione riporterò alcune osservazioni riguardo ai modi in cui l'arte può aiutare la ricerca scientifica, descrivendo alcuni lavori personali all'interno dei progetti seguiti al BOM e altre analoghe esperienze internazionali.

Chiarisco subito che una pratica artistica può avere molte funzioni, ma sono due le macro-categorie della ricerca in cui il contributo dell'arte gioca il ruolo fondamentale: la "scoperta" e la "risoluzione" dei problemi.

Per quanto riguarda il primo punto, la pratica artistica funziona come "musa ispiratrice", ovvero si utilizza l'arte per aprire o creare nuovi scenari, all'interno dei quali sondare nuovi concetti interessanti per la scienza. Questo principio non vale solo per le nuove idee che entrano nel contesto della ricerca, perché la creazione del "bello" può, di per sé, porre delle problematiche che dovranno poi essere risolte, aumentando il campo d'azione della ricerca stessa con vere e proprie invenzioni. Si può per esempio mettere in relazione il virtuosismo musicale con quello dei controllers per videogiochi. Ciò contribuisce alla creazione di sistemi per il controllo preciso di un alto numero di parametri o variabili. Il risultato porta, a sua volta, alla creazione di strumenti utili nel campo della micro-chirurgia.

La seconda tipologia di funzione ispiratrice si verifica a posteriori, creando un dialogo tra i saperi favorevole alla discussione dei

risultati ottenuti e alla loro futura applicazione. Questa tipologia, oltre a concedere una funzione divulgativa all'oggetto artistico, stimola gli scienziati a partecipare attivamente agli eventi e a sentirsi parte della scena artistica, attraverso la creazione di spazi di dibattito, dove quelle pratiche artistiche potranno venire analizzate e produrre idee.

È questo il caso di Alexa Wright che, in collaborazione con Alf Linney, ha creato il progetto Face Value: un'installazione nella quale un visitatore, seduto davanti a uno schermo, vede proiettare l'immagine del proprio viso sopra un modello "standard" derivato dall'analisi fisiognomica di altre 60 persone. Si preme un pulsante e il sistema computerizzato cattura l'immagine dell'utente per calcolare le differenze dalla "condizione media". Alexa e Alf descrivono l'installazione come il tentativo di aprire uno spazio discorsivo attraverso il quale le persone possono divenire consapevoli dei meccanismi del riconoscimento dell'identità. La ricerca alla base dell'installazione ha portato i ricercatori del "Department of Medical Physics dell'University College London" a formulare nuove idee estetiche nel campo della chirurgia e metodi per comparare gli effetti della chirurgia tra diversi gruppi di pazienti.

Strettamente connessa alla prima tipologia menzionata, c'è la possibilità di avvantaggiarsi della "visionarietà" di alcuni progetti artistici: un "desiderio artistico spesso pone degli obiettivi "alti", che presuppongono una qualità progettuale non ancora disponibile, costituendo un traguardo ideale e realizzando così delle vere e proprie sfide per tecnici e ricercatori interessati a migliorare l'efficienza di strutture già in uso.

Un "contesto artistico" promuove, inoltre, l'uso della tecnologia e mette in atto una rielaborazione dei concetti scientifici, attraverso la realizzazione di obiettivi diversi da quelli per cui erano stati creati o pensati, identificando, così, potenziali nuovi usi per il futuro. Questo stimolerebbe l'interesse di scienziati e ingegneri verso innovative applicazioni che prima venivano considerate non-interessanti. Stephen Wilson sottolinea questo punto (Wilson, 2003, p.36).¹¹

11 «New technologies, such as genetic microbiology, promise to have a similar or even greater impact on life and thought. Artists should identify future trends that could benefit from the artist-research inquiry».

Accanto a questi due ultimi propositi dell'arte, possiamo menzionare la sua capacità di creare/determinare/ipotizzare (design) specifiche condizioni intorno alle quali sviluppare gli esperimenti. Ciò accade per esempio quando si utilizza la fiction per dar vita a scenari nei quali sono presenti condizioni multiple (come le trame di una storia) nelle quali si rende necessaria l'ideazione di nuovi stratagemmi tecnologici o scientifici. In altri casi si sfrutta la necessità di riutilizzare gli stessi strumenti o concetti in modi diversi, così da renderli flessibili abbastanza da trovare una molteplicità d'usi all'interno di un unico progetto.

Un sotto-insieme di quest'ultima funzione artistica, che merita un rilievo speciale, è la possibilità dell'arte non di creare od aggiungere qualcosa alla ricerca, ma di togliere qualcosa: la sua tendenza a creare dei "vincoli". Non è raro, nel mondo dell'arte, che la presentazione estetica del prodotto porti i collaboratori a ideare soluzioni alternative per risolvere problemi particolari; oppure necessità richiedenti la rivalutazione di un determinato processo o stereotipo (come potrebbe essere la creazione di una macchina senza un motore). L'arte è spesso un esercizio d'ingegno e richiede alla creatività di trovare nuovi modi di fare cose che esistono già, così da incoraggiare le persone a chiedersi: "come/cosa fare senza?". Le idee artistiche portano spesso con loro dei vincoli che in altre situazioni non sarebbero dati (vincoli a volte così fantasiosi da non essere riscontrabili nella realtà), obbligando scienziati e ingegneri a trovare delle soluzioni.

Altra cosa è la potenzialità dell'arte di trasferire concetti da un campo di ricerca ad un altro, immettendo una terminologia giù in uso all'interno di un nuovo settore - così da stimolare l'adattamento dei concetti a quel campo, arricchendolo. È questo, per esempio, il caso della mia personale ricerca all'Università di Birmingham, nella quale il campo della musica elettroacustica mi ha portato a domandarmi se possa esistere il concetto di "cadenza musicale" per suoni che si muovono nello spazio. La connessione tra concetti musicali e spazio potrebbe aiutarci a comprendere le caratteristiche alla base della percezione spaziale, portando a nuove ricerche nel campo dell'armonia e a nuove idee nel campo dell'architettura, verso la costruzione di spazi più adatti all'uomo.

Un'altra potenzialità dell'approccio artistico sta nella sua possibilità di scalare un determinato fenomeno, normalmente invisibile all'occhio umano, così da portarlo a dimensioni percettibili e promuoverne la consapevolezza. Questi esercizi hanno spesso la funzione di rappresentazione, e non si prefiggono semplicemente l'obiettivo di ricreare un effetto o un processo, ma tentano di creare uno spazio nel quale immettere una riflessione a proposito della materia trattata. John Maeda, che concepisce il computer come uno "spazio per il pensiero" (Maeda, 2012), ha svelato di essere stato ispirato dalla performance art quando realizzò, nel 1993, un esperimento chiamato the Human Powered Computer Experiment, nel quale venti persone simulavano fisicamente i processi fisici e digitali di un calcolatore. Nel 2007, questo rudimentale esperimento sarebbe stato ripreso dal musicista Kim Cascone per introdurre in alcuni workshop il funzionamento del suo Simple Genetic Algorithm (SGA), un algoritmo per l'osservazione di contenuti emergenti (emergent contents) nelle trame musicali della sound-art.

L'arte conferisce anche la possibilità di prototipizzazione determinate tecnologie nella loro iniziale fase di progettazione e di ricerca, così da sondare potenziali usi e aprire nuovi percorsi di sviluppo. Questa fase è spesso il momento in cui la ricerca applicata fornisce il maggior numero di informazioni, descrivendo il comportamento di un fenomeno in generale e permettendo la creazione di nuovi concetti che possano essere reintegrati in altri ambiti, o dare vita a nuovi approcci e obiettivi via via più mirati.

Un'altra funzione dell'arte consiste nella sua possibilità di divulgare concetti scientifici e tecnologici attraverso un veicolo diverso dal rigore accademico, rendendo così la tecnologia più abbordabile, grazie all'ideazione di un contenuto attraente e grazie al risultato complessivo di mettere le nuove tecnologie a disposizione di un utente finale che non è necessariamente professionista del settore. Ciò permette di riutilizzare in privato tutti i metodi dell'arte come quelli delle scienze. Fino ad oggi è stata dedicata una scarsa attenzione alla possibilità che ha l'arte di divulgare materie scientifiche o renderle più accessibili. E' vero tuttavia che l'arte ha sempre avuto la funzione di tramandare i saperi e divulgare le conoscenze scienti-

fiche e culturali, a partire dalle pitture rupestri che rappresentavano le tecniche e tecnologie utilizzate per la caccia. Un esempio moderno è rappresentato dal progetto Resolution del BCMG, riportato nella sezione sui learning and participation programs.

Un diverso utilizzo dell'arte sta nell'emergente campo della sonificazione e della visualizzazione. Queste sono due tecniche dedicate alla rappresentazione di dati (raccolti durante una ricerca scientifica o sociale) attraverso l'uso di mappe interattive, design intuitivi o di suoni per l'identificazione di pattern ricorrenti, così da utilizzare approcci sensoriali per estendere il processo di analisi. Numerosi gli esempi. In Inghilterra, con il Birmingham Ensemble for Electroacoustic Research abbiamo collaborato con il CERN (Organizzazione Europea per la Ricerca Nucleare) alla sonificazione artistica di un database dati raccolto dal LHC (Large Hadron Collider). Il software, realizzato da Scott Wilson in SuperCollider, ha proposto una visualizzazione tridimensionale dei dati per l'intuitiva rappresentazione di alcune loro proprietà.

L'arte può trovare una funzione anche nel riciclare la tecnologia e i materiali, ideando nuove applicazioni per essi e preservando così l'informazione nel tempo. Le tecnologie trovano spesso un uso artistico quando sono sconosciute (all'inizio della loro vita) o quando sono nella via dell'obsolescenza. Trovare nuovi usi per tecnologie e tecniche obsolete significa preservare dall'oblio conoscenze che potrebbero risultare utili nel futuro per lo sviluppo di progetti non ancora pianificati.

Poiché abbiamo parlato di arte come riciclo, desidero menzionare la sua capacità di sensibilizzare le persone alle tematiche ambientali, così da stimolare la creazione di nuove tecnologie e saperi per la salvaguardia del pianeta e del rispetto dello spazio. Un interessante progetto viene dall'artista Laurie Ramsell, il quale esplora i temi dell'arte e dell'etica nell'era della biogenetica. Nel 2016, Ramsell ha lavorato ad un progetto che utilizzava le recenti scoperte biochimiche per il risanamento delle acque con l'obiettivo di creare una sirena, figura mitologica, attrezzata ripulire una città, galleggiando attraverso i canali, senza che sia necessario l'intervento umano.

Bibliografia

BENJAMIN Walter (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi.

BERNARDINI Nicola (2006). *L'invenzione musicale aiuta l'innovazione tecnologica?*. In Cimenti d'Invenzione e d'Armonia, Festival della Scienza, Genova, 2006.

CZEGLEDY Nina, REIMANN Daniela (2010). *Media Arts Knowledge Transfer: Socio-cultural challenges in responsive art education*. UNESCO. Available at: <http://www.unesco.org/culture/en/artseducation/pdf/fpninaczegledydanielareimann203.pdf> [Accessed: 22 April 2019].

EADWEARD MUYBRIDGE (2019). Voce in The Encyclopaedia Britannica. Available at: <https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge> [Accessed: 22 April 2019].

EMMERICH David Georges (1964). *Construction de réseaux autotendants, French Patent No. 1,377,290, September 28, 1964*.

ETHERIDGE Kay (2011). Maria Sibylla Merian: The First Ecologist? In V. Molinari e D. Andreolle (cur.), *Women and Science: Figures and representations - 17th century to present*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

FULLER Richard Buckminster. (1962). *Tensile-Integrity Structures, U.S. Patent No. 3,063,521, November 13, 1962*.

GÓMEZ JÁUREGUI Valentín (2009). Controversial Origins of Tensegrity. In *Proceedings of the International Association for Shell and Spatial Structures (IASS) Symposium 2009, Valencia*. Evolution and Trends in Design, Analysis and Construction of Shell and Spatial Structures, 28 September - 2 October 2009, Universidad Politecnica de Valencia, Spain-Alberto DOMINGO and Carlos LAZARO (eds.)

HARRELL D. Fox, VEERAGOUDAR HARREL Sneha (2010). *Strategies for Arts + Science + Technology Research: Executive Report on a Joint Meeting of the National Science Foundation and the National Endowment for the Arts*. National Science Foundation and National Endowment for the Arts, Report, 2010. Available at: <https://groups.csail.mit.edu/icelab/sites/default/files/pictures/Harrell-NSF-NEA-Workshop-Executive->

ReportFinalDraft_0.pdf [Accessed: 22 April 2019].

INGBER Donald E., LANDAU Misa (2012). *Tensegrity*. Scholarpedia, 7(2):8344. Available at <http://www.scholarpedia.org/article/Tensegrity> [Accessed: 24 April 2019].

LAMONT Tom (2010). *John Maeda: Innovation is born when art meets science*. In *The Guardian*, November 14, <https://www.theguardian.com/technology/2010/nov/14/my-bright-idea-john-maeda>

KIENIEWICZ Johanna (2012). *Why scientists should care about art*. <http://blogs.plos.org/attheinterface/2012/11/22/why-scientists-should-care-about-art/>

MARZO George L. (1998). *Illusion and Ideology in the Vision Machine*, Barcellona, Miró Foundation.

NEWTON Litz (2010). *La geometria degli origami*, in *MatePistem*: <http://matematica.unibocconi.it/articoli/la-geometria-degli-origami> (trad. di marco Crespi). Titolo originale: *The power of origami*, in *+Plus Magazine* <https://plus.maths.org/content/os/issue53/features/newton/index>.

NICOTRA Luca (2011). *L'ideale estetico nell'opera dello scienziato*. In L. Nicotra, R. Salina Borello (a cura di), *Nello specchio dell'altro: riflessi della bellezza tra arte e scienza*, Roma, Universitalia.

ROOT-BERNSTEIN Robert, ALLEN Lindsay, BEACH Leighanna, BHADULA Ragini, FAST Justin, HOSEY Chelsea, KREMKOW Benjamin, LAPP Jacqueline, LONC Kaitlin, PAWELEC Kendell, PODUFALY Abigail, RUSS Caitlin, TENNANT Laurie, VRTIS Eric, WEINLANDER Stacey (2008). *Arts Foster Scientific Success: Advocations of Nobel, National Academy, Royal Society, and Sigma Xi Members*. In *Journal of Psychology of Science and Technology*, 1(2), pp. 51-63.

SCHMALSTIEG Dieter, HÖLLERER Tobias (2016). *Augmented Reality: Principles and Practice*. Boston, Addison-Wesley.

SNELSON, Kenneth Duane (1965). *Continuous tension, discontinuous compression structures*, U.S. Patent No. 3,169,611, February 16, 1965.

STANFORD Leland (1994). In *The Immortals*. Harness Racing Museum. Available at: <https://harnessmuseum.com/content/le->

land-stanford.

SUNDARA RAO, Tandalam (2005). *Geometric exercises in paper folding*. By T. Sundara Row. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Library. Edizione originale: *Geometric exercises in paper folding*. By T. Sundara Row. Sundara Rao, T. (Tandalam), b. 1853. Madras: Printed by Addison & co., 1893.

THE BEAUTIFUL BRAIN:THE DRAWINGS OF SANTIAGO RAMÓN CAJAL (2018). The MIT Museum. Available at: <https://mit-museum.mit.edu/exhibition/beautiful-brain> [Accessed: 22 April 2019].

WILSON Stephen (2002). *Information Arts: Intersection of Art, Science and Technology*. Cambridge, Mass., The MIT Press.

WILSON Stephen (2003). *Information arts*. Cambridge, Mass., The MIT Press.

WRIGHT Alexa, LINNEY Alf (2006). The art and science of a long-term collaboration. In D. C. Rye e S. J. Scheduling (cur.), *New Constellations: Art, Science and Society*. Sydney, Australia, Museum of Contemporary Art.

ZEVI Bruno (2006). *Architettura: concetti di una controistoria*. Roma, Newton Compton editori.

Rigraziamenti

L'Autore ringrazia la dott.ssa Isabella De Paz, per la revisione e riorganizzazione del testo che ne ha migliorato la lettura, e l'ing. Luca Nicotra, direttore responsabile della Rivista, per la scrupolosa revisione delle parti tecnico-scientifiche dell'articolo, nonché per la sua riedizione delle parti relative alla tensescrità e agli origami.

Glossario minimo fra arte e scienza

Parte V

Ugo Locatelli*

DOI:10.30449/AS.v6n11.100

Ricevuto 01-06-2019 Approvato 10-06-2019 Pubblicato 24-08-2019



Sunto: *Questo glossario aperto e pluridisciplinare promuove riflessioni su diversi livelli di realtà, da una pluralità di punti di vista e di interazioni fra arte, scienza e filosofia. Lo scopo è offrire alcune possibilità di schiudere la capacità di meravigliarsi oltre l'apparenza e attivare l'apprendimento per scoperta, favorendo scambi fruttuosi tra i saperi (cross fertilization).*

Parole Chiave: arte, attenzione, conoscenza, realtà, scambi fra i saperi, scienza.

Abstract: *This open and multidisciplinary glossary promotes reflections on different levels of reality, from a plurality of points of view and interactions between art, science and philosophy. The purpose is to offer some possibilities to overcome the ability to marvel over appearance and to activate discovery learning by encouraging (cross fertilization).*

Keyword: art, attention, knowledge, reality, exchanges between the knowledge, science.

Citazione: Locatelli U., *Glossario minimo fra arte e scienza, Parte V*, «ArteScienza», Anno V, N. 11, pp. 225-238, DOI:10.30449/AS.v6n11.100.

* Architetto e artista sperimentale con interesse per il dialogo fra pensiero e immagine; ugo.locatelli@alice.it, www.ugolocatelli.it.

Acqua

L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene. Così il tempo presente. (Leonardo da Vinci, *Libretto di appunti*, Codice Trivulziano 2162, Milano, 1487-1490).

Attuale

L'intera operazione di questo uomo universale è unicamente dedotta dal suo grande oggetto: il suo pensiero; egli consulta in se stesso qualcosa di *eternamente attuale*. (P. Valery, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, 1930).

Bello

Queste opere non sono state create perchè siano 'belle da vedere', ma perchè siano 'belle da pensare'. (J. Burnham, *The structure of art*, Braziller, New York, 1973).



**Fig. 1 - Leonardo da Vinci,
Vecchio di profilo con studi di vortici d'acqua,
raccolta di Winsor, ca. 1513.**



Fig. 2 - Leonardo da Vinci: *Studi di proporzione del volto e dell'occhio*, disegno composto di due frammenti riuniti, Biblioteca Reale, Torino, ca. 1489.

Coefficiente d'arte

Il *coefficiente d'arte* è la differenza tra l'intenzione conscia dell'autore di realizzare un'opera o un intero progetto e quanto poi effettivamente realizza e presenta nel pianeta dell'estetica. (Marcel Duchamp, *Il processo creativo*, relazione alla Convention of the American Federation of Arts a Houston - Texas, 1957).

Complessità di Leonardo

La sua complessità viene finemente definita dallo studioso Alessandro Vezzosi, direttore del Museo Ideale Leonardo Da Vinci, 'come un'opera d'arte sull'arte e la scienza e come un organismo vivente in continua crescita'. (A. Vezzosi, *Leonardo e il tempo presente* in U. Locatelli, *Così il tempo presente. Omaggio al pensiero di Leonardo*, UniversItalia, Roma, 2019).

Cosa mentale

Serve lo sguardo. L'ordito e la trama. Leonardo tornava a lavorare dentro il nostro bisogno di senso e di armonia e di tenuta del mondo. Tesseva il filo dal lato opposto della gioventù. Nel suo occhio policentrico si rifletteva la tensione a saperne sempre di più dell'intima struttura dell'universo, che è dinamismo ed energia e ha leggi naturali ancora segrete e sempre trascendenza è, non però intrisa di quell'idealismo estetizzante della cerchia neoplatonica fiorentina verso la quale Leonardo aveva posizioni dissonanti. A questo scopo gli serve il disegno che è *cosa menta-*



Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, dettaglio botanico, Wikimedia Commons, 1483-1486.

le, processo valido per ogni disciplina. Capace di congiungere, tanto per capirci, i minimi e i massimi, le erbe fiamminghe ai piedi della *Vergine delle Rocce* e la densità dello spazio in cui è incastonata. Entrambe una sola materia. (P. Soffientini, *Questo genio è per tutti*, in U. Locatelli, *Così il tempo presente. Omaggio al pensiero di Leonardo*, Op. cit.).



Fig. 4 - U. Locatelli, Areale. *Paradiso visto dal cielo* (part.), Lussemburgo, 2000.

Fiume

Lo scorrere dell'acqua di un fiume come luogo di 'metafore attive' che si generano o, per chi scrive, riemergono: 'I fiumi si colorano delle terre che attraversano, degli affluenti che ricevono e dei cieli che riflettono'. (U. Locatelli, *Areale. Paradiso visto dal cielo*, Lussemburgo, 2000).

Fotogrammi

Se tu gitterai 'n un medesimo tempo due picciole pietre alquanto distanti l'una dall'altra sopra un pelago d'acqua senza moto, tu vederai causare intorno alle due dette percussioni due separate quantità di circuli, le quali quantità, accrescendo, vengano a scontrarsi insieme e poi a 'ncorporarsi, intersegandosi l'un circulo coll'altro, sempre mantenendosi per centro i lochi percossi dalle pietre. (Leonardo da Vinci, Codice A f.60v, Parigi Institut de France, 1490 - 1492).

Istante

In verità questo sembra il significato della parola istante: ciò da cui partono i cambiamenti nelle due opposte direzioni. Non è infatti dall'immobilità ancora immobile, né dal movimento ancora in moto, che c'è il mutamento; ma è questo istante dalla straordinaria natura, posto in mezzo tra movimento e immobilità, e che non è in alcun tempo, ciò verso il quale e dal quale quanto si muove muta nella quiete e quanto è fermo muta nel movimento [...] E l'Uno, se è immobile e se si muove, dovrà cambiare in entrambe le direzioni per poterle realizzare; quando cambia lo fa nell'istante e quindi non sarà in alcun tempo, né si muoverà, né starà fermo. (Platone, *Parmenide*, 368-361 a.C.).

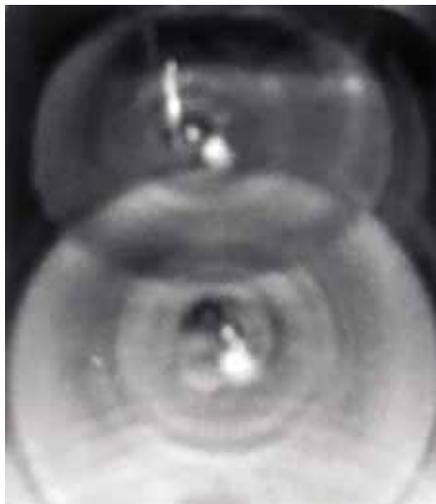


Fig. 5 - E. Azimi e U. Locatelli, *L'un circolo coll'altro*, 2019.

Mundaneum

Che cos'è *Mundaneum*? Semplice: da qualche parte del mondo qualcuno cerca informazioni su un certo argomento, invia la propria richiesta che viene elaborata e in risposta arrivano informazioni, documenti, immagini. È una scena che oggi non ci stupisce più e che ogni istante coinvolge milioni di persone in tutto il mondo. Stupefacente è che una scena molto simile nella sostanza, seppur su scala minore e con tecnologie diverse, avvenisse già agli inizi del secolo scorso, molti decenni prima della loro comparsa dei primi personal computer e perfino del primo microchip. A renderla possibile fu l'opera e la visione del

bibliografo e imprenditore belga Paul Otlet, fondatore del Mundaneum, una sorta di “*palazzo universale della conoscenza*” che dopo varie vicissitudini ha oggi una nuova sede nella città belga di Mons. Il Mundaneum ha riaperto al pubblico la parte espositiva nel 2015, anno in cui Mons è stata una delle capitali europee della cultura. Quello di Otlet è un nome oggi sconosciuto ai più, ma che all’epoca era frequente vedere vicino a quello di capi di stato e premi Nobel, e che studiosi e addetti ai lavori oggi considerano un pioniere dell’età dell’informazione e un antesignano della rete contemporanea. “*L’idea del world wide web germinò nella mente di Paul Otlet*”, ha scritto l’informatico Robert Cailliau, che sviluppò il world wide web così come noi lo conosciamo insieme al collega Tim Berners-Lee agli inizi degli anni Novanta.

Paul Otlet nacque a Bruxelles nel 1868. Si iscrisse su pressione della famiglia alla facoltà di Giurisprudenza. L’aspetto che più lo interessava dell’ambito giuridico erano le bibliografie. In un saggio del 1892 osservò che i libri erano un sistema poco efficace di organizzare le informazioni, in quanto affidato all’arbitrio del singolo autore. Meglio sarebbe stato suddividerle in “pacchetti” o singole schede che potessero essere facilmente richiamate o permettere riferimenti incrociati.

Con un altro laureato in legge, Henri La Fontaine, sviluppò un formato di scheda bibliografica che divenne lo standard internazionale e il sistema ancora oggi utilizzato di classificazione universale decimale, applicabile ad ogni tipo di documento e supporto (libri, video, oggetti) ed alle loro relazioni, che si rivelerà particolarmente adatto al trattamento meccanizzato e informatizzato dei dati.

Negli anni successivi nacque il progetto di una “bibliografia universale”: i due iniziarono a raccogliere, classificare e sintetizzare i dati contenuti in documenti di ogni tipo: non solo libri ma foto, immagini, rapporti, articoli di giornale, manufatti. Fu avviato un servizio per fornire documentazione a pagamento. Si poteva scrivere o inviare un telegramma e si riceveva il materiale pertinente, e perfino un avviso quando a una richiesta potevano corrispondere “più di cinquanta risultati”. Nel 1912 lo staff di

Otlet gestiva già 1500 richieste all'anno; nel 1927 poteva contare su un archivio di oltre 15 milioni di documenti. Secondo il suo biografo Alex Wright, il sistema rappresentava una sorta di "World Wide Web analogico". L'archivio trovò una sede fisica stabile nel Mundaneum, un centro di documentazione che aprì le proprie porte ufficialmente nel 1920, nel Palais du Cinquante-naire di Bruxelles. L'idea di un "palazzo universale della conoscenza" era strettamente legata alle idee politiche e all'impegno internazionalista di Otlet e La Fontaine, quest'ultimo ricevette, tra l'altro, il premio Nobel per la pace nel 1913. Il Mundaneum avrebbe dovuto essere al centro di un progetto più ampio di "città mondiale" con cui Bruxelles avrebbe ospitato il quartier generale della Società delle Nazioni. Un'altra sede del Mundaneum, disegnata da Le Corbusier, era prevista a Ginevra.

I progetti fallirono, ma Paul Otlet continuò a sviluppare le proprie idee, il proprio sogno di una rete globale (*réseau mondial*) in cui "tutto sarà registrato a distanza nel momento in cui viene prodotto. Da lontano, chiunque potrà leggere un testo in forma espansa o limitata. Così, chiunque dalla propria poltrona potrà contemplare qualunque creazione o le sue parti". Nei suoi schizzi e note prefigurò addirittura sistemi di riconoscimento vocale, reti senza fili per consentire agli utenti di caricare documenti, perfino una sorta di social network che accedendo ad un certo contenuto mediale "permettano di parteciparvi, applaudire, cantare in coro". Le collezioni del Mundaneum rimasero a Bruxelles fino al 1940, quando il Belgio fu invaso. L'esercito nazista distrusse 63 tonnellate di documenti per far posto a un'esposizione sull'arte del Terzo Reich.

In questi anni una parte dell'archivio e della collezione originale di Otlet è stata recuperata e oggi trova spazio nella nuova sede del Mundaneum a Mons. Visitarla sarà un'occasione per vedere da vicino quello che rimane dell'utopia di Paul Otlet. Chiedersi come sarebbe cambiato il mondo se la rete si fosse sviluppata come se la immaginava lui: non mero sviluppo tecnologico, ma parte di un più ampio progresso culturale e sociale, di una pacifica convivenza tra le nazioni. (<http://www.cultora.it/mundaneum-il-palazzo-universale-della-conoscenza/>).



**Fig. 6 - P. Otlet, *Schedario del sistema bibliografico universale nel Mundaneum*,
Wikipedia Commons, 2011.**

Museo Ideale Leonardo Da Vinci

1. Il Museo Ideale Leonardo Da Vinci è nato in questo luogo ricco di storia come il primo museo dedicato, in forme dinamiche per concezione e interpretazioni, alla complessità di Leonardo artista, scienziato, inventore e designer anche in rapporto alla sua terra d'origine e alla sua attualità nell'arte moderna e contemporanea. [...] "Ideale" perché può appropriarsi di capolavori impossibili e materiali antitetici e vivere in libertà, cercando di fuggire la burocrazia deteriore, i condizionamenti dei poteri, le degenerazioni del sistema dell'arte; come un caleidoscopio di enigmi e svelamenti, effetti primordiali e di meraviglia, emozioni estetiche e provocazioni alla

**Fig. 7 - A. Vezzosi, Museo
Ideale Leonardo Da Vinci,
Vinci, 1993.**



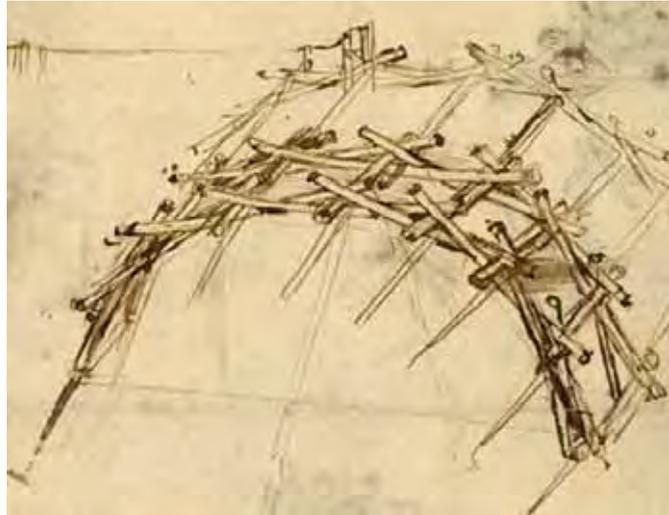
conoscenza; un originale cantiere della ricerca, della creatività e della comunicazione; un'opera d'arte vivente, in continua crescita come la metafora del *Mundaneum* di Paul Otlet; un pensiero attivo. (A. Vezzosi, *Leonardo e il tempo presente*, in U. Locatelli, *Così il tempo presente. Omaggio al pensiero di Leonardo*, Op. cit.).

2. Quando si tratta di musei, di solito pensiamo a qualcosa di assolutamente, totalmente conservativo e invece il museo deve avere dentro di sé il fondamento della vita: la vita è animale, dinamica e in trasformazione costante. Nel museo bisognerebbe forse contenere questo concetto fondamentale della vita, delle opere d'arte, del loro rapporto che è sempre dinamico, in trasformazione anche rispetto alle esigenze della fruizione ... Il museo immaginario è un museo ideale, un museo delle idee. Questo è un concetto che non deve stupire più di tanto: non è un concetto moderno come si potrebbe credere, ma un concetto che è stato semplicemente sfortunato nella storia e nella storia dell'arte. Il museo ideale, il museo immaginario, il museo delle idee serve a mettere in relazione concezioni, interpretazioni; e serve perché fa pensare ... (Omar Calabrese, intervento nel convegno "Il Museo Astronave", nell'ambito delle attività inaugurali del Museo Ideale Leonardo Da Vinci, novembre 1993, Vinci, Biblioteca Leonardiana).

Ponte salvatico

L'idea di realizzare il *ponte salvatico* (o *ponte di circostanza*) di Leonardo è nata pochi anni dopo l'apertura al pubblico del Museo Ideale Leonardo Da Vinci, cercando nuovi spunti tra le centinaia di schizzi del genio di Vinci, con l'obiettivo di dar vita a oggetti ad arte, estetici, non abusati e che recassero in sé un valore simbolico. Ricostruito prima in una versione in plastica riciclata, è stato successivamente realizzato in legno al naturale (e

Fig. 8 - Leonardo da Vinci, *Ponte salvatico*, Codice Atlantico, 1482.



poi di nuovo in kit di legno). Naturalmente un “Ponte di genio” non poteva che essere montato dal Genio Pontieri, che ha sede nella città di Piacenza: così invitammo quel reparto dell’Esercito italiano per il primo assemblaggio del “Ponte salvatico” nel 1997 (e poi successivamente in occasione di altre esposizioni in Italia). Questa ricostruzione, fino ad allora inedita, ci mostra un’intuizione geniale di Leonardo per la sua essenzialità: si tratta di quello che egli stesso definisce un ponte salvatico, cioè per salvarsi, “fatto per necessità di uno esercito... non adoperando né ferri né corde”. Realizzabile velocemente per attraversare un corso d’acqua, poteva essere distrutto subito dopo, in un istante, per mettere in difficoltà il nemico. Leonardo, presumibilmente, costruì ponti salvatici mentre era ingegnere di Cesare Borgia, nel 1502 e 1503. (A. Vezzosi, *Leonardo e il tempo presente* in U. Locatelli, *Così il tempo presente. Omaggio al pensiero di Leonardo*, UniversItalia, Roma, 2019).

Predizioni

Ma su tutte queste intuizioni del genio leonardesco troneggia una in particolare che è veramente incredibile per il suo conte-

nuto straordinariamente preconizzatore: «Andranno li omini e non si moveranno, parleranno con chi non si trova, sentiranno chi non parla» (Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, 1483-1518). A cosa si riferiscono queste sconvolgenti “predizioni”? Vengono in mente la realtà virtuale realizzabile oggi con il computer e la trasmissione vocale a distanza della moderna scienza delle telecomunicazioni. È possibile che la fantasia di Leonardo possa essersi spinta tanto da preconizzare tecnologie così avanzate realizzate effettivamente più di quattro secoli dopo? Se non fosse per la puntuale realizzabilità di tutte le sue “invenzioni” ingegneristiche, saremmo tentati di credere a puri e semplici voli pindarici della mente di un artista-scienziato! Ma noi sappiamo che non è così. Leonardo non finisce mai di stupirci. (L. Nicotra, *Leonardo da Vinci: artista-scienziato o scienziato-artista?*, in U. Locatelli, *Così il tempo presente. Omaggio al pensiero di Leonardo*, Op. cit).

Sole

Se il sole è visto da tutti i mari c’hanno il giorno, tutti essi mari sono visti dal sole. Adunque tutta l’acqua luminosa si fa specchio al sole ed il sole per similitudine tutto in tutta essa acqua e tutto nella parte pare all’occhio. (Leonardo da Vinci, *Codice C f.17v*, Parigi Institut de France, 1490 - 1491).



**Fig. 9 - U. Locatelli,
Lomografia, Trapani,
2005.**

Tempo

La più importante lezione che la geologia può impartirci è quella dell'immensità del tempo. Non è difficile per noi trarre conclusioni a livello intellettuale: l'età della Terra, quattro miliardi e mezzo di anni, esce facilmente dalle nostre labbra. Tuttavia per capire il valore reale dell'astrazione numerica costituita dai quat-



Fig.10 - C. Francou, *Quando Piacenza era in fondo al mare*, foto di M. Lombardelli, 1989.

tro miliardi e mezzo di anni, dobbiamo ricorrere alla metafora e considerare quanto sia stata insignificante la durata dell'intero processo dell'evoluzione umana rispetto al tempo passato dalla nascita della Terra, per non parlare di quel cosmico nanosecondo che è la nostra vita. (Stephen Jay Gould, 1941 - 2002, è stato un biologo, zoologo, paleontologo e storico della scienza, docente ad Harvard e studioso di evolucionismo; citato da C. Francou in *Leonardo. La geologia e il fluire del tempo* in U. Locatelli, *Così il tempo presente. Omaggio al pensiero di Leonardo*, Op. cit.).

Visione personale

Più d'uno passa il suo tempo a ridefinire la propria idea del bello, della vita o del mistero. Dieci minuti di semplice concentrazione su se stessi dovrebbero bastare per far giustizia di questi *idola specus* e per riconoscere l'inconsistenza dell'accoppiamento d'un nome astratto, che è sempre vuoto, con una visione che è sempre personale, rigorosamente personale. Qualche altro minuto di coscienza potrà essere utilmente speso per constata-

re che il voler riprodurre nella mente altrui le immaginazioni della propria è semplicemente un'illusione. [...] Non c'è nulla di più difficile da far ammettere all'intelligenza comune, e persino all'intelligenza di molti critici, dell'idea di incompetenza dell'autore nei riguardi della propria opera, una volta che questa sia realizzata. (Paul Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Parigi, 1894).

Fig.11 - U. Locatelli, *Sfaccettature*, elaborazione dello studio di Leonardo da Vinci sulle proporzioni dell'occhio (1489).

