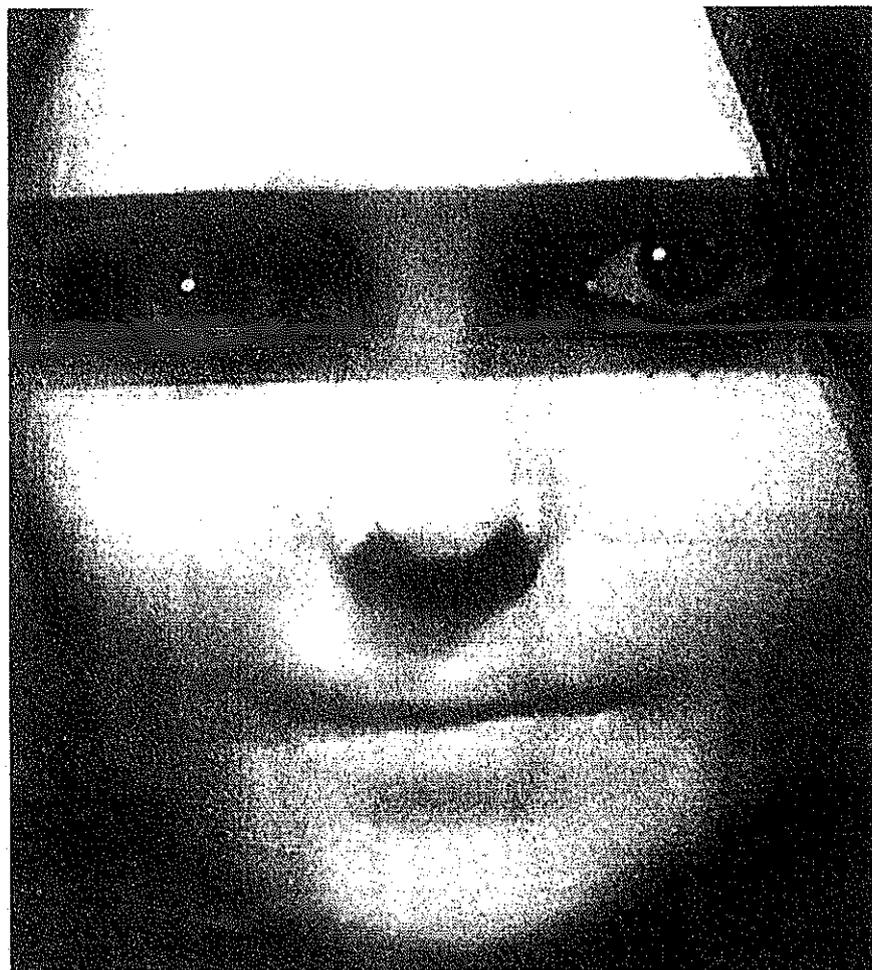


Donne e Ragazzi Casalinghi

Dispensa di pratiche ludiche - numero L/s - estate 2614 (2002)



IL MIRACOLO DELLA MORTE

- ◇ **L'ultimo evento. Ma non disperato**
- ◇ **La maschera inguardabile della fine**
- ◇ **Ultimo capitolo, la cerimonia dell'addio**
- ◇ **Alfabeto del pianto**
- ◇ **Il teatro della mente**
- ◇ **Vaghe stelle della vita**
- ◇ **Informazioni utili per l'aldilà**
- ◇ **L'ultimo sguardo prima dell'addio**
- ◇ **Kantor, crepi il teatro**

MASCHI ALLA RICERCA DI SÉ

diciannovesima parte

L'ultimo evento. Ma non disperato

GIANNI GRASSI

Parlare della morte, propria e altrui, è sempre stata – nella nostra cultura – un'esperienza difficile. Ancor più, parlare del morire. Molto, molto più difficile, e sempre più rara, è l'esperienza di prendersi cura – non per mestiere – di una persona morente. E di saperla comunicare, come ha fatto Rossana Rossanda ne *La vita breve* (Pratiche, 1996).

Di morte spettacolo ce n'è tanta, al cinema e in tv. Ma in concreto si muore per strada e in ospedale. Si muore male, si muore soli, anche se – come ricorda Filippo Gentiloni nel libro scritto insieme a Rossanda – non sempre e non tutti allo stesso modo: anche il morire è un fatto politico.

In una lettera mai spedita, ora pubblicata ne *Il nepolo* (Bollati Boringhieri, 2001) Luigi Pintor, con la figlia «vicina alla morte senza difesa né contro il male né contro la sofferenza», rivolgeva a un professore questa «forse indebita» domanda: «esiste un modo e un luogo per morire degnamente?». È la stessa che anch'io avevo scritto a un pur bravo medico ospedaliero mentre, esasperato e impotente, assistevo alla morte dolorosa di un amico, diversi anni fa. Possibile che ancora non si percepisca una risposta accettabile?

Eppure già nel '90 i familiari di un altro amico morente, Augusto Ciuffini, avuta notizia di un'organizzazione di assistenza a domicilio (animata dal medico Giovanni Creton) l'avevano utilizzata. E in un'altra lettera, pubblicata su *il manifesto*, con altri compagni li avevo ringraziati per avergli saputo garantire una morte serena e dignitosa. Ma non approfondimmo più di tanto: si trattava della morte di Augusto, non della nostra mortalità o – come preferisce dire Patrizia Valduga nelle *Quartine* (Einaudi, 2001) – «moribilità».

Anni dopo, anch'io sono stato colpito dal male che, in una delle sue varianti, aveva ucciso Augusto e poi, in un'altra, impegnato sua figlia Virginia in una dura battaglia, che lei ha raccontato in *Vento forte sulla casa rosa* (Sperling & Kupfer, 1995) e prosegue tuttora affinché i «pazienti» diventino esigenti. Sono stato così richiamato alla lotta e alla coscienza della mia «moribilità» con più attenzione. Non solo ho capito, grazie alla testimonianza di Remo Gironi sul *Notiziario Airc* (gennaio '97), dove conveniva che mi rivolgessi per farmi curare; ma ho pure scoperto che sempre più gruppi e associazioni si confrontano e si danno da fare per lenire la fase finale della vita, nelle sue dimensioni materiali e spirituali: assistenza fisica e psicologica, sostegno pratico e morale, a domicilio e in ospedale. Insomma, quanto è necessario per aiutare a soffrire di meno, a chiudere i conti della propria esistenza e prepararsi al commiato.

Uno di questi organismi l'ho anche frequentato. È il «Gruppo eventi», animato a Roma dalla psicologa Livia Crozzoli Aite, dalla cui pluriennale attività sono scaturiti scambi di esperienze e adesioni alle associazioni di volontariato. Molte delle relazioni agli incontri – svolte da medici, psicoterapeuti, docenti, rappresentanti dei gruppi operanti a Roma (Antea, Arch, Proget-

to città della vita, Ryder Italia, Romanini, Sue Ryder) o in altre città (Advar di Treviso, Faro di Torino) o sul territorio nazionale (Lega contro i tumori, Rete di Indra, Associazione P. Parra per la ricerca sulla terminalità, Comitato Gigi Ghirelli, Tribunale diritti del malato) ecc – sono ora pubblicate in un volume intitolato *Sarà così lasciare la vita?* (Paoline, 2001).

Il libro – che è stato discusso sabato scorso in un convegno aperto a tutti presso l'Accademia dei Lincei (Roma, via della Lungara 230) – è destinato a diventare un testo di riferimento e uno strumento di formazione, come i ben noti *Sulla morte e il morire* di E. Kubler-Ross (Red, 1981), *La morte amica* di M. de Hennezel (Rizzoli, 1996), *Come moriamo* di S. Nuland (Mondadori, 1995) e *Chi muore?* di S. Levine (Sensibili alle foglie, 2000). Emergono l'insoddisfazione per la qualità dell'assistenza alle persone morenti e i problemi sorti dalle prime esperienze di cure «palliative» (quelle che curano la vita, pur non potendola salvare, sino alla fine). E ancora, i nodi etici e pratici che vanno affrontati: dalla formazione culturale e tecnica del personale medico e paramedico all'eutanasia, dai bisogni dei malati, dei familiari, degli operatori professionali e volontari, ai tempi e modi della «elaborazione» del lutto. È vero, il tempo più che lenire pare infierire, come lamenta Giano-Pintor; ma proprio per questo è giusto aiutare sia chi sta per andarsene, a morire con dignità e senza dolore, sia chi resta, a rivivere.

Questo libro un aiuto cerca di darlo, prova a formulare una risposta alla domanda iniziale (esiste un modo e un luogo per lasciare la vita degnamente?), anche se non fornisce dati e recapiti delle strutture e delle organizzazioni operanti. Come la Fondazione Floriani di Milano, che da oltre vent'anni si batte per diffondere le terapie palliative e già nel 1980 contribuì a realizzare la prima unità di assistenza domiciliare per malati «terminali», è un'alternativa più dignitosa (e più economica) all'ospedale. Cui è seguita un'ulteriore soluzione per le persone morenti sprovviste di casa, famiglia o risorse adeguate: l'*hospice* (il primo a Brescia, a fine '87, il secondo a Milano pochi anni dopo), per la cui diffusione la legge 39 del '99 e alcune regioni hanno previsto fondi consistenti.

Ma attenzione: Giovanni Creton, coordinatore di un centro di orientamento e supporto per il malato oncologico e la sua famiglia (lamelablu@tin.it) intervistato per un'inchiesta di *Diario* nel '99, ricorda che «l'*hospice* non è solo un edificio, un modo per proseguire le cure domiciliari quando a casa è impossibile. Sono le persone che lo gestiscono, la medicina che vi si può praticare, la formazione che si può erogare», e invita a vigilare perché i soldi non servano solo a cambiare il nome a dei cronici ristrutturati. Dunque una risposta c'è, sta faticosamente emergendo. «Morire mantenendo la propria dignità di essere umano, non da soli, senza dolore o inutili sofferenze» – ha scritto l'autrice dell'inchiesta di *Diario*, Virginia Ciuffini – non più solo una speranza, è un diritto. Da difendere, da diffondere». Anche con iniziative come questa del «Gruppo eventi».



Una sontuosa macchina della morte

«Sangue e arena», una mostra curata da Adriano La Regina sul e nel Colosseo. Teatro di finte cacce esotiche, di esecuzioni travestite, di combattimenti cruenti e spietati tra gladiatori, l'anfiteatro Flavio è stato a lungo il simbolo di crudeltà e violenza

Martedì scorso si è illuminato a festa, il vecchio Colosseo. L'abolizione della pena di morte in Cile è stata salutata da sindaco e ministro cileno della giustizia con il pollice alzato, l'antico gesto che ringraziava i gladiatori. E sono i gladiatori i protagonisti della mostra «Sangue e arena», che l'Anfiteatro Flavio ospita nel secondo ordine di archi. I gladiatori e il funzionamento di quell'enorme macchina di spettacoli, scoperto grazie alla campagna di restauri del monumento. Le indagini nei sotterranei, ad esempio, che hanno studiato il complesso sistema di *machinae* e ascensori che portavano sull'arena i grandi animali feroci, trasformandola, grazie a un ingegnoso sistema di quinte mobili, in una selva. Quei modellini, ricostruiti e curati da Heinz-Jürgen Beste, affiancano la *forma urbis*, le ricostruzioni settecentesche, le armi e gli elmi da parata (ritrovati a Pompei), i mosaici, i corni e le trombe da cerimonia, le grandi statue. Ma anche i graffiti lasciati sui gradoni da qualche spettatore appassionato, o l'affresco proveniente da Pompei, straordinario per immediatezza e vivacità, che riproduce la battaglia tra pompeiani e nocerini combattuta sull'arena e sugli spalti e fuori dall'anfiteatro. Scontri tra tifoserie avverse, esattamente come ai giorni nostri davanti allo stadio.

Stato e violenza, sopraffazione e godimento. L'iconografia cristiana ci rimanda alle persecuzioni, ai sacrifici patiti dai martiri. Ma c'è di più: di ascendenza etrusca, i sacrifici funerari così sono sopravvissuti e istituziona-

lizzati. Se la mattina del *ludi* era dedicata alle *venationes*, caccia teatralizzata alle belve feroci, nel pomeriggio c'erano i supplizi, le condanne a morte «animate». L'infelice Orfeo armato di lira soccombeva inesorabilmente davanti al leone, quale che fosse la sua abilità canora. Come il finto Prometeo, crocifisso e abbandonato a un orso nel ruolo dell'aquila. Le battaglie tra gladiatori erano il succulento finale di un menu crudele e senza scampo.

O quasi. Narra Cicerone la storia di una ventina di elefanti, graziati da un popolino commosso e imperioso: barriavano invece di combattere, la proboscide levata al cielo, come si appellavano agli dei chiedendo giustizia. Ed ecco il passaparola tra il pubblico: prima di salire sulle navi che li avrebbero portati via dall'Africa, gli ammaestratori avevano giurato che nulla di male sarebbe loro capitato. Per evitare lo spergiuro, o qualche improvvida maledizione, ecco la clemenza della folla: «Ciò ha provocato una grande ammirazione da parte del popolo ma nessun divertimento - commenta Cicerone - anzi, si è provata pietà e si è raggiunta la convinzione che ci sia un legame tra questi animali e il genere umano».

Evento d'eccezione. La normalità dei giochi prevedendo invece crudeltà e divertimento, emozioni forti e cattive. Agostino nelle sue *Confessioni* parla da spettatore: «Vedere quel sangue e imbevversi di crudeltà fu un tutt'uno: non ne distolse gli occhi anzi ve li fissò, respirava con furore senza accorgersene, prendeva gusto a quella lotta criminale, ebbro di sanguinario piacere...». Crudeltà e divertimento, sangue

e arena. E, per garantire lo spettacolo - raccontano Rossella Rea e Filippo Coarelli - bisognava che i prigionieri di guerra passassero anni nelle segrete, prima di ritrovarsi sull'arena, mossa da macello. Che le fiere venissero cacciate nell'appennino come in Africa o nel Ponto, e trasportate faticosamente per nave. Che, infine, i gladiatori si allenassero - molti costretti dai debiti, altri nati schiavi, qualcuno (pochi) per mestiere - nelle caserme pronti a giocarsi ogni giorno la vita, l'abilità e la fortuna. Sotto gli ipogei, una folla di schiavi lavorava ad apprestare macchine e belve, scendendo l'entrata in scena di uomini e combattenti in una pioggia ininterrotta di sabbia e sangue, tra frastuono assordante e miasmi di carogne.

E' appunto un'occasione per ricordare quella teatrale macchina di morte - spiega il soprintendente archeologico Adriano La Regina, curatore della mostra - «oggi che spesso spettacolo e violenza si toccano. Oggi che le televisioni fanno a gara per assicurarsi i diritti delle esecuzioni che fanno audience - succede negli Usa - che si tirano bombe negli stadi, succede a Messina. Non a caso è stato scelto il Colosseo come simbolo del riscatto dalla crudeltà di stato, dalla condanna estrema». E non a caso largo spazio ha in questa mostra il tentativo leggendario e soffocato nel sangue di Spartaco, schiavo ribelle che radunò 60.000 prede di guerra e ne fece guerrieri che per più di due anni tennero in scacco l'invitta Roma.

Il Manifesto - 22 giugno 2001

MIO DIO

*Fa che colei che dovrà essere la mia donna
sia umile e dolce e diventi mia tenera amica,
che dormendo ci si tenga per mano,
che porti al collo una catenina d'argento con una medaglia
che custodisca nel suo cuore la dolce castità,
che, abbracciandomi, si sorrida e si taccia,
che diventi forte e vegli sulla mia anima,
come un'ape nel sonno di un fiore
e che il giorno in cui morirò mi chiuda gli occhi...
Mio Dio, fa che il giorno della mia morte sia bello e puro,
che io prenda le mani dei figli tra le mie
e possa andarmene con una grande calma nel cuore.*

Francis Jammes
da «Le georgiche cristiane»



RITID'INTRODUZIONE

Canto d'ingresso: Benedici questo Amore

*Il Signore fece l'uomo e la donna e li ha fatti abitare la terra:
da quel giorno nel creato la vita fu affidata all'amore
per sempre.*

*INSIEME, NELLA GIOIA,
QUEST'OGGI TI PREGHIAMO SIGNORE:
CHE AMIAMO COME NOSTRI FRATELLI
UNISCONO LA VITA NEL SEGNO DELL'AMORE
FIDANDO NELLA TUA PAROLA.*

*ASCOLTA PADRE BUONO, LA VOCE
DELLA NOSTRA PREGHIERA: SII TU LA LORO FORZA,
LA LUCE CHE RISCHIARA IL CAMMINO.
SORGENTE DELLA GIOIA, AMORE CHE DÀ VITA, SPERANZA
CHE NON MUORE MAI.*

La maschera inguardabile della fine

"Il volto della Gorgone. La morte e i suoi significati", un testo collettaneo curato da Umberto Curi per Bruno Mondadori

CLARA GALLINI

Le riflessioni sulla morte si affacciano come fiamme carsiche, a periodi. Forse è così per ogni riflessione, che necessita di confrontarsi col tempo e il mutamento, in atto e da venire. Ma è anche più vero per una parola, la cui semplice enunciazione sembra evocarla, renderla presente in tutta la sua aura di terribilità. Distanziarla richiede dunque un doppio lavoro, contesto di elaborazione simbolica e di analisi critica e soprattutto capace di cogliere e rilanciare i segnali di appagamento o di dolore che provengono dalla società, nelle forme specifiche (e varie) l'uno e l'altro si distribuiscono tra i soggetti. Né è mai neutrale l'enunciazione stessa, anche se si tende a mettere tra parentesi la diversità dei condizionamenti e dei rapporti, privilegiando al contrario i significati essenzialmente umani di un morire, che riguarderebbe tutti, ma che di fatto non riguarda tutti allo stesso modo. Proprio a questo mi veniva di pensare dietro le prime impressioni suscitate già dal frontespizio del libro, *Il volto della Gorgone. La morte e i suoi significati*, testo collettaneo, curato da Umberto Curi (che è anche autore di un bel saggio introduttivo), dato di recente alle stampe per le edizioni di Bruno Mondadori, tempestivo segnalatore di un rinnovarsi di attualità per tematiche che sembravano in questi anni ormai espunte da una riflessione sistematica.

Cominciamo dal titolo principale e dall'icona evocativamente apposta sulla copertina del libro, che mi ha richiamato alla memoria proprio una delle modalità attraverso cui l'immagine della morte è stata utilizzata in modo diretto, pratico, per costruire non un qualsiasi uomo in generale, ma un uomo particolare: il cittadino della Grecia antica. Quella della Gorgone è un'immagine ambigua, a metà tra la maschera e il volto, e terrificante perché è rappresentata di fronte, come luogo di emanazione di uno sguardo così radicalmente e altro, da essere inguardabile da occhio umano, pena la morte. Eppure, è proprio questa l'immagine che, tra altre di significato comparabile, decora il fondo di un particolare tipo di vasellame largamente utilizzato nella Grecia antica: le coppe da vino, che circolavano nei banchetti accompagnandosi alla sfida del bere e alla condivisione dell'ebbrezza. È questo il quadro simbolico di una socialità capace di accogliere al proprio interno, e con piena pertinenza, anche la sfida della morte. Proprio lì, sotto il vino, è in agguato l'immagine inguardabile, che rimane nascosta quando la coppa è piena, ma che si rivelerà, con un drammatico scambio di sguardi, nel preciso momento in cui il bevitore deciderà di dar fondo alla sua parte. L'interdetto è tolto, si apre un gioco a due, e persino l'irreversibile della morte sembra piegarsi, per un momento almeno, alle leggi della reciprocità da pari a pari - che sono anche le leggi del banchetto. Nel libro *Du masque au visage*,

Aspects de l'identité en Grèce Ancienne (Flammarion 1995), Françoise Frontisi-Duroux analizza questo esempio, assieme ad altri, per lei indicativi delle modalità esplicite attraverso cui si sarebbe costruita l'identità del cittadino ateniese, inteso come persona capace di affrontare virilmente il proprio destino mortale. Insomma, affermarsi come mortali non significa la stessa cosa per tutti, perché il banchetto è un istituto storico, il cui esercizio per giunta è di esclusiva spettanza del cittadino libero.

Il sottotitolo del libro di Curi sembra suggerirci che la morte sia sempre una «in sé», e che culturalmente variabili ne siano i significati. Di fatto, la questione centrale che ha travagliato e continua a travagliare gli uomini - e in varie parti del libro tale questione emergerà chiaramente - sta proprio nel cuore di questa apparente contraddizione. Vero è, al contrario, che né morte né vita hanno alcun altro senso e valore al di fuori di quelli che gli umani gli attribuiscono, diventando «umani» proprio attraverso questo atto. Il lavoro di significazione della condizione umana - sempre duro, sempre difficile - costruisce dunque un ponte tra ciascuna morte e ciascuna vita, intese nelle relative concretezze storiche, specifiche e diverse come sono il nascere e il morire, ma anche rispettivamente correlate da una rete di comuni immagini e parole, sì che diventerà quasi impossibile disgiungere, isolandole, l'immagine di una Gorgone, la pratica di un banchetto e la costruzione di un'identità sociale.

Che alla morte si possano attribuire molti possibili significati comporta ulteriori implicazioni, a seconda dei piani di riferimento. C'è un ambito simbolico-ideologico che fornisce i quadri generali di riferimento: è la morte in quanto immagine affabulata nei miti e nei racconti, rappresentata e meditata nelle immagini pittoriche, nei testi sacri e nelle teologie delle grandi religioni, nei testi dei filosofi e dei poeti, ed ora probabilmente banalizzata nella sua sovraesposizione mediatica. Ci sono infine gli ambiti concreti: quella della mia fine come attesa o quella dell'altrui morte, come mancanza, entrambe percepite e sofferte in modi che sono di necessità coincidenti, anche se pur sempre vissute entro i medesimi quadri culturali. Ma parlare di morte, e soprattutto reagire alla perdita di una persona presuppone anche un separare, un distinguere nell'attribuzione dei livelli di appartenenza a un'umanità vivente, che non sono eguali per tutti. Ci sono morti che importano, come quella di un parente prossimo o di un amico, ma anche come quella di una Diana che vale almeno tre volte di più di quella di un comune mortale estraneo alla nostra cerchia. Ci sono moltissime morti che non importano, perché i relativi viventi non significano niente, come le neonate



femmine (per molti cinesi) o i morti di fame nel Terzo Mondo (per molti occidentali).

Tutto questo non andrebbe mai dimenticato anche da chi guardi all'oggi e al nostro mondo più prossimo.

Il libro curato da Umberto Curi raccoglie ben diciotto contributi, che sondano in diversi modi e misure alcuni degli ambiti qui sopra delineati. Esordisce, ad esempio, con una sezione dedicata a sommarie descrizioni dei modi con cui l'immagine della morte è stata elaborata all'interno delle diverse grandi religioni, quali il buddismo, l'ebraismo, il cristianesimo e l'islam. Ma, a mio avviso, l'interesse del libro risiede altrove, in quei contributi che, mutando di registro, si avvicinano a toccare argomenti che concernono molto direttamente le nostre persone, nel mondo d'oggi. Emergono qui - sotto forma ancora tendenziale, ma non meno significativa - i primi segnali di norme forme culturali di porsi di fronte alla morte, che meritano attenta considerazione.

La natura di queste tendenze ci risulterà più chiara da un confronto coi modi e i termini in cui il pensare la morte ha trovato spazio e udienza in anni relativamente vicini, prima di attraversare quel periodo di latenza o, piuttosto, di incubazione, cui si accennava all'inizio del nostro discorso. È grosso modo nel corso degli anni Sessanta-Settanta che prende corpo un importante insieme di riflessioni che toccano l'isolamento del malato nella clinica, l'occultamento sociale del morto, la crisi della visibilità del cordoglio e dei grandi riti sorretti dalla tradizione religiosa. A sua volta, la storiografia - specie quella francese - si accosta allo studio del variare dell'immagine della morte nel corso della storia del cristianesimo e l'etnologia sviluppa una serie di ricerche sulle pratiche simboliche connesse al luogo, così come ancora si presenterebbero, specie a livello rurale, nel cristianesimo europeo o anche presso culture diverse, extraeuropee. Per quanto riguarda più da vicino il nostro sistema di simboli e valori, si impone comunque l'evidenza di una doppia crisi: crisi della centralità di quell'immagine della morte, che nel simbolo cristiano della croce era servita per secoli a dar senso alla condizione umana, crisi di quelle pratiche cerimoniali, che in parallelo avevano fornito i quadri simbolici collettivi per l'elaborazione del lutto. Ma variano radicalmente le valutazioni delle conseguenze di quanto solo per alcuni appare come un vero «addomesticamento della morte», da interpretarsi come segnale realistico e positivo di un processo di laicizzazione di valori. C'è chi, al contrario, denuncia il moderno tabù sociale che occulterebbe le ingombranti presenze del moribondo e del morto, interpretandolo come danosissimo prodotto di rimozione nevrotica.

Nessuna riflessione è avulsa dai condizionamenti pratici che ne rendono possibile l'esercizio. Il tema della morte e dei suoi significati che dopo anni di offuscamento torna oggi a riproporsi all'attenzione collettiva - e il testo curato da Umberto Curi ce ne dà la netta percezione - sembra riprendere le fila di un discorso, proprio dove era stato interrotto, coi suoi sgomentanti interrogativi. Ma - rispetto al passato - il nuovo dialogo che si è aperto al-

l'interno delle scienze umane vede scendere in campo nuovi interlocutori: il filosofo, da un lato, e il medico dall'altro. Lo stesso asse dell'attenzione si è in un certo senso, dislocato, per focalizzarsi sul rilancio del grande, classico, tema della umana finitudine, inevitabile condizione al cui interno si coniugano ogni vivere e morire. Ma la novità più forte è costituita dall'evidenza che non sono i sopravvissuti ad imporsi col loro lutto: emergono piuttosto i morituri, che si problematizzano come soggetti. È dunque in causa lo stesso concetto di persona, che viene riconsiderata per renderla autonoma da ogni essenzializzazione di Vita e di Morte e riassegnarla agli ambiti della coscienza e della libertà. Di qui, si sviluppano nel libro pagine molto alte di riflessione su che intendere per etica laica: un'etica immanente che anch'essa ci sembra oggi emergere come bisogno socialmente condiviso, nonostante la massiccia operazione messa in atto dalla chiesa cattolica per riappropriarsi di questo suo fondamentale territorio.

L'evidenza di questi temi presuppone al proprio interno l'esistenza di luoghi concreti di esperienze: la clinica, il laboratorio, ciascuno con le proprie specifiche problematiche (di eutanasia e di trapianti si discute ampiamente in alcuni contributi del libro). Ma nessun discorso medico è enunciabile prescindendo dai bisogni dei soggetti e dalle scelte, anche radicali, di fronte a cui si vengono a trovare nel rapporto con la malattia, la sofferenza, la prospettiva della morte. Ed è in questo quadro che emergono - seppure ancora in forme minoritarie - sensibilità e sperimentazioni nuove, segnalatrici di comuni ricerche di modalità di vissuti meno disumanizzanti e più dialogici, di revisioni di ruoli capaci di restituire quella dignità del morire ancora troppo spesso conculcata da indifferenze o accanimenti terapeutici.

Riconosco però di nutrire anche alcune perplessità, diverse ma relazionate, che cercherò di esprimere sinteticamente a corollario di queste constatazioni che tutto sommato lasciano ben sperare. La prima concerne la prospettiva - delineata già come operativa - della formazione di un personale medico e paramedico professionalizzato nell'aiuto al ben morire: se apprezzo con pieno convincimento, anche emotivo, questa prospettiva, avrei molta paura se si esercitasse esclusivamente in virtù di una sorta di delega sociale, che lasciasse le cose come stanno. La seconda concerne il grande potere simbolico attualmente riguadagnato dal discorso medico, che rischia di passare in secondo piano tutti gli altri scenari al cui interno, nelle rispettive vite quotidiane, le persone si rapportano alla morte, come immagine e come esperienza. Riguadagnare questa dimensione ci potrebbe consentire di relativizzare la prospettiva medica, per inglobarla in un più vasto sguardo antropologico capace di ricomprendere la grande complessità degli interrogativi che interpellano l'uomo posto davanti alla propria finitudine.

Il Manifesto - 9 maggio 2001



Ultimo capitolo, la cerimonia dell'addio

FRANCO VOLTAGGIO

Roma, 21 gennaio, prime ore del mattino. Un'anziana signora viene trasportata con urgenza in ospedale per essere ricoverata in un reparto di terapia intensiva. All'«accettazione» il medico di turno non può che constatarne il decesso. Uno dei parenti è chiamato per consentire ai sanitari di ricostruire l'anamnesi necessaria per stilare il certificato di morte. Il parente precisa che la donna era malata di Alzheimer, malattia conclamata alla fine del 1998, allorché la paziente era stata riportata a casa dopo un intervento chirurgico - del resto coronato da successo - per frattura del femore. Aggiunge che ai disturbi propri della malattia principale si erano associati, sempre più aggravandosi nel tempo, una serie di «acciacchi», come difficoltà di respirazione, rallentamento nelle funzioni digestive, minzione frequente, turbe della circolazione. Il medico replica che, comunque, la signora è arrivata in ospedale in pessime condizioni, in particolare in stato di totale disidratazione. Nel pronunciarsi, il medico sembra in qualche modo, se non accusare, rimproverare i familiari - che per altro, va detto, l'hanno assistita con attenzione e affetto - di non essersi accorti a tempo delle condizioni della paziente. Sembra sinceramente dispiaciuto. Per lui medico, una morte, anche quella che pare, come in questo caso inevitabile, è sempre sorgente di amarezza e rammarico: dispiacere tutto umano per chi «se ne va», struggimento per quella che, nonostante tutto, appare pur sempre come una sconfitta della medicina. Questo indubbio afflato umano è però guastato da un'espressione usata dal medico nel descrivere la situazione della malata. Dice, infatti, che le sue condizioni erano «scadute». Il familiare ne resta turbato: per lui, «scaduto» è un aggettivo che nel linguaggio ordinario si usa per definire un medicinale non più assumibile o un documento non più valido. Ha qualche familiarità - come non averla oggi per il carattere dominante che per le persone di media cultura ha assunto questa «scienza umana»? - per la semiologia e gli pare che la cosa meriti una certa riflessione.

L'uso, sicuramente improprio, del termine «scaduto» denuncia la singolare contraddizione in cui versa la medicina istituzionale contemporanea: da un lato, il «mestiere di medico» come quello di chi ha a che fare continuamente con la malattia e la sofferenza, una dimensione che conduce non solo a prendersi cura dell'altro, ma a stabilire con questo un rapporto di complicità, emotivamente assai intensa, nella lotta contro il male e il dolore; dall'altro, la persistente natura della medicina come patologia, vale a dire come «scienza delle malattie». In questa se-

SHERWIN NULAND: Sconfitte e trionfi - Nell'era della biomedicina, dei trapianti e dell'ingegneria genetica, la medicina scientifica continua a essere ancora un'arte della cura o è destinata a ridursi a mera patologia? E soprattutto, quale il ruolo del medico di fronte alla morte? Le domande di un grande clinico e storico della medicina che chiede lumi alla poesia

conda prospettiva, i malati sono casi particolari (per l'appunto «casi clinici») di entità universali, le malattie, talché, in definitiva, possono essere assimilati a macchine, le cui componenti smarriscono corretta funzionalità quando sono investite da «guasti» quali sono, in un'ottica meccanicistica, i morbi. Di qui una domanda. Nell'era della biomedicina, nel tempo dei trapianti e dell'ingegneria genetica, la medicina scientifica continua ad essere ancora un'arte della cura o è destinata a ridursi a mera patologia?

Questo interrogativo (come la folla di riflessioni che lo accompagnano) ci nasce dall'aver assistito alle tre «Lezioni Italiane» tenute, per conto della Fondazione Sigma Tau, tra il 2 e il 4 aprile, da Sherwin B. Nuland, docente di chirurgia clinica, storia della medicina e bioetica all'università di Yale (Usa). Nuland, che è già venuto in Italia, qualche anno fa, per partecipare, come *lecturer*, alle manifestazioni di «Spoleto-scienza», è un illustre clinico americano che, da sempre si interroga sul destino della medicina occidentale dilacerata tra l'aspirazione ad essere un'arte della cura e la tendenza ad essere una scienza delle malattie. Per molti aspetti, si rende ben conto che la scientificità della professione medica e la vocazione ad aiutare l'altro contro la malattia e il dolore non possono essere disgiunte. Come dire che la contraddizione della medicina non può essere semplicemente superata, ma, per usare una peculiare espressione hegeliana, «tolta» e «conservata» insieme. Occorre cioè «togliere» dall'attività professionale l'idea che il malato sia soltanto un caso, l'espressione di un materiale clinico in cui si riproduce, paziente per paziente, la medesima malattia; occorre, cionondimeno, «conservare» la ripetibilità dei casi se, sulla scorta delle esperienze e delle osservazioni su grandi coorti di malati (come suggerisce l'epidemiologia) si traggono informazioni utili per la cura del singolo. Solo così, infatti, si può curare, in definitiva prendersi cura, dell'altro.

In concreto, si tratta di seguire la massima dei vecchi clinici di un tempo che, nella prassi e nell'insegnamento accademico,

esortavano a curare con «scienza e coscienza». Crediamo sia questo che Nuland intende quando osserva che «troppa scienza» va a detrimento della «saggezza». Se non fosse così, la critica di Nuland nei confronti dell'eccessivo entusiasmo con cui taluni guardano alla ricaduta applicativa delle scoperte biomediche potrebbe essere fraintesa. Si correrebbe il rischio, in altre parole, di pensare che nel patrimonio concettuale del medico americano risuoni il triste motto dell'Ecclesiaste, «qui auget scientiam, auget dolorem». Motto triste, se non addirittura tristo, giacché è stato troppe volte interpretato come un invito a trascurare il significato e l'uso della scoperta scientifica in medicina - e della scienza in generale - a favore di una generica mozione degli affetti o, peggio, a favore di una «confessionalizzazione» della medicina che può alla fine fare dell'arte una semplice ancella della religione.

La «saggezza» cui si ispira Nuland, in ciò rivelando un notevole talento speculativo e una scaltrita preparazione di storico della medicina, ha un ben altro significato. Si arriva alla superiore saggezza nella professione, quando si riesca a chiudere in un circolo virtuoso la passione tutta intellettuale per la comprensione di questo o quel male con la capacità di non dimenticare che, comunque, tutto quello che si sa e che si riesce a scoprire va finalizzato alla cura del singolo malato. È vero quello che la tradizione attribuisce a Ippocrate, secondo cui «non esistono le malattie, ma soltanto i malati», ma è pur vero che se esse non esistono quali individualità cliniche definite una volta per tutte, è però altrettanto vero che le malattie si presentano quali sfide imposte al medico, sfide che vanno affrontate per curare il singolo, irripetibile malato. Si tratta di una dimensione oggettiva, perché, se occorre in qualche modo considerare la condizione morbosa quasi come un discorso, in cui segni e sintomi sono le parole che raccontano la storia di una vita,



resta cionondimeno il fatto che questa microstoria è un momento della storia di altri esseri umani. È forse irrilevante il fatto che nella Russia zarista, il malato di tifo petecchiale, per lo più apparteneva a un ceto sociale di subalterni? È possibile leggere, nel male, una storia individuale senza inserirla nella storia sociale? Se queste considerazioni spiegano perché Nuland abbia dedicato le prime due lezioni a due medici, famosi per il loro impegno scientifico come Robert Knox, l'anatomo scozzese coinvolto in una vicenda giudiziaria come cacciatore di cadaveri a lui procurati da due losche figure di omicidi, e come Theodor Billroth, un gigante della clinica chirurgica dell'800, si dà almeno una situazione in cui il medico è tenuto a occuparsi del malato più ancora che della sua malattia. È questa l'occorrenza della morte, in cui terapeuta e paziente sono definitivamente soli.

L'anno scorso Nuland ha pubblicato un libro, ora apparso in traduzione italiana (*Come moriamo*, Mondadori) che, negli Usa, è divenuto rapidamente un bestseller. Le ragioni del successo sono facilmente comprensibili: per un verso, la morte, nell'immaginario collettivo, tende a essere assimilata a un incidente, quasi un'eccezione, rimarcata dall'allungamento della speranza di vita alla nascita, nonché dalle aspettative associate alla biomedicina, dalla quale tanti si attendono la prescrizione di ricette per acquisire l'immortalità; per un altro, tuttavia, la morte, soprattutto quella particolarmente dolorosa, sembra essere una presenza persino più inquietante di quella manifestata in un non lontano passato dell'Occidente. Persone molto giovani muoiono, con incredibili sofferenze, perché affetti da Aids; individui di ogni età soccombono perché colpiti dal cancro o dalle malattie cardiovascolari. Si aggiunga a ciò il fatto che persone assai anziane, affette da patologie gravi, entrano nella terminalità senza che vi sia giorno od ora che non porti nuovi dolori e nuove umilianti menomazioni. La morte «dolce», l'addormentarsi per sempre nel sonno, sono eventi che paiono scomparsi dallo scenario delle grandi società avanzate. In una parola, non è

Medico e paziente

Dolore, sofferenza, eutanasia nello scenario delle società moderne. Le tre «lezioni italiane» che Sherwin Nuland ha tenuto per conto della Fondazione Sigma Tau

detto che si muoia meno di un tempo, ma, soprattutto non può esser detto che si soffra assai meno di quanto si soffrisse una volta.

Di qui l'interrogativo che ha mosso Nuland nelle considerazioni svolte nell'ultima lezione, «Medico e paziente di fronte alla morte»: come aiutare il paziente a morire? Di fronte a una domanda del genere conta assai poco riconoscere che la morte è un evento insieme naturale e necessario – nell'ottica della medicina evolucionistica la scomparsa di un essere umano è un'occorrenza imposta dalla sopravvivenza della specie – così come è per taluni versi superfluo aggiungere nuove nozioni intorno alla fisiologia del morire lungo un percorso conoscitivo iniziato, ai primi dell'800 con le riflessioni del grande Bichat. Ciò che conta piuttosto è che il medico si faccia in qualche modo psicologo, accompagnandolo nella dipartita quasi «morendo con lui».

Come farlo? In primo luogo con cure intese ad alleviare il dolore, partendo dal presupposto che la sofferenza fisica è umiliante almeno in due modi: perché accresce la solitudine di chi sta per morire, perché impedisce al morente di concentrarsi su se stesso, di pensare, di prepararsi al momento cruciale. Perché, infine, il dolore, persino in chi crede in una vita nell'aldilà, trasforma la persona in oggetto e le impedisce di convincersi davvero di essere quel soggetto che di lì a poco entrerà il contatto con Dio. Potrebbe scandalizzarsi mai un vero sacerdote se gli si dirà che una cosa – tale è l'uomo o la donna vittima di un trapasso doloroso – non è affatto in grado di volgere lo sguardo alla Persona per antonomasia? In secondo luogo, non rimuovere neppure la possibilità dell'eutanasia – da Nuland non criminalizzata – come nella situazione del «suicidio assistito», tenendo conto che il bene del malato è l'obiettivo che

comunque va perseguito (e procurare, sia pure non direttamente, la morte è iniziativa che va in questa direzione).

Ma c'è soprattutto una cosa da fare. Mettersi nei panni di chi è vicino a morire, vedersi attraverso gli occhi del paziente e fare ciò che è giusto per lui. Agire, in altri termini, come suggeriva Shelley in *Defense of Poetry* facendo uno sforzo di «immaginazione morale», quello sforzo che consiste prima nell'identificarsi con l'altro e così valersi delle proprie energie sane e intatte per fare o per dire quello che l'altro vorrebbe fare o dire se vi riuscisse. È così che si aiuta a morire: un morire e vivere con l'altro la morte, trasformando la sconfitta della medicina nel successo della persona seguita dal medico. Ben fa, a nostro parere, Nuland a chiedere lumi alla poesia. La poesia non è in fondo un modo di addomesticare le cose? Orfeo, il primo poeta dell'Occidente, non era quale *poietés* (= incantatore, mago) a suo modo un guaritore, un medico?

Un chirurgo saggista

Sherwin B. Nuland è nato a New York nel 1930. Insegna chirurgia e storia della medicina all'università di Yale, dove si è laureato. Dirige il «Journal of the History of the medicine and allied sciences». Tra i migliori saggisti e storici della sua disciplina, ha al suo attivo un classico della letteratura medica, «The origins of Anesthesia». Tra le sue opere tradotte in italiano ricordiamo: «Come muoriamo. Riflessioni sull'ultimo capitolo della vita», Mondadori, 1994; «La saggezza del corpo», Mondadori, 1996; il saggio «Il ruolo del medico di fronte alla morte» in «Il patto col diavolo», a cura di P. Donghi; Laterza, 1997.



Il Manifesto – 5 aprile 2001

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo i giornali da cui sono tratti gli articoli. Un grazie a Fabio e Rosaria per le fotocopie, a Silvia e Alberto per la veste grafica e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa.

La Redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, ISTERI da Rosaria, anTHEÓS da vioLETA e antiGONE*. Estate 2614**.

DONNE E RAGAZZI CASALINGHI, dispensa di pratiche ludiche, n°L/s, estate 2614 (2002) – Supplemento a AAM TERRA NUOVA, n°171 – Giugno 2002

Registrazione: Tribunale di Firenze, n°3287 del 13/12/1984 – Direttore responsabile: Mimmo Tringale – CP 199, via Ponte di Mezzo, 1 – 50127 Firenze

Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente – Gruppo d'Acquisto Città del Sole – via Padova, 29 – 20127 Milano

Tel. 02/28040023 – Fax 02/26892343 – e-mail: associazione@uomincasalinghi.it – sito internet: <http://www.uomincasalinghi.it>

* Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dall'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [primavera 2601 (1989)].

** Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo.

Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi n°10, primavera 2607-1995).



Alfabeto del pianto

Nessuno legge più, quale grande discriminazione politica e culturale, "Morte e pianto rituale" di Ernesto De Martino. Oggi torna in libreria, e noi consigliamo agli studenti settorializzati e disimpegnati di affrontare questo testo, che continua a interrogarci sullo scandalo della morte

di Marcello Massenzio

UN CLASSICO ITALIANO
FRESCO DI STAMPA

La casa editrice Bollati Boringhieri ripropone, con una nuova introduzione di Clara Gallini, **Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria** (pp. LI-416, L. 55.000), che Ernesto de Martino diede alle stampe nel 1958. Questo libro, che valse all'antropologo napoletano il premio Viareggio, fu il primo di tre (gli altri: *Sud e magia*, 1959; *La terra del rimorso*, 1960), tutti centrati sulle ricerche sul campo da lui condotte nel meridione d'Italia, con l'idea di dare statuto storico a culture fino a quel momento denegate. C'è stato un tempo in cui soprattutto *Morte e pianto rituale* era letto non solo dagli addetti ai lavori, ma da chiunque volesse prendere possesso dei grandi discrimini politico-culturali, e dunque molto dai giovani che si affacciavano all'impegno. Oggi non è più così, e proprio per favorire l'incontro di un venticinquenne sveglio con questo grande classico italiano (che è anche uno splendido esempio di letteratura «applicata»), abbiamo chiesto allo storico delle religioni Marcello Massenzio di descriverlo e spiegarlo come se fosse appena uscito.

È un testo di storia delle religioni, probabilmente il più significativo mai scritto in questo delicato e importante settore delle scienze neo-umanistiche, del quale de Martino è stato ed è maestro riconosciuto a livello internazionale (si ricordi che egli è stato titolare della cattedra di storia delle religioni presso l'università di Cagliari). Il punto di partenza della ricerca è costituito dalla presa di coscienza dello scandalo rappresentato dalla morte fisica dell'uomo: quest'ultima sancisce, in prima battuta, il primato della natura all'interno stesso della cultura, costretta a prendere atto della propria impotenza di fronte a un fenomeno che «passa senza di noi e contro di noi». Lo scandalo non è supinamente accettato, ma mobilita le energie culturali spingendole, paradossalmente, ad affermare la propria efficacia creatrice proprio in un ambito che sembra escluderla radicalmente. L'impegno profuso in questa direzione, e che culmina nel superamento della morte naturale mediante la morte culturale (denominata «seconda morte»), rappresenta uno dei rari tratti culturali che paiono accomunare le varie civiltà. Certo, le modalità espressive e operative cambiano, e di molto, con il variare dei contesti storico-sociali, ma non al punto da non lasciare trasparire al loro fondo l'esigenza elementare d'imprimere il sigillo della cultura sul fenomeno della morte umana.

De Martino ha privilegiato tre punti d'osservazione che permettono di ripercorrere, da un'angolazione ben definita, la storia della mentalità occidentale. Schematizzando, si può parlare dello sguardo pagano, posato sulla morte, al quale si contrappone polemicamente lo sguardo forgiato dal Cristianesimo che esce, sia pure non totalmente, vittorioso dall'agone; quest'ultimo finisce per dover cedere una parte (per ora) del pro-

prio dominio a un nuovo sguardo, che è il portato storico di un modo di fare cultura non più compatibile con il ricorso alle mediazioni sovrumane proprie della prassi rituale orientata dall'orizzonte mitico.

Lo schema abbozzato individua le tappe essenziali di un percorso tutt'altro che lineare e ancora in divenire: è quanto di più lontano si possa immaginare dall'idea evolutivista della successione meccanica per stadi di sviluppo rigidamente concatenati. La concezione storiografica di de Martino fa leva sulle nozioni di decisione, scelta e rottura quali fattori di trasformazione e di passaggio da un certo contesto a un altro, sorretto da una nuova visione del mondo.

La struttura del libro non segue piattamente l'andamento cronologico: muove dal presente (da un brano tratto dai *Frammenti di etica* di Benedetto Croce) per interrogare il passato; rinvia frammenti di un passato remoto operanti con efficacia nel presente e li problematizza; si sofferma sulle formazioni che mediano tra concezioni storico-culturali originariamente antitetiche. Tutto questo è la spia della complessità del piano di ricerca, che ha scarsi termini di paragone. Per rendere conto del percorso intrapreso da de Martino al fine di esplorare le varie configurazioni culturali della morte e del dolore, ci faremo guidare da alcune delle immagini raccolte dall'autore nell'*Atlante figurato del pianto*, che non è una mera appendice al discorso teorico, ma parte integrante di esso. Nella copertina di quest'ultima edizione è riprodotta la celebre foto di Franco Pinna che ritrae una lamentatrice di Pisticci, che è divenuta l'icona del pianto rituale: quest'ultimo può essere inteso, in estrema sintesi, come lo strumento che disciplina la crisi del cordoglio, conferendole una forma approvata socialmente, depositata da sempre negli strati più profondi del patrimonio tradizionale. La crisi del cordoglio è la risposta naturale allo scandalo della morte umana: è esplosione parossistica di gesti (a tendenza autoag-

gressiva) o, al polo opposto, è assenza, immobilismo che sottendendo il rifiuto di riconoscere l'accaduto. In entrambi i casi risulta perduto il ruolo della presenza umana, intesa come centro di decisione e di scelte, «come movimento che trascende la situazione nel valore». Il ricorso al linguaggio mitico-rituale, nella misura in cui pone un argine alla crisi e ne favorisce progressivamente il deflusso, ha il compito fondamentale di restituire la presenza a se stessa, ribadendone la centralità. Il riscatto della crisi del cordoglio è il prodotto della destoricizzazione religiosa, teorizzata da de Martino con estrema finezza intellettuale è divenuta oggi oggetto di un'ampia riflessione critica, che travalica i confini nazionali. Questa forma di destoricizzazione agisce secondo varie modalità; innanzi tutto, essa dissimula la crudezza della realtà oggettiva, troppo sconvolgente, la quale non può essere percepita se non attraverso il filtro di un accadimento mitico analogo a quello presente: nello specifico, il morto storico è identificato al morto mitico, ne ripete il destino ed è pianto come se si trattasse di quest'ultimo. Un simile procedimento serve a porre a debita distanza l'evento critico e a dissolvere, parallelamente, il legame personale, esistente tra chi resta e chi non c'è più. La prassi rituale si muove nella medesima prospettiva; il pianto rituale comporta la ripetizione di formule verbali, di gesti, di temi melodici standardizzati, riferibili a tutti i trapassati e, quindi, a nessuno in particolare. Il rito estranea dalla situazione oggettiva (che in un secondo momento occorrerà recuperare), la quale è intravista come in sogno, perché il rito, grazie alla tecnica dell'iterazione continua, produce anche l'effetto di attenuare la presenza di veglia. Tra gli scopi essenziali che inducono de Martino a organizzare una propria ricerca sul campo (la cui importanza è giustamente rivendicata da Clara Gallini) c'è quello di sorprendere il rito in azione, perché la gamma delle sue



valenze si rende palese solo allo sguardo esperto dello storico delle religioni. Sul campo, in Lucania, de Martino trova un fenomeno ancora imponente, ma meno complesso di quanto lo fosse nelle antiche civiltà agrarie del Mediterraneo, che riscattavano con le modalità appena accennate non solo la morte umana ma anche la morte vegetale.

Il cristianesimo sovverte *ab imo* l'edificio del lamento funebre, perché la reinterpretazione della morte che esso prospetta non può costituire motivo di cordoglio, non genera crisi bisognosa di risoluzione. La passione e la resurrezione di Cristo sono a fondamento di una rinnovata visione del mondo, al cui in-

terno la drammaticità del morire umano è stata superata una volta per tutte. L'immagine che sintetizza il mutamento sopraggiunto è quella del morto equiparato al dormiente, cui è stato garantito il risveglio che media il passaggio alla «vera vita», interamente posta nel segno del divino. Il dolore, lo strazio per la perdita di una persona cara, che il pianto rituale accoglieva, legittimandoli nel momento stesso in cui li stemperava per renderli vivibili secondo cultura, nell'ottica cristiana non hanno spazio, sono un non senso. La polemica del cristianesimo contro l'istituto del lamento funebre è particolarmente aspra, perché è in gioco uno dei punti nevralgici del suo

messaggio. Eppure questa ideologia della morte, di tono così sublimato, è stata costretta a concedere qualcosa, e forse anche di più, alla ristrettezza del dolore per poter guadagnare proseliti: da ciò il recupero parziale, temperato, del lamento rituale nella rappresentazione delle tre Marie e, in particolare, in quella della *Mater dolorosa* (emblematici, a riguardo, i mortori scolpiti da Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni, che de Martino scelse per il suo *Atlante*). Il terzo sguardo posato sulla morte è quello dell'uomo moderno che ha alle proprie spalle l'esperienza cristiana e che, avendo maturato in sé la consapevolezza «della genesi e della destinazione umane dei valo-

ri culturali», non può, per coerenza, ricorrere al simbolismo religioso destoricificante per obbedire all'imperativo etico di farsi datore della «seconda morte». Le indicazioni di fondo fornite da de Martino sono illuminanti, ma rispetto alla complessità delle analisi precedenti, in questo caso si resta con la sensazione di un discorso appena abbozzato (e in seguito approfondito nelle pagine su *La fine del mondo*, uscite postume nel 1977), sul quale occorre ancora interrogarsi a lungo. La grandezza del libro non ne soffre più di tanto, perché essa si misura anche in relazione alla forza degli stimoli trasmessi.

Alias n°21 - La Talpa Libri
27 maggio 2000

DIVINO

Eutanasia, questione aperta

FILIPPO GENTILONI

Il dibattito sulla eutanasia, dopo un certo tempo di assopimento, è tornato in prima pagina. Con la sua drammaticità, le sue difficoltà e ambiguità inevitabili quando ci si muove sui confini estremi. A riportare la questione in prima pagina concorrono alcuni recenti episodi di particolare tragicità e una nuova proposta di legge (annunciata, fra gli altri, da Luigi Manconi). Se se ne parla nello spazio del «divino» è proprio per affermare, paradossalmente, che il «divino» non c'entra. Per lo meno direttamente. Dal dibattito sulla eutanasia occorre eliminare quella diffusa «sacralità» che lo intorbida, poiché esso deve rimanere nell'area della laicità che gli è propria. Laicità: leggi da discutere e da votare in parlamento, problemi sociali di assistenza agli anziani e ai malati, medicina, responsabilità personali, familiari e sociali nei confronti della vita e della morte. Etica. Anche un recente pronunciamento del comitato nazionale francese di etica (Ccne), nel quale sono rappresentate le maggiori confessioni religiose, respinge la tesi di coloro che «affermano la sacralità della vita», tesi tradizionalmente sostenuta, in Francia, dalla Chiesa cattolica e dall'Islam (si può vedere sul settimanale «Riforma» del 16 giugno 2000, l'articolo di Jean-Jacques Peyronel, «Eutanasia alla francese»).

Perché mi sembra convincente - anche se tutt'altro che conclusiva del dibattito - questa messa in panchina

della sacralità? La prima risposta riguarda proprio la laicità dello stato. Le sue leggi non possono e non devono tener conto della religiosità di alcuni dei suoi cittadini, anche se costituiscono la maggioranza. Devono valere assolutamente per tutti. Il che non significa affatto eliminare l'etica dal dibattito. Qui le ambiguità sono, purtroppo, all'ordine del giorno. Esiste anche - oserei dire soprattutto - l'etica laica che riguarda tutti, credenti in una fede religiosa e non. Di questa etica laica - nonché della possibilità che sia valida per tutti - le leggi dello stato devono tenere conto, senza confonderla con la religione. Il dibattito sulla eutanasia si intorbida tutte le volte che ripropone la contrapposizione fra le due sponde del Tevere. Così è accaduto anche negli ultimi giorni, con l'«Avvenire» che ha subito contraddetto alcune timide affermazioni del ministro Veronesi, apparse non del tutto ortodosse oltre Tevere. Il dibattito in sede legislativa, dunque, non può tener conto di quelle impostazioni religiose (metafisiche) che ciascuno, se vuole, valuterà nelle proprie scelte e decisioni. Al livello laico che gli è proprio, la questione rimane ardua e controversa. Non posso che accennare, qui, ad alcuni nodi che mi rendono perplesso di fronte alle proposte di legge. Innanzi tutto, la difficoltà di distinguere con una certa sicurezza le varie forme di autanasia (attiva? passiva?) da quelle di «accanimento tera-

peutico». Come e chi decide? E ancora (e soprattutto) mi preoccupa la gran quantità di malati gravi, soli e abbandonati da tutti o quasi, che affollano le corsie di molti nostri ospedali. Temo che talvolta sia già in atto qualche forma larvata di «distacco della spina», anche per facilitare le cure ad altri malati, più curabili. Difficile valutare e controllare. Talvolta - spesso? - è carente anche il naturale controllo della famiglia. Quali rischi comporterebbe una legge che aprisse all'eutanasia anche un piccolo spiraglio? Soprattutto in una situazione di «malasanità» propria, anche se non sempre, al nostro paese? Bisognerà discuterne ancora e molto. Ma, per correttezza, al di fuori dell'ambito del «divino».

In occasione della celebrazione del «Gay Pride» i protestanti romani (a differenza della chiesa cattolica) aprono le loro porte. «Dio accoglie tutti e tutte coloro che lo invocano con cuore sincero», dichiara la pastora titolare della comunità valdese di piazza Cavour, Maria Bonafede. Qui si svolgerà, domenica 2 luglio alle ore 18, un culto interdenominazionale di Santa Cena promosso dalla Refo (Rete Evangelica Fede e Omosessualità), un'associazione protestante creata nel 1998 per favorire l'accoglienza di gay e lesbiche nelle chiese e nella società.

Il Manifesto - 25 giugno 2000



Il teatro della mente

Edito da Mondadori, "L'animale irrazionale" interroga laicamente l'umana paura di morire

GIANNI MORIANI

Isenso biologico della vita consiste nel mantenimento della vita stessa ottenuto con un continuo ricambio, sostituzione, evoluzione. Ogni individuo non è che un breve segmento di una lunghissima trama che si muove e si evolve nello spazio e nel tempo. In questo percorso si incappa in un nodo cruciale quando si raggiunge la consapevolezza di sé: punto in cui viene inevitabile il conflitto tra il valore della sopravvi-

Credo, dunque sono

Conoscere e credere. Sono due gli strumenti di cui disponiamo per sopravvivere.

In uno spazio di irrazionalità e nonostante il dominio della scienza

venza della specie e quello della sopravvivenza dell'individuo. È facile dedurre come la raggiunta consapevolezza della propria morte possa rappresentare un incubo, che è cosa ben diversa dal generalizzato istinto di sopravvivenza posseduto da ogni animale. «Questo è il bel regalo che ci hanno fatto la consapevolezza del sé sommata con la capacità di ragionare», chiosa Danilo Mainardi nel suo laico saggio *L'animale irrazionale* (Mondadori, pp. 166, E. 30.000). È stata proprio la paura della morte a stimolare nell'uomo la produzione di ogni tipo di fantasia capace di far sperare in una vita oltre la morte.

Uno spazio di irrazionalità nella nostra mente e nel nostro comportamento può favorire la nostra sopravvivenza. Ma non solo, può aiutarci a vivere, soprattutto a morire, meglio. Si spiega così, perché l'uomo, il più razionale tra gli animali, anche nella nostra epoca dominata dalla scienza, continui a credere in una varietà di fenomeni e di entità di non provata esperienza: «dalla telepatia ai raddomanti, all'anima, alla sopravvivenza dopo la morte, alla reincarnazione, a un qualche dio, agli angeli, a cure non scientifiche del cancro, all'astrologia, alla lettura dei tarocchi e della mano». Siamo qui di fronte alla misteriosa capacità della nostra specie di possedere contemporaneamente due strumenti alternativi: il conoscere e il credere.

A determinare la comparsa, lo sviluppo e il permanere dell'umana capacità di credere è stato un assommarsi di caratteristiche mentali e sociali. Ma, paradossalmente, proprio perché la nostra specie ha raggiunto un elevato livello di razionalità si è sviluppata in noi la necessità di mantenere uno spazio intellettuale irrazionale.

L'etologia, di originale, può offrire la possibilità di evidenziare, per via comparativa, i «preadattamenti» mentali e sociali che hanno determinato il consolidarsi della singolare capacità di credere facendo tacere la ragione. Infatti, per definizione, si crede quando non si conosce «per ragione», ciononostante anche una persona intelligente, colta, può nutrire una convinzione, addirittura una certezza «per fede».

Con l'intuizione e le mappe cognitive l'uomo può costruirsi i «teatrini mentali». E proprio molteplici varianti culturali (sempre legate alla paura per la propria morte) sono state elaborate dall'uomo (per esorcizzare, se non addirittura negare la morte), immaginando un altro mondo, un aldilà. Quasi una seconda patria, nell'altro mondo, «un luogo geograficamente metafisico dove dovrebbero ritrovarsi ancora vivi, magari solo per un

temporaneo parcheggio, i nostri morti, noi stessi un giorno che comunque si spera lontano. E il laggiù (gli inferi) o il lassù dipendono da dove si colloca, nel nostro catechizzato immaginario, «l'altro mondo» ricorrendo alle mappe cognitive e all'intuizione, strumenti che sono in grado di rendere possibili i preadattamenti biologici funzionali per costruire, all'interno della nostra mente, quelle rappresentazioni capaci di duplicare un mondo, che poi saranno le tradizioni a consolidare. Ma se l'inganno è presente in ogni specie, l'autoinganno è peculiare all'uomo. Per esso «occorre un gioco mentale ben raffinato, una consapevolezza oscillante tra presenza e assenza, un intrico di autospiegazioni e autoconvincimenti, e poi un pizzico di paura condito con la speranza, perché l'autoinganno possa funzionare. Ma poi funziona. In questo contesto la ritualizzazione può costituire un'utile cornice per «verità» che devono venire trasmesse culturalmente e insieme credute per fede. Perché il rito culturale, proprio a causa del suo linguaggio ritualizzato, spesso organizzato in formule memorizzabili da ripetere incessantemente, trasmette un'informazione tutto sommato rozza e approssimativa. In compenso, la solennità del rito e la difficile comprensione delle formule collocano colui che deve credere in una posizione forzatamente acritica, anche a causa dell'alto stato sociale che di norma viene attribuito a colui che trasmette l'informazione, in base a una varietà di preadattamenti (capacità di produrre la gerarchia delle gerarchie e il principio di autorità) che regaano autorità ai propagatori di «verità per fede» (*ipse dixit*).

Data la forza del contenitore (il rito) e la debolezza del contenuto (la verità per fede), non deve stupire il fiorire e il perdurare dell'uso generalizzato delle ritualizzazioni nei casi in cui si debba credere per fede. Lo stesso comportamento superstizioso trova nella ritualizzazione rinforzo e complementarietà.

La «verità per fede» abbonda di arcaismi, in quanto la trasmissione culturale ritualizzata, «essendo la più conservativa, trattiene il vecchio come la carta moschicida le mosche». Konrad Lorenz non ha scritto che «quanto più la nascita di un rito è lontana nel tempo, tanto più acquista il carattere di un'usanza sacrale; quanto meno si sa della sua nascita, tanto più facilmente diventa un mito»?

Verità di fede

Un insieme di caratteristiche mentali e sociali hanno determinato il consolidarsi di questa singolare capacità di «credere» facendo tacere la ragione

Per Mainardi, la promessa e la speranza di una vita oltre la morte non possono che essere straordinariamente consolatorie. È sua opinione, infatti, «che agli esseri umani non interessi molto la prova dell'esistenza di un dio eterno; ciò che invece sta moltissimo a cuore, per ben comprensibili motivi, è la garanzia della sopravvivenza in sé. Certo, se la provata esistenza di un dio eterno può, in seconda battuta, far acquisire l'esistenza di un aldilà, allora può divenire remunerativo credere a tutto il sistema. È così che si definisce, e s'espande, l'area del tabù del trascendente»: un preadattamento per accettare per buone «verità irrazionali», capacità che può essersi selettivamente consolidata nella specie umana proprio in quanto ausilio per la sopravvivenza.

La doppia vita dell' homo sapiens

L'anomalia dell'animale uomo sta in parte nella sua ragione e in parte oltre, in una dimensione che si alimenta di superstizioni, sogni, mondi paralleli e anche menzogne. Uno spazio in cui non sempre si sceglie ciò che è più giusto e nel quale, spesso, si è portati a creare disordine e caos. Forme "aperte" di comportamento, come le definisce l'etologo Danilo Mainardi, che hanno una matrice evolutiva e che invitano a considerare la specie umana nella sua totalità

DANILO SELVAGGI

Il vescovo anglicano Wilberforce, antievoluzionista convinto, chiese un giorno a Thomas H. Huxley, portavoce di Darwin: «E, mi dica, di grazia, è da parte di suo nonno o da parte di sua nonna che lei discende da una scimmia?». Divertito, Huxley pare aver risposto: «Preferisco discendere da una scimmia piuttosto che da un vescovo».

In realtà, il polverone evoluzionista sollevato da Darwin (e con lui dallo stesso Huxley) non ha ancora esaurito la sua onda lunga. Che l'uomo fosse un animale lo si poteva dire solo in parodia o negli incubi ultrateologici di un Bosch. Quando lo ha detto la scienza, non più ancella della fede, la cosa ha infastidito molti e spiazzato tutti. Oggi conosciamo meglio gli animali e così anche i labirinti della mente umana. Possiamo dunque tirare nuove conclusioni.

Ad esempio, che l'anomalia dell'animale uomo sta in parte nella sua ragione e in parte oltre, in una sorta di meta-ragione che discute e persino annulla se stessa. In una dimensione di irrazionalità che si alimenta di superstizioni, sogni, mondi paralleli, menzogne. È qui che Danilo Mainardi, con lo sguardo da etologo «complessivo», concentra la propria attenzione. *L'animale irrazionale* analizza la doppia vita di Sapiens Sapiens: animalità da un lato, razionalità/irrazionalità dall'altro.

«Dovremmo dire che l'uomo, più che animale irrazionale, possiede uno 'spazio' irrazionale. Ovviamente noi siamo gli animali più razionali di tutti. Eppure, nelle nostre scelte, l'irrazionalità ricopre un ruolo importantissimo», dice Mainardi.

In cosa consiste tale ruolo?

Sostanzialmente nel non scegliere sempre la cosa migliore o più semplice. Nel saper creare disordine e caos, nel produrre pensieri astratti che possono essere autodistruttivi ma che possono anche aiutarci a vivere. In questo senso, il titolo di questo mio libro doveva essere «L'irrazionale necessario».

Da cosa ha origine, allora, questo spazio irrazionale? Dove ricorrono le cause?

Ho provato a ricostruire i tragitti evolutivi che conducono all'irrazionalità. È un fatto ormai noto come la cognizione della morte sia un elemento in questo senso decisivo. Molti animali hanno consapevolezza della morte ma soltanto della morte altrui. Tipico delle capacità intellettive umane è invece la cognizione della propria morte, il che genera elaborazioni che possiamo definire irrazionali.

Tuttavia, analizzando i processi evolutivi, notiamo che non è questo l'unico elemento

che conduce all'irrazionale. In genere, l'irrazionale ha luogo nel momento in cui operiamo una relazione indebita tra causa ed effetto, riconducendo in modo arbitrario (e dunque irrazionale) un certo fenomeno ad una causa che, con quel fenomeno ha un legame solo casuale e contingente. Ecco, in questo tipo di elaborazioni irrazionali, l'uomo è simile a molti altri animali.

Ad esempio?

Ad esempio nella superstizione siamo come i colombi dei famosi esperimenti di Skinner. Quei colombi operavano un'associazione indebita tra alcuni comportamenti da loro effettuati (sbattere le ali, muovere il collo) e il cibo che ricevevano in seguito dallo «sperimentatore», convinti che fossero proprio quei comportamenti a «produrre» il cibo. La superstizione umana funziona allo stesso modo. Ma allo stesso modo funzionano anche altre forme «aperte» di comportamento come le finzioni, la menzogna. Tutte queste dimensioni hanno in sostanza una matrice evolutiva.

Tuttavia esistono ancora remore a «naturalizzare» l'irrazionalità.

E ciò è una cosa ovvia. Spiegare i fenomeni culturali facendo riferimento alla natura è un passo che spaventa molti e che, in alcuni casi, non conviene. Più precisamente, non siamo disposti ad approfondire la dimensione culturale riportandola nel suo contesto originario, cioè la natura. O in taluni casi facciamo il contrario: riduciamo la cultura umana a un fatto naturale come un altro, senza valutare bene quelle caratteristiche che ne fanno comunque una dimensione di rilievo, come ad esempio le nostre formulazioni etiche.

Dovremmo dunque dire che la cultura umana è naturale in un modo straordinario?

Dovremmo valutarne le caratteristiche eccezionali e al tempo stesso non perdere di vista l'evoluzione, i legami tra l'animale-uomo e la natura. In altri termini, comprendere la specie umana nella sua totalità. Provo una forte insoddisfazione per la divisione classica tra la biologia, studiata dagli antropologi fisici, e la cultura, studiata dagli antropologi culturali. Anche i primi etologi umani, a mio avviso sbagliando, davano un'importanza assoluta agli istinti, allo stretto controllo genetico, all'uomo inteso alla Desmond Morris come «scimmia nuda». Ma l'uomo è una scimmia fin troppo ben vestita e questo grazie alla sua natura fortemente culturale.

Natura che ha portato a grandi cose e grandi disastri...

Purtroppo sì. La convinzione di essere esentati dalla natura, il mito dell'onnipotenza scientifica ci fanno credere di essere quasi immortali. Del resto, il sovraffollamento del pianeta porta a forme di autodifesa e ad una vera patologia da isolamento sociale. Diecimila anni fa l'uomo viveva in gruppi di 30/35 individui e consumava le risorse sufficienti, secondo quella che chiamiamo la strategia *k*. Oggi siamo miliardi e consumiamo in modo scriteriato e squilibrato. Questa è una forma molto negativa di irrazionalità: consumo eccessivo e isolamento.

Tuttavia esistono gravi forme di isolamento anche nell'iperspecialismo della scienza.

Absolutamente. L'iperspecialismo è oggi la costante della scienza: lo scienziato sa tutto, della propria disciplina ma di fatto ignora i problemi del mondo. Ci sono biologi molecolari che hanno una specializzazione immensa ma non sanno più cosa succede nella natura. Il biologo dovrebbe invece conoscere la vita e studiarla in tutte le sue forme. Penso a Konrad Lorenz, scienziato che sapeva di anatomia, ecologia, filosofia...

Ma quale genere di follia è combinare l'iperspecialismo con l'isolamento?

È una follia molto negativa e ce lo dice ancora una volta la zoologia. La lince, ad esempio, è un animale non sociale ma che ha nei suoi geni tutta la sapienza della specie lince. Ha una conoscenza generalista e dunque una singola lince se la può cavare anche da sola. Il lupo invece ha conoscenze che cambiano da individuo a individuo. È un animale molto specializzato, che ha bisogno di un gruppo, degli specialismi di molti individui. L'uomo, al contrario, non assomiglia né alla lince né al lupo. È specializzato come il lupo ma tende sempre più ad isolarsi, come la lince. In questo, la scienza contemporanea ha le sue colpe, favorendo appunto lo specialismo estremo e l'isolamento delle discipline. E in questo modo si tradisce la giusta idea di Karl Popper, secondo cui lo scienziato dovrebbe occuparsi non di discipline, ma di problemi.

«Mettere insieme», scrive Mainardi, «quei pezzi dell'uomo che a volte era solo fisico o solo spirituale o solo razionale. Necessità impellente... perché l'uomo che respira, mangia, corre, copula e, se volete, anche sogna, è lo stesso che poi calcola e deduce con sottile razionalità...».

Una necessità impellente, un modo per interrogare a fondo ragione e scienza. Un modo per rimetterle in circolo, tornando ad occuparsi di problemi. È forse questa irrazionalità più necessaria.



Vaghe stelle della vita

SUSANNA IACONA SALAFIA

Il segreto della vita... nel mistero di un universo senza spazio né tempo, ancora, in fondo, così sconosciuto. Attorno alla tesi che la nostra origine sia da ricercarsi, non sulla Terra, ma nello spazio interstellare, si moltiplicano di giorno in giorno gli studi e le scoperte. L'ultima, in ordine di tempo, viene da Napoli, dall'Università Federico II, dove Bruno D'Argenio e Giuseppe Geraci, ordinari rispettivamente di geologia e biologia molecolare alla facoltà di scienze, hanno rilevato la presenza di «archeobatteri», microbi di miliardi di anni fa, all'interno di alcune meteoriti cadute dallo spazio.

Solo qualche tempo fa si era parlato di batteri rinvenuti dagli astrobiologi dell'Ames Research Center della Nasa a Pasadena in California e quelli dello Johnson Space Center di Houston, in un cristallo di meteorite di provenienza marziana, ritrovata in Antartide, avevano rilanciato l'ipotesi della vita su Marte. E altre tracce di microrganismi fossilizzati sono stati identificati dagli scienziati lo scorso anno in un meteorite caduto in Australia nel 1969. Gli studiosi napoletani hanno invece identificato otto diversi tipi di batteri, di quattro miliardi e mezzo di anni fa, all'interno di una cinquantina di campioni di meteoriti rocciose di almeno un milione di anni fa rinvenute nel golfo di Napoli, nelle montagne dell'Appennino e dell'Europa Centrale e in altri meteoriti che da anni si trovavano al Museo Mineralogico della capitale partenopea. Identificare l'«archeobatterio», distinguendolo così da quello attuale, è semplice perché la struttura del suo Dna è primitiva, cioè non dispone delle difese immunitarie che hanno invece i batteri attuali.

La «panspermia» dell'astronomo britannico Fred Hoyle - cioè l'ipotesi del 1982 (che all'epoca suscitò solo scetticismo) secondo la quale l'origine della vita sarebbe nel cosmo; geni, proteine ed enzimi sareb-

Ricercatori dell'università di Napoli scoprono «archeobatteri» di 4 miliardi di anni. Questo confermerebbe la teoria dell'astronomo Fred Hoyle della «panspermia». La vita sarebbe arrivata sulla Terra trasportata da locomotive spaziali, meteoriti e comete

bero arrivati sul nostro pianeta con locomotive cosmiche (meteoriti e comete) e la Terra sarebbe stata solo «una sala di montaggio finale» - troverebbe invece oggi, a distanza di quasi vent'anni, attendibilità e accettazione da parte della comunità scientifica.

«È bene sempre tener presente che questi microbatteri identificati in questi anni all'interno dei meteoriti possono essere sempre di origine ambientale, cioè essere sorti durante il tragitto verso la Terra, quindi derivanti dall'impatto con l'atmosfera e non di origine spaziale» spiega Paolo Salucci, cosmologo dell'Osservatorio di Trieste. «Tuttavia - continua - mi sento di poter appoggiare l'ipotesi di un'origine della vita nel cosmo spaziale e non sulla Terra. Nello spazio ci sono sicuramente i «mattoncini» della vita, gli aminoacidi primordiali. Gli studi in merito sono svariati e importantissimi. Lo spazio è pieno di microrganismi. Nello spazio c'è acqua, ad esempio. Microrganismi e archeobatteri sono stati osservati anche nelle code delle comete. Direi, infatti, che è proprio dallo studio delle stelle che dobbiamo partire. Da loro ad esempio, si è sicuramente originata l'acqua sulla Terra, con la precipitazione, nelle varie epoche, di massi di ghiaccio dalle loro code».

Anche la scoperta della presenza di «acqua» nella Via Lattea è recentissima e ad opera anch'essa di un astronomo italiano,

Andrea Moneti, e di due spagnoli, José Cernicharo e Juan Ramon Pardo. Analizzando i dati dell'osservatorio spaziale a raggi infrarossi, «Iso» (Infrared Space Observatory) dell'Esa, l'agenzia spaziale europea, che aveva rilevato la presenza di acqua quattro anni fa, i tre astronomi sono riusciti a quantificare, per la prima volta, l'acqua nella nostra galassia. E si è scoperto che l'acqua è molto più abbondante di quanto si potesse prevedere. Infatti è la terza molecola maggiormente presente. La sua temperatura media, nelle regioni più fredde esaminate, è di -263 °C e in parte è in forma gassosa. Anche al Centro Silicon Valley della Nasa, in California, si appoggia l'ipotesi della «panspermia», dopo un recente esperimento.

Riproducendo le condizioni dello spazio freddo interstellare in laboratorio, la Nasa ha ricreato delle cellule primitive che mimano le strutture della membrana che si trova in tutti gli esseri viventi. In sostanza dei microrganismi viventi. Questi composti chimici che si trovano nello spazio possono dunque aver giocato un ruolo determinante nell'origine della vita. Ciò porta gli scienziati a far ritenere che la produzione, causata da comete, meteorite e polvere interplanetaria di composti organici simili possa aver determinato la «nascita della vita sulla Terra».

«Le molecole necessarie per formare le membrane di una cellula, e quindi l'origine della vita», hanno scritto i ricercatori sulla rivista scientifica *Nature*, «si trovano in tutto lo Spazio. Ciò significa anche che la vita potrebbe essere dovunque nello spazio». Nel laboratorio Nasa sono state quindi create le «proto-cellule», cioè delle cellule che mimano la membrana di cui sono composte tutte le forme viventi. «Un processo che accade costantemente nella materia densa dello spazio», dicono gli scienziati Nasa.

Il Manifesto - 10 maggio 2001

INVITO ALLA LETTURA

Verena Kast - L'esperienza del distacco: lutto, perdita, abbandono come occasione di trasformazione e crescita. Accettare l'abbandono delle persone care per guardare nel profondo di noi stessi e imparare a vivere - Red Edizioni

La perdita di una persona cara è solo un caso particolare di separazione, un'esperienza che caratterizza in generale l'essere umano: egli è infatti «colui che si accomiata», non solo dai suoi cari, ma anche da un ideale, da un rapporto matrimoniale, da un vecchio modo di essere. Di fronte a ciò, la nostra civiltà tende a esorcizzare la morte, mentre i singoli individui rifiutano una realtà dura da accettare, magari innescando processi inconsapevoli di simbiosi con chi non c'è più: in ogni caso bloccano il loro processo di maturazione e di sviluppo psichico.

Verena Kast, sulla scorta di una lunga esperienza come psicoterapeuta, conduce in questo libro «un'analisi sistematica del comportamento cui induce l'inconscio nei riguardi del lutto», utilizzando come materiale i sogni dei suoi pazienti, interpretati alla luce delle teorie di C.G. Jung.

Emerge allora l'importanza dell'elaborazione del lutto (Freud) per evitare l'insorgere di stati depressivi e per favorire lo sviluppo e la crescita della personalità. Rivivere a fondo tutte le fasi della separazione diventa allora il primo passo per lasciarsi alle spalle il passato: condizione indispensabile per continuare a vivere, cioè a guardare avanti.

Di Verena Kast, presidente dell'Associazione internazionale di psicologia analitica, Red Edizioni ha già pubblicato: *La coppia - Le fiabe di paura - Liti in famiglia - La migliore amica*. Altre sue opere sono in preparazione.



Crimine come avanguardia

di Emanuele Trevi

Leggete l'antologia di «Déetective» curata da Renato Poletti, con la sua bella mannaia in copertina, pronta per l'uso. Decisamente, è uno dei libri più interessanti in circolazione: efficace nel porre dei problemi, suggerire al pensiero vie pericolose, stimolare emozioni ambivalenti. Potrebbe sembrare una chicca per storiografi del noir, nostalgici del bistrot e delle Gitanes senza filtro, seguaci di Saint-Simon a rôtia di ombre & nebbie su Montmartre. In parte, «Déetective» vuole essere tutto questo: solo in quello strano accento sulla prima «e», del resto, che impone una pronuncia deformata alla più banale delle parole, c'è tutto un mondo. I redattori della rivista (durata dal 1928 al '39), lavoravano in un magazzino di Gallimard, e imparavano a sparare, vuole la leggenda, prendendo di mira pile invendute delle *Caves du Vatican* di Gide e della *Recherche*. Il fatto è che la cronaca vera di «Déetective», poco garantista in fatto di persone sospettate e presunzione d'innocenza, faceva nomi, raccoglieva imbarazzanti dicerie, frugava nei retroscena più sordidi... Joseph Kessel e i suoi collaboratori, più o meno illustri, creavano di numero in numero, di reportage in reportage, un'epopea narrativa contemporanea, quella della mente criminale, produttrice di icone del malessere sociale, di torbidi oggetti del desiderio, di incontrollabili simboli eversivi. Finendo per incontrare, tra le tante migliaia di lettori «ingenui», anche i maggiori rappresentanti di una generazione di artisti e pensatori davvero capaci di ragionare in grande e col necessario coraggio. Come può accadere solamente all'interno di un clima spirituale radicalmente eversivo: nel quale, insomma, una pratica della scrittura d'avanguardia è in grado di far circolare al suo interno, senza ipocrisie rassicuranti, le tossine del delitto. Perché, a differenza di oggi, si è sempre lì, su un'ideale linea del fronte, e con il ladro e l'assassino si condivide

non un comodo «immaginario» di pronto consumo, ma l'energia disperata di un progetto totale: cambiare la vita, sovvertire le gerarchie dei valori e i rapporti di forza, i rapporti di classe. Così, nell'*Ètà forte*, Simone de Beauvoir (che di «Déetective» non si perdeva un numero, a quanto pare), ricorda il caso delle sorelle Papin, cameriere nella placida Le Mans, che nel febbraio del 1933 massacrarono la padrona di casa assieme a sua figlia, infierendo poi, oltre l'immaginabile, sul loro corpo. «Strumenti e martiri di una cupa giustizia», definisce Simone de Beauvoir queste due ragazze-schiave passate dall'orfano-trofio al servizio a domicilio, per finire il galera il resto dei loro giorni. Protagoniste di un «orrore esemplare», leggiamo nell'*Ètà forte*, che finisce necessariamente per denunciare l'orrore, non meno spietato, del meccanismo sociale che, in ogni caso, avrebbe stritolato le loro esistenze – «tutto lo spaventoso sistema per fabbricare pazzi, assassini, mostri, che è stato congegnato dalla gente perbene».

L'orrore del delitto, l'orrore del mondo. «Déetective», ovviamente, punta molto sul primo. Leggendo il feuilleton-reportage sulle sorelle Papin, rimane in mente soprattutto qualche particolare agghiacciante: l'occhio strappato della signora Lancelin, rotolato sulle scale, prima traccia dello scempio a capitare nel cono di luce delle torce elettriche dei poliziotti, nella grande casa buia. «Qualche scalino prima del pianerottolo, sul tappeto, posava un occhio: uno solo, sul tappeto insanguinato, un occhio tragico, bianco, la cui pupilla fissava l'ombra del soffitto». Ben scritto, chiunque sia «F. Dupin», che firma il servizio sul delitto di Le Mans. C'è un (inconsapevole?) sapore di cane andaluso, di antologia dell'humour nero, in quel brandello di corpo straziato, se estratto dal suo contesto narrativo molto «pop» e «a tinte forti». Chissà se il giovane Foucault leggeva anche lui «Déetective». Di sicuro, sulle pagine (ben diversamente, ma «mitiche» anche loro...) di «Minotaure», Jacques Lacan analizzava i *Motivi del crimine paranoico* interro-

Un laboratorio di miti moderni, quella redazione di 35, rue Madame, dove la cronaca più efferata incrociava, o anzi motivava, le prove surrealiste. È così che le sorelle Papin e Violette Nozières cominciarono a diffondere una pericolosa radiazione simbolica...

gando il rito di sangue delle sorelle Papin, che saranno (sostituendo genialmente il travestimento all'omicidio) le future *Serve* di Genet (1947).

Probabilmente, l'anno «d'oro» di «Déetective» fu il 1933. Proprio in quei mesi, all'altro capo del mondo, il giovane Jorge Luis Borges componeva le biografie criminali confluite nella *Storia universale dell'infamia*. Passano poche settimane dal delitto di Le Mans, e un nuovo crimine, durante l'estate, inizia a diffondere la sua pericolosa radiazione simbolica. Violette Nozières, che avvelenò i genitori con quarantasei pasticche di Soménal, avrà il volto indimenticabile, lo sguardo opaco e febbrile di Isabelle Huppert, nel film di Claude Chabrol girato nel 1978. Scampata alla morte, la signora Nozières si costituì parte civile, mentre Violette scelse la linea di difesa più scandalosa, motivando con l'incesto subito a dodici anni l'uccisione di suo padre. Si prese la condanna alla ghigliottina, commutata nei lavori forzati a vita. Violette giocava a poker nei peggiori locali della Rive Gauche, aveva molti amici equivoci, parlava di Freud. Etienne Hervier ed Henri Danjou, che seguono il caso e il processo per «Déetective», non resistono alla tentazione del moralismo triviale. Non avevano invece nemmeno aspettato l'esito del dibattito i diciassette poeti surrealisti che firmarono la raccolta intitolata *Violette Nozières*. Per quegli scrittori, è ancora possibile battere in breccia il senso comune, fare di Violette una bandiera, un segno di contraddizione, un mito, insomma (Breton: «Tu non somigli più a nessuno né vivo né morto/ mitologica fino alla punta delle unghie...») – se è vero che la creazione di un mito non è una semplice inven-

zione narrativa, ma una sollecitazione estrema delle responsabilità della parola, un vedere oltre che apparenta la poesia e il crimine facendoli coesistere nello stesso altrove, nella stessa essenziale solitudine, nel sogno del gesto che sovverte le regole del mondo, scardina la fabbrica sociale dei doveri e dei castighi, assume su di sé il peso insostenibile del desiderio e della colpa. Esiste forse una definizione migliore della poesia, del pensiero, del crimine?

Déetective

a cura di Renato Poletti,
Meridianozero,
pp. 284, L. 23.000

Alias n°19 – 19 maggio 2001

INVITI ALLA LETTURA

- Dott. Mario Troiano
Lo psicologo di famiglia
Editori Riuniti

- Vera Peiffer
Sapersi lasciare
Editori Riuniti

- Alfonso Maria Di Nola
(autore del best-seller
"Il diavolo")
La Nera Signora: antropologia della morte e del lutto
Ed. Newton&Compton



Gallimard al Grand Guignol

di Graziella Pulce

Parigi, 1928. Gli anni «ruggenti» ruggiscono ancora, ignari che troveranno di lì a poco una impreveduta e drammatica conclusione. Joseph Kessel, scrittore e reporter di talento, propone a Gaston Gallimard un'idea che accarezza da qualche tempo. Gallimard si lascia conquistare dal progetto e il 25 ottobre esce il primo numero di «Déetective», un settimanale che si occupa di fatti di cronaca, soprattutto nera e ovviamente del tutto vera. A una base di poliziesco aggiunge feuilleton noir e Misteri di Parigi in parti uguali, non di rado accompagnati da generose dosi di Grand Guignol. Il successo del settimanale di 35, rue Madame va oltre le previsioni, pure ottimistiche, dell'editore. L'impatto visivo è forte e cattivante, il taglio delle fotografie, a tutta pagina, «morde» subito e con efficacia un pubblico che non è limitato a quello popolare, ma comprende anche intellettuali di punta. È il caso - tra l'altro - di Jean Genet o anche di Simone de Beauvoir, che ammette volentieri di essere sedotta da quelle mostruosità che appagano il fondamentale anarchismo che riconosce per sé e per Sartre. Le 350.000 copie che vanno a ruba nelle edicole non si reggono però soltanto sulla crudezza degli argomenti e sulla perizia dell'impaginazione; hanno dalla loro una serie di firme illustri che vanno da Georges Simenon a Pierre Mac Orlan, da Jean Cocteau a Emmanuel Bove. Chi acquista «Déetective» sa di poter provare il gusto torbido ed eccitante di calcare la scena stessa del delitto, di seguire dal vivo gli svolgimenti e gli esiti dei crimini più orrendi perpetrati contro innocenti, anche donne, bambini, o testimoni casuali, per di più offerti in una prosa che vanta una indubbia patente letteraria. Otto i casi riportati in questa antologia, otto tra le centinaia che tra il 1928 e il 1939 si susseguirono sotto gli occhi di lettori devoti e trepidanti, casi comunque che si trovarono ad acquistare ben presto un non trascurabile spessore simbolico. Nei ganci di tali fattacci restarono impigliate le fantasie di registi, narratori, uo-

mini di teatro (tra gli altri, Fritz Lang, Jean Genet, Alain Resnais, Francis Girod). Ad accendere il loro estro contribuiva certamente l'efferatezza dei criminali nel portare a compimento macchinazioni complesse e imprevedibili. Ma un elemento non trascurabile era rappresentato dalle difficoltà incontrate dagli investigatori per ricostruire la struttura dei fatti (la «sfida» personale ingaggiata tra l'uomo dell'ordine e il criminale) e, ancor più, dall'organizzazione della stanza mentale al cui interno l'assassino elaborava i propri progetti di morte. C'è nel delitto, e nel mondo del crimine in generale, qualcosa di irresistibile, come dimostra l'impennata di ogni quotidiano cui la sorte mette a disposizione casi particolarmente cruenti o misteriosi. L'attrazione, però, diventa malia quando nell'evento risulti spiegata l'articolata teatralità di una mente perversa e insieme metodica e fantasiosa. Ed è questa teatralità ad attirare narratori e registi sulle vicende raccapriccianti del mostro di Düsseldorf, sul caso dei Bauli infernali di Brighton, sul bianchiccio Sarret e le sue complici, o sul caso delle sorelle Papin, gli «agnelli mannari», due domestiche dallo sguardo mite e sottomesso che uccidono la padrona e sua figlia lavorando i loro corpi come si trattasse di carne di coniglio.

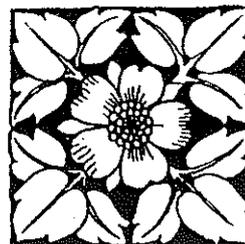
Non c'è traccia di passionalità nella ripetuta serie di adescamenti con cui mostri come Landru o il vampiro di Düsseldorf afferavano le vite delle loro vittime, alle quali era sufficiente una messinscena, talvolta anche abbastanza sommaria, per cadere nella rete. Il caso Landru si pone da sempre come paradigmatico e non cessa di stupire il cronista per la combinazione di stupefacente regolarità e di follia omicida smisurata che albergava nella personalità di questo piccolo uomo - volto toposco e spalle gracili - dal colorito giallo, calvo, dotato di una fluente barba nera. Agganciata la preda, le sue mani color cartastraccia corrono al taccuino per annotare tutte le spese, anche minime, della sua contabilità «sentimentale». Mania che gli costa, questa sì, carissima e lo porta dritto alla ghigliottina (visto che la stufa - nella quale faceva sparire i corpi smembrati delle donne che incautamente lo avevano amato - saprà

mantenere un fedele, rigorosissimo riserbo).

Quali abissi dell'anima le storie di «Déetective» consentivano di sondare a un giornalista promettente e quale «camera con vista» offrivano i virtuosi del male al narratore affermato, in grado di seguire i minimi gesti con i quali il malvagio tiene in pugno vittime e complici! Pare che a Sarret fosse sufficiente far tintinnare la catena di un orologio (appartenuto a uno degli uomini i cui corpi erano stati sciolti nell'acido solforico) per ricondurre alla «ragione» le sorelle Schmidt, le sue diaboliche complici, talora vacillanti di fronte all'orrore inconsumabile dei gesti cui avevano assistito. Un uomo, questo, per il quale Pierre Mac Orlan crea una definizione che si attaglia ottimamente anche agli altri protagonisti di queste storie: «un personaggio creato da una fantasia poderosa, ma disumana».

Sta di fatto che il mistero sollevato da questi casi non si conclude neanche nel momento in cui la ghigliottina precipita sul collo del condannato. Anche quando il caso sia stato risolto completamente, nulla torna veramente a posto. Nulla può essere come prima: l'ombra disegnata da quegli eventi continua a occupare uno spazio nell'immaginario dei francesi, qualcosa che ha i tratti dell'epifania e della premonizione e di cui gli anni trenta si rivelano preludio eloquente. Trascorso solo un anno dal numero inaugurale di «Déetective», esattamente 365 giorni dopo, il crollo di Wall Street segnava la fine di un'epoca e gran parte del mondo si avviava a una danza macabra di immani proporzioni che non avrebbe risparmiato alcun tipo di orrore.

Alias n°19 - 19 maggio 2001



INVITO ALLA LETTURA

Philippe Ariès - Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri
Bur Storia, Biblioteca Universale Rizzoli - pagg. 260, € 4,39

Come si moriva nel Medioevo, e come si muore oggi nelle società ad alto livello tecnologico dell'Occidente: nel corso di un millennio, l'atteggiamento dell'uomo di fronte alla morte, che ad un esame superficiale sembrerebbe quasi immutato, ha subito in realtà un'evoluzione profonda, dalla morte "addomesticata", familiare, cui l'uomo medievale si preparava con i conforti della religione, alla morte "proibita" del nostro tempo, sentita come un'oscena bestemmia che infrange la legge del benessere e della felicità di massa, la parola d'ordine dell'età contemporanea. L'analisi di Philippe Ariès, cui si devono molti importanti studi sulle "mentalità", si fonda non tanto sui testi letterari e artistici, quanto sui documenti che esprimono la sensibilità comune, l'inconscio collettivo, in particolare le tombe e i testamenti.



Dolce come il veleno

“Zarathustra” e il morso del serpente nell'originale interpretazione di Graziano Biondi

Zu Hilfe! Zu Hilfe! – strilla Tamino inseguito da un orribile rettile astuto che se lo vuole inghiottire. Leste accorrono le tre damigelle al servizio della Regina della Notte, che lo avevano sciolto e ora salvano il principe conquistandone la fiducia con il trucco più vecchio del mondo. Naturalmente si trattava di una falsa iniziazione lunare per divoramento; quella autentica e solare gli spetterà alla fine per mano di Sarastro. L'ofiofobia moderna comincia con il mozartiano *Flauto magico* e si chiude con le elucubrazioni sul serpente e la donna di Otto Weininger. Proprio in mezzo sta il morso del serpente nello *Zarathustra* nietzschiano, cui è dedicato un testo assai bello e singolare di Graziano Biondi (*L'enigma della serpe secondo Nietzsche*, manifestolibri, pp. 247, £. 25.000). Zarathustra, nella navigazione di ritorno alla sua caverna sottopone ai marinai un enigma da interpretare, il racconto appunto intitolato *La visione e l'enigma*. Il profeta e un nano salgono per un ripido sentiero montano fino a una porta carraia, dove convergono i due cammini infiniti che vanno verso il passato e verso il futuro e sulla quale sta scritto *Attimo*.

Dopo un intermezzo in cui l'ululato di un cane ricorda un doloroso episodio infantile, Zarathustra scorge un pastore agonizzante, soffocato da una serpe nera che gli è entrata in bocca durante il sonno, cerca di strapparla via e non riuscendoci lo esorta a morderne la testa. Il pastore segue il consiglio, sputa il pezzo e balza in piedi salvo e ridente. L'episodio è stato ripetutamente commentato da Martin Heidegger, dai suoi allievi Eugen Fink e Karl Löwith, da Gianni Vattimo e molti altri, ma Biondi osserva a ragione che tutti l'hanno interpretato come comunicazione simbolica di una teoria concettuale, una specie di rebus costruito a tavolino, scorciando di brutto la fitta rete, più o meno consapevole, di ricordi, citazioni, immagini latenti che lo avviluppano e collegano ad altri episodi del libro. In particolare per Hei-

degger l'enigma consisterebbe nella porta carraia: l'*attimo* scritto sulla sua architrave sarebbe l'*ora* del tempo mondano, che dopo il morso della decisione istitutiva l'Eterno Ritorno, assume le denotazioni della temporalità estatica. Il pastore trasformato sarebbe lo stesso Zarathustra che annuncia il superuomo come soggetto metafisico calcante e dominante: in tal modo Nietzsche porta a compimento la metafisica iniziata con Platone.

Vattimo riprende tale interpretazione, utilizzando anche le tesi di Löwith sull'opposizione di tempo circolare pagano e tempo lineare cristiano, e perviene così a dissolvere l'Eterno Ritorno in una temporalità attenuata, che pone fine alla dialettica storica e alla volontà di dominio. Contrariamente a Hei-

Il segreto svelato

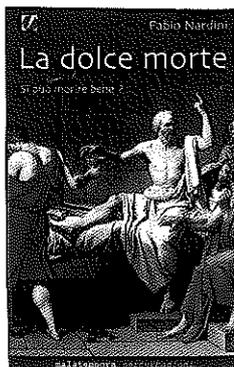
Iniziazione dionisiaca, ritorno alla vita e accettazione del proprio tramonto. E' «L'enigma della serpe secondo Nietzsche», per manifestolibri

degger, saremmo già nella fase del declino della metafisica e l'oltre-uomo (soggetto che tramonta, non eroe dominatore) inaugurerà il tempo del pensiero debole.

In realtà l'enigma sta per Biondi nel pastore e non nel serpente o nell'iscrizione sulla porta carraia. La definizione dell'Eterno Ritorno è stata già data nel colloquio fra Zarathustra e il nano prima di arrivare in cima al monte. Il serpente solo secondariamente allude al tempo, ma in primo luogo è simbolo dionisiaco della vita che porta in sé la morte. Il pastore simboleggia la malattia storica dell'uomo moderno, indebolito dal pessimismo e dal dubbio: le sue fonti sono giustamente indicate nel *Pastore errante* di Leopardi, a Nietzsche carissimo, e in una scena cruciale del *Tristano wagneriano*. La metamorfosi del malato riguarda la sua interiorità, non gli avvenimenti della società o il

tempo storico. Egli è tentato dalla pastorale redenzione cristiana, che si nutre di dolore e di morte, ma viene risvegliato dal veleno a un tempo balsamico e mortifero. Chi l'assapora e lo supera ne è immunizzato, passa per una morte alchemica e purificatrice – la controfigura nietzschiana, prima di Zarathustra, avrebbe dovuto essere Paracelso. L'incontro con il serpente trasforma il pastore in senso opposto a quello di Adamo, lo porta al di là del bene e del male e gli fa ritrovare il gusto di vivere nell'esposizione rischiosa rivelandogli la perennità della natura attraverso la morte individuale. Rinascita della vita ritrovata e accolta così com'è dopo l'esperienza del disgusto e del pericolo, ritorno a qualcosa che non è differente da prima ma ora è amato perché lo si vuole ancora e per sempre. Zarathustra, che prima ha respinto nel nano la tentazione dello spirito di gravità, del Ritorno come inane ripetizione, ha rammemorato ascoltando il cane ululante la morte dei suoi cari e del vecchio anno, si è immerso nell'incubo del proprio sepolcro, della caverna mitraica e antiplatonica cui allude la porta carraia, si riconcilia così con la vita e torna fra gli uomini accettando il proprio tramonto. Una convincente documentazione, che segue le letture e gli appunti del Filosofo, comprova questa interpretazione, rinviando a fonti «marginali» (ricordi biografici, mitologia, letteratura ermetica e gnostica, il Vangelo di Giovanni in cui Cristo è innalzato sulla croce come serpente, i racconti di Hoffmann, il *Faust* e soprattutto *La morte di Empedocle* di Hölderlin) più che a schemi filosofici allegorizzanti. La vittoria sul serpente è iniziazione dionisiaca, in una dimensione psicologico-esistenziale più vicina, semmai, agli schemi junghiani che alla deriva del postmoderno debilista. Sarebbe qui forse stato opportuno un confronto con Gilles Deleuze, che al labirinto esistenziale e alla coppia aquila-serpente ha dedicato pagine memorabili. Arianna attira e segue Dioniso con più saggezza degli ingenui e manipolati protagonisti del serpentino *Flauto magico*...

Il Manifesto – 7 luglio 2001



INVITO ALLA LETTURA

F. Nardini – *La dolce morte*

Ed. Malatempora/Perturbazioni – pagg. 128, € 7,00

Vogliamo vivere come ci pare, e morire come ci pare. Questa è l'essenza della libertà. Questo è un manuale sul come uscire dalla vita come dove e quando vogliamo e un affresco della dolce morte e di chi l'ha scelta, da Socrate in poi (fino al dottor morte), secondo coscienza.



Informazioni utili per l'aldilà

EDUARDO GALEANO

La tradizione islamica proibisce di bere vino in terra, ma il Corano promette vino incessante in cielo. Il Corano, che condanna l'adulterio in terra, promette anche belle vergini e gagliardi giovanotti, disponibili in quantità, nel Giardino delle Delizie che attende i defunti virtuosi. La tradizione cattolica, amica del vino nell'aldilà, non offre vino nell'aldilà, dove gli eletti da dio saranno sottomessi a una dieta di latte e miele. E secondo i dettami di papa Giovanni Paolo II, nel paradiso gli uomini e le donne staranno insieme, ma «saranno come fratelli».

Per influenza della vita ultraterrena o per altri motivi, ci sono 1.300 milioni di musulmani e 1.000 milioni di cattolici. Ma chi meglio conosce il cielo non è musulmano né cattolico. Il telepredicatore evangelico Billy Graham, la cui luce orienta il presidente Bush nelle tenebre di questo mondo, è l'unico essere umano ad essere stato capace di misurare il regno di dio. La Billy Graham Evangelistic Association, con sede a Minneapolis, ha rivelato che il paradiso misura mille e cinquecento miglia quadrate.

Alla fine del ventesimo secolo, un'inchiesta Gallup ha indicato che otto statunitensi su dieci credono nell'esistenza degli angeli. Uno scienziato dell'American Institute of Physics (College Park, Md) ha assicurato che è impossibile che più di dieci angeli possano ballare contemporaneamente sulla capocchia di uno spillo, e due colleghi del Dipartimento di fisica applicata dell'università di Santiago de Compostela hanno informato che la temperatura dell'inferno è di 279 gradi centigradi. Nel frattempo, i servizi di comunicazione di Israele hanno reso pubblico il numero di fax di dio (00972-25612222) e il suo sito su Internet (www.kotelkam.com).

Ringrazio del miracolo

Messaggi scritti da diverse generazioni, durante molti anni, negli ex voto di latta dipinta, nelle chiese del Messico:

«Il 15 di giugno del 1790, un assassino si pentì davanti alla prodigiosa immagine del Signore degli Orefici e così fu resuscitato

l'uomo a cui egli aveva dato la morte con una grossa pietra. A testimonianza del miracolo, il resuscitato portò la pietra sulla testa a questo santuario, il giorno seguente il crimine commesso».

«La signora Margarita Canales de Gutierrez ringrazia la Vergine nostra Signora di Guadalupe perché il 10 gennaio del 1914 le truppe di Pancho Villa entrarono a Ojinaga e stuprarono la sorella, e lei no».

«Il signor Pablo Estrada, afflitto per la morte della madre, tentò il suicidio colpendosi sei volte con un martello, dando grazia alla Vergine di San Juan per avergli tolto questo cattiva intenzione».

«Do infinite grazie al Santo Bambino di Atocha per avermi liberato da una pena di 40 anni di prigionia, avendo scontato solo 8 giorni. Jose Guadalupe de la Rueda, carcere di Barrientos».

«Grazie al Santo Bambino perché ho tre sorelle e io sono la più brutta e mi sono sposata per prima».

«Infinite grazie alla Virgencita de los Dolores perché l'altra notte mia moglie è fuggita col mio compare Anselmo, e con questo lui me le paga tutte in un colpo solo».

«Grasie al Divino volto di Acapulco perché ho amato mio marito e non mi ano fatto niente. Rosa Perea».

Il turismo di poi

Sepulture celestiali, prezzi terreni. Per 12.500 dollari, Lei avrà la sua tomba nel Mare della Tranquillità: «Riposi in pace. Sulla luna», offre l'impresa nordamericana Celestis Inc., che ha già tre satelliti funerari in orbita. I razzi porteranno le ceneri dei clienti dalla base di Capo Canaveral. Per un prezzo addizionale di 5.600 dollari, l'impresa Earthview garantisce un video del lancio e assicura l'invio di un epitaffio digitale verso una stella che sarà battezzata con il nome dello scomparso. I primi due epitaffi inviati nel cielo sono stati questi:

«Che vista magnifica»

«Il mio spirito è libero di alzarsi»

Lapidi

Epitaffi scritti su tombe di diversi cimiteri, qui in terra:

Per aver voluto stare meglio, sto qui
Glie l'avevo detto che non mi sentivo bene
Scusate se non mi alzo
Neanche dio potrà togliermi i balli
Commise il delitto di essere buono
Questa cenere gettata fu una bocca baciata
Continuano a spuntarle petali
Salutò i conoscenti, abbracciò gli amici, baciò i cari. E se ne andò.
Lei non era di questo mondo.

Nell'aldilà

«Stimato signor Futuro, la mia maggior considerazione: Le sto scrivendo una lettera per chiederLe un favore. Saprà perdonarmi il disturbo.

No, non si preoccupi, non è che voglia conoscerLa. Lei dev'essere un signore molto sollecitato, ci sarà tanta gente che vorrà avere il piacere, ma non io. Quando qualche zingara mi afferra la mano per leggermi l'avvenire, fuggo correndo alla disperata prima che possa commettere una simile crudeltà.

E nondimeno Lei, misterioso signore, è la promessa che i nostri passi continuino ad avere senso e destino. È in questo mondo, questo mondo e non un altro, il luogo in cui Lei ci attende. Me e i molti che non credono negli dei che promettono un'altra vita nei lontanissimi alberghi dell'aldilà.

E qui sta il problema, signor Futuro. Stiamo restando senza mondo. I violenti lo percuotono come fosse una palla. Ci giocano i signori della guerra, come fosse una bomba a mano. E i voraci lo spremono come fosse un limone. Di questo passo, più presto che tardi il mondo potrebbe non essere più che una pietra morta che gira nello spazio, senza terra, senza acqua, senza aria e senza anima.

Si tratta di questo, signor Futuro. Io Le chiedo, noi Le chiediamo, che non si lasci sgombrare. Per essere, per esistere, abbiamo bisogno che Lei continui a essere, continui a esistere. Che Lei ci aiuti a difendere la Sua casa, che è la casa del tempo.

Ci faccia questo servizio, per favore. A noi e agli altri: a chi verrà dopo, se abbiamo un dopo.

La saluta attentamente,
un terrestre».

Copyright Ips

Il Manifesto - 6 dicembre 2001

INVITO ALLA LETTURA

Osho Rajneesh - Morte: la grande finzione

Ed. News Services Corporation - pagg. 328, € 15,49

"Si dovrebbe accogliere la morte con gioia... è uno dei più grandi eventi della vita. Nella vita, esistono solo tre grandi eventi: la nascita, l'amore e la morte. La nascita, per tutti voi, è già accaduta: non potete farci più nulla. L'amore è una cosa del tutto eccezionale... accade solo a pochissime persone, e non lo si può prevedere affatto.

Ma la morte, accade a tutti quanti: non la si può evitare. È la sola certezza che abbiamo; quindi, accettala, gioiscine, celebrala, godila nella sua pienezza". Osho Rajneesh



La morte al lavoro

Vede la luce una "mitica" galleria americana di foto proibite, dal 1870 agli anni sessanta. Per il nostro occhio gravido di pornografia l'effetto è straniante: non solo si colgono meglio le attinenze politiche di un consumo poi divenuto di massa, ma l'apparato artigianale apre su scarti di senso oggi "banditi", che invitano a ripensare i codici

di Massimo Carboni

In tempi di plateale, ormai stucchevole sdoganamento della pornografia e delle sue star (con complementare «riscatto» culturale da parte del post-femminismo statunitense), esce **Forbiden Erotica** (Taschen, edizione trilingue inglese-tedesco-francese, pp. 511, L. 69.000), la raccolta di circa un migliaio di foto selezionate tra le centomila appartenenti alla collezione di Mark Lee Rotenberg. L'introduzione e l'intervista a Rotenberg sono di Laura Mirsky. La seconda, passabile. La prima, abbastanza penosa nella sua completa assenza di uno scatto interpretativo decente (cosa molto comune nella cultura anglosassone), nonché negli errori fattuali che contiene. Non è vero che la fotografia è stata «inventata» nel 1839; questo è l'anno dell'acquisto da parte dello stato francese, tredici anni dopo che Niépce ebbe raggiunto un risultato davvero decisivo. Non è vero che – iniziando all'incirca dal 1870 – le immagini più recenti del libro sono degli anni quaranta. È assolutamente evidente (basta guardare il trucco delle modelle) che le ultime foto si riferiscono agli anni sessanta, se non addirittura settanta, del Novecento. Tutte le istantanee contenute in questo libro (ben curato, d'altronde) risalgono in ogni caso a un'epoca in cui la pornografia non era ancora un *business* industriale, sottoposte ben più di oggi all'interdetto morale e giuridico. Nessuna pornostar, modelli e modelle provengono quasi tutti dal mondo della prostituzione (Parigi capitale del vizio!) e certamente dalle classi meno abbienti. Conoscendo il «futuro anteriore» di queste immagini e del genere cui appartengono, si può affermare che esse sono governate da ragioni economico-produttive. Se appaiono diverse dal porno attuale, ciò si deve a ragioni di consumo e circolazione sociale. Questo significa che tali immagini denunciano una forte attinenza politica.

In fondo, la fotografia (nonostante tutto un indirizzo di studi indichi il contrario) ha sempre avuto più a che fare con il teatro, con la *mise en scène* che con la pittura strettamente intesa. Ed anche qui, soprattutto nei *clichés* più antichi, si incontrano le versioni humour-porno delle scenette di genere: marinai e marinarette con il mare in tempesta dipinto sul fondale, il prete grasso e lubrico alle prese con la suocera indifesa ma intraprendente, giochetti ingenui che mettono al centro il membro maschile. Le modelle in genere non corrispondono ai canoni della bellezza vincente e stereotipata (neanche per i tempi): numerose le obese, la peluria non sempre è ben «coltivata», qualche dentatura sta andando in malora, e si nota – orrore – qualche calzino corto arrotolato. Fatto molto significativo, non c'è alcuna particolare presenza (quantomeno rispetto al porno attuale) della gioventù. Compare addirittura un'anziana dal corpo quasi disfatto: «genere» oggi forse appartenente (come non pensare ci sia anche un «giro» simile?) a nicchie commerciali di perversione ultraspecializzata.

Nei «contenuti», ovviamente, nulla ma proprio nulla di diverso da oggi, poiché come noto niente di nuovo v'è sotto il sole in questo campo da tempo immemorabile. Il repertorio è completo: tutto quel che state immaginando, c'è; tutto, dunque, è letteralmente senza età. Qualche differenza (forse non di poco momento, ma lasciamo perdere) con i *trend* attuali: pochissime eiaculazioni (solo due); soltanto una sodomizzazione «effettiva» (ma guarda che conteggi tocca fare); nessuno fa finta di godere, nessun artificio di voluttà (una sola espressione, femminile, che sembra «autenticamente» estatica; una sola scena forse «davvero» convulsa). Nessuna traccia di animali né di minori. Ci sono più titillamenti e palpazioni che non nella pornografia attuale, più mani che si attardano e scivolano sul pene. E talora solo reciproci denudamenti. Ed è qui che si apre un altro e diverso fron-

te.

Alcune o forse molte di queste immagini (comunque abbastanza da giustificare l'affermazione) abitano una regione spuria, intervalare, mediana tra erotismo e pornografia. Sì, perché bisogna al contempo osservare ed eludere, conservare e complicare la differenza tra le due dimensioni. La comune immagine porno comporta sempre un'omogeneità compatta, un'immobilità meccanica è come chiusa su se stessa, pietrificata. Enfatizza il reale ma non lo fa vacillare, tutto è «a posto», non c'è alcun ritardo né anticipo del senso. In fondo, è sempre un'immagine ingenua, *naive*. L'immagine erotica (che non è affatto «diáfana, velata, graziosa, elegante, delicata, riservata», come afferma Laura Mirsky appiattendosi sul mero senso comune stucchevolmente «progressista») è presa invece in un desiderio mobile, ha in sé la forza dell'impepetivo, è una battuta in levare, non fa del sesso il referente di un consumo immediato e codificato.

Ma ciò significa che non sempre la foto pornografica e quella erotica si distinguono in base al contenuto (come invece sul piano giuridico-giudiziario si tende sempre a fare): non è che la prima mostra esplicitamente pratiche sessuali cui la seconda soltanto accennerebbe, alluderebbe. Se così fosse, «erotica» sarebbe l'insopportabile, ammiccante volgarità di tanti programmi televisivi, rispetto alla quale è facile preferire la «sana» pornografia. Spesso, nelle immagini di *Forbiden erotica*, si anima l'incrocio tra le due dimensioni: soprattutto tra quelle databili agli anni quaranta-cinquanta, in una sola e unica foto, all'interno dello stesso «scatto», il porno scivola verso l'erotico, l'immediatezza pressante è un po' ottusa del desiderio e dell'eccitazione viene per così dire raccolta e fatta scivolare sul suo stesso ritardo.

Esempi? Esempi. Spesso la «regia» della scena è difettosa e improvvisata, non «professionale». Talvolta, quando gli attanti sono più di due, il terzo non sa bene che cosa fare e assume pose incongrue rispetto alla situazione: qualcosa

sfugge allo stereotipo del *ménage à trois*. Il primissimo piano di una mano maschile che allarga una vulva e poco sotto un pene morbidamente rilasciato (ebbene sì) su di una coscia. Una *fellatio* che si fa quasi dimenticare tanti nella scena complessiva sono i particolari che attraggono decentrandolo lo sguardo dello *spectator*. Nell'immagine si crea come una vertigine, uno stordimento, e al centro di questo piccolo vortice, di questo vacillare, riemerge allora l'organo sessuale, ma «spostato», oggetto semmai di un'eccitazione alla seconda, di un godimento in certo modo più «raffinato». Tutto ciò decelera, spazia, complica la visione di quest'immagine come forata, fessurata: non definendo ma rilanciando il desiderio. Niente di tutto ciò accade nella corrente produzione porno attuale. Probabilmente, è il consumo di massa – o tendenzialmente tale – del porno che gli ha sottratto anche solo l'*eventualità* dell'erotico. Se oggi non incontriamo più quei vacillamenti del senso (o forse quegli «errori» che nessun cast professionale odierno commetterebbe) lo si deve in gran parte alla mercificazione omologante di un settore inchiodato su standard preconfezionati in modo da incontrare i gusti di un consumo pubblico sempre più tale e sempre meno «privato». Qui estetica ed economia, forma e assetto produttivo, qualità dell'immagine e circolazione sociale sono davvero profondamente intrecciati.

Un ultimo punto, per questa raccolta di immagini decisivo. Nella Fotografia – vivo o scomparso che sia chi vi è ritratto – si assiste sempre al ritorno del morto. In essa, il soggetto diventa oggetto: esperienza di una «piccola morte». Guarda caso, così i francesi chiamano l'orgasmo. E questi uomini e queste donne, che altro sono se non *morti che scopano*?

Alias n°45 – 18 novembre 2000



L'onirica romanda

Un registratore di anamorfiche visioni corredate di paccottiglia celeste e bestiario surrealista... Le cronache oniriche della scrittrice vallesana, che era stata amica dei circoli parigini anni trenta, interpretavano i sogni come un abbecedario per l'elaborazione del lutto

di Enzo Di Mauro

Curato da Fabio Pusterla, **Cento piccole storie crudeli** (Edizioni Casagrande, pp. 178, L. 26.000) è più esattamente un registratore di sogni ovvero una lunga teoria di metamorfosi e di anamorfiche visioni montanare e vallesane (di quel Vallese di lingua romanda che accolse benevolo uno sfinito Rilke in cerca di pace e di guarigione). Come suggerisce l'immagine di copertina scelta per questa prima versione italiana del libro, la tesa stilizzazione delle brevi, fulminanti cronache oniriche si tinge di colori votivi ad alto tasso di liricità e al tempo stesso mimeticamente popolari e contadini. La crudeltà riposa qui nella narcosi della coscienza diurna e in una sorta di solarità negata o, a dir meglio, delegittimata da una cesura testamentaria, da una didattica della malattia e della morte. Ribattezzatasi Corinna dal nome del villaggio materno di Corin, Stéphanie Bille (nata a Losanna nel 1912 e morta nel 1979, pochi giorni dopo il ritorno da un viaggio transiberiano compiuto in compagnia del marito Maurice Chappaz) pubblicò il libro nel 1973, sotto la sferza del declino fisico (una grave forma di pleurite la tormentò sempre, fin da ragazza).

L'abbecedario onirico, così, è al servizio di un annuncio e di una elaborazione del lutto, piegato

cioè verso la messa in atto di un lungo addio e la messa in mora di ogni futuro già inconcepibile. Le creature fantastiche che abitano queste pagine si intrecciano ad asciutte e persino gravi scaglie di reale. Morte e desiderio si tengono per mano. In un racconto, una ragazza sogna la visita di un orso che la fa sorridere di piacere soffiandole sulla nuca il tepore del fiato animale, e appare enorme e sbigottita la vuotezza della stanza al risveglio. Altrove, cercando il proprio innamorato defunto, una giovane donna lo ritrova in un cavallo dal «volto spaventato» che le cinge i fianchi col collo e la testa («dove sono le tue braccia, amore mio»). C'è poi, un sogno pasoliniano, simile a quello di *Accattone*: mentre la stessa Bille se ne sta sul bordo di una strada nei pressi del camposanto e nessuno la riconosce, vede sfilare un corteo funebre preceduto da bambine che, su cuscini rossi, espongono il suo cuore, il cranio e le tibie.

La valle del Rodano si presenta popolata da giganti, donne-uccello, ragni rossi, amanti-insetti. È un labirinto di scale che si arrestano di colpo, un paesaggio-prigione, uno spazio coatto. Ciò che lega le cento storie di Corinna Bille – così diverse rispetto alla massiccia tradizione di un genere che qualcuno ha potuto trattare come un'escrescenza cinica e geometri-

ca della letteratura nera oppure alla stregua di una metafisica, bassa e modaiola, del male – è paradossalmente l'assenza di ogni fantastico quotidiano. Nel sogno, per la scrittrice svizzera, non si dà epifania, bensì potenza didattica e remunerazione simbolica. A nutrire di senso la narrazione onirica (cioè la sua registrazione) è il ricorrere ossessivo di una sorta di paccottiglia celeste, di una serie di materiali che la terra non sopporta più. Dunque, specchi che non riflettono alcuna immagine, paurosi interni di case, bare, uomini-bara, becchini innamorati, fiori viventi e un ricco bestiario («un vitello, un caprone, un porco difficili da riconoscere, camminano – vive – ma del tutto "smutandate", nel senso che è stata tolta loro interamente la pelle. Appaiono esattamente come sul bancone della macelleria. Questo le ha rese cattive, cercano di mordere...», grifoni, cani-agnelli con la testa di Socrate, aquile il cui piccolo fallo nero fruga ogni notte nel corpo di una donna...).

Agli inizi degli anni trenta, a Parigi, Corinna Bille (frequentatrice dei circoli surrealisti) sposò l'attore Vital Geymond. Si lasciarono quasi subito, e quella separazione, mentre la riportava definitivamente nel Vallese, inaugurò un'intensa stagione creativa durata tutta la vita (una ventina di opere, a partire da *Théoda*, il primo romanzo del 1944, tra poesia, narrativa e teatro). Nel 1942 conoscerà lo scrittore Maurice

Chappaz, il suo secondo marito. Ebbene, la storia (il sogno) numero ventidue, che si intitola «Cranio-nocciola», racconta: «È ormai al suo secondo marito. Ma viene a sapere che il divorzio dal primo non è valido, e che tutto è da rifare daccapo. Allora le sue dita divennero lunghi artigli che si serarono sul cranio del marito (il primo o il secondo?), frantumandolo. "Così è molto più semplice", pensò. La terra (quella terra) è seminata d'ossa. L'erba che si muove sotto la neve può farle credere per un momento che i suoi ex innamorati stiano per resuscitare. Poi li vede «distesi, pallidi e rigidi nelle loro piccole bare di ferro», mentre la loro voce si leva a ricordare che ogni futuro incontro, nel regno delle ombre, sarà negato.

Quella di Corinna Bille è una prosa poetica, secondo una tradizione regionale che riconosce in Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) l'artefice più grande e significativo. Ma forse bisogna tornare a una remota circostanza biografica, a quando cioè l'adolescente Stéphanie, a Sierre, nella bottega di pittore-vetraio del padre, vedeva comparire di tanto in tanto Pierre-Jean Jouve. A chi, se non al poeta francese, è dovuto quel sogno lancinante di Don Giovanni che, disteso nell'azzurro del cielo, non riceve più lettere d'amore, mentre lui continua a scriverne tra la compassione degli angeli?

Alias n°22 – 9 giugno 2001

DE MARTINO – LOGOS FINALE

La fine del mondo 25 anni dopo

di Andrea Cavalletti

Tutt'a un tratto Victor, capitano dell'esercito francese, rampollo di una famiglia da sempre ligia ai valori della *gloire* e della *patrie*, si getta al suolo gridando: A me il granito!; quindi lentamente si alza, e guarda intorno a sé con aria di sfida. Era un appello, spiegherà, alla vecchia terra di Francia: «riboccavo di amor patrio e desideravo farne mostra». Un giorno poi Victor

accoglie il suo ospite con un lungo ruggito, roteando furioso gli occhi. Questa volta, *évidement*, «era in onore di mio padre, ufficiale nell'armata d'Africa. Ruggendo come un leone africano credevo di incarnare il patriottismo della nostra famiglia... oggi però la dimostrazione mi sembra un po' debole».

Torna in mente questa storia, riferita dallo psichiatra Dumas e raccolta da Ernesto De Martino nel suo studio sul pianto rituale quale caso esemplare di «perdita della presenza»; torna in mente nel salutare, dopo venticinque anni, la

riedizione Einaudi de **La fine del mondo** *Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (con una nuova introduzione di Clara Gallini e Marcello Massenzio, pp. XXVI-800, euro 32,00), frutto di un rinnovato interesse per De Martino, nutrito anche dalle recenti ristampe Bollati-Boringhieri del *Mondo magico* e, appunto, di *Morte e pianto rituale*.



Capolavoro non finito, grande raccolta di letture, appunti critici, ma insieme di testi organici e conclusi, reso coerente dalla cura ineccepibile della Gallini nell'edizione «grigia» «Nbs» della Einaudi, *La fine del mondo* è una sorgente oggi più viva che mai. È un libro a prima vista non facile, ma poi sorprendentemente limpido, sia nell'orizzonte concettuale che nella scansione interna. Ed è un libro da leggere quasi a ritroso, iniziando dalle pagine più compiute dell'epilogo per poi risalire la mole frastagliata dei materiali. A dispetto delle apparenze, è anche un libro felicemente aperto al giovane lettore,



che non conosce ancora De Martino – poiché non vi è migliore invito ai suoi lavori delle parole di apertura: l'Opera, vi si legge, consente di riconsiderare in una più matura prospettiva la tematica del *Mondo magico* (il rischio di vedere annullata la propria presenza in qualsiasi orizzonte culturale) e di *Morte e pianto rituale* (la crisi del cordoglio nel mondo antico e nella civiltà cristiana). Così la grande impresa incompiuta mostra ancora la strada verso i primi lavori, e si trasforma nella migliore delle introduzioni all'intero percorso di De Martino.

Si ricordi allora la tesi celebre del *Mondo magico*, secondo cui il magismo non sarebbe punto una maniera di conoscere o modificare la realtà, bensì una tecnica tesa a «garantire un mondo a cui un esserci si trova presente», tesa cioè a ristabilire, attraverso il rituale, il rapporto consueto con le cose, interrotto da un evento catastrofico per il soggetto. Quando ad esempio la tempesta di neve minaccia, confonde, rende incerti i fenomeni e i limiti del mondo eschimese, quando l'ambito abituale della vita domestica o comunitaria svanisce, interviene lo sciamano: l'«eroe della presenza», capace di padroneggiare la propria instabilità, di «superare i limiti del proprio esserci e farsi chiaroveggevole ordinatore della labilità altrui». La magia è quindi una pratica culturale di costituzione delle soggettività, e in quanto tale partecipa dell'orizzonte storico: che è la battaglia da subito intrapresa da De Martino contro lo storicismo italiano, che negava al magismo questo statuto. La storia – individuale o collettiva – diventa così il dramma

della perdita e della restituzione dei mondi.

È questa, forse, la *pointe* della visione demartiniana: poiché la pura crisi, egli scrive nel suo libro sul pianto rituale, la crisi come malattia psichica, fuoriuscita dalla mondanità, si situa per definizione oltre la soglia della presenza, cioè nella «non-storia». Ma «la cultura nel suo complesso» allontana la crisi, elabora nel rito e in un sistema di valori la morte, che portava via con sé un mondo. In questo senso allora, «come momento negativo del riscatto culturale», circoscritto dalle pratiche del lamento, il cordoglio rientra nel raggio d'azione dello storico.

Per questo De Martino, che rompendo un isolamento di quasi quarant'anni introdusse in Italia gli studi di Durkheim e dei suoi allievi Mauss e Hubert sulle *Origini dei poteri magici*, anche si oppose alla scuola francese, e a Levy-Bruhl soprattutto, che concepiva l'esistenza di una mentalità primitiva «prelogica». Tendere oltre il *logos*, sporgersi dal cerchio in cui noi stessi siamo, è – sottolinea De Martino – impossibile: i confini di quel cerchio si spostano con noi, e presumere l'esistenza di qualcosa che preceda il *logos*, riducendolo a un «istituto» storicamente determinato, sarebbe come «sollevarsi dal pantano tirandosi per i capelli». Il *logos* è il nostro stesso esserci, e non è affatto circoscrivibile storicamente.

Proprio qui, però, compare anche un'implicita e minacciosa somiglianza. L'esserci, la salda prospettiva del mondo quotidiano, l'ambito della presenza, del commercio con gli enti, e della storia, sembra infatti plasmarsi sul calco dell'assenza e della non-storia. La presenza stessa si specchia sul vuoto e l'assenza irrimediabile; l'ambito più stabile si libra sul «rischio di non appartenere a nessun mondo» annunciato dalle crisi del magismo. *Logos* e perdita, crollo e tenuta celano forse la loro segreta identità.

La fine del mondo appare perciò come un'immane, avvincente e problematica opera di esorcismo, una ripresa di tutte le cadute, le apocalissi cristiane, marxiane o borghesi all'interno della storia. Con una distinzione di fondo, che



nel corso della lettura emerge sempre più forte: nella vita religiosa, infatti, il tema della fine apparteneva all'escatologia, annunciava il definitivo riscatto dei mali connessi all'esistenza mondana. All'inizio degli anni sessanta, De Martino coglie da un lato questa apocalittica ancora feconda nelle tensioni rivoluzionarie del Terzo mondo, ma riconosce dall'altro una rischiosa tendenza che, perduto ogni possibile *escaton*, si manifesta dapprima nelle

forme artistico-letterarie e stravolge ormai la visione occidentale del mondo. Ed ecco le famose letture critiche, ordinate dalla Gallini nella quinta sezione: Sartre, Camus, ma anche Beckett. «L'attesa di Godot è l'attesa del Regno, ma vissuta nella coscienza lucidissima che la condizione umana è presenza al nulla, al pettegolezzo, all'insignificanza». Col suo accento severo, De Martino mette in luce quella che per lui resta una pericolosa contraddizione: l'analisi della crisi borghese viene ancora espressa nei toni della malattia e del delirio. Al contrario, «la lotta contro ogni forma di alienazione presuppone l'umana fatica per salvare la base di questa lotta, la presenza che sta garantita nel mondo». Queste parole, con cui si concludeva *Il mondo magico*, contengono la formula esatta de *La fine del mondo*: quella di un doveroso contegno, di un impegno etico. Moderno sciamano, De Martino tenta una nuova «valorizzazione», o restituzione delle crisi all'interno di una *securitas* affermativa; le trattiene, nel suo «umanesimo etnografico», come fenomeni positivi. Si batte, con Proust (e con Paci), contro Heidegger, cercando un superamento dell'essere-del-mondo verso il dover-essere. Ma in questo sforzo emerge anche il nucleo irrisolto, ancora esplosivo della grande costruzione. Riaffiora più forte lo spettro della non-storia, e l'immagine dello strambo Victor – verità e catastrofe non solo dei tristi valori del suolo e della patria, né di ogni dovere e valore, ma della valorizzazione stessa.

Alias n°14 – aprile 2002

Personaggi famosi come Proust e Beethoven ma anche sconosciuti e gente comune: in mostra a Parigi maschere, fotografie, dipinti dedicati alla vita che si spegne

L'ultimo sguardo prima dell'ADDIO

di Claudio Magris

Una celebre frase di Epicuro dice che non si deve temere la morte, perché finché noi esistiamo lei non c'è e quando è arrivata noi non ci siamo più e dunque non può mai farci del male, perché non abbiamo mai a che fare con lei. Questa sentenza del divino Epicuro dice, senza accorgersene, una tremenda verità, che tuttavia non conforta, come vorrebbe, bensì sbigottisce: l'assoluta alterità della morte, il suo niente, il suo vuoto che la mente non può rappresentarsi né concepire.

Freud ha visto a fondo questo abisso e i meccanismi con i quali si cerca di addomesticarlo: parliamo della nostra morte, la

pensiamo e pensiamo il mondo che continua a vivere senza di noi, ma ci raffiguriamo tutto questo come se, anche da defunti, potessimo vederlo, giacendo sotto la terra mentre gli altri passeggiano e si ricordano e parlano di noi, così come dormiamo nel nostro letto mentre altri sono svegli. Ma non riusciamo a pensare il non-essere, a immaginare che, dopo la morte, nemmeno il ricordo di noi nel cuore e nella mente degli altri ci riguarda, perché, per noi, è come se non fossimo mai sta-

ti; come se fossimo solo creature immaginarie e mai esistite. I vivi, nella cui mente esistono sia Alessandro Manzoni sia Renzo Tramaglino, conoscono la differenza fra i due, ma per quei due ora tale differenza non sussiste.

La morte è veramente ciò che non siamo, ma proprio questo, con buona pace di Epicuro, è il suo orrore. Solo le grandi religioni fanno veramente i conti con questa radicale negazione, con questo nulla che



riesce quasi ad annientare nella disperazione perfino Cristo, e cercano di spuntare il suo pugnale con la speranza di vita di tutte le cose, anche le più effimere e carnali della nostra realtà, che secondo la fede — un'ardua fede — non saranno distrutte bensì trasformate, sicché nessun gioco d'infanzia, nessun bacio, nessuna risata fraterna sono destinati a sparire.

À parte la credibilità o meno di simili annunci, rimane l'incontestabile irrepresentabilità della morte, del niente, di ciò che non c'è più e soprattutto di noi che non siamo più. Non si può raffigurare la morte, ma tuttalpiù il morire, ossia la vita sia pure al suo limite estremo, oppure i morti, i corpi materiali e le personalità morali di chi è passato dall'altra parte ma che continuiamo a immaginare vivo davanti a noi; si può disegnare e narrare la decomposizione fisica o l'oblio spirituale, comunque sempre qualcosa, non il nulla. Anche i funerali riguardano i vivi, dai congiunti afflitti ai soddisfatti impresari di pompe funebri.

La mostra *L'ultimo ritratto — Le dernier portrait* — allestita in queste settimane al Museo d'Orsay a Parigi mette incisivamente in scena il rituale, artistico e sociale, della rappresentazione della morte o meglio della vita che si spegne o si è appena spenta e quasi simula ancora di essere viva, come una bocca che abbia appena esalato l'ultimo respiro. Maschere mortuarie, quadri e fotografie colgono le diverse fasi del morire, i progressi del decadimento e dell'agonia, il volto composto nell'immobilità del decesso sopravvenuto. Maschere di Goethe e Pascal, Napoleone e Beethoven; immagini di persone illustri e famose sul letto di morte, da Victor Hugo a Pio IX, da Edith Piaf a Géricault o a Proust, ma anche di anonimi sconosciuti — specialmente vecchi e bambini — che le famiglie hanno commissionato a ben avviati studi fotografici, specializzati in tale settore e lucrosamente fiorenti grazie alla morte, fidata procacciatrice di affari redditizi. La parte del leone la fanno i grandi uomini politici — da Thiers a Gambetta a Léon Blum — i nuovi «santi» della religione laica e repubblicana francese, monumenti delle virtù e degli ideali di una nazione e di una cultura.

A poco a poco — per ragioni di rapidità, efficienza e costi — la fotografia sostituisce la pittura; aumentano, da parte delle famiglie, le richieste di ritratti di bambini, languenti tra i guanciali o trapassati. Tecnica e organizzazione commerciale si sviluppano di pari passo; se i pittori e all'inizio pure i fotografi lavorano a lungo per realizzare un'immagine, le cose si fanno sempre più svelte e la Kodak invita i parenti ad acquistare una macchina e a premere un tasto, «al resto pensiamo noi». Per maggiore praticità, il cadavere viene talora portato

nello studio professionale, fotografato e riportato a casa nella camera ardente; nel 1895 un decreto proibisce, in Austria, tali trasporti — evidentemente frequenti — per timore di contagi e infezioni.

Non mancano, come in ogni attività umana, le falsificazioni, dalle maschere fasulle di Napoleone ai manichini cui il fotografo Buguet applicava dei ritratti già pronti della testa del defunto, proponendo ai suoi clienti di farsi fotografare in compagnia del caro estinto, tanti anni dopo la sua dipartita. In certi casi il falso si innalza alla poesia, come del calco della bellissima *Sconosciuta* annegata nella Senna, che ha ispirato tanta letteratura, da Rilke a von Horváth ad Aragon. Vi sono immagini ributtanti, che indugiano sul disfacimento appena iniziato ma già visibile, su lividi gonfiori e pallori violacei, e immagini di un gusto necrofilo ancor più repellente, come le ali che un'ex amante di uno dei fratelli Goncourt applicava alle spalle dei bambini deceduti per eternarli come angeli. Esistono anche una pornografia e un kitsch della morte, la quale — diceva Goethe, seccato del culto delle maschere funerarie — è un artista assai mediocre. Talvolta, come nel caso dei neonati scomparsi poco dopo la nascita, la fotografia è l'unico attestato che essi sono esistiti; ribadisce che anch'essi, così facilmente e ingiustamente cancellati, son degli individui non meno significativi degli altri, che come tutti sono entrati — poco importa se per ore o per decenni, comunque per un breve attimo — e usciti dallo scalcagnato teatro del Mondo.

L'atteggiamento davanti alla morte, cui s'intitola un famoso libro di Philippe Ariès, è una chiave di volta per capire l'essenziale di un individuo, di un'epoca o di una civiltà. Esistono la rimozione e la paura, il culto donchisottesco o morboso, la sfida sprezzante, la familiarità e la pietas. Certo, senza fare i conti con la morte, senza guardarla in faccia ed assumerla consapevolmente nel proprio destino, al di là di compiacimenti e di repressioni, non è possibile vivere pienamente l'esistenza ed il suo significato. Come ha scritto in una grande pagina Karl Rahner, il teologo gesuita, in una vita vissuta a fondo la morte non è la sua accidentale interruzione, ma il suo compimento alla meta del viaggio.

«L'ultimo ritratto» cui è dedicata la mostra parigina riguarda tuttavia sempre la morte degli altri; amici e parenti, artisti appassionati o professionisti ingaggiati ritraggono il morire di altre persone, teneramente amate o estranee, comunque altre. Sono i sani, i vivi, i sopravvissuti che scrutano e riproducono, con precisione implacabile, il deperire dei malati, l'agonia dei morenti, la rigidità dei deceduti. In questa registrazione della sofferenza spesso dolorosamente

te condivisa ma pur sempre altrui, in questo protocollo dell'annientamento di una persona è difficile, talora impossibile, separare l'amorosa partecipazione dalla gelida osservazione, la fraterna comunione dall'abuso indecente, la carità dall'avidità indiscrezione e dall'oscena violazione. Il pittore svizzero Ferdinand Hodler ritrae giorno per giorno, in più di duecento opere, l'agonia della sua compagna, Valentine Godé-Darel, i progressi del cancro che la devastava. Le fotografie dei bambini moribondi o già spenti, composti nel loro lettino o in braccio a genitori dall'aria insopportabilmente compunta ed imbarazzata dinanzi all'obiettivo, hanno qualcosa d'intollerabile, l'intollerabilità della loro sorte e del vizioso curiosare nel loro strazio. Gli artisti sono particolarmente insidiati dall'aridità di cuore ed inclini a dimenticare, per amore della tecnica del ritrarre, l'amore per la persona ritratta: il grande Monet, dipingendo la moglie Camille appena morta, s'accorge con orrore che l'interesse per i colori e le sfumature luminose del quadro cui è intento prende il sopravvento sul dolore per la persona amata che sta ritraendo.

Ma in quest'indiscrezione che viola il pudore c'è anche amore, vicinanza alla carne



che soffre e muore. Il pudore, la distanza e la discrezione sono grandi virtù, ma bisogna pure esser capaci di spogliarsi, di stringersi all'altro; l'amore è rispetto, ma anche superamento della distanza. Essere una sola carne — come la Scrittura definisce il matrimonio — significa anche trascendere pudori schifiliosi, imbarazzi puritani, riguardose cautele; significa confidenza con i trionfi del corpo e con le sue sconfitte, capacità di abbracciare una persona amata anche quando invecchia, s'ammala e muore. Se il kitsch di certe fotografie di bambini morti ha una violenza rivoltante, la tenerezza di alcuni genitori, commossi di avere almeno quelle fotografie, cancella quel kitsch.

Ma la vera resistenza alla morte non si affida ad alcun ritratto, bensì alla fedeltà che sfida il tempo, molto meno potente di quanto si creda; al sentimento della presenza forte, concreta, delle persone amate in noi e con noi, anche dopo la loro dipartita. Appartenerne all'umanità significa essere consapevoli del legame che ci stringe anche a coloro che se ne sono andati e a coloro che verranno, verso i quali siamo egualmente responsabili. La morte ha poco potere sulle persone amate; vive o muore, esse sono incorporate in noi, ha detto Ernesto Sábato, e ce le portiamo sempre dietro.

● La mostra: «Le dernier portrait» al Musée d'Orsay fino al 26 maggio. Ingresso: 7 euro. Tel. 01 40494814

Corriere della Sera — 30 aprile 2002

... L'attenzione di Monet nel ritratto di Camille, la moglie appena morta

... Il calco della bellissima sconosciuta ripescata nella Senna che ispirò tanti artisti

... Il volto di Napoleone, le opere di Munch e Man Ray



Separatismo alla giapponese. Nella tomba

«Mai più con mio marito» – Sposate, divorziate, single. Sono sempre di più le donne che si organizzano per condividere l'eterno riposo. Scegliendo esplicitamente un luogo lontano e diverso dalla tomba del loro compagno di vita

MARCO D'ERAMO
Il canale televisivo giapponese Tbs ha effettuato un sondaggio da cui risulta che il 20% delle mogli nipponiche sperano di essere sepolte in una tomba separata da quella del marito. La notizia è rivelatrice non tanto per le risposte, quanto per l'iniziativa: a Canale 5 o Rai 2 non verrebbe mai in mente un sondaggio sulla «libertà tombale» o sulla «rivolta funeraria» delle italiane: sono queste le espressioni usate dal *New York Times* (*Nyt*) che riporta la notizia da Tokyo.

Il quotidiano statunitense riferisce dell'associazione S.S.S. (che sta per «single, sorriso, senior») fondata dalla scrittrice Junko Matsubara che tre anni fa ha raccolto intorno a sé circa 600 donne – alcune divorziate, altre dal matrimonio infelice, altre tenacemente single – che hanno deciso di condividere un monumento funerario in cimitero una periferia residenziale di Chofu.

Il *Nyt* cita Hariyo Inoue, sociologa della morte e della sepoltura (anche una tale specializzazione sociologica suona impensabile in Italia) secondo cui nei tradizionali cimiteri giapponesi le donne divorziate e single non erano bene accette (i loculi passano per via patrilineare attraverso la famiglia del marito e i discendenti sono tenuti alla manutenzione della tomba). Ma intorno al 1990 alcuni cimiteri iniziarono ad accettare donne sole e ora sono circa 400 in tutto il Giappone. Il *Nyt* cita anche una ex casalinga di 56 anni, madre di tre figli, Noriko Matsushima che cinque anni fa decise d'investire i suoi risparmi privati in un loculo a due ore da Tokyo dove disporre le proprie ceneri in solitudine, in libertà (in realtà li ha investiti anche in un corso di psicologia conseguendo il certificato di terapista con cui ora è consulente per le donne vittime di violenza familiare).

Fa impressione questa rivendicazione di un libero arbitrio postumo. Come a dire: «Va bene, questa vita l'abbiamo dovuta passare insieme, ma la prossima non ci penso neanche». Il divorzio funerario fa quindi da contraltare al «matrimonio celeste» dei mormoni. Due sacramenti sono infatti peculiari del mormonismo, la religione della Chiesa dei Santi dell'Ultimo Giorno: il battesimo per i morti e il matrimonio per l'eternità (matrimonio celeste). E' possibile per un mormone sposarsi solo in municipio in un «matrimonio terreno». Molto meglio, per le sue probabilità di salvezza, celebrare nel tempio un matrimonio celeste che lo lega al (la) coniuge per l'eternità. Battesimo dei morti e matrimonio celeste creano una comunità familiare che si ritrova nell'aldilà (la suocera eterna) se è «sigillata» da una benedizione religiosa speciale generata dal battesimo per procura degli antenati gentili.

Senza starlo tanto a teorizzare, sembra che i mariti giapponesi abbiano davvero imposto la famiglia eterna, anzi, si potrebbe dire, il «suocero eterno»: lo vedremo tra poco.

Ma nello stesso tempo la notizia dell'emancipazione tombale sembra troppo bella per essere proprio vera. Sembra rinviare a un'immagine troppo frequente in Occidente, quella di un Giappone che rimane tradizionale nelle mentalità pur nella ipermodernizzazione della tecnologia: col telefonino sì ma sempre samurai. Intelligenze artificiali, ma che cinguettano

«Sayonara». Un Giappone tuttora intriso di maschilismo e Medioevo, in cui ci manca poco che vigan ancora le usanze di Narayama, l'immaginario villaggio in cui, secondo il romanziere Schichiro Fukazawa (*Le canzoni di Narayama* 1956, trad. it. Einaudi 1980), quando una vecchia cominciava a perdere i denti, le si organizzava una festa di commiato e poi veniva portata su in montagna dai figli e lì lasciata a morire: ma, per quanto vecchia, O'Rin aveva i denti troppo sani e non riusciva a farsi morire e così si spaccava di nascosto i denti con una pietra per affrettare il commiato.

Il *Nyt* parla infatti del Giappone come di un paese in cui il femminismo non riesce a sfondare, in cui una moglie non può decidere nemmeno per una zuppa, in cui il divorzio è difficile e in cui la moglie è costretta a portare il cognome del marito: in un contesto simile risulta quasi naturale l'ansia di affrancamento cinerario!



Insospettito ho cercato allora di verificare la notizia del *Nyt* con Yukari Saito, che vive in Italia da anni e che traduce dall'italiano in giapponese (tra l'altro i libri di Ignazio Silone). Intanto, in Giappone, dalla fine della guerra in poi, «la legge stabilisce solo che i coniugi debbono portare uno stesso cognome, ma liberalmente scelto tra uno dei due (del marito o della moglie)», mi risponde per e-mail Yukari

Saito. «Personalmente conosco diversi uomini che hanno cambiato i loro cognomi dopo il matrimonio e alcune mie compagne di scuola che hanno mantenuto i cognomi da ragazza benché sposate. È attualmente in esame una legge che consentirebbe a ognuno dei coniugi di continuare a portare il proprio cognome da celibe/nubile». Aggiunge Yukari: «Vale la pena di aggiungere che in Giappone i figli di una coppia, sposata o separata o divorziata che sia, non porta necessariamente il cognome del padre (il mio cognome è della mia famiglia materna). «Infine riguardo alla tomba: dipende da dove si trova la tomba: se in un tempio buddista, potrebbe valere quello che dice la sociologa Inoue, ma se si tratta di un cimitero non religioso – e ce ne sono – una donna potrebbe benissimo comprarla dove le pare, basta pagarla. Ad esempio, mia madre, divorziata da 35 anni, non vuole neppure essere sepolta nella tomba della famiglia...».

Ecco ridimensionata quindi la notizia del *Nyt*. Il punto è che gli occidentali continuano a guardare l'arcipelago del Sol Levante come se i 57 anni dal dopoguerra a oggi non avessero scombuscolato tutte le mentalità: sarebbe come applicare all'Italia tutti gli stereotipi rurali dell'anteguerra, mandolino lupara e ciuchi.

E invece il Giappone ha subito un vero e proprio terremoto culturale. Una rivoluzione che si è addirittura accelerata negli anni '90 quando è scoppiata la bolla speculativa e quando le vecchie strutture tradizionali sono entrate in crisi irreversibile, a cominciare dai gloriosi conglomerati industrial-bancari-militari, gli *zaibastu*, che pure erano sopravvissuti alla sconfitta nel 1945 e all'americanizzazione forzata imposta dal generale McArthur poi.

Può darsi che quel che racconta il *Nyt* fosse vero per le donne che entravano nella vecchiaia una venti-



na di anni fa, oggi sembra esotismo geriatrico. Quel che è vero, e che ci riporta all'eterno suocero, è che sono le donne, in particolare le nuore a farsi carico della vecchiaia (e, come tutto il mondo industrializzato, il Giappone si avvia a essere un popolo di anziani: nel 2015, il 25% dei nipponici avrà più di 65 anni). Basta vedere la tabella qui accanto (scaricata dal sito di Japanese Women Now <http://wom-jp.org>) per rendersi conto che se il 50,5% dei vecchi sono accuditi dalla famiglia dei figli, questa cura ricade per oltre il 43% sulle figlie o sulle nuore. Sembra di avere davanti agli occhi la straordinaria protagonista di *Gli anni del crepuscolo* (1971), quarantenne madre e moglie che si deve accollare l'Alzheimer del suocero fino ad allora dispotico e autoritario (l'autrice, Aiyoshi Sawako, si suiciderà 13 anni dopo, nel 1984, a 53 anni).

Ma anche in questo campo le cose cambiano rapidamente. Se è vero che in Giappone i figli si prendono cura dei genitori in una proporzione inconcepibile in occidente (negli Stati Uniti e in Europa la percentuale si aggira solo sul 20%), è pur vero però che anche nell'arcipelago questa percentuale è in crollo vertiginoso: i dati del '95 parlano del 50,5%, ma nel 1970, 25 anni prima, la percentuale era dell'80%: si è registrata così una caduta verticale di 30% in soli 25 anni: un'altra della faccia della rivoluzione silenziosa del Giappone.

Va detto comunque che tuttora figlie e nuore hanno il compito di accudire non solo genitori e/o suoceri, ma anche le loro tombe. Nei cimiteri giapponesi, le famiglie vanno a portare i loro omaggi alle tombe dei defunti, ma mentre il marito si concentra nel ricordo e nelle preghiere, e la moglie spolvera, cambia l'acqua ai fiori, riaccende i lumi, fa le pulizie anche nell'oltretomba. Viene istintivo un moto di simpatia per le 600 iscritte a S.S.S. che vogliono la loro

Chi si prende cura dei vecchi in Giappone

TOTALE	100,0%
Coniuge	36,9
Figli	26,9
maschi	(6,6)
femmine	(20,3)
Coniuge dei figli	23,6
genere	(0,6)
nuora	(22,9)
Altro	3,4
Famiglia non convivente	2,4
Aiutante	3,0
Collaboratori domestici	0,6
Senza assistenza	3,2

Fonte: Rapporto sull'assistenza a domicilio, Ministro della Salute e dell'Assistenza giapponese, 1995

tomba conviviale, tra loro. D'altronde non sono le prime. Ricordo una festa di compleanno di un carissimo amico, appassionato scavatore di reperti etruschi. Dopo che sulla festa scorse un abbondante fiume di vino, il festeggiato ci propose di organizzarci per tempo, per fare - una volta giunta l'ora estrema - come gli etruschi, e di costruirci una tomba in comune, con tutti noi adagiati per sempre sui triclini a bagordare tra amici per l'eternità.

Il Manifesto
28 maggio 2002

KANTOR, CREPI IL TEATRO

Firenze rende omaggio all'artista polacco che ha guardato negli occhi gli incubi del '900. Mostra a Palazzo Pitti, a 12 anni dalla morte

Il teatro della morte - Il novecento imballato

Dipinti, disegni, oggetti, foto e videotape. Una grande mostra celebra a Firenze Tadeusz Kantor, maestro polacco del teatro contemporaneo, l'autore di "La classe morta", "Wielopole Wielopole" e "Crepino gli artisti". A Palazzo Pitti va in scena anche l'artista visuale, il poeta degli oggetti comuni e dei "ready-made". E 140 fotografie di Maurizio Buscarino ripercorrono le tappe creative del regista

di Gianni Manzella

FIRENZE

Una fila di banchi scolastici di legno. Una pila di libri che vanno in polvere. Una scolaresca dimessa di vecchi vestiti di nero, in logori abiti scuri e col volto ingrigito, degradati a manichini in mezzo ad altri manichini. Ognuno di loro capace soltanto di ripetere all'infinito il brandello di un gesto o di una parola, penosamente ritrovato nella memoria, sotto gli occhi di una enigmatica «donna delle pulizie».

Celebrazione struggente della vita attraverso l'immagine funebre di una infanzia perduta, *La classe*,

morta segnò per molti il primo incontro con il teatro di Tadeusz Kantor, negli anni settanta. È certo un po' spiazzante ritrovare quell'immagine in una sala della galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, i ragazzi della «classe morta» immobilizzati per sempre sui loro banchi, al centro della mostra dedicata al maestro polacco, a cura di Jozef Chrobak e Carlo Sisi (fino al 10 agosto). L'arte di Kantor è tornata a Firenze, a vent'anni di distanza da quel *Wielopole Wielopole* che evocava il paese natale dell'artista ma era nato proprio qui, nell'atelier della chiesa di Santa Maria, quando per un momento

si era pensato che potesse nascere nella città toscana una seconda sede del suo, Cricot 2.

Dipinti, disegni. Nella saletta del Rondò di Bacco, un tempo vivacissimo spazio teatrale, la scenografica ricostruzione del suo teatro. E poi una sezione di video dei suoi spettacoli, una mostra di fotografie di Maurizio Buscarino (pubblicate in un bel volume di Leonardo Arte). L'idea insomma di ricapitolare un percorso artistico multiforme. C'è infatti il Kantor artefice di memorabili spettacoli e c'è l'artista visivo, se così si può semplificare, creatore di oggetti, di happening,



di «imballaggi». Difficilmente separabili, comunque. La riflessione sull'oggetto, sulla scorta della lettura di Gordon Craig, si era già avviata con il Teatro effimero delle marionette animato dall'artista ventenne nel 1938, che ebbe la vita brevissima e intensa di una sola serata. Una lunga stagione creativa densa di manifesti teorici, in un andirivieni continuo fra diverse attività che trovavano un punto di coesione nell'idea della materia ridotta allo stato elementare, al rango più basso della «realtà povera».

Giacché questa è la realtà dell'arte, per Kantor, sfuggente all'imitazione e in rapporto continuo



con l'illusorietà della finzione. Materiali ridotti allo stato elementare, macchine di legno e ferro trasformate in inquietanti strumenti di tortura evocanti gli orrori del secolo. Marionette scheletriche e manichini. Oggetti privati del loro valore d'uso e trasferiti sul piano della poesia. Dotati di una propria vita interiore. Non più attrezzi scenici funzionali alla recitazione, ma capaci di esistere al pari degli attori che ne diventano le parti vive. Mentre su un piano più strettamente figurativo, i circa quaranta dipinti esposti evidenziano il passaggio attraverso fasi diverse, quasi una sintesi novecentesca, da forme spaziali di impronta ancora cubista all'arte informale, per approdare ai celebri «imballaggi» in cui gli oggetti entrano a far parte integrante dei quadri in una sorta di collage tridimensionale.

Ombrelli soprattutto, ma anche pezzi di legno, buste e pacchetti,

un intero zaino. Frammenti di un universo personale, privato, che cita Bacon e Chagall e dialoga ironicamente con la grande arte del passato come nei due autoritratti intitolati «Una notte entrò nella mia camera l'Infanta di Velasquez». Dove riemerge comunque una forte teatralità, sottolineata dall'allestimento di Margherita Palli che utilizza grandi pannelli di lamiera arrugginita e festoni colorati di carta.

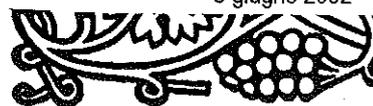
Nella sala del Rondò sono invece allestiti, in quattro stazioni che vengono illuminate in successione, gli oggetti di scena di alcuni spettacoli, a partire appunto dai banchi della *Classe morta*, geniale punto di arrivo di una lunga ricerca che fin dagli inizi aveva fatto propri i risultati delle avanguardie storiche e trovato un compagno di strada nel prediletto Witkiewicz. L'album di famiglia di *Wielopole Wielopole*, la sua naturalmente, la

madre e il padre morto in guerra, la nonna e lo zio prete, fantocci che si stringono in una stanza della memoria, delimitata da pochi oggetti di legno sgangherato, un tavolo, un armadio, una porta che funge da soglia fra questa vita precaria e l'inconoscibile «di là». Un luogo che invano i suoi abitanti cercano di mettere in ordine, nell'ordine fissato dalla memoria. Come il gologota di strumenti di tortura cui venivano inchiodati i personaggi di *Crepino gli artisti*. Tappe di una autobiografica ricerca di sé, che non ha niente di narcisistico, coincide piuttosto con la riflessione sul ruolo dell'artista.

Come nel caso di altri artisti grandissimi, Kantor è diventato col tempo l'autore di unico ideale spettacolo. L'artigianale perfezionatore di un universo espressivo coerente e riconoscibilissimo. «Teatro della morte» è stata l'ultima delle numerose etichette che

l'artista polacco aveva via via applicato al suo teatro. In *Crepino gli artisti*, del suo «io morente» era arrivato a fare un personaggio scenico, un suo farsesco sosia impegnato a provare a ripetizione una lenta agonia senza soluzione. Come a pochi fortunati artisti, a Kantor è toccato davvero di morire sulla scena dopo l'ultima prova della sua ultima creazione, nel 1990. Forse per questo per un momento si può avere l'illusione di ritrovarne qui la presenza, a dirigere ancora con un gesto stregonesco della mano il ritmo precisissimo del lavoro. Ma che emozione sentire in sottofondo lo «scherzo» di Chopin che faceva da refrain in uno di quegli indimenticabili spettacoli.

Alias n°23
8 giugno 2002



Maestri del secolo – La resurrezione della classe morta

di Gianfranco Capita

In Italia era apparso come una meteora, nei primi anni 70, grazie al Premio Roma, come anche Bob Wilson. Erano due testi di Witkiewicz, *La gallinella acquatica* e *Le bellocce e i cercopitechi*. Nei saloni di Valle Giulia, sembravano quasi performance visive. Anche *Ferai* di Eugenio Barba del resto non pareva proprio uno spettacolo. Eppure Tadeusz Kantor ebbe da subito un potere quasi ipnotico, il suo sguardo turbava moltissimo, mentre indicava allo spettatore la signora in guepière che strisciava sotto una rete da polli. Gli stessi «attori» del Cricot2 sembravano piuttosto performer, la pop art ci

aveva già smalzato a tutto... Invece da lì a poco, l'artista polacco ci avrebbe conquistato tutti, e senza sforzo si sarebbe trovato nell'empireo dei maestri. Lui così mansueto all'apparenza eppure radicalmente «altrove», mentre si affannava a disporre corpi, immagini e oggetti come fosse una faccenda di economia domestica. Il suo teatrino privato avrebbe assunto la formula di «teatro della morte», ma non lo sapevamo ancora, e i suoi attori dalla faccia cosparsa di biacca che li rendeva simili a pupazzi, erano qualcosa che ognuno forse si portava dentro. Fantasmici essi stessi, ne evocavano a loro volta all'infinito. Il congegno della *Classe morta* fu una vera rivelazione: così teneramente vivi, quei «manichini» umani erano l'addì di ogni privatezza inconfessabile. Kantor apriva l'armadio delle coscienze, e ne

traeva quello che nessuno avrebbe avuto il coraggio di maneggiare. La sua vita andava in scena, in quella forma dall'apparenza modesta, con il rigore e le geometrie di un grande artista visivo. Parlavano, e ridevano e ritmavano, quei personaggi, quasi fossero macchine antropomorfe e meccaniche di Tinguely. E scoprivano orizzonti lontani, oltre la cortina di ferro, tutti grigi e lui in nero, ma con un cuore grandissimo. In 20 anni, e relativamente pochi titoli, Tadeusz Kantor è stato un maestro del secolo, corpo esitante e sguardo saettante, ha messo in scena a tutto il 900, la sua ansia di modernità e di «artisticità», il retaggio e l'aggravio della memoria, pesante fino a ingobbire quasi i suoi personaggi, imperscrutabilmente giovani o vecchissimi. E ottenendo questo proprio attraverso quel «teatro della morte», esorcismo che rende

eterni (proprio come il teatro) quanto più si è consunti e approssimati. Oltre l'espressionismo della Mitteleuropa, prima della esperienza assoluta di ognuno. Evocatore di mondi al ritmo di marquette di pianola, di carillon spettrali che non spengono la libido dei ricordi, di cortei ingrigiti che hanno dato la terza dimensione alle teorie dei santi antichi. Un viaggio, quello di Kantor, che come un pendolo o un ping pong a orologeria, correva tra passato e futuro, memorie di guerra e piccoli traffici domestici, tra la *Wielopole Wielopole* dove era nato nel 1915 in piena guerra, e il *Crepino gli artisti!* lanciato alle generazioni future come un birichino anatema. Nel suo mondo polveroso di cipria, il tempo era già tutto compresso dentro.

Alias n°23 – 8 giugno 2002



INTERVISTA – PARLA IL FOTOGRAFO MAURIZIO BUSCARINO

La foto, immutabile come il fato

“L'incontro con Kantor è stato fondamentale perché lui sapeva mettere in scena, con geniale premeditazione, i meccanismi della memoria”



di Alessandro Cassin

Maurizio Buscarino, oltre che geniale fotografo, è un attento spettatore, testimone e anatomista di quell'insieme complesso che è il teatro contemporaneo.

In questo contesto, armato di un macchina fotografica, si è costruito un suo ruolo, difficile e contraddittorio. Le sue sembrano sfide impossibili: bloccare l'emozione teatrale in un'immagine fissa, creare memorie, fotografare eventi che avvengono nella quasi totale oscurità. Le sue fotografie, oltre l'aspetto documentaristico, rappresenta-

no frammenti di memoria e profonde meditazioni sul teatro e sulla vita. Buscarino, come un antropologo culturale, ha documentato un suo «popolo del teatro» che include, tra gli altri, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, il Living Theater, Santa-

gata e Morganti, e le punte più interessanti del teatro europeo, americano e asiatico. Ma è nel lavoro di Tadeusz Kantor che Buscarino ha trovato una più viva e profonda corrispondenza di intenti. Dopo aver as-



sistito alla prima milanese della *Classe Morta*, Buscarino seguirà gli spettacoli di Kantor fino alla scomparsa del maestro polacco. La mostra fiorentina e le 140 stampe realizzate con maestria artigianale che illustrano il suo ultimo libro, *Kantor*, (Leonardo Arte, 2002) non sono che una frazione dell'immenso archivio del fotografo su Kantor.

«Fotografo di teatro» è una definizione che ti va stretta...

In genere si pensa al fotografo di teatro come a qualcuno che riproduce - o cerca di riprodurre - con la macchina fotografica, la scena teatrale. Poi si discute su quanto quelle fotografie corrispondano oppure no alla realtà a cui si riferiscono... Fare fotografie invece è come sognare sapendo di sognare cosa che vale per tutte le fotografie. Sto cercando di dire che non mi interessa produrre delle immagini, mi interessa fare delle fotografie. Mi piace pensare che le fotografie siano piccoli fantasmi, che il loro posto sia al buio in un cassetto. Quando questo viene riaperto i fantasmi riappaiono, anche dopo tanto tempo. È un problema che mi viene dall'infanzia, dalla mia storia e dal rapporto che ho avuto con la fotografia, a partire da mio padre. All'inizio c'era l'ansia di scoprirmi vivo. Poi fotografare è diventato un esercizio consapevole per controllare l'angoscia, per aprire il pugno e guardare in luce la cosa che c'è dentro. Il teatro è il luogo umano dove si cerca di «giocare» tutto ciò. Per questo fotografo il teatro.

Hai scattato centinaia di migliaia di fotogrammi nel teatro contemporaneo. Circa 14000 di questi al teatro di Kantor, dal 1977 al 1990. Che posto occupa nella tua attività di fotografo e di spettatore?

Se devo scegliere un momento centrale del mio percorso nei dintorni del teatro - e della vita - l'incontro con Kantor è stato fondamentale, perché Kantor, con grandissima e geniale premeditazione, metteva in scena esattamente i meccanismi della memoria. Nel suo teatro vedevo prendere forma, sotto le luci, ciò che mi ha spinto a fare delle fotografie.

Una delle caratteristiche portanti del lavoro di Kantor era la sua capacità di fondere il presente di cose e persone con la loro memoria. I tuoi scatti catturano esattamente questa duplicità. Istinto o percorso razionale?

Nella fotografia non si vede qualcosa ma si può rivedere

qualcosa. Presente e memoria sono i due piani che cerco con determinazione. Quando mancano la fotografia è un rumore visivo indistinto, anche raffinato, ma vuoto: è un'immagine priva di necessità. Una fotografia, per essere degna di entrare nel ripostiglio della memoria, deve essere il risultato di una premeditazione, o di un pensiero, che contraddica l'onda vitale che mi attraversa lo sguardo. Anche nella fotografia di mia madre, la foto più importante della mia vita, quella che forse non ho mai fatto, cerco la premeditazione del ricordo del suo volto. Ma mia madre non è venuta al mondo perché io ne faccia una fotografia, eppure è la più importante: vale la pena di fotografare ciò che non viene al mondo per essere fotografato, il resto è pubblicità.

Roberta Valtorta ha scritto: Buscarino non racconta, scruta...

Da bambino immaginavo di poter sezionare ciò che mi stava di fronte per guardarci dentro. Pensavo anche che dovevo scegliere e decidere con molta cautela perché dopo, la «cosa», non sarebbe più tornata come prima. Se voglio fotografare la farfalla, devo ucciderla.

Il teatro è tridimensionale, animato... la fotografia è bidimensionale e statica, cosa avviene in questo passaggio?

Si perde tutto. Rimane una sottile, quasi trasparente lamina d'argento.

Quando è avvenuto il tuo incontro con Kantor?

Le fotografie della *Classe Morta* che oggi sono nel libro sono del '77. Allora non ho conosciuto personalmente né Kantor né i suoi attori. Per tre anni, fino all'80, non li ho più rivisti. Poi è cominciata una piccola storia, fatta di telefonate, lettere, incontri, fino a quando ha voluto le mie fotografie per una mostra su *La Classe Morta* da realizzare a Firenze. Lì ci siamo incontrati per la prima volta e da allora l'ho seguito fino alla scomparsa...

C'è stata negli anni un'evoluzione nel tuo modo di fotografare i suoi spettacoli?

Su *La Classe Morta* ho scattato delle fotografie soltanto quella sera del novembre '77, a Milano, nella Sala Dini del Crt, in condizioni estremamente precarie. Eravamo pochi, Kantor era sconosciuto. Si sapeva solo che arrivava in Occidente da oltre cortina. Stavo tra il pubblico seduto per terra, la luce era molto faticosa, quasi impossibile per la

fotografia. In più quello spettacolo mi trascinava dentro il suo valzer - mi succede raramente - e dovevo continuamente riprendermi nello sforzo di mantenere il mio sguardo esterno e, in un certo senso, predatorio. Ricordo che ho tirato la mia pellicola a una certa sensibilità tanto da poter effettuare degli scatti, ma quella sera sentivo particolarmente il limite della pellicola. Da allora non ho più rivisto *La Classe Morta*. Poi, da Firenze e con *Wielopole Wielopole*, la vicinanza e la disponibilità di Kantor nei miei confronti mi hanno permesso di fotografare in condizioni un po' più agevoli. Potevo vedere e rivedere, perdevi in continuazione quello che accadeva, ma potevo riappostarmi e riprovare. Da allora ho potuto soffermarmi a lungo, quanto volevo, sulle prove e sulle repliche. Una qualità del lavoro del fotografo sta anche nella «quantità» dell'insieme delle fotografie che produce. È questo insieme quantitativo importante che può assumere anche il carattere di un'opera. Ciò significa, anche un'altra cosa: che, del fotografo, quella «qualità» di cui

parlo, consiste essenzialmente nell'essere presente, nell'essere lì di fronte a ciò che va via.

Fotografavi anche le prove?

Non c'era una differenza netta tra la prova e lo spettacolo, erano una cosa sola.

Kantor ha scritto che il teatro, dai greci fino a oggi, ha sempre presentato la morte come un momento spettacolare. A questo lui contrappone un suo teatro in cui presenta «il lento e implacabile morire». Hai avuto la sensazione di fotografare in qualche modo questo atto?

Credo che a una domanda di questo genere si possa rispondere solo con pudore, però è vero, per me fotografare il teatro significa fotografare l'atto di chi viene in luce per annunciare la sua scomparsa. In Kantor ciò non era sotterraneo o nascosto o inconsapevole. Il teatro di Kantor era, consapevolmente e lucidamente, proprio questo. Nel teatro, anche nel grande teatro, il tema del morire viene di solito elaborato, edulcorato, mitizzato, mascherato, drammatizzato, spetta-

colarizzato, ma quasi sempre sottratto a se stesso, diventa «gesto». Il teatro di Kantor forse assomigliava più al circo, alla sua crudeltà che lui chiamava «il lato vergognoso del teatro», in cui il morire non è più «gesto», ma esibizione del vivere stesso. Metteva in luce gli oggetti, i personaggi e i simboli che lo circondavano nell'aura della loro vita, in quel «rangò più basso» che toccava la massima potenza. Tutto ciò era il rischio dell'entrata quotidiana in scena, per morire, per andarsene. Chiamava i suoi attori e il pubblico con sé al timore, ma anche al bisogno, di un ultimo valzer, quello che ci induceva al pianto.



14 MILA VOLTE KANTOR

«Nel teatro, anche nel grande teatro, il tema del morire viene di solito elaborato, edulcorato, mitizzato, spettacolarizzato, ma quasi sempre sottratto a se stesso diventa 'gesto'. Il teatro di Kantor forse assomigliava più al circo, alla sua crudeltà che lui chiamava 'il lato vergognoso del teatro', in cui il morire non è più 'gesto', ma esibizione del vivere stesso»

Spesso sei riuscito a sfruttare le precarie condizioni di luce, per raggiungere un effetto per cui gli attori sembrano in bilico tra la vita e la morte.

A mezzogiorno, con il sole a picco e in piena luce è molto raro incrociare uno sguardo. È nell'ombra che si può dilatare la pupilla, il diaframma dell'occhio di vetro. È al crepuscolo che preferisco guardare. Ma quella è anche l'ora dell'incertezza, dell'apparire e dello scomparire.

Che rapporto aveva Kantor con la fotografia?

La serva/fotografa ritorna in ogni spettacolo; in *Wielopole Wielopole* poi è una figura familiare e inquietante. È la donna delle pulizie che vediamo usare la macchina fotografica come una mitraglia, alternando questo gesto a quello laido e necessario del pulire il pavimento con il secchio e lo straccio. Per Kantor la macchina che produce le fotografie è un'arma spietata e appartiene a quei segni e quei simboli del Novecento da cui si sentiva cir-



condato. La figura in ombra del fotografo, rappresenta anche l'ambito più privato della vita.

Kantor ha mai cercato di dirti come fotografare i suoi spettacoli?

Assolutamente no, mai. Come fanno i grandi. Sono pochi gli artisti che riescono a sottrarsi alla presunzione di auto-fotografarsi usando la figura del fotografo, che è un testimone, come uno strumento. Kantor sentiva che avevo bisogno di assoluta e totale indipendenza e anche di estraneità. Soltanto stando fuori potevo portare lo sguardo, per entrare dentro. Da dentro non si vede più niente. Lui capiva: Kantor era un genio, lo era veramente.

Chi era Kantor per te, a livello personale?

Tutti lo chiamavano il nonno e per me era proprio un nonno, per non usare più gravemente la parola padre. La sua dimensione paterna era complessa, contraddittoria, era reattivo e autoritario, ma manteneva, nel fondo, un legame inalienabile con chi entrava in rapporto, così come può succedere solo in un legame familiare. Nel chiamarlo «nonno» chi gli stava intorno esprimeva la percezione di questo tipo di legame. Io lo sentivo come qualcuno della mia storia familiare, in una dimensione non facile, anzi molto complessa, mai solo dolce, spesso schizofrenica, fatta di rabbie, scatti di ira, angosce, incomprensioni, meccanismi ripetuti e a cui non ci si sottrae.

Nella prefazione al tuo libro «La Classe Morta» Kantor ti definisce: «Studiose accurato di quella Terra assolutamente inespugnabile e misteriosa - il passato...»

Quella poesia, scritta apposta per quel piccolo ma per me prezioso libro, è stato un dono grandissimo, il più bello e inatteso. E, come un vero dono, mi sembra troppo grande.

Ci sono delle foto che avresti voluto fare ma non hai scattato?

Con il senno di poi, sì, e mi capita spesso, non solo con Kantor. Quella «qualità» del fotografo, l'essere presente, così come nella vita, non sempre si riesce a mantenerla.

Negli spettacoli di Kantor c'era una sensazione molto forte di essere in trappola... Le tue fotografie ricreano questo senso di uno spazio da cui non si fugge...

Dietro i legni poveri della scena, dietro la porta, c'erano gli attori nell'ombra e, nell'ombra della sala, il pubblico. Altrove ho chiamato

questa ombra la quinta scura e amniotica in cui, attori e pubblico, stavano quieti e non-viventi, fino a quando venivano richiamati in luce dal gesto della mano di Kantor.

Una delle cose registicamente geniali era l'uso degli attori gemelli. Quali erano per te le sfide di questo gioco di specchi?

Ancora oggi nelle fotografie faccio fatica a distinguere i gemelli l'uno dall'altro. È una scatola cinese, l'io-oggetto, l'identità sdoppiata come momento magico dell'io rispetto a se stesso: quella «cosa-io» che siamo nella percezione degli altri ma anche di noi stessi, come in una fotografia. Nel cercare me stesso creo l'altro da me, la mia opera, ma anche la mia gabbia, la mia fatalità. Kantor, con la coppia dei gemelli Janicki, riusciva a esprimere questo concetto.

E dal punto di vista fotografico?

Avevo il problema di fotografarli quando erano insieme perché, se colti individualmente, perdevo il gioco e la forza della doppiezza. Non era facile perché in realtà non erano quasi mai vicini sulla scena.

La tua esperienza con Kantor ha cambiato il tuo modo di fotografare il teatro?

Credo di essere cresciuto nel tempo e di avere conosciuto e compreso il teatro mano a mano che l'ho attraversato e fotografato. Ogni incontro è stato di crescita, parlo proprio di tutti gli incontri. L'arrivo al castello di Kantor è stata una tappa fondamentale, ma non ho cambiato il mio modo di pensare alla vita, al teatro e al fotografare. Kantor mi ha mostrato, ma non solo a me, qualcosa che mi apparteneva.

Kantor ti accettava?

A Firenze la sera della prima di *Wielopole Wielopole* gli attori non avevano mai provato il finale dello spettacolo, io stesso ero preoccupato per loro. Sarebbero stati presenti giornalisti, ambasciatori e personalità da mezzo mondo. C'era una grande tensione. Dico a Kantor: - Forse stasera non è opportuno che io faccia delle fotografie, e lui: -No, no, assolutamente, se lei (mi dava sempre del lei) vuole fotografare, lo faccia. Lei è uno di noi. Dove vuole stare questa sera? Gli rispondo - Davanti, al centro - Ho preso coraggio e mi sono riservato un posto davanti, a due metri dalla scena. Alla mia sinistra avevo l'ambasciatore polacco e a destra Tommaso Chiaretto, critico di *Repubblica*. Man mano che lo spettacolo prendeva ritmo ho cominciato a fare degli scatti sporadici. C'era

grandissima tensione in sala e una signora dietro di me, come capita, a un tratto dice: - Basta fotografo! - Mi sono annichilito, ma Kantor si è fermato in scena, si è girato verso la signora, le ha puntato il dito furibondo... Le fotografie, oggi, sono nel libro.

Come hai scelto gli scatti?

Ho riguardato con calma tutti i fotogrammi, uno per uno; sono partito da una prima scelta di 600. Mi sono reso conto che, con la distanza del tempo, estraevo dall'archivio fotogrammi che nel passato non avevo considerato. Li ho messi tutti nel computer e da lì ho tolto, faticosamente, fino ad arrivare alle 140 fotografie del libro. Metà di queste sono inedite. Avevo ben presente anche la necessità documentaria, ma ho cercato di costruire un percorso con un andamento emotivo, con dei picchi poi dei riposi e altri picchi. Ho voluto un percorso di fotografie in cui tutti gli spettacoli fossero percepiti come un'unica opera, come in realtà era per Kantor. Poi la camera oscura, una media di due, tre stampe finite al giorno. Intanto rimuginavo i miei ricordi, ho scritto il mio raccontino *Ho conosciuto Kantor*, ho chiesto a Palazzi di scrivere una biografia artistica di Kantor che chiarisse anche storicamente chi lui sia stato e, infine, ho seguito, anche nei dettagli, la costruzione editoriale del libro.

È il libro che vorresti fare?

Sì, anche se un giorno mi piacerebbe realizzare uno con 1400 fotografie e un raccontino di 200 pagine. Ma è un desiderio che si estende a tutto il mio archivio.

Kantor nei suoi scritti usa spesso, in un'accezione particolare, la parola metafisica.

Per lui era proprio l'iperbole della fisicità dell'oggetto nella sua massima reificazione, «scoperto» nella sua realtà del rango più basso.

E la metafisica nelle foto?

Sappiamo bene che la fotografia è insieme un oggetto e una convenzione e, come tale è anche la possibilità di un gesto conoscitivo o di una banalità. Ma c'è un altro aspetto: potrebbe essere ciò che per gli antichi era il Fato. Una volta scattata e «rivelata» - questo è il termine esatto - la fotografia assume il carattere e le proprietà del Fato: è irrimediabile, è là che ci aspetta. Delle fotografie Kantor sentiva proprio

questo aspetto legato alla irrimediabilità e alla fatalità.

Kantor aveva creato per se stesso un ruolo unico sulla scena.

Il motivo per cui era sempre presente in scena non corrispondeva a un bisogno di mostrarsi, non se ne andava perché non poteva andarsene. La prova e lo spettacolo non erano momenti separati. L'entrata in scena era per lui ugualmente drammatica e decisiva, nelle prove come nelle repliche. Ogni volta era la prima, ma, anche, l'ultima volta. E tutto ciò avveniva in presenza del pubblico, e non per il pubblico. Lui conduceva una carovana, il Cricot 2, lui stesso faceva parte della carovana, non poteva andarsene. Dava inizio con il gesto della mano; annunciava il rischio quotidiano dell'entrata in scena e l'angoscia che prende quando davvero ci rendiamo conto di essere vivi: vivi, nella luce del patetico percorso tra il nero da cui sbuchiamo e il nero verso cui andiamo.

“Il motivo per cui Kantor era sempre presente in scena non corrispondeva a un bisogno di mostrarsi, non se ne andava perché non poteva andarsene. La prova e lo spettacolo non erano momenti separati. L'entrata in scena era per lui ugualmente drammatica e decisiva, nelle prove come nelle repliche. Ogni volta era la prima ma, anche, l'ultima volta. E tutto ciò avveniva in presenza del pubblico, e non per il pubblico”

Il processo del morire non è mai solo disperazione. È possibile ricreare attraverso una foto l'umorismo dei suoi spettacoli?

La prima volta che mi è capitato di ascoltare certi tamburi africani, io e tutto il pubblico eravamo incantati e presi da quel ritmo che entrava dentro, eravamo affascinati dalla danza delle mani dei musicisti, sentivamo vibrare le nostre budella e stavamo così, fermi a subire il fascino di questo scuotimento. Ma con la coda dell'occhio osservavo alcuni «compaesani» dei suonatori che fra il pubblico annuivano, o diventavano seri seri oppure, ogni tanto, scoppiavano in grandi risate. Reagivano a qualcosa che evidentemente non capivo. Pensavo a un comportamento di eccessiva semplicità e spontaneità e,



Rainer, smorfie d'artista

ELENA DEL DRAGO
BOLOGNA

Centosettanta opere, dipinti e disegni, fotografie e video, sono approdate alla Galleria d'arte moderna di Bologna per un'antologica che vuole concorrere alla definitiva consacrazione di Arnulf Rainer ad artista di assoluto rilievo della seconda metà del Novecento (fino al 1 aprile, catalogo Hopefulmonster). Peter Weiermair, neo direttore del museo bolognese, ha costruito un percorso che sfrutta al meglio la particolare conformazione dello spazio espositivo, per evidenziare la discontinuità formale che corre lungo tutta la produzione di Rainer e insieme la preponderante, quasi ossessiva, presenza tematica della morte.

Quella di Rainer, infatti, può essere considerata la più vasta ricerca artistica contemporanea sulla morte, sviluppata attorno alla figurazione, insieme a quella di Barnett Newman e Marc Rothko, invece rigorosamente astratte. Si comincia con un disegno del 1949 intitolato inequivocabilmente *Rainer morente* dove l'artista, allora ventenne, si ritrae con la testa di un giovane orribilmente invecchiato anzitempo, come un nuovo, dolente, Dorian Gray. La serie di autoritratti fotografici, oggi celeberrima, realizzati dopo la stagione dell'*Actionismus*, frangia austriaca dell'happening internazionale, ne sono una chiara derivazione.

Tutto nacque dal desiderio di documentare l'attività muscolare del viso durante l'attività creativa, «quando disegno sono eccitato, parlo con me stesso, faccio una smorfia, insulto la gente, mi muovo e mi trasformo continuamente nel corpo, nel carattere e nella persona», ha scritto l'artista. Una cabina per istantanee diventa luogo di sedute dove Rainer, soprattutto di notte, quando meno probabili sono gli incontri con altri avventori, cerca di raggiungere in breve tempo il massimo dell'agitazione possibile, con relativa abbondanza di smorfie facciali: «il grosso pro-

Alla Gam di Bologna
una antologica dedicata
all'artista austriaco,
erede dell'Actionismus.
170 opere che guardano
la morte in faccia

blema era azzeccare il momento in cui avviene lo scatto. O ero io pronto troppo tardi o era l'interruttore a scattare troppo tardi. Era per ciò sempre difficile documentare l'esatto momento di tensione della faccia».

Sono contorsioni e spasimi, immagini fisiche di paure che non si riescono a controllare, di angosce che arrivano all'improvviso e crescono fino alla contrazione muscolare. Fotografie, così come i video prodotti negli stessi anni in cui Rainer diventa attore di un teatro facciale in cui il pubblico è previsto solo in un secondo momento, che trasmettono un senso di ribellione alla morte e un interrogazione sulla fine dell'uomo. Le sue deformazioni riportano inevitabilmente alla mente quelle di Schiele o di Kubin, come d'altronde il tentativo di rappresentare tangibilmente la sofferenza, la malattia e la deviazione dalla norma.

La serie dedicata alle maschere mortuarie, «documento dell'ultima espressione umana», appaiono così la naturale prosecuzione dei ritratti facciali. Su questi visi non c'è più lo sforzo, la concentrazione o il dolore, tutto è scivolato via per lasciare spazio all'indifferenza e al superamento di ogni tensione. Sono impronte di vite passate, oggetti di culto presenti in culture diversissime tra loro, dalla Nuova Guinea al Congo, dalla Germania fino all'Europa meridionale. Rappresentano spesso il mezzo per dialogare con l'aldilà, sempre il tentativo di contrastare la dissoluzione naturale.

L'utilizzo da parte di Rainer di maschere che vengono poi ritoccate con rapidi gesti pittorici, vuole sottolineare ulteriormente il momento fisico, materiale della morte, vero e proprio tabù per la religione cattolica che vorrebbe la morte semplice passaggio da una forma di vita all'altra, per giunta migliore. «Una pietà giustificata o ingiustificata rende quasi impossibile ad un artista accostarsi, ancora ai nostri giorni, al vero volto della morte. Da quando ne sono consapevole, attendo e cerco, faccio la posta come una iena per incontrare il fenomeno della morte incarnata. Frequento i cimiteri e le sale dove si eseguono le autopsie, colleziono fotografie di individui morti, esamino la fisionomia dei morenti e studio la morte... Per me, come per ogni altro essere umano, è questo il grande confronto. Dal momento che credo in tutto e in niente voglio qui comprendere la religione. L'artista che è in me vuole comprenderla, il disegnatore che è in me vuole rappresentarla in modo più libero da tabù e più diretto», ha scritto Rainer nel 1978.

Non a caso, lungo tutto il lavoro di questo artista è presente la croce, simbolo della morte per eccellenza. La sala centrale di questa mostra bolognese ne accoglie una lunga serie: ce ne sono di dipinte con un blu scuro che lascia appena scoperto uno strato di grigio sottostante, alcune rivestite da colori materici, altre semplicemente nere. In qualcuna compare il volto di Cristo, e si trasforma in un'icona. Gran parte dell'ultima produzione di Rainer è infatti rappresentata da *Sovrapitture* (altro elemento presente sin dagli inizi della carriera), e cioè strati di colore stesi uno sopra l'altro alla ricerca continua, sempre frustrata, della perfezione, che lasciano apparire un dettaglio da un'immagine di Cristo, generalmente particolari da capolavori medioevali o rinascimentali ingranditi.

L'ultima opera in mostra si intitola *Pietà* (2000): si intravede un Cristo morente tra i grigi e gli azzurri stesi su tavola.

Il Manifesto - 31 gennaio 2001



→ da pag. precedente

tutto sommato, a un modo distratto e diverso di ascoltare. Poi mi hanno spiegato che quei tamburi non emettevano suoni astratti, quei tamburi parlavano, raccontavano delle storie, i suoni erano in realtà fonemi di una lingua, di una narrazione. Qualcosa di simile accadeva nel teatro di Kantor: noi bianchi occidentali stavamo seri seri, trattenevamo con dignità il

pianto, un pianto che premeva anche in maniera imbarazzante, ma gli altri, i polacchi, quelli di famiglia, che mostravano certamente commozione e persino le lacrime, ogni tanto ridevano fragorosamente. Capivano i risvolti della lingua dell'intimo familiare. Solo con l'andare del tempo abbiamo capito che le sue storie facevano anche ridere. A noi, soprattutto all-

l'inizio, arrivava la dimensione drammatica, ma anche forse più astratta del suo teatro. Credo che della *Classe Morta*, alla sua comparsa in Occidente, nessuno sia stato in grado di cogliere quei risvolti comici, che pure ci venivano annunciati nei materiali che spiegavano lo spettacolo. Per quanto riguarda le fotografie, se a guardare è un occidentale, non ci trova

proprio niente da ridere. Se a guardare è un polacco, su alcune fotografie si mette a ridere. Le prime volte che questo mi capitava ero sul punto di offendermi.

Alias n°23 - 8 giugno 2002



Madre e figlia, un rapporto insonne

L'ultimo video della milanese Ottonella Mocellin in mostra a Spazio aperto

ELENA DEL DRAGO
BOLOGNA

Potremmo chiamare ossessione questo versante notturno della parola. È questo il titolo dell'ultimo video di Ottonella Mocellin, che inaugura la stagione di Spazio aperto della Galleria d'arte moderna di Bologna, dedicato alle ricerche artistiche più giovani (a cura di Dede Auregli, fino al 18 marzo).

Lo schermo è diviso a metà ed è notte, una notte di sogni, insonnia e dormiveglia all'interno di una casa dove vivono madre e figlia. Le immagini scorrono parallele e i colori, da una parte più caldi, rossastri e dall'altra blu, aiutano immediatamente a definire i campi. Mentre le immagini scorrono, le voci fuori campo si alternano: la figlia sussurra desideri e domande, mentre la madre risponde con l'amiarezza di chi ha già visto e vissuto.

La figlia parla d'amore, si interroga intorno alla natura delle emozioni e dei sentimenti, si stupisce della bellezza delle immagini, coglie il miracolo di quando queste

coincidono con le parole e allora è «il tempo perfetto», ma, è subito pronta a rispondere la madre: «non esiste il tempo perfetto. Il tempo è passato, presente o futuro. Oppure imperfetto...». La figlia sogna in quiete immagini serene, una passeggiata mentre ancora nevica e un ponte, la madre, invece, vaga per il suo spazio, non riesce a prendere sonno e si tormenta. Piange, guarda fuori dalla finestra, oppressa da tutto quello che ha letto fa cadere con rabbia i libri dallo scaffale, intristita dai ricordi prende tra le mani alcune fotografie, immagini in bianco e nero di «quelli che non ci sono più».

Lentamente ciò che sembrava cinismo si incrina, lasciando emergere soprattutto la difficoltà di ascoltare dalla voce della figlia speranze ormai andate deluse e insieme di uscire dai ruoli che spesso, indipendentemente dalla propria volontà, si finisce per avere. Così mentre l'ultima domanda rimane senza risposta «Mamma hai paura di morire?», la madre oltrepassa lo spazio definito dallo schermo avvicinandosi a sua fi-

glia, anche fisicamente, e si stende accanto a lei che continua a dormire.

Dopo *Let me be your eyes and enter your darkness so you won't be afraid*, (1999), dove l'artista cammina in bilico lungo un cornicione ad esplorare il rischio insito in tutte le relazioni che in qualche modo ci toccano intimamente, questo video indaga forse il rapporto più delicato e contraddittorio per la crescita di una donna. In questo caso, Mocellin, artista milanese di trentadue anni, tra i candidati italiani alla prestigiosa borsa di studio offerta dal PSI di New York, interpreta i due personaggi con l'aiuto di una sola parrucca grigia, attingendo molto dalla materia autobiografica, come la dedica alla madre esplicita.

Ottonella Mocellin aveva il desiderio di mettere in scena la propria storia, dopo aver «ospitato» sogni e paure di persone amiche, convinta «che l'arte ha senso solo quando riesce ad avvicinare agli altri». Come in tutti i lavori riusciti, la pura esperienza personale si trasforma in immagini e parole che tutti possono seguire e afferrare.

Il Manifesto - 31 gennaio 2001

Fulvio Salza
SOLO UNA DEA
Mitologie
del Femminile
nel Novecento
Bollati Boringhieri
2000, € 18,08

MITOLOGIA

Elogio della finitudine

Il titolo allude alla nota affermazione di Heidegger: «ormai solo un dio ci può salvare»; e, a giudicare da molti aspetti della elaborazione mitologica del tema della femminilità, si può a buon diritto avanzare l'ipotesi che questo dio possa avere fattezze di donna. Ed è precisamente l'insieme dei volti che l'immaginario novecentesco è venuto costruendo e attribuendo alle donne il campo di indagine di Fulvio Salza, docente di estetica all'Università di Torino e studioso di area junghiana. Bachofen, Weininger, Freud, Jung, Neumann, Groddeck hanno rappresentato alcuni punti fermi del moderno pensiero maschile che ha costruito, letto e interpretato icone femminili: il matriarcato, la misoginia, il Penisneid, la Madre archetipica, la "spiritualità" femminile, il "primato" della donna. Unica voce non di uomo contemplata è quella della viennese Helene von Druskowitz (1856-1918), sorta di Weininger capovolto, che nel suo *Vademecum per spiriti più liberi*, di due anni successivo al più noto *Ses-*

so e carattere, che è del 1903, considera l'uomo la «maledizione del mondo», il «membro intermedio tra l'essere umano e l'animale». Ben presto ricoverata all'ospedale psichiatrico di Dresda con la diagnosi di "mania di grandezza", è dimostrazione per molti aspetti inquietante del micidiale influsso esercitato dall'opera del suo connazionale, il quale riuscì a evitare il manicomio ma non, giovanissimo, la morte per suicidio.

Ampia e profonda la ricaduta di quelle "visioni" del femminile sulla letteratura europea: mentre l'odio tra i sessi permea le opere di Strindberg, la proposta, complessa e non priva di ambiguità, di un ritorno del matriarcato in una società che ormai ha visto progressivamente sbiadire la figura del padre, costituisce più che un riferimento per i romanzi di Lawrence. Per l'Italia Salza offre materiale di riflessione rileggendo quel testo esemplare della "spaccatura dei sessi" che è *Le donne muoiono*, scritto da Anna Banti nel 1948 e pubbli-

cato nel 1951, al culmine di un percorso che va dalla rappresentazione della ferocia che governa i rapporti quotidiani tra donna e uomo (*Il coraggio delle donne*, 1940), al capolavoro *Artemisia e a Lavinia fuggita*, rispettivamente del 1947 e del 1950. In una città immaginaria, riconoscibile come Venezia, nell'anno 2617, gli uomini godono della facoltà, non ancora prodottasi nelle donne, della "seconda memoria", che permette loro di ricordare le proprie vite passate. La divergenza che scaturisce da questa situazione e che coinvolge le esperienze più importanti della vita di ciascuna e di ciascuno - procreazione, lavoro, interessi, matrimonio, morte - è totale. Gli uomini, divenuti in qualche misura immortali, si imbarbariscono progressivamente: sempre più prepotenti e violenti, pensano solo al proprio tornaconto, si prevaricano l'un l'altro e si fanno la guerra. Viceversa le donne, mortali, investo-

no nelle arti, nella poesia e nella musica il loro bisogno di valere e di essere ricordate, e in tal modo ingentiliscono e raffinano i propri costumi a beneficio dell'intera società. Finché una donna, Agnese, si accorge di possedere anch'essa la seconda memoria; spaventata dall'aberrazione cui quel privilegio potrebbe condurla e rifiutando l'idea di essere diversa dalle consorelle, si suicida.

La lettura di Salza ribadisce, di questo racconto che l'editore Giunti ha opportunamente ripubblicato due anni fa, la centralità del finito: solo la finitudine temporale permette alle arti, alle scienze e alle religioni di esistere. Il libro si chiude con un significativo messaggio di "deità" finita e laica e con il capovolgimento e infine la soppressione della diade tradizionale "spiritualità maschile" versus "terrestrità femminile".

Luisa Ricaldone

Tratto da *Leggendaria*





SOMMARIO

Pag. 2	L'ultimo evento. Ma non disperato
3	Una sontuosa macchina della morte – Preghiere
4	La maschera inguardabile della fine
6	Ultimo capitolo, la cerimonia dell'addio
7	Ringraziamenti
8	Alfabeto del pianto
9	Eutanasia, questione aperta
10	Il teatro della mente
11	La doppia vita dell'homo sapiens
12	Vaghe stelle della vita – Invito alla lettura
13	Crimine come avanguardia – Inviti alla lettura
14	Gallimard al Grand Guignol – Invito alla lettura
15	Dolce come il veleno – Invito alla lettura
16	Informazioni utili per l'aldilà – Invito alla lettura
17	La morte al lavoro
18	L'onirica romanda – De Martino: Logos finale
19	L'ultimo sguardo prima dell'addio
21	Separatismo alla giapponese. Nella tomba
22	Kantor, crepi il teatro – Il novecento imballato
23	Maestri del secolo: la resurrezione della classe morta La foto, immutabile come il fato
26	Rainer, smorfie d'artista
27	Madre e figlia, un rapporto insonne Elogio della finitudine

In Copertina: *"La sconosciuta della Senna"* di Man Ray, 1966 circa.